

---

## Capítulo 1.

### Las voces femeninas en *El roman de Flamenca*: de la domna a la *trobairitz*

**Lina Natalia Ramírez Ortiz**

“On l’aura compris, le Moyen Âge nous intéresse parce qu’il nous interpelle aujourd’hui, et qu’il est un moment long - mille ans - de notre histoire. Il s’agit donc de nous réapproprier une partie de nous-même, longtemps refoulée”.

Arnaud De La Croix, *L’érotisme au Moyen Âge*

*El román de Flamenca*<sup>1</sup> es un texto medieval de autor anónimo y fecha de composición en discusión<sup>2</sup>. El texto ha llegado hasta nosotros con algunas lagunas tanto en su inicio, como en su desarrollo y final. Asimismo, desconocemos el título original. Algunas propuestas de los investigadores han sido, por ejemplo: “*La Dame de Bourbon* (Mary-Lafon, 1860), *Las Novas de Guillem de Nivers* (Alberto Limentani, 1965), *Novas de Guillaume de Nevers* (Luciana Cocito, 1971), *Le Roman de Flamenca* (Paul Meyer; Nelly-Lavaud), *Le Roman d’Archimbaut* (Ulrich Gschwind, 1971)” (Assié y Bancarel). Sin embargo, el título que ha predominado y

---

1 A lo largo de este texto citaré la traducción de Antoni Rossell en la versión ebook de 2018.

2 Jean-Charles Huchet lo fecha en 1227, mientras que Jean-Pierre Chambon en 1223. Este texto tiene un solo manuscrito que se conserva en la Biblioteca Municipal de la ciudad de Carcasona (Francia).

por el que conocemos la obra hoy (*Flamenca* o *El roman de Flamenca*), es el dado por François Raynouard, quien tradujo una parte del texto<sup>3</sup>.

Jaime Covarsí Carbonero, en su prólogo de la obra de 2019, define este *roman* como un “roman de mujer”<sup>4</sup>. No considero que esto sea una mera apreciación, como tampoco el hecho de que el nombre que se ha mantenido hasta nuestros días, en las diferentes versiones, ponga acento en la protagonista. A pesar de no ser el personaje que más habla en el texto, estimo que su lugar en la narración es fundamental por la manera en que su voz se transforma, pasando de la *domna*<sup>5</sup> a la *trobairitz*<sup>6</sup>.

*El roman de Flamenca* contiene elementos cargados de gran significación y riqueza literaria que representan preocupaciones y reflexiones a propósito de la voz femenina en la Edad Media. En esta obra, la voz femenina es creadora y partícipe del lenguaje. Flamenca es sensible al poder de la palabra dentro del entramado amoroso, pero también es intérprete y copartícipe de gestos y situaciones. Así, los personajes femeninos se adentran en el juego del *fin’amor*, donde las palabras y los gestos son definitivos.

Según Zumthor, arbitrariamente los medievalistas titularon *amor cortés* a las prácticas sociales en torno al amor y la poesía del Medievo. Según él, el término correcto es el de *fin’amor*:

- 3 La primera traducción completa es de Paul Meyer, en 1865, de la cual han partido muchos de los primeros estudios sobre el texto.
- 4 Así titula Covarsí Carbonero la cuarta parte de su estudio introductorio a la obra, en la segunda edición de su traducción del román. En un momento, hablando de la calenda de mayo, nos dice: “La calenda de mayo que nos presenta el autor sintetiza toda la trama de la novela: canción de mujer, otorga la voz a las jóvenes mujeres, que relatan su experiencia amorosa con un lenguaje sencillo y directo (propio, en este caso, de la lírica de tipo tradicional)” (46).
- 5 “En Occitania varios nombres distinguen a la amada del resto de las mujeres *-femna-*, la amada es la señora *-domna-* y sus variantes: *domna* o *dopna-* o *midons* (*midonz*), que más tarde derivará en *dame*” (Aizpún, 317). Se trata siempre de una mujer casada y de alto rango social. Según Rieger, “Existen dos variantes, la más general (del latino *domina*, señora), que designa a cada mujer noble de la Edad Media occitana, y la más famosa, que designa a la dama cantada por los trovadores” (41). Sin embargo, para Kay, el término es uno de los tres géneros conformados en el imaginario de los trovadores. Según Kay, con el término *domna*, los trovadores designaron características tanto del género femenino como masculino. (86)
- 6 “Si la *domna* se convierte en trovadora, la llamamos en general con la forma femenina de *trobador*, o sea *trobairitz*; el problema es que este término no es utilizado por las propias trovadoras y tampoco se encuentra ni en los textos relativos a ellas, las ‘biografías’ medievales, es decir las *vidas* y *razos*, ni en las obras de los trovadores” (Rieger, 42). Sabemos también que la primera aparición de este término dentro de la literatura es precisamente en *El roman de Flamenca*.

En el Mediodía, este amor con el cual se confunde la existencia cortés lleva un nombre, *fin'amor* (el adjetivo *fin* implica la idea de acabamiento). Es un término casi técnico que designa un tipo de relación sentimental y erótica, relativamente fijo en sus rasgos fundamentales, a pesar de las coloraciones múltiples que pueden darle los temperamentos individuales. El *fin'amor* es adúltero en imaginación, si no lo es siempre de hecho. El matrimonio es concebido, en efecto, como uno de los elementos de la presión social, *mientras que la cortesía reposa en el mérito y el libre don*. Toda situación amorosa individual es pensada y expresada en virtud de un esquema, de origen metafórico, tomado de las estructuras feudales: la mujer es soberana, el hombre su vasallo. El vínculo amoroso se expresa, del lado de la mujer, por los términos jurídicos de “embargo”, “embargar”; del lado del hombre, por “servicio”, “servir”. El juramento de fidelidad, el beso mismo, cualquiera sea su sentido erótico, tienen un valor contractual. La “dama” (de domina, “esposa del señor”) aparece entonces siempre en un sitio elevado en relación con el que la desea, ficción que marca, en las perspectivas sociales de la época, cierta identidad entre la satisfacción esperada y los dones que concede un príncipe. (90, cursivas mías)

Por esta razón no utilizaré el término *amor cortés*, sino que, buscando entender este fenómeno y entreverlo en el román, usaré el término de *fin'amor*. En este orden de ideas, la *domna* Flamenca, la esposa de Archimbaut, cambia su estado de cautiva, se vuelve libre al compartir su don libremente con Guillermo. Como veremos a lo largo de este texto, al pasar Flamenca de *domna* a *trobairitz* expone la profundidad de una voz femenina que encarna la rebelión de la dominación del celoso y la revelación de unas ideas de suma modernidad en el siglo XIII.

El potencial y la modernidad de esta obra van saliendo a la luz cada vez más a partir de las distintas miradas de estudiosos y estudiosas alrededor del mundo. Tal y como lo señala Fleischman:

While Flamenca was long regarded as an exalting transposition into narrative of the ideal of love embodied in the lyric corpus, recent investigators have penetrated the text's seemingly idyllic surface to unearth below a universe rife with internal tensions and conflicts (225).

De acuerdo con lo anterior, el presente texto tiene como objetivo la construcción de una mirada reflexiva sobre la modernidad de la obra, teniendo como eje central las transformaciones que adopta la voz de Flamenca a lo largo de la historia.

## Los contrapuntos en las voces femeninas

De La Croix, en su libro *L'érotisme au Moyen Âge*, se acerca a elementos que podemos utilizar para leer *Flamenca*. Uno de estos es la posible mirada del anónimo sobre la voz femenina y el papel de la mujer en la narración. Además, y girando siempre en torno al *fin'amor*, los elementos paganos y religiosos tienen una relación importante en ese intercambio de palabras, y luego gestos, por parte de los amantes. De La Croix considera que dentro de la misma sociedad clerical se gestaba una mirada más abierta sobre la sexualidad y el erotismo<sup>7</sup>.

De esta manera, y siguiendo a Huchet (*L'étreinte*), podemos entender la apuesta de la obra como una unión tranquila de dos elementos aparentemente opuestos. En esta obra no se trata la cuestión de cómo lo religioso es usado en pro de lo pagano —que en este caso sería lo poético o lo que cantaban los trovadores—, en cambio dentro de *Flamenca* se busca la unión de estos elementos. De igual manera sucede en los textos literarios denominados *novas*:

nouer le religieux au poétique, se servir du discours religieux pour retrouver le sens de la poésie et de son histoire. La polarité narrative de ce catalogue indique la voie paradoxale empruntée: la poésie ne peut être rendue à elle-même qu'en se perdant dans un Autre, dans un roman, dans un discours dont l'altérité provient de l'insignifiance de sa représentation dans la culture littéraire occitane. (Huchet, *L'étreinte* 38)

Además de su tratamiento de lo profano y lo divino, encontramos que se relaciona con dicho género en la puesta en escena del triángulo amoroso y el marido celoso. Asimismo, no debemos olvidar que el propio narrador de *Flamenca* puntualiza sobre el tipo de texto frente al que el lector se sitúa. De esta manera, en el verso 250 nos dice: “pero a mis novas vos torn”<sup>8</sup>. Por ende, a través del género *novas* podemos entender un poco más el contenido de *Flamenca*.

7 “Si L'Église, au Moyen Âge, a respecté la ‘philosophie charnelle’ d'Hildegarde de Bingen, laquelle promut la sexualité comme originelle à l'être humain, si Ruysbroeck fut dit docteur admirable, Marguerite Porete ou Maître Eckhart se virent condamnés. Le débat était ouvert, travaillant de l'intérieur une religion qui parfois admettait, voire magnifiait la beauté du monde, ce miroir du divin, et tantôt condamnait le corps au mépris, et diabolisait par suite le désir” (113).

8 Traducido por Rossell como “pero a mis ‘nuevas’ vuelvo”.

Volviendo al tema de lo divino y lo profano dentro de la propuesta narrativa del anónimo, De La Croix nos permite leer diferentes pasajes de Flamenca, para entender mejor la posible lectura de una persona de la época. Con lo cual, la relación entre lo profano y lo sagrado no debe resultarnos necesariamente jocosa:

En effet, la pensée médiévale ne connaît pas fondamentalement la division moderne qui découpe spiritualité et matérialisme. Le Moyen Âge nous apparaît avant tout comme un état d'esprit, qui consiste à spiritualiser le réel. *C'est pourquoi aussi, l'homme médiéval peut nous sembler profondément divisé: déchiré entre son amour de la beauté du monde et le service d'un Dieu immatériel*<sup>9</sup>. (De La Croix 103, cursivas mías)

Quizás así, muchos pasajes donde se utilizan elementos religiosos en pro del amor adúltero sirven para demostrar esa dualidad latente en el mundo medieval. Tal vez el anónimo no buscaba burlarse de como lo sagrado se puede utilizar para las empresas más mundanas, sino que representa dos mundos que podían relacionarse abiertamente. En este ámbito es importante analizar el espacio narrativo otorgado a Flamenca, así como a Alís, Margarita, la reina de Francia, la madre de Flamenca y la esposa del dueño de los baños. Flamenca y sus doncellas, además de ser personajes que responden a los deseos y actos de los personajes masculinos, se convierten en mujeres con un gran poder dentro de la historia, un poder ligado a la creación poética, lo que las convierte en *trobairitz*.

El papel de la *trobairitz* en la sociedad medieval es el reverso del quehacer del trovador. La *trobairitz* le canta al amante, al que denomina *amic* (amigo)<sup>10</sup>. Al igual que los trovadores, las *trobairitz* pertenecían a un rango social alto. Según Lejeune, no se conoce ninguna obra narrativa escrita por una mujer, sin embargo, se han conservado diferentes textos

9 Una voz femenina que puede ser ejemplo de este fenómeno es la de Hildegarda de Bingen (1098-1179) de la que nos dice De La Croix “femme, sainte, visionnaire, administratrice de monastère, conseillère des empereurs allemands, physicienne et médecin, poète et musicienne, ... . Hildegarde parle d'amour, comme les troubadours, avec les accents du *Cantique des cantiques* –ce texte biblique qui déborde de sensualité” (104).

10 Es un término usual en la lírica de las *trobairitz*. De este, Sánchez nos indica: “*Amics* es el sustantivo utilizado para hacer referencias al amado. Lo encontramos generalmente como apóstrofe” (1293).

líricos de mujeres poetas<sup>11</sup>. En sus obras, estas mujeres le cantan al gozo de amar o a las penas que este trae (De la Croix 64). En este panorama, según Bec, el mundo poético de las *trobairitz* es “Un monde qui traitait presque d’égal à égal avec la *domna* et où le poète quémandeur de merci était à même de devenir, par rapport à la dame aimée, le cavalier qu’elle pouvait, au moins symboliquement, tenir un dans ses bras, comme Béatrice de Die” (“Trobairitz” 241).

Además, según este mismo autor, las *trobairitz* se caracterizan por tratar en sus obras la cuestión amorosa sin tanto decoro, estas “entrent immédiatement dans le vif du sujet» (Bec “Trobairitz”, 64). La voz femenina y su deseo plasmado a través de la creación de la *trobairitz*, no se ocultan, sino que se ponen de manera abierta y en el mismo nivel que el del hombre. En *Flamenca*, los dos amantes dialogan consigo mismos e incluso con Amor, quien los interpela, los hace reflexionar y tomar decisiones. Flamenca deviene en *trobairitz* porque también expresa su deseo, ya sea en gestos como en palabras, ante todo cuando reflexiona sobre el amor y cuando compone al lado de sus doncellas los bisílabos que le va a contestar a su amante en la iglesia.

En *Flamenca*, desde el inicio el narrador nos hace saber sobre la consciencia e inteligencia de la protagonista femenina. No en vano, su padre antes de imponer su voluntad de casarla es aconsejado por algunos de sus allegados para que le comente su decisión a Flamenca:

Pero hablad de ello con nuestra señora,  
y preguntadle también a Flamenca,  
pues es de tal manera de ser  
que su preferencia sabe atenerse  
a lo que es juicioso y razonable. (v. 37-40)

Se nos muestra así desde el comienzo una imagen de la protagonista, no como una víctima de decisiones que otros toman sobre su vida, sino como la portadora de una mirada aguda sobre dichas decisiones.

---

11 La Condesa de Día es considerada una de las poetas más importantes de la Edad Media. Lejeune nos dice además: “Dans sa brièveté, avec ses élans personnels, avec ses interpellations directes, jetées et répétées au ‘bel ami cher’, avec ses images inattendues, la poétesse de Die parle un langage personnel. Rien de semblable ne se trouve ni chez les troubadours, ni chez les trouvères» (Lejeune 203).

La primera intervención de Flamenca en la narración (que llega hasta nuestros días) es la respuesta que da ante la orden de su padre de casarse con Don Archimbaut:

Entonces la doncella sonrió y dijo:  
 — Señor —(dijo ella a su padre)— bien parece  
 que me tenéis en vuestro poder  
 pues tan ligeramente me entregáis;  
 pero, ya que os place, en ello consiento. (v. 276-280)

Aquí, nuestra protagonista no se lamenta ante la imposición masculina que pasa por sobre su libertad, ni parece contrariada ante un matrimonio arreglado para ella. En este punto, la voz de Flamenca no se parece en nada a la voz femenina analizada por López, correspondiente a la *fabliau* titulada *La Chastelaine de Saint Gille* (datada de finales del siglo XIII). En esta *fabliau*, la mujer, quien está siendo casada con un hombre al que no ama, le expresa al cura:

Querido dulce señor, yo no oso contradecir  
 a mi padre, pero jamás le seré fiel. ¿Tendré,  
 pues, desgraciada, mi marido a mi pesar?  
 A mi pesar, ciertamente, lo tendré. Pero jamás  
 le seré fiel, señor cura, sabedlo bien. (51)

Por el contrario, Flamenca se muestra en disposición de obedecer las costumbres y leyes de su sociedad. Es consciente de que se encuentra bajo el poder de su padre e incluso lo expresa. No se queja ni reclama ante lo que se le propone, llega hasta (unos versos adelante, al ver la emoción de Archimbaut por su aceptación) a mostrarse amable: “A Flamenca su orgullo no le impidió / Ponerle buena cara; y suavemente le dice: / —A Dios os encomiendo” (v. 290-292).

Pero encontramos la sutileza del sentimiento de Flamenca, cuando el narrador expresa que el orgullo no fue un impedimento para contestar ante la emoción del futuro esposo. Por lo que podríamos pensar que Flamenca acepta solamente para evitar futuros conflictos. Como vimos anteriormente, Flamenca es caracterizada como concedora de lo correcto, como una mujer razonable.

Una vez realizado todo el festejo matrimonial, y tras la espera impaciente de Archimbaut, en la noche, los recién casados tienen relaciones sexuales. El narrador nos dice que Archimbaut era un maestro en este arte y que “Flamenca nunca se quejó ni se lamentó” (v. 338). La transformación de la mujer que inicialmente sucumbía a las caricias del hombre que no ama, pasando a ser una mujer que, como veremos más adelante, se queja de su matrimonio, no es sino una muestra de su evolución y madurez. Incluso, Dickey sugiere que Flamenca es un personaje más real que Guillermo, en la medida en que se produce dicha transformación. Inicialmente, la vemos bajo el dominio masculino, pero irá transformándose a lo largo de la narración a través de sus acciones y palabras (14).

Durante los festejos que continúan a lo largo de varios días, Flamenca es admirada por todos los invitados, más de quinientos, como nos dice el narrador (v. 524). Esto puede acentuar nuestra idea acerca de la libertad relativa a la vida pública, que aún no ha perdido, pues hacia el final, cuando escapa de su cautiverio, volverá a ser admirada por muchos. La libertad de Flamenca empieza a verse realmente en peligro cuando la reina de Francia suscita la desconfianza de Archimbaut sobre su reciente esposa.

Como sabemos, hay una manga que porta el rey y que provoca grandes celos y un profundo sentimiento de desconfianza en la reina. La reina considera que aquella manga es un símbolo de amor. Los celos surgen en ella tras interpretar dicho elemento. La reina se contiene en sus gestos, pero, dentro de sí, relaciona esta manga con Flamenca, a la cual considera la dueña. Y ella, como nos dice Lazzerini, es capaz de contagiar sus celos a Archimbaut. Las palabras que lanza son de un enojo contenido, ya que son claramente amenazantes: “Por lo bajo dijo que si se enteraba / de dónde la había conseguido el rey, / lo pagaría muy caro, toda mujer, excepto una” (v. 812-814).

Más adelante, y al parecer más afectada, la reina no duda en hablar con Archimbaut, a modo de súplica o pidiendo ayuda, le expresa: “—Don Archimbaut, lo siento, pero si vos no me aconsejáis, / este mal que me aqueja empeorará mucho” (v. 830-832).

La reina aparece aquí como una mujer afectada e incluso enferma, pues es ella la portadora de los celos que tan profundamente la trastornan. Esta considera que compartiendo aquel sentimiento a Archimbaut podrá disminuirse su efecto. Hará retirar a Flamenca del lugar —quien se presta diligente a obedecer— y después expresará adolorida a Archimbaut:

—Don Archimbaut, querido amigo,  
¿no actúa el rey como un necio,  
cuando, ante mi presencia,  
lleva una prenda de amor?  
En verdad os digo, según mi opinión,  
que demasiado me ha faltado al respeto,  
y al mismo tiempo a vos. (v. 857-863)

Vemos en ella unos celos que la afectan y un sentimiento del que parece querer vengarse. Es importante recordar lo que nos indica Lazzarini: “Elle apparaît méchante, acharnée à exciter en Archimbaut la même jalousie qui la dévore” (52). Este personaje femenino será quien generará la sospecha en Archimbaut. Esta mujer apenada por los celos —bien sean maternos o conyugales— logra alterar el destino de Flamenca. Además, el narrador nos indicará más adelante la importancia y poder dentro de la historia:

¡Ay, qué pecado, cuánta mala fe!  
Pues la reina ha hecho todo lo posible  
para que Don Archimbaut ya no duerma jamás  
ni descanse en sano reposo. (v. 898-901)

El narrador destaca las implicaciones de las acciones de la reina y se lamenta de la situación que se va a desencadenar en Archimbaut. Este narrador valora el actuar del personaje femenino, exponiéndonos que, ya sea consciente o inconscientemente, esta pone su esfuerzo en generar los celos en Archimbaut. Por esta razón, claramente, la lectora o lector puede construir una imagen negativa de este personaje femenino.

Ahora bien, volviendo unos versos atrás, sobresale el escepticismo inicial de Archimbaut ante la acusación sobre la supuesta relación entre su ahora esposa Flamenca con el rey. Para él, se trata de un mero entretenimiento (v. 875) por lo que le pide a la reina que no piense en ello,

procurando que esta evite los celos. Sin embargo, un momento después vemos que se trata de una actuación y que realmente las palabras le han afectado. Estas han tenido un eco profundo en la mente de Archimbaut y, como sabemos, lo alterarán completamente.

A continuación, para mayor desesperación de la reina y Archimbaut, antes de la cena, el rey acerca a Flamenca hacia sí, y pone su mano en el seno de ella. Ya no volvemos a escuchar palabras de la reina, solo —y en voz del narrador— sabemos que, tras veinte días, todos los invitados se marchan para felicidad de la reina que no hubiese resistido más (v. 980). De esta manera, esta voz femenina tiene poder trascendental en el desarrollo de los acontecimientos.

A partir de aquí, se presenta un cambio en Archimbaut, se convierte en el *gilos*, en el marido celoso. Son los gestos, palabras de lamento y el poco cuidado de sí, lo que lo caracterizarán en la segunda parte. Flamenca nota el cambio en su esposo y este le causa miedo. Sin embargo, intenta invitarlo a comer con ella y más adelante le preguntará qué le sucede. Flamenca en este punto se vuelve víctima de un Archimbaut alterado, quien le lanza amenazas, se mueve inquieto por doquier y tiene gestos bestiales. Son las palabras de Archimbaut, sus gestos, sus movimientos y su apariencia los que reinan, Flamenca permanecerá a un lado durante todo el momento de la trama en que se manifiesta la metamorfosis de Archimbaut.

Hacia el verso 1300, Flamenca es aprisionada en una torre con sus dos doncellas. Se nos dice que su cautiverio dura dos años. Dentro del silencio de Flamenca —evidente en cuanto es el narrador quien nos relata las lágrimas de dolor de la cautiva— aparecen las voces de sus doncellas. La primera es la de Margarita, que se disculpa con Archimbaut por el tiempo excesivo que pasaron en los baños (lugar que se convertirá en un espacio importante más adelante). A la respuesta de Archimbaut, que continúa siendo juzgadora, Alís, la segunda doncella, con tono irónico le dice: “—Señor, ¿y vos?, / os bañáis más a menudo que nosotras, / ¡y estáis mucho más tiempo!” (v. 1545-1547).

Esta respuesta resulta sorprendente, pues Alís se atreve a replicar al dedo inquisidor del celoso. Al mismo tiempo, este pasaje puede permitirnos entrever aspectos cómicos tanto de la historia como del discurso de los personajes. El personaje de Archimbaut celoso, se caracteriza como un ser bestial o casi monstruoso; sin embargo, Alís es capaz de bromear sobre su imagen frente a él. Puede percibirse aún más cómica la escena, ya que Archimbaut no responde nada a las palabras de Alís. Además, podemos notar que la imagen de Archimbaut se hace aún más ridícula, ya que en su intento por ejercer poder sobre Flamenca —y claramente de igual manera sobre las doncellas— pierde poder sobre sí mismo (Fleischman 230).

Acto seguido aparece Guillermo en la narración. Durante más de cien versos se describe la belleza de este y sus cualidades, de tal manera que se nos presenta como la antítesis perfecta del nuevo Archimbaut. Aquí, la narración se posa sobre el caballero, sus cualidades y su manera de acercarse a aquella dama de la que se enamora de oídas. Guillermo escucha hablar de Flamenca durante su llegada a Borbón y del lugar donde se hospedará. En ese momento conocemos a un personaje femenino efímero llamado Bellapila, esposa del dueño de los baños. Este personaje sirve dentro de la narración para confirmar las cualidades de Guillermo: su belleza y riqueza.

El proceso de enamoramiento de Guillermo, dentro de este “amor de lejos”<sup>12</sup>, se enmarca en el *fin’amor*. Aquí, las palabras, enmarcadas en esta tradición occitana —donde no se busca poseer inicialmente, sino que se ensalza todo el proceso amoroso— son esenciales. Resulta interesante la importancia de lo que Koehler, citando a Leo Spitzer, llama la «paradoxe amoureux» que es la base de toda la poesía trovadoresca (la que según varios investigadores tiene un gran eco en *Flamenca*):

12 Este término viene de la obra poética del reconocido trovador occitano Jaufré Rudel. En la antigua lengua provenzal “amor de lohn”. Cirlot analiza las canciones de Rudel y determina tres puntos ejes del tratamiento del “amor de lejos”: “en primer lugar, el sueño situado en un lugar al cual se hacía referencia mediante el adverbio *lai* (allí) que se opone al estado de vigilia al que corresponde un aquí (*sai*); en segundo lugar, un movimiento de ida y vuelta, formulado como peregrinación; y, en tercer lugar, la visión o no del amor que tiene que ver con el sueño y la peregrinación” (288).

amour qui ne veut pas posséder, mais jouir de cet état de non-possession, amour-*Minne* contenant aussi bien le désir sensuel de ‘toucher’ à la femme vraiment ‘femme’ que le chaste éloignement, amour chrétien transposé sur le plan séculier, qui veut *have and not have*. (29)

Puede considerarse entonces que se presenta el terreno perfecto para que el *fin’amor* se desarrolle y traiga consigo la gran actuación de las palabras, donde los personajes femeninos son fundamentales. Es importante ver en este personaje masculino la relevancia de las palabras, en la medida en que estas conjuran a esa Flamenca ausente. Esas palabras que rodean el proceso de acercamiento a Flamenca podemos relacionarlas con el monólogo amoroso también típico de la lírica trovadoresca. Un ejemplo de esto pueden ser los siguientes fragmentos de un *comte* de Guillermo IX de Poitiers, considerado el primer trovador de la historia. Se trata de la titulada *Aissi comensa del comte de peitius*:

La douce joy dont puis jouir,  
Je veux à la joy revenir,  
Puis en elle le mieux chercher,  
Car je suis sans faux honoré  
Du mieux que voir et puisse ouïr.

...

Autre joy doit s’humilier  
Devant ma dame au claire sourire,  
En son regarde grâve se mise.  
Noblesse aussi doit s’incliner.  
C’est bien plus de cent ans durer  
Que joy de son amour saisir.

...

Plus belle ne se peut trouver  
Nul dict, regard, se mieux \_\_\_\_<sup>13</sup>  
Pour mon bien la veux retenir,  
Par elle soit mon cœur grisé,  
Aussi mon corps renouvelé.  
Si bien qu’il ne puisse vieillir.

Dame, votre amour me donnez ?

---

13 Ininteligible.

Suis prêt à tant me réjouir,  
 Partout le faire resplendir  
 Ou bien à chacun le celer. (Guillaume IX 86, 87, 88)

En los versos, Guillermo de Aquitania crea y se dirige mediante las palabras a aquella mujer que desea. Estas configuran lo amado que se encuentra lejano. Esta forma de monólogo, tan importante en el discurso literario trovadoresco, se asienta en el roman. Huchet nos dice que el *fin'amor* sitúa el deseo a distancia de aquello deseado, por esto aparece el “Monologue d’un ‘je’ adressé à une absente. Le discours lyrique troubadouresque découvre sa structure dans la dépendance du sujet à l’Autre, dans l’impossibilité de leur conjonction» (Huchet, *L'étreinte* 84). Vemos además que Guillermo se desmaya por amor<sup>14</sup>, lo que le ocurrirá también a Flamenca, y juntos tendrán a sus donceles y doncellas, respectivamente, para ocuparse de ellos. Cabe resaltar aquí que dicho desmayo es ocasionado por las palabras:

—Señora Torre— dijo él— bella sois por fuera,  
 bien pienso que por dentro sois pura y clara;  
 Dios quisiera que yo estuviera allá  
 de tal forma que Don Archimbaut no me viera,  
 ni Margarita ni Alís.

Con estas palabras dejó caer los brazos  
 y no pudo sostenerse en pie;  
 perdió el color, y el cuerpo le faltó. (v. 2129-2136)

De igual manera, Flamenca, expresándose a Amor, llegará a desmayarse:

y no encontraréis ningún obstáculo,  
 y a aquél que me requiera de vuestra parte  
 lo que tengo de vos.  
 le responderé sin protestar:  
 ‘me complace’, pues bien veo

14 Cabe destacar que en los versos que le siguen al 2129, Guillermo le habla a la torre y desea poder entrar sin ser visto por Archimbaut y las doncellas. En estos versos se refiere a Alís y Margarita por sus nombres, lo cual no tendría mucho sentido, ya que nadie le ha dado dicha información. Considero que este es un error del anónimo y que nos permite ver cómo el discurso de un personaje es dominado por el del narrador al punto de otorgarle conocimiento que no tendría naturalmente.

que de otro modo no puedo vivir.  
Con estas palabras se desmayó  
y permaneció en este estado  
hasta que Don Archimbaut volvió. (v. 5643-5651)

Las palabras resultan poderosas también para ellos mismos, la relación que establecen con ese otro que imaginan se alimenta con las reflexiones continuas que hacen consigo mismos, que los afectan tanto psicológica como físicamente.

## Flamenca onírica<sup>15</sup>

A continuación, aparece otra voz femenina. Se trata de la Flamenca que emerge en los sueños del apasionado Guillermo. Como ya sabemos, con el fin de acercarse a Flamenca, Guillermo se convierte en clérigo. Además, y por idea de la Flamenca onírica, construye un pasadizo que conecta la casa de Peire Gui, donde se hospeda, con los baños a los que asiste Flamenca. Esta se presenta una noche en las ensoñaciones de Guillermo para indicarle cómo llegar a ella.

En el primer sueño, Guillermo declara su amor a la mujer, y siguiendo muy bien el *fin'amor*, se proclama como su vasallo (v. 2.815). Pasa después a nombrar las cualidades que escucha, y se imagina, sobre ella y por las que intenta llegar a ella. Ante su petición, Flamenca onírica le pregunta sobre su identidad y expresa que nunca nadie le ha hablado así:

—Señor, ¿quién sois vos  
que tan gentilmente me requerís?  
Y que no os moleste si os lo pido,  
pues nunca nadie me dijo tantas cosas,  
ni nunca he oído tanto ni tan poco  
de alguien que me hablara de amor de este modo. (v. 2839-2844)

De esta manera Flamenca onírica llega a expresarle:

Por ello os aconsejaré brevemente

---

15 Llamaré así al personaje femenino de Flamenca que aparece en los sueños de Guillermo.

de lo que vos me requerís.  
Querido señor, aquel que me da la paz en el monasterio,  
si fuera capaz de hacerlo,  
creo yo que podría hablar conmigo  
*una sola palabra cada vez,*  
pues bien sé que no hay tiempo para más;  
y que esperara a la vez siguiente. (v. 2924-2931, cursivas mías)

Observamos que se va prediciendo aquel intercambio tan relevante dentro del román, donde poco a poco las palabras irán apareciendo y haciendo emerger más fuertemente la pasión amorosa. Además, Flamenca onírica revelará a Guillermo cómo llegar hasta ella:

Y en los baños de Peire Gui,  
donde me baño de cuando en cuando,  
se podría abrir un pasadizo bajo tierra,  
de modo que nadie lo viera,  
que condujera hasta una habitación.  
Por ahí podría llegar mi amigo hasta mí,  
cuando él supiera que yo estoy allí. (v. 2935-2941)

Enseguida, Flamenca le dice:

Ahora ya os he mostrado el camino;  
y lo que os digo de una manera general  
reflexionadlo vos solo,  
pues no quiero que nadie más se entrometa en nada,  
ni que se ocupe de nada,  
pues de buen corazón me otorgo a vos  
y por vos a Amor suplico.  
Y para que mejor me creáis  
venid aquí entre mis brazos  
que os besaré, querido amigo;  
pues sois tan noble y con tantas cualidades,  
tan cortés y tan apuesto  
que toda dama en su sano juicio  
os debería honrar y acoger,  
y seguir vuestro deseo. (v. 2942-2956)

Hay que tener en cuenta que es también Flamenca onírica la que siembra en él la idea de la conversación que podrá desarrollarse en la iglesia. Esto resulta muy interesante, ya que quizás el cambio de Flamenca llega a darse para una lectora o lector, también gracias a esta escena. Es decir, para nosotros Flamenca empieza a cambiar, aunque esté dentro del sueño de Guillermo. Su voz puede entenderse en él y por ende podemos observar su cambio. Esta Flamenca onírica es una Flamenca más cercana a las *trobairitz*. Es interesante considerar el término de *amic* (amigo) que también encontramos en Beatriz de Día. Es de esta manera que las trovadoras llaman dentro de su poesía a su amante. Recordemos lo que cantaba la trovadora antes mencionada: “Bello amigo, amable y bueno / ¿Cuándo os tendré en mi poder? (Delgado)”.

Además, puede que nos sirva fijarnos en la voz del narrador para entender la naturaleza de la voz de Flamenca en los sueños. En los versos 2961 y 2962, este nos dice: “Una vez que Guillermo hubo visto en sueños / todo lo que su dama le aconseja”, como si en efecto la voz fuera de la protagonista femenina. Sin embargo, como bien argumenta Grossweiner, la voz de Flamenca podría estar determinada bajo la voz masculina. Quizás esta pone sus deseos en ella. Vemos que hay toda una reflexión por parte de la Flamenca onírica (v. 2889-2956). Podemos ver bajo el cristal de la voz masculina el discurso de Flamenca onírica, pero también puede decirnos sobre el poder que la consciencia de Guillermo pone en ella, la ve de alguna manera como cautiva, pero al mismo tiempo como su salvadora.

Disto entonces de Grossweiner, pues si bien el autor puede que no conociera a las *trobairitz* o su discurso en la época, lo que genera aquí es una voz de una mujer creadora. Flamenca aquí y más adelante nos mostrará su poder dentro del juego del *fin'amor*.

## La Kalenda Maya

Antes de que Guillermo pueda dar con el modo de acercarse a Flamenca y formule su “Ailas”, se topa con un grupo de mujeres que pasan entonando un canto, titulado *Kalenda Maya*. Según una nota al

pie de página de Antoni Rosell, el traductor, las *mayas* eran un “poste o árbol decorado con cintas y flores alrededor del cual se celebran danzas y cantos para festejar la llegada del mes de mayo” (259). Las festividades de mayo, en donde las calendas eran un canto importante, pueden decirnos más acerca de la voz femenina dentro del *roman*.

En un muy interesante texto acerca de las relaciones entre la poesía lírica trovadoresca y las fiestas de mayo, Bédier nos dice que estos cantos, que también se danzaban<sup>16</sup>, propios del festejo de la llegada de la primavera:

célébrent la joie, la gaieté, la *joliveté*, inhérentes à la saison nouvelle. Or ces qualités ont pris une telle place dans la lyrique provençale que *joi* est devenu pour ainsi dire synonyme de poésie. — A l'idée de gaieté, dans les chansons de mai, s'associe tout naturellement celle de jeunesse. . . . — Enfin, le printemps, la joie et la jeunesse sont intimement liés à l'amour dans les chansons de danse et ils le sont pareillement dans la poésie courtoise. (42)

De igual manera, sabemos que los cantos de mayo tienen origen, según M.G. Paris, citado por Bédier, de fiestas antiguas a Venus, denominadas *Floralia*. Por esto, no es gratuito que nuestro anónimo haya introducido una canción —aparentemente de su autoría, y con toda la inspiración de esta tradición— que celebra la alegría juvenil, que a su vez se traducirá en la libertad femenina. Estas canciones de mayo, *maieroles* o *reverdies*<sup>17</sup>, además de celebrar el cambio de estación, cantan al amor libre. Es recurrente en estas el desprecio hacia los celos y su portador, el esposo. Según Bédier, en estas canciones las jóvenes rechazaban la tutela tanto de sus familias como de sus esposos: “elles courent sur les prés, se prennent par les mains, et dans les chansons qui accompagnent leurs rondes elles célèbrent la liberté, l'amour choisi à leur gré, et raillent mutinément le joug auquel elles savent bien qu'elles ne se soustraient qu'en paroles” (22).

16 “La primitiva ‘canción de mujer’ se había convertido en una *danse* ya a finales del siglo XII; fue la adaptación al baile lo que hizo que esta canción se salvara, y posiblemente hizo -también- que incurriera en las iras eclesiásticas” (Alvar, citado por Covarsí 77).

17 En español “reverdecimiento”.

Sin embargo, según este investigador, viene bien saber que estos cantos eran solo una representación en palabras de aquella libertad<sup>18</sup>. Esa emancipación era únicamente cantada, ya que después de la fiesta las mujeres regresaban a la vida normal:

Prendre au pied de la lettre ces bravades folâtres, ce serait tomber dans une lourde erreur ; elles appartiennent à une convention presque liturgique, comme l'histoire des fêtes et des divertissements publics nous en offre tant. La convention, dans les *maieroles*, était de présenter le mariage comme un servage odieux, et le mari, le 'jaloux', comme l'ennemi contre lequel tout est permis. (Bédier 22-23)

Este canto, que para Limentani resulta ser creación del anónimo, es claramente un elogio a la libertad amorosa femenina<sup>19</sup>. Dentro del román, el narrador nos dice que las mujeres<sup>20</sup> pasan frente a Guillermo mientras entonan dicho canto:

—¡Bien haya aquella dama  
que no hace languidecer a su amigo,  
ni teme al celoso ni al castigo  
por el hecho de ir con su caballero al bosque,  
al prado o a un jardín, o por llevarlo  
a su habitación para disfrutar con él,  
y que el celoso se tienda al borde del lecho;  
y si él le habla, que ella le responda:  
No me digáis una palabra, retiraros ahí,  
porque mi amigo yace entre mis brazos.  
¡Kalenda maya! Y él se va.<sup>21</sup> (v. 3236-3247)

En *Flamenca* tenemos la inserción de un canto entonado por un grupo de mujeres jóvenes. Es un canto ficticio, creado por el anónimo e inspirado, como dicen varios investigadores, en la *Kalenda Maya* del trovador provenzal Raimbaut de Vaqueiras. Lo que las mujeres entonan

---

18 En general, podemos decir que todos los productos artísticos, así como jurídicos o filosóficos, no pueden representar en su totalidad la realidad de las mujeres: "aucune des visions médiévales de la femme, qu'ell soit philosophique, littéraire ou théologique, ne reflète parfaitement la réalité historique des comportements féminins" (Bec, *Chants d'amour* 10)

19 "Efectivamente, de forma estacional o periódica, ha de renovarse el sentimiento amoroso, y con él, su práctica en libertad. La mujer reclama entonces el derecho de disponer de su persona y elegir por amante a quien le plazca y, si las relaciones establecidas resultan fecundas, formar un nuevo matrimonio para el invierno" (Covarsí, *El Roman* 43).

20 En el manuscrito original *tosetas*, es decir, jóvenes solteras.

21 Covarsí (*El Roman* 202) traduce esta última frase del verso como "Y ahora idos".

puede ser interpretado como una anticipación<sup>22</sup>. Para Huchet (*L'étreinte*) la función que cumple la introducción de este canto a la historia es narrativa. Las mujeres interpretan un canto de libertad amorosa femenina, al mismo tiempo que nos dan cuenta de esa libertad a la que llegará Flamenca. Además, la canción presenta, claramente y sin velos, la imagen de los dos cuerpos íntimamente ligados mientras que el celoso es un simple testigo, condenado a solo observar y carente de cualquier poder.

La canción nos habla de la *domna*, quien se entrega a su amigo. La *domna* es caracterizada aquí como libre frente al poder masculino que representa el esposo. Las mujeres cantan y animan a esa entrega. La relación que se canta es evidentemente adúltera, la mujer no teme al hombre celoso que procura controlarla. A pesar de dicha figura, la mujer se entrega a su amante sin temor y ostentosa. La imagen del celoso al borde de la cama, donde los amantes se aman, es la misma que veremos más adelante, cuando, poseído por los celos, Archimbaut custodia las puertas de los baños, mientras Flamenca disfruta en ellos con Guillermo.

Resulta también interesante la imagen del celoso frente a la del amante en los brazos de la dama. Aquí, el triángulo amoroso está perfectamente representado. Podemos observar, siguiendo a Huchet (“Les femmes troubadours”), la puesta en abismo del contenido narrativo, a través de la voz narrativa, ya que esta voz canta en pro de la dama que sabe entregarse a aquel al que ama, y luego pasamos a escuchar a aquella mujer que disfruta de su amante y desprecia al marido: “No me digáis una palabra, retiraros ahí, /porque mi amigo yace entre mis brazos”. Es una voz que se dirige fuertemente a aquel esposo celoso, afirmando fuertemente su relación adúltera, que representa su propia libertad.

De esta manera, este canto insertado en la narración nos presenta la esencia de *Flamenca*. La voz femenina busca su liberación y las palabras son uno de aquellos medios, ya se produzcan estas en un canto como en

22 “Ces jeunes gens passent en chantant devant le ‘Vergier’ où Guillaume languit d’amour pour Flamenca, et Guillaume écoute ce chant, en en décodant l’exhortation amoureuse comme s’il s’agissait d’un augure pour lui-même: la *domna* du chant, l’amie à elle et le jalos se reflètent dans les rôles de Flamenca, de Guillaume et d’Archimbaut, de même que le micro-univers générique de la *kalenda maia* se reflète dans le micro-univers spécifique des personnages-actants du roman” (Limentani 675).

el proceso de cortejo en la iglesia. Según Huchet (*L'étreinte*), el anónimo invierte la función del canto que está insertado en los cantos como el de Raimbaut de Vaqueiras, en cuanto se hace evidente la voz femenina que canta su deseo y poder. Además, nos dice que el roman “*donne la parole à la femme, rend présente et vivante la Dame, cesse de faire de l'étreinte des corps une promesse jamais tenue*” (Huchet, *L'étreinte* 49, cursivas mías).

También, por esta razón, podemos entender la función proléptica del fragmento. El hecho de que los amantes puedan encontrarse, ya no será más un sueño —sueño que tendrá Flamenca más adelante—; por el contrario, vemos en él la consumación de aquella empresa amorosa en la que se embarcarán Flamenca y Guillermo. Nuestra protagonista femenina tendrá en sus brazos a su *amic*. Este gozará con ella en los baños, mientras el celoso custodia la puerta.

Resultan de igual modo interesantes dos elementos que nos señala Bédier. El primero, la función que la palabra cumple, pues aquí la libertad es configurada en el canto y es solamente temporal. El segundo elemento tiene que ver con otros cantos occitanos al mes de mayo. Esta calenda, insertada en el texto y, como nos dice Huchet, alterada por el anónimo, tiene semejanza con otra canción occitana del siglo XII, titulada *A l'entrada del temps clar*, aquí un fragmento traducido al francés:

Au début du printemps, eya  
Pour que la joie recommence, eya  
Et pour irriter les jaloux, eya  
La reine veut montrer  
Qu'elle est si amoureuse.  
Dehors, dehors, jaloux,  
Laissez-nous, laissez-nous  
Danser entre nous, entre nous<sup>23</sup> (Mamalisa)

Aparece también aquí la fuerte imagen de menosprecio hacia el personaje del marido celoso. La fiesta es pues, el momento de libertad donde las mujeres pueden disfrutar de total independencia, por fuera de la celda que representa tanto su familia como el esposo. De igual manera

---

23 En esta entrada en Fuentes (*Chanson anonyme du 12ème siècle*) se encuentra el vínculo en que está la canción en su totalidad, tanto en occitano como en francés. El registro sonoro con su traducción al francés e inglés puede escucharse en el vínculo citado en (*Occitan Folk Song - A l'entrada del temps clar*).

que en *Flamenca*, la canción contiene una burla a aquellos esposos celosos y un llamado a que se retiren. Aquí, estos se ven despojados de su poder, al tiempo que la mujer se sitúa como centro del discurso, y de un discurso en pro de su libertad. Hay otras canciones citadas por el investigador que, como la ya citada y como en *Flamenca*, le exigen al celoso su partida.

De esta manera podemos leer también a *Flamenca*. Que el canto sea insertado, acentúa más la propuesta total de nuestro texto medieval. Del mismo modo conviene identificar el elemento significativo del fenómeno natural que se representa en el cambio de estación. Este canto a la libertad femenina que se relaciona con la llegada de la primavera, al mismo tiempo que nos presenta la imagen del reverdecimiento que se da en la naturaleza, nos puede generar también un renacer de *Flamenca*, porque se liberará del marido celoso. La voz de la mujer adquiere nuevos espacios, su condición se tiñe de libertad, es a ella a quien el amante y el hombre celoso escuchan.

La *kalenda maya* de *Flamenca* puede permitirnos una pequeña reflexión. La voz femenina de la mujer enamorada o apasionada tiene dentro de la tradición del *fin'amor* ciertos espacios físicos. En lo que cantan las mujeres, hay ciertos lugares donde la dama puede disfrutar con su amante. De esta manera, el tópico literario del *locus amoenus* puede sernos útil para entender la lírica con voz femenina. Los lugares propicios para la libertad amorosa resultan ser, según la canción: bosque, prado, jardín y habitación. Este último será uno de los lugares de la consumación amorosa de los amantes dentro del *roman*, al que llegarán a través de los baños, que de cierta manera también resultan ser un *locus amoenus*.

## La conversación en la iglesia

Como se sabe, *El roman de Flamenca* es considerado el primer texto en el que se utiliza el término de *trobairitz*. Podemos, a partir de él, entender los personajes femeninos y observar su protagonismo activo dentro de la narración. Para Grossweiner no hay una voz femenina y mucho menos que pueda ser relacionada con las *trobairitz*, ya que “*the Flamenca* poet frequently incorporates specific intertextual references in

the romance, and he makes no reference to either named or Anonymous female poets (although, ironically, the word *trobairitz* comes from this text)” (139). Además de no citar directamente ninguna poeta, para esta autora tampoco se busca exaltar la figura femenina.

Sin embargo, no es en esta línea en la que se sitúa la propuesta de este texto, puesto que, si bien no se hace referencia o se cita a una *trobairitz* histórica, sí hay elementos que nos pueden llevar a relacionar las palabras de Flamenca y sus doncellas con la propuesta literaria de aquellas mujeres en la Edad Media. Por esta razón, me parece relevante abordar especialmente la conversación que durante varios meses es construida por Flamenca y Guillermo<sup>24</sup>.

Es importante recordar que varios autores consideran este diálogo como una reconstrucción<sup>25</sup> de un poema de Peire Rogier, titulado *Ges non puesc en bon vers fallir* (Jewers). Esto puede ayudarnos a evidenciar como el elemento poético resulta ser profundamente importante dentro del roman, como bien lo dice Huchet (*L'étreinte*): “Flamenca est avant tout un roman d’amour, un roman sur la *fin’amor* et, à ce titre, produit dans l’espace occitan, il ne peut manquer de rencontrer la poésie. Il peut d’ailleurs se lire comme l’initiation amoureuse de Guilhem et de Flamenca”<sup>26</sup> (89).

Así, conviene tener en cuenta también que esta aventura de intercambio de palabras que realizarán los amantes se deriva de diferentes aspectos del fenómeno que reinó en el Mediodía francés y que tuvo un gran éxito literario en Europa. Con el fin de tener un esquema global de dicho encuentro, reconstruyo aquí toda la conversación que se lleva a cabo en la iglesia:

– ¡Ay, pobre de mí! – ¿De qué os lamentáis? – Me muero. – ¿De qué?

24 Para Jean-Charles Huchet (*L'étreinte*) es el corazón de la narración.

25 Walkley la concibe como una parodia.

26 Esto es muy importante, pues si nos damos cuenta, tanto para Guillermo –quien quiso pasar del amor leído en los libros, a experimentarlo realmente– como para Flamenca –quien fue casada sin su consentimiento– esta empresa amorosa será la primera que experimenten como jóvenes amantes. Incluso, según el mismo narrador, se trata de una escuela para Flamenca: “y mientras tanto la dama se esconde / y se vuelve a su reducto / donde Amor la tiene en su escuela” (v. 4764-4766).

(v. 3949) (v. 4344) (v. 4503) (v. 4761)  
– De amor – ¿Por quién? – Por vos. – ¿Qué puedo hacer?  
(v. 4878) (v. 4940) (v. 4968) (v. 5039)  
– Curarme – ¿Cómo? – Con un ardid. – Adelante  
(v. 5096) (v. 5155) (v. 5204) (v. 5218)  
– Lo he dispuesto. – ¿Y cuál? – Iréis – ¿A dónde?  
(v. 5309) (v. 5458) (v. 5460) (v. 5465)  
– A los baños. – ¿Cuándo? – El próximo día. – Me complace.  
(v. 5467) (v. 5487) (v. 5499) (v. 5721)

Como podemos ver, la conversación se prolonga a lo largo de casi dos mil versos. Todo lo que ocurre en este intervalo temporal es el escenario en el que Flamenca y Guillermo juegan a interpretar las palabras y los gestos del otro. El lenguaje tiene en este momento de la historia un papel protagónico. Como sabemos, el primero que mueve la ficha en este juego amoroso es Guillermo. Luego Flamenca vuelve a su torre y cuenta a sus doncellas las palabras proferidas por aquel clérigo. Ella tendrá, en primera instancia, el tiempo para reflexionar sobre qué responder.

Veamos poco a poco como se va preparando el escenario y cómo se da el primer encuentro. Antes de que se lleve a cabo el primer acercamiento en la iglesia, donde un Guillermo tonsurado exclamará su lamento de amor, se nos anticipa la voz guía del personaje masculino, a quien Guillermo reclamará por su consejo. Al igual que Flamenca, quien tendrá a sus doncellas para aconsejarle la mejor respuesta que dar a su pretendiente, Guillermo demandará su ayuda, como ya lo ha hecho antes, a Amor: “—Amor, qué hacéis, dónde estáis? / ¿Qué diré yo, si no venís / a enseñarme lo que tengo que decir?” (v. 3845-3847).

Más adelante, tras lograr al fin acercarse a Flamenca y enunciar su “¡Ay, pobre de mí!”; al volver a su aposento, veremos a Guillermo cavilar. Imagina lo que Flamenca puede decirse sobre aquel encuentro inesperado, frente a ese clérigo que le expresa un lamento. Fantasea sobre lo que ella puede interpretar de su quejido e imagina que reconoce un lamento amoroso. Aquí, como en el pasaje de la Flamenca onírica, podemos observar una conciencia masculina que imagina una voz femenina.

Después de esto, a partir del verso 4112, volverá a entrar en escena la voz de Flamenca. La vemos afligida por las palabras expresadas por aquel clérigo, ya que ella las interpreta como un agravio a su condición. Sin embargo, en su consciencia deja espacio a la posibilidad de que aquella intervención de Guillermo sea una petición amorosa. Llama a sus doncellas para contarles lo acontecido y pedirles ayuda. En un momento llega a expresar:

Para mi mal y por despecho,  
y como sabe que yo no tengo  
ningún consuelo, ni solaz, ni alegría ni felicidad,  
sino dolor y tristeza y aflicción,  
me ha dicho: ‘¡Ay, pobre de mí!’  
como si él fuera muy desgraciado y yo no.  
Sólo lo ha dicho para recordarme  
que debo lamentarme cada día de mi vida. (v. 4112)

Alís y Margarita se muestran prestas a servir a su dama. Mediante preguntas buscan comprender la actitud de aquel clérigo. Alís llega a preguntarle: “pero, señora, / ¿qué cara os mostró cuando estuvo delante de vosotros?” (v. 4218-4219).

De este modo, la doncella le permite a Flamenca ir resolviendo el enigma de aquellas palabras<sup>27</sup> de ese hombre desconocido. Nuestra protagonista responde que el clérigo no la miró a los ojos cuando enunció “¡Ay, pobre de mí!”, por lo que Alís concluye que su actitud es la de un hombre temeroso. A su vez, esto le permite a Flamenca advertir que Guillermo enrojeció tras enunciar dichas palabras. Su doncella le manifiesta que no debe dudar de que se trate de un quejido amoroso y la exhorta a “responderle favorablemente” (v. 4231).

Esto nos demuestra la importancia de los gestos y ademanes dentro de esta empresa amorosa, donde las mujeres se nos muestran como altamente sensibles y atentas a estos. Alís, al igual que Margarita, alentará a Flamenca a no dudar de que aquel hombre está enamorado de ella. La respuesta que da enseguida Flamenca resulta fascinante, ya que evidencia

---

<sup>27</sup> Conviene entender que en la lengua original se trata de expresiones, en español las expresiones son más largas.

su entrada al juego amoroso y su interés frente al reto de responderle audazmente a Guillermo:

—Amiga, muy rápido lo decís,  
pero antes es necesario, y sé lo que me digo,  
encontrar unas palabras  
que se puedan equiparar  
a lo que él me dijo en primer lugar. (v. 4232-4235)

Unos versos más adelante, esta le declara a Alís, respecto al papel de la mujer: “y tiene que decir palabras tan mesuradas que no lleven a la esperanza / ni que tampoco hagan desesperar” (v. 4241-4243).

Desde el inicio, Flamenca es consciente de cierto deber de responder al requerimiento amoroso de un caballero. A su vez, reconoce la aventura que se abre ante sí, al interpretar palabras y enunciar las correctas (“palabras mesuradas”<sup>28</sup>) para desarrollar dicha aventura. Flamenca es inteligente y sabe que no desea apartarse del mundo cortés, ya que aquel hombre se le presenta como una posibilidad de liberación:

Esto no impide la existencia de cierto código de obligaciones morales que encauzan la libertad de la dama: la necesidad de conceder su *merci* una vez merecida por el servicio y el elogio, así como por su propia inclinación. Si la dama se sustrajera a estas exigencias, sería necesario romper con ella; probando así su falta de valor y de *pris*, se separaría entonces a sí misma del universo cortés. (Zumthor 92)<sup>29</sup>

Haciendo ver su conocimiento profundo de aquel “juego” (v. 4244) amoroso, Alís le hace ver a Flamenca los posibles efectos positivos en su vida si responde afirmativamente a Guillermo. Esto nos permite evidenciar que las protagonistas femeninas serán completamente conscientes de lo que se da inicio a partir de ahora: “—Amiga, cuando conozca por completo su voluntad, / que me dirá palabra por palabra”<sup>30</sup> (v. 4253-4254).

28 Literalmente en el texto “palabras tan mesuradas” (v. 4241).

29 Uno de los fragmentos de los monólogos de Flamenca en los que podemos evidenciar esto, es el siguiente: “Y desde que Amor se ha fijado en mí, /no sé como librarme de él, /pues por el feudo que le debo / me demanda refugio / y me ha enviado un mensaje cortés / para probar mi coraje / y saber si yo lo albergaré o no” (v. 5578-5584).

30 Esta expresión nos advierte sobre el modo en que se seguirán desarrollando los encuentros en la iglesia por parte de Flamenca y Guillermo.

Posteriormente, Flamenca dará cuenta de la labor de la mujer que comienza a ser cortejada. Habla sobre la tarea de la dama de reconocer si se trata de un buen amor, también acerca del dios Amor y cómo una buena mujer debe seguirlo. Podemos evidenciar en este pequeño monólogo de Flamenca la voz moralizadora del narrador. Incluso, con el fin de definir la maldad de aquella mujer que no responde al hombre que la corteja, o que le hace esperar, se dice que esta puede ser peor que otras criaturas como el dragón o la víbora (v. 4291). En el discurso podemos inferir que Merced es quien lleva a la mujer a responder favorablemente al hombre, por lo que, según vimos anteriormente, Flamenca se enmarca en el *fin' amor*.

Flamenca les pregunta a sus doncellas cuál podría ser la mejor respuesta, a lo que Alís repite las palabras de Guillermo, para así sugerir la posible respuesta “¿De qué os lamentáis?” (v. 4310). Flamenca repite ambas frases y considera que encajan muy bien, por lo que decide que esta será la respuesta que dará en el próximo encuentro. Ese día, y como nos dice el narrador, mediante un “ardid” Flamenca formula la pregunta a Guillermo. Veremos posteriormente su efecto en él, y los diálogos que se llevan a cabo entre la boca y el corazón, todo esto guiado por Amor. Tras esto, observaremos una escena que puede tener cierto matiz cómico: las mujeres dramatizan la escena de aquel día (utilizando el *roman de Blancaflor*) con el fin de saber si Guillermo ha escuchado bien la pregunta de Flamenca (v. 4475)<sup>31</sup>.

Ante el “Me muero” (v.4503) de Guillermo, Margarita expresará a Flamenca su ánimo porque le responda positivamente, ya que se trata de un hombre apuesto y cortés. Veremos que, muy en el estilo de las *trobairitz*, esta dice: “pues más vale hablar de un amante / que de un marido que hace llorar” (v. 4559 - 4560). Margarita es quien aconsejará la futura respuesta para Guillermo: “—Entonces oíd ahora lo que es apropiado” (v. 4573), y pasa a entonar los intercambios, hasta ahora realizados, con el fin de introducir la nueva respuesta, “¿De qué?”. Es aquí donde la palabra *trobairitz* será enunciada en el roman por parte de Flamenca: “—Margarita, muy bien lo has conseguido, / ya sois una buena

---

31 La escena se recrea por parte de las mujeres, en ella las palabras son repetidas.

*trobairitz*” (v. 4576 -4577). Además, Margarita se reconoce en el concepto y lo aplica también para su dama y para Alís: “—Sí, señora, la mejor que hayáis visto nunca, /excepto después de vos y después de Alís” (v. 4579).

Encontramos también en esta sección del *roman* un reconocimiento por parte de Guillermo de aquel juego de palabras. Para él, se trata de una cosecha, ya que, según sus propias palabras, la primera y segunda interjección (“Ay pobre de mí” y “Me muero”), se tratan de una siembra que tendrá como fruto la respuesta de Flamenca<sup>32</sup>. A continuación, tras enunciar la respuesta aconsejada por Margarita, Flamenca y sus doncellas volverán a la torre para continuar sus debates sobre las circunstancias y réplicas del encuentro recién ocurrido y del que vendrá. En estas discusiones pasarán a quejarse sobre las pocas fiestas religiosas que se acercan en el calendario, hecho que no resulta propicio para esta aventura amorosa con la palabra. Además, reconocen la instrucción en letras que demuestra aquel clérigo y hablan sobre su importancia como cualidad para buscar en un amante. Pero, curiosamente, resulta también ser una cualidad femenina fundamental: “y una dama mucho más considerada/ si está un poco instruida en letras” (v. 4811-4812)<sup>33</sup>.

A la siguiente respuesta de Guillermo “De amor”, Flamenca se siente intranquila. Ya que considera, inocentemente, que es extraño que un hombre se queje por amor a una desconocida. Sin embargo, tiene clara la respuesta que dará Guillermo el domingo próximo, se trata de otra intervención de carácter interrogativa: “¿Por quién?”, la cual le dará la oportunidad para grandes meditaciones a Guillermo. La siguiente respuesta, que también es de carácter interrogativo (“¿Qué puedo hacer?”), será ideada de igual manera por Flamenca gracias al consejo de Alís. Esta, muy inteligentemente aconseja y resalta la importancia de la sutileza de

32 “¡Jamás mi ‘Ay pobre de mí’ estuvo siete días / en tierra húmeda, y al octavo brotó; / y luego me esforcé / durante otros siete / para sólo sembrar ‘me muero’, / y tendré que esforzarme mucho / antes de que brote o aparezca, /de manera que Dios, por su misericordia, /lo haga crecer y lo haga nacer para mi gozo!” (v. 4684-4691).

33 Podemos ver en este otro fragmento la consciencia del juego de las palabras y el reconocimiento del talento de Flamenca por parte de Guillermo: “Pues es ya una gran gentileza de su parte / El que piense una sutileza tal / como la de acordar sus palabras con las mías” (v.4857-4859).

la respuesta al decir: “Respondedle con una frase ambigua / que le resulte de buen escuchar / y le dé (esperanzas de amor)”<sup>34</sup> (v. 5024-5026).

Vemos tras cada una de las intervenciones que la palabra enunciada por Guillermo repercute en Flamenca. Podemos observar, a su vez, cómo la palabra que Flamenca comparte en esa intimidad—invisible para los demás asistentes a la iglesia— genera reflexiones en Guillermo. De esta manera, él se hace más y más consciente del juego y el talento de Flamenca, quien demuestra ser, como Margarita, una talentosa *trobairitz*.

Guillermo reconoce dos elementos muy importantes en Flamenca que podrían, al mismo tiempo, permitirnos identificar a Flamenca como *trobairitz*. La naturalidad de las respuestas de Flamenca se conjuga con la sutileza de estas<sup>35</sup>. En las numerosas cavilaciones a las que se entrega con sus doncellas, empieza a darse un cambio en ella, quien pasa de ser una mujer cautiva, a una creadora a la altura de las *trobairitz* históricas, la cual interpela a su amante y exalta la pasión amorosa.

Guillermo le responderá a Flamenca mediante la invitación abierta al encuentro amoroso: “Curarme”. Alís y Margarita le aconsejan a Flamenca responderle “¿Cómo?”. Guillermo le dirá que mediante un artificio. A lo que, gracias al consejo de Alís, Flamenca responderá: “Adelante”. Esta última respuesta ha sido considerada por varios investigadores (Grossweiner, Macciò, Huchet) como invitación a la acción. Guillermo contestará “Lo he dispuesto”, a lo que Alís aconseja responder “¿Y cuál?”. Guillermo expone entonces poco a poco el plan: “Iréis”, la siguiente respuesta no sabemos por quién está ideada, ya que el narrador no da cuenta de ello: “¿A dónde?”.

Cabe resaltar que dentro de estos días de encuentros entre los amantes y largas conversaciones entre Flamenca y sus doncellas, tanto Guillermo

34 «La parole (ou le poème) de la ‘trobairitz’ tire sa force de sollicitation et de relance de son oscillation permanente entre l’ombre et la lumière, la transparence du sens, immédiatement perceptible à travers l’écorce des mots, et le tissage par la langue d’un voile qui fortifie les redans du sens» (Huchet, “Les femmes troubadours” 67).

35 Además de un talento para interpretar las palabras de Guillermo, que es reconocido por el narrador, quien expresa: “Y no lo engaña ni lo confunde como para / interpretarlo de muchas maneras: / ¡Ay, tan buenas interpretaciones le da!” (v. 5074-5076).

como Flamenca y las doncellas se explayan en monólogos sobre el buen actuar de la dama, el poder de Amor y las cualidades del amante. De esta manera, nos encontramos con algunas palabras de Margarita que evidencian su inteligencia que se entremezcla en la sensibilidad amorosa, ya que muestra a Flamenca el efecto positivo que puede traer su relación con Guillermo:

—Mil veces mayor que el suyo  
debe ser vuestro deseo, señora,  
para que podáis hacer todo lo que le agrade.  
Y, si vos queréis, os lo probaré:  
Él sólo tiene una prisión  
y ésta es algo alegre  
y por vuestro amor es deliciosa;  
pero vos tenéis dos prisiones:  
Una es la del marido celoso  
que siempre discute y amenaza  
y que nunca os dirá nada que os complazca;  
La otra es la del corazón  
y la de la voluntad de hacer lo que demandan  
la belleza, el honor, la alegría, los ruegos,  
la juventud, hacer la corte, el solaz y la discreción. (v. 5409-5424)

Así, Margarita, con perspicacia, indica el carácter doble de la prisión de su señora. Tras esto, Flamenca idea la respuesta “¿Cuándo?”, a la que Guillermo dirá: “El próximo día”. enseguida, Flamenca expresará de modo afirmativo: “Me complace”. Como sabemos, tras esto los dos amantes lograrán encontrarse en los baños. Es interesante que incluso en el primer encuentro, en el que los amantes son subyugados por el nerviosismo y la ansiedad del descubrimiento del otro (los besos y las caricias dominan), los dos amantes vuelven sus pasos a las palabras que se habían compartido y que los llevaron a donde se encuentran ahora. Esto lo expone el narrador de la siguiente manera:

A tan gran deleite se abandonaron  
cuando las palabras que dijeron recordaron,  
que no hay nadie capaz de anotar  
ni boca de decir, ni corazón de pensar  
la felicidad que cada uno de ellos tiene. (v. 5975-5979)

Tras esta cita, Flamenca se transforma. A partir de este momento tendrá un papel aún más importante dentro de la narración. Sus sentimientos e ideas van dominando la historia. Incluso llegaremos a ver que sueña con Guillermo, fantaseando que la besa. El narrador transmite lo que esta le manifiesta en el sueño, lo cual tiene un tono erótico evidente: “—Bello Señor, / vedme aquí para vuestro placer / completamente desnuda bajo esta camisa” (v. 6128-6130).

Las palabras que comparte con sus doncellas nos permiten observar que Flamenca expresa abiertamente su deseo, como también lo hacen las *trobairitz*. Flamenca es clara al comunicar ese deseo amoroso y sexual que siente por Guillermo: “Me podrá poseer completamente desnuda / cuando le plazca, o vestida, / pues no le daré ninguna excusa” (v. 6204-6206).

No hay que olvidar que todo esto se inscribe dentro del *fin’amor*. Siguiendo a Fleischman, podemos ver que Flamenca actuará entonces bajo su prescriptiva:

Echoing the troubadours, she acknowledges the DUTY of a *donna bon’e fina* to accept the love of a worthy knight who has long and faithfully entreated her and to reward his patient suffering with merce . . . Mercy, like Love and Jealousy, is not optional for decent ladies; its prescriptions are an imperative. (236)

Además, a continuación, dará a sus palabras un discurso propio del *fin’amor* al hablar acerca del deber de la dama de responder afirmativamente al reclamo amoroso de aquel hombre que le parece conveniente<sup>36</sup>. Como se dijo antes, notamos un cambio en la protagonista, quien pasará de lamentarse de su prisión a afirmar la libertad amorosa femenina, incluso por sobre lo que las personas a su alrededor puedan decir:

que todo el mundo esté en su contra,  
con tal de que ella pueda un día,  
entre sus brazos y a su entero placer,

---

36 “Me pregunto de esa dama / dónde debe tener el corazón, / cuando ve que su amigo, / que tanto la respeta y la ama, / muere de amor por ella, / e invoca a Dios y a ella; / y a la dama no parece que le importe mucho, / ni siquiera se digna a tenderle la mano” (v. 6260-6265).

sentir y tener lo que le plazca.

Este razonamiento me he hecho yo,  
que tanto sé de amor y de sus pleitos. (v. 6315-6320)

## La autoría de cada una de las intervenciones

Con lo anterior, podemos entonces identificar una voz activa por parte de los personajes femeninos. Aquí las mujeres toman decisiones sobre el lenguaje, lo que se enuncia y sus efectos. Grossweiner informa de la autoría de las primeras seis intervenciones a lo largo de las ceremonias religiosas, así:

“Hai las!” Guilhem

“Que plans?” Alis

“Mor mi” Guilhem

“De que?” Margarida

“D’Amor” Guilhem

“Per cui?” Flamenca (407)

Presento aquí la identificación de las autorías de cada intervención de Flamenca en la iglesia, transportándolo al español, con base en la traducción de Rossell:

Intervención	Autoría
- ¡Ay, pobre de mí!	Guillermo
- ¿De qué os lamentáis?	Alís
- Me muero	Guillermo
- ¿De qué?	Margarita
- De amor	Guillermo
- ¿Por quién?	Flamenca
- Por vos	Guillermo

- ¿Qué puedo hacer?	<b>Flamenca</b>
- Curarme	<b>Guillermo</b>
- ¿Cómo?	<b>Alís y Margarita</b>
- Con un ardid	<b>Guillermo</b>
- Adelante	<b>Flamenca</b>
- Lo he dispuesto	<b>Guillermo</b>
- ¿Y cuál?	<b>Alís</b>
- Iréis	<b>Guillermo</b>
- ¿A dónde?	<b>No se indica<sup>37</sup></b>
- A los baños	<b>Guillermo</b>
- ¿Cuándo?	<b>Flamenca</b>
- El próximo día	<b>Guillermo</b>
- Me complace	<b>Flamenca</b>

Así, Flamenca no solo es *domna*. Sus palabras invitan a la acción<sup>38</sup>, y no solamente a Guillermo, sino a sí misma. Su actuación se emprenderá mediante las palabras, el engaño a Archimbaut, y su futura liberación y reencuentro con la vida pública se darán a través de estas. Así, observamos que al enunciar la respuesta “Adelante” (v. 5218), la protagonista femenina entiende que al declarar un amor mutuo se abre ante el mundo:

no obstante diciendo esta palabra  
 le confieso abiertamente que quiero su amor,  
 y no sé si eso me es causa de deshonra,  
 pues consiento tan ligeramente  
 el amor de un hombre como éste. (v. 5251-5256)

De igual manera, Flamenca es consciente del efecto de las palabras en ella misma, ya que les dice a sus criadas: “mucho me agrada cuando oigo / a alguien que dice de él / todo lo que yo quiero” (v. 6180-6182).

37 El narrador no indica de quién es la autoría de esta intervención, pero podríamos pensar que quizás se trata de Flamenca.

38 «On notera que le seul mot déclaratif (*Plas mi*) prononcé par Flamenca à l'intérieur de la cobla possède la valeur d'une injonction invitant à l'action» (Huchet, *L'étreinte* 54).

Resulta significativo dentro de la obra observar esa búsqueda de las palabras, lo que denota que es fundamental para los personajes femeninos el trabajo en la construcción de la mejor respuesta posible. Aquí, la brevedad del tiempo para comunicarse —sumando la tensión del contexto del encuentro—, reclama en los amantes la habilidad para formular la respuesta precisa. En esta parte de la narración la palabra se muestra como toda una empresa amorosa. La palabra debe ser precisa como lo es el dardo lanzado por Amor<sup>39</sup>. Hay una destacada sensibilidad que se demuestra en el hecho de que Flamenca y sus doncellas se repitan las palabras mostrando ser extremadamente sensibles a su sonoridad y sentido:

Ciertamente, se dice a sí misma:  
—¡Bendito sea quien estas palabras ha escogido!  
‘¡Ay, pobre de mí!, ¿de qué os lamentáis?’  
Queda muy bien ¡Ah Dios,  
tal como lo necesitaba!  
Han repetido mil veces  
‘¡Ay, pobre de mí!, ¿de qué os lamentáis?’  
Y lo han recordado durante  
toda la semana  
antes de que llegara el domingo. (v. 4311-4318)

Otro ejemplo de esa sensibilidad y reflexión acerca de las palabras y su efecto puede ser este:

—Amiga, no me hace falta pensarlo,  
pues quiero preguntarle por quién;  
cuando respecto al ‘¿por quién?’  
tenga la misma certeza que tengo  
respecto al ‘¿qué?’, entonces tendré aun  
más necesidad de un buen consejo que al principio. (v. 4913-4918)

Tanto Guillermo como Flamenca reflexionan sobre las palabras, la persona a las que son dirigidas y el efecto que tendrá lo que se

---

39 Un ejemplo de la relación de Amor con su destreza es el siguiente fragmento: “Jamás nadie ha visto un arquero tan certero / como Amor, que asesta tan afinadamente: / Toque donde toque su dardo / va directamente al corazón, y ahí se queda” (v. 2713-2716).

pronuncie<sup>40</sup>. Diálogos como los que tiene Flamenca con sus doncellas, los tiene Guillermo consigo mismo y con Amor: “Guillermo no descansa ni tiene pausa / durante todo el día recuerda y declina / Y glosa y deriva sus palabras” (v. 4589-4591).

De igual manera, los dos amantes son conscientes de la sensibilidad del otro. Los dos se establecen dentro del juego del amor que, como ya hemos demostrado, se fundamenta en las palabras. Esto lo podemos observar en el hecho de que Guillermo también identifica en Flamenca un talento en el encuentro e interpretación de las palabras, cuando dice:

Ella ha encontrado una frase muy ambigua;  
en verdad que es una dama de categoría,  
pues es capaz de responder a mis palabras  
de forma natural con otras sutiles. (v. 5052-5056)

Las palabras son entonces un elemento fundamental en la configuración de la historia, que se rige a su vez por la tradición del *fin'amor*. En ellas cada uno se entrega y se problematiza a sí mismo. Además, mediante la palabra cada uno expresa de manera enmascarada su deseo de acercarse a ese “otro”: «La fin'amor repose sur un rêve de maîtrise, d'une maîtrise de soi et de son désir, suppléant à une impossible maîtrise de l'Autre.» (Huchet, *L'étreinte* 88). Por consiguiente, la palabra sirve para interpretar el deseo y, a su vez, jugar con él.

Como dijimos antes, tanto Flamenca como Guillermo utilizarán lo que esté a su alcance para lograr sus propósitos. Sin embargo, cabe resaltar, siguiendo a Fleischman, que cada uno de ellos actúa por interés propio: “Though Guillem has yet to appear, he too is less than euphoric, longing for an object on whom to bestow the fruits of his extensive if somewhat theoretical- education in love” (228). Así, según la investigadora, Guillermo busca una mujer en quien volcar todos los conocimientos adquiridos sobre el amor:

---

40 «Ce qui s'énonce au féminin interroge et relance, est le moteur, le principe de l'écriture troubadouresque, la voix de la langue sollicitant le troubadour convié à participer à l'édification du 'trobar'» (Huchet, “Les femmes troubadours” 67). Las respuestas de Flamenca pueden ser esto.

Courtly society is at an impasse with each of the major characters off indulging his particular obsession: Archimbaut remains locked into his jealousy; Guillem has found a *mecina* for his lovesickness and Flamenca a measure of *socors* in being able to express for the first time her amatory desires. But the lovers are still fettered by the antisocial nature of illicit passion. (Fleischman 235)

Esta mirada nos permite entender más profundamente el papel de las palabras y la relación de las protagonistas femeninas con ellas dentro del *roman*. Sin embargo, podemos advertir que Flamenca es consciente del poder de sus palabras y, por ende, las escoge con cuidado: “Flamenca apparently recognizes that she acquires power by maintaining control over how her words are interpreted” (Grossweiner 137). De esta manera ve la salida a su cautiverio en ese papel poderoso que llega a adquirir gracias a la palabra.

## La *domna* como *trobairitz*

El personaje de Flamenca no se limita a ser el de la mujer encarcelada y pendiente de corresponder al caballero que pida su amor. La protagonista, durante el desarrollo de la historia, que se corresponde con una evolución de su actuar, se transforma en un personaje que toma decisiones sobre sí y sobre otros sujetos de la trama. Como sucede más adelante, es Flamenca la que le pide a Guillermo volver a su tierra para que luego regrese como caballero en un torneo.

De igual manera, es Flamenca quien le pide a Archimbaut liberarla de su prisión. Por esta razón, podemos ver en su figura la de la *trobairitz*: “Flamenca, like the *trobairitz*, demonstrates a keen perception that a woman appropriates power not just by what she says but by carefully evaluating the circumstances under which she communicates” (Grossweiner 137).

Esto nos muestra que Flamenca es consciente del juego al que se entrega al responder el ruego de Guillem. Encontrarse en la torre para dialogar con sus criadas, para recrear los encuentros y diálogos furtivos, le produce gran placer, lo que no deja de evocar el sentido de juego de estas interacciones: la voz de Flamenca es una voz femenina que escoge las palabras con cuidado, se preocupa por el efecto que tendrán en el

hombre que pretende su amor, se da cuenta de su efecto y de los posibles hechos que generen<sup>41</sup>.

A su vez, en aquella gran actuación de las palabras, Flamenca tiene una identidad doble: la de *domna* y la de *trobairitz*. Es la dama que recibe el ruego amoroso y escoge entregarse a él, pero al mismo tiempo es la creadora de la palabra que juega con la pasión amorosa. Esto no es propio del anónimo, ya que, siguiendo la tradición trovadoresca y de las mujeres trovadoras, esto puede darse simultáneamente:

On peut sans doute en conclure que les uns et les autres étaient considérés comme appartenant tous au même système socio-poétique d'ensemble, et que la *domna* enfin, qui était ici l'inspiratrice et la protectrice, pouvait être là l'adoratrice sans cesser peut-être pour cela d'être la protectrice. (Bec, "Trobairitz" 239)

Siguiendo el argumento de Grossweiner, que por momentos conviene centrarnos más, no en lo que las palabras quieren decir, sino en las palabras mismas, nos damos cuenta de la importancia de la voz femenina. Deteniéndose en unos versos, la autora nos dice que el discurso de Flamenca y las doncellas se rige por el conocimiento o al menos lo considera fundamental: «By explicitly referring to knowing three times in eight lines, Flamenca, like the Comtessa, is emphasizing the importance of speech being preceded by knowledge» (Grossweiner 137)<sup>42</sup>. A pesar de todo, la investigadora no considera que en Flamenca se celebre una voz femenina. En nuestra opinión, aunque no se celebre, es la imagen que deja tras todos los sucesos que se producen en la historia. Bien sabemos que luego Flamenca se enfrentará a Archimbaut demandando su libertad y le pedirá a Guillermo que vuelva a su tierra y regrese en un año para un torneo.

El discurso de Flamenca, Alís y Margarita no dista del de una trovadora histórica como lo fue la Condesa de Día (*Comtesse de Die*), trovadora occitana del siglo XII. Aquí una de sus *cansós*, titulada *He estado muy angustiada*<sup>43</sup>:

---

41 "If once released she resumes her role as the community's *domna*, ... then Flamenca, like the Comtessa, gives herself to her lover to achieve even more praise and adulation as well as her freedom" (Grossweiner 138).

42 Para el caso de la edición ebook, versos 4256 al 4260.

43 La segunda y tercera estrofa pueden asemejarse mucho a diversos discursos que da Flamenca a lo largo de la novela.

He estado muy angustiada  
Por un caballero que he tenido  
Y quiero que por siempre sea sabido  
Cómo le he amado sin medida;  
Ahora comprendo que yo me he engañado,  
Porque no le he dado mi amor,  
Por eso he vivido en el error  
Tanto en el lecho como vestida.

Cómo querría una tarde tener  
A mi caballero, desnudo, entre los brazos,  
Y que él se considerase feliz  
Con que sólo le hiciese de almohada;  
Lo que me deja más encantada  
Que Floris de Blancaflor:  
Yo le dono mi corazón y mi amor,  
Mi razón, mis ojos y mi vida.

Bello amigo, amable y bueno,  
¿Cuándo os tendré en mi poder?  
¿Podría yacer a vuestro lado un atardecer  
y podría daros un beso apasionado!  
Sabed que tendría gran deseo  
De teneros en lugar del marido,  
Con la condición de que me concedierais  
Hacer todo lo que yo quisiera. (Delgado)

El dolor que nos narran los personajes de Guillermo y Flamenca cuando se separan, las lágrimas que llenan sus ojos y las caricias que se dan, se pueden relacionar con los *Tagelied* (poemas medievales alemanes) que describe Balbuena. Es importante, porque se nos muestra que tanto el hombre como la dama exponen su dolor por la separación, tras el momento de amor. Sin embargo, en este género no hay una relación de vasallaje entre los amantes:

Por lo tanto, queda el interrogante de por qué en el caso de poemas compuestos por hombres es la mujer quien se atreve a denunciar ciertos valores de la sociedad para la cual dichas composiciones fueron creadas. Tal vez el cuestionamiento de las normas caballerescas tenga que ser relegado a una figura de la que, según la concepción medieval, podía esperarse todo. O tal vez el cantor, el trovador o el *Minnesänger* pretendiera reflejar en sus poemas la oposición de la mujer a entrar en el juego cortés, en la que se veía obligada a representar un rol ya predeterminado, pero que no conducía a un amor real. (Balbuena 20)

Además del discurso que enuncian los personajes, observamos lo que el narrador dice de la mujer. En esto tenemos un discurso misógino, que se relaciona con la idea dominante sobre la Edad Media. Sin embargo, podemos prestar atención a algunos pasajes que pueden identificarse como “pro-femeninos”. Aquí advertimos una reflexión inclinada hacia el lado del personaje masculino, y que los estudiosos de la obra han relacionado con Ovidio, debido a la enorme popularidad de este poeta en la Edad Media:

Toda buena dama conoce bien  
que su amigo no se movería  
ni su boca huiría en el momento en que ella lo quiera besar,  
pero el hombre tiene miedo de que ella se aparte  
de su lado, y de que huya,  
si él la quiere besar,  
o de que aparte su boca o le disguste.  
Y por esto en un arte tal  
más vale una dama que mil caballeros;  
esto dice Ovidio que (en estos asuntos) es una  
autoridad. (v. 7544-7554)

## A modo de reflexión sobre estas voces femeninas

A lo largo de la obra percibimos el cambio de discurso de Flamenca. Al comienzo, se queja de su estado de cautiva; empero, tras conocer a Guillermo, habla sobre el amor y el deber de la dama de servir al caballero que la requiere. Flamenca, junto con sus doncellas, se adentran en la profundidad del juego amoroso, en su dolor y su placer. Flamenca expresa primero su pena al sentirse ultrajada y después su gloria al ser cortejada.

También podemos percibir que los personajes masculinos nos ayudan a identificar la voz femenina. Gracias a las palabras con las que describen y representan a la mujer, entendemos su poder dentro de la narración. La complejidad de las relaciones amorosas, el papel de la mujer y el hombre, son abordados por el anónimo medieval. El deseo y las convenciones sociales riñen dentro de nuestros protagonistas. Bien apuntó Huchet: “*Flamenca* chercherait plutôt l’origine du *Trobar* du côté du christianisme, non pour exalter les ‘valeurs spirituelles de la

littérature provençale’, mais pour cerner l’articulation de deux discours antagonistes” (Huchet, *L’êtreinte* 57).

Con este análisis no pretendemos decir que la obra aboga por una reivindicación o mejoramiento de la imagen femenina. Tampoco buscamos expresar que la obra es una representación de la realidad de la mujer en aquella época. Si seguimos la perspectiva sociológica de Koehler, la realidad en aquella época no permeaba el arte, y no iba a trastornar a la sociedad. Podemos decir que este *roman* atestigua un nuevo paso en el tratamiento de los personajes, dándole protagonismo especial a los personajes femeninos.

La propuesta narrativa de la obra construye unos personajes que no son simples marionetas para contar una historia, sino que los caracteriza con cierta profundidad psicológica; elemento que confiere modernidad literaria a esta obra y que la llena de argumentos para que sea considerada como uno de los preámbulos a la literatura moderna. Tampoco, quizás, se busca que Flamenca tenga una voz individual o particular, es ella, pero a la vez es todas las mujeres:

Au premier rang la dame, toujours désirable, inaccessible, trônant bien au-dessus de l’amant, objet de tous les espoirs et de tous les désespoirs, apostrophée mainte fois, mais toujours muette; elle n’est jamais décrite de façon individualisante, d’abord parce qu’il suffit de dire qu’elle est la plus belle, la plus noble et la plus courtoise, et surtout parce qu’elle est la bien-aimée, la maîtresse et l’idéal de tous. Son portrait, qui est le portrait de toutes les dames, ne se dessine qu’indirectement, dans le miroir des effets qu’elle produit autour d’elle. (Koehler 43)

Tal transformación se da en Flamenca, quien toma la palabra ahora para sancionar el actuar de Archimbaud y demandarle su liberación:

—Bello y querido señor,  
 el que me juntó a vos  
 cometió un gran pecado;  
 pues desde el momento en que fui vuestra,  
 vuestro mérito no ha hecho más que disminuir;  
 y vos solíais valer tanto  
 que todo el mundo hablaba de vos,  
 y Dios y todo el mundo os amaban;

pero ahora os habéis vuelto tan celoso  
que os habéis matado a vos y a mí.  
Pero yo haría con vos un acuerdo:  
Sin dudarlo y en presencia de mis damas  
juraría sobre la Biblia,  
que yo me guardaría siempre del modo  
en que vos me habéis guardado aquí dentro,  
y, si estáis de acuerdo, chocadla. (v. 6676-6689)

Conviene recordar en donde hemos situado este juego de la palabra femenina:

A principios del siglo XII nace en Francia un nuevo discurso de amor, puesto de manifiesto en la lírica occitana, que concede a la mujer un valor primordial, tanto desde el punto de vista sentimental como desde el punto de vista erótico. Este amor cortés o *fin'amor* otorga a la fémina el papel de soberana, y al amante-trovador, el de vasallo. Si en la épica la mujer tenía un papel secundario, y mostraba en todo momento su sumisión al hombre, en la lírica provenzal se torna una *domna* inaccesible. La lírica occitana, pues, proclama un amor meramente contemplativo, sin que exista una consumación del amor que se profesan los amantes. (Balbuena 4)

Podemos entonces decir que es posible relacionar simbólicamente el personaje de Flamenca con las *trobairitz*, ya que

Con la voz femenina rescatada de los *fabliaux* se nos ha revelado, como vemos, un prototipo de mujer totalmente contrario al que los autores de los textos pretendían mostrar. Son dos maneras de manifestarse la feminidad en la Edad Media, una más cerca del limitado papel que desempeña la mujer al comienzo de esta época, debido al menosprecio y la rudeza del hombre medieval, y la otra más próxima a la gentileza femenina con la que se instaura el reino de la belleza y la galantería que conseguirá limar las asperezas varoniles que acabarán sometiéndose al imperio dominante de lo femenino. Encontramos, como siempre, la consabida dualidad tan característica de la Edad Media. (López 64)

En Flamenca nace la palabra que resultará liberadora para ella. Huchet (*L'étreinte*) nos sirve de fundamento para nuestra percepción, al decir que

En ces bouches féminines le 'trobar' est éclaté, la 'trouvaille' dédoublée, voire détriplée, disséminée en un poussière de mots qui sont autant d'embryons de poèmes rapportés à des instances énonciatives différentes: à Flamenca, qui occupe la place de la "Dame au regard de l'homme qui pour elle sut être clerc et troubadour,

et à ses doublures ancillaires. Mais, toujours, aux oreilles de l'amant poète, la 'trouaille' éclôt sur les lèvres de la Dame en une parole qui dérobe le mystère et la complexité de son énonciation, la plurivocité des bruits de langue qui disséminent son origine. Au chant univoque du troubadour répond la parole de la 'trobairitz', morcelée sous son unité apparente. Parole multiple". (66)

Sabemos que se trata de una mirada masculina quien configura las voces femeninas, sin embargo, la cuestión es lo que podemos observar de esta dentro de la narración. Quizás el autor quiso mostrar un discurso misógino, pero en nuestra interpretación este puede devenir en lo contrario, pues, como lo hemos mostrado hasta aquí, las voces femeninas logran adentrarse en el juego amoroso demostrando su conocimiento del *fin'amor*, de las sutilezas de la palabra y su poder en el otro.

Dentro del discurso femenino bien vale la pena recordar que las trovadoras se referían a amic, amigo, más que a su señor o su vasallo<sup>44</sup>. Conviene resaltar la denominación que da Bec (*Trobairitz*) al grupo de creaciones de las trovadoras, se trata de "chansons d'ami". Esto nos muestra la importancia de este término, ya que incluso este investigador lo utiliza para clasificar las creaciones de las trovadoras<sup>45</sup>.

## Conclusiones

Podríamos llegar a concluir, y siguiendo a Koehler<sup>46</sup>, al mismo tiempo que al título que dio Huchet a su libro sobre Flamenca<sup>47</sup>, que las palabras determinan la importancia de los personajes femeninos en este texto medieval. Los dos amantes se tocan mediante el lenguaje que intercambian durante los rituales religiosos. Dentro de las sutilezas propias del *fin'amor*, las palabras cortas y los bisílabos compartidos son altamente poderosos en el aspecto erótico. Como bien nos dice Zumthor:

44 Esto se da principalmente en las palabras que la Flamenca onírica dice al Guillermo que sueña.

45 «Notre propos sera donc ici de situer la poésie des trobairitz aussi bien dans l'ensemble du système lyrique troubadouresque que dans l'ensemble de la lyrique féminine du moyen âge ou, plus exactement, de ce que nous conviendrons de grouper sous le titre très général de 'chansons d'ami' ou 'chansons de femme'» (Koehler 235).

46 "L'amour courtois ne va pas sans une longue période d'attente, désespoir et de supplications, pendant laquelle se déroule tout un processus d'ennoblissement et d'affinement, tant intérieur qu'extérieur, ..." (32). Aquí, relaciono esto con el sentido de aprendizaje y refinamiento que se presenta en ambos amantes gracias a los encuentros en la iglesia.

47 Que, como se dijo antes, pone fuerte acento investigativo en los monosílabos creados por Flamenca y Guillermo.

«El amor compartido se envuelve en el mayor secreto, se repliega en el puro intercambio de palabras y gestos en los cuales alcanza su plenitud» (91). Esto se encuentra en clara relación con el carácter secreto de las palabras en la iglesia. Nadie más, sino los amantes —pero frente a todos— son capaces de escucharse. Sus palabras son emitidas abiertamente frente al otro, pero con una gran custodia frente a los demás. Todas las interpretaciones que pueden derivarse, ya sea del tratamiento del tema del amor, de lo que dicen los personajes y su actuar en la novela, son una muestra de la riqueza de este texto medieval.

Con todo lo anteriormente observado, por qué no pensar que, en esos entramados de palabras, de reflexiones sobre estas, los amantes se regocijan, se acarician con las palabras y de estas se origina su *joie*<sup>48</sup>: “conciencia del triunfo de la vida, en la naturaleza primaveral, otorgada a la belleza de la mujer; de su benevolencia amorosa; del contacto sabroso de los cuerpos. La palabra designa metafóricamente a la dama misma en la que todo se resume y justifica” (Zumthor 92).

Esto puede fundamentarse también en lo que expone Huchet (L’*“Amor De Lonh”*)

A la place d’une copulation: une ‘coblá’, une strophe, mot dont l’étymologie équivoque (de ‘copulare’) assure le passage du sexuel au poétique. La copulation des mots et des sons, génératrice de l’ivresse du ‘joy’, maintiendra dans le poème la fiction de l’union des corps dans le ‘jauzimen’. L’‘*entrebescar de los mot*’ donnera à voir l’enlacement (‘*entrebescar*’) des corps dans l’amour; la langue poétique, affinée par le désir insatisfait, tente de suppléer au malaise sexuel. (69-70)

A continuación, Huchet cita una muestra perfecta de esta relación entre el encuentro de las palabras con el encuentro amoroso. Se trata de un fragmento del texto titulado *Bel m’es lai latz la fontana* del trovador Bernart Marti, del que cito aquí la traducción al francés: “*J’enlace les mots et j’affine la mélodie, comme la langue est enlacée dans le baiser*” (70, cursivas mías). Este puede relacionarse enteramente con todo el momento

48 *Joie* en occitano antiguo. En español se traduce como dicha o alegría. Según De La Croix, este es un término recurrente en los poetas medievales, del cual nos dice: “C’est tantôt l’acte d’amour proprement dit —les amour des troubadours ne sont pas ‘platoniques’ — mais le *joie* est aussi, pour le poète, le don que lui fait la femme en l’aimant. Ou même en ne l’aimant pas: de se savoir le cœur pris, habité par le sentiment amoureux, peut suffire à donner la *joie*” (46).

narrativo que enmarca los encuentros de Flamenca y Guillermo en la iglesia, y así nos deja advertir que la palabra constituye a los amantes, a su vez que permite a Flamenca extender su papel hasta convertirse en una *trobairitz*.

Quizás la libertad de Flamenca, incluso durante su permanencia en la prisión, comienza a engendrarse por el intercambio de palabras con Guillermo. Ya pasará a ser clara, con su vuelta a la vida pública de la corte. Pero su estado, el de ser cautiva y víctima, comienza a mudar en cuanto pronuncia palabras con un efecto poderoso en su amante.

## Fuentes

Aizpún, Teresa. “El amor cortés: la *Weltanschauung* de la literatura medieval”. *Cauriensia*, vol. 13, 2018, pp. 303-324. <https://doi.org/10.17398/2340-4256.13.303>

Assié, Benjamin, y Gilles Bancarel. “Flamenca [Fiche D’inventaire]”. *Occitanica.eu*, 2014, [occitanica.eu/items/show/5160?lang=oc](http://occitanica.eu/items/show/5160?lang=oc).

Balbuena, María del Carmen. “La voz femenina en las líricas francesa y alemana de la Europa Medieval: canciones de mujer y canciones de alba”. *Stydia Philologica Et Lingvistica Atqve Tradvctologia: in Honorem Miguel Á. García Peinado Oblata*, editado por Manuela Álvarez Jurado y Miguel Ángel García Peinado, Bienza, 2014, pp. 43-57, [www.academia.edu/14313568/La\\_voz\\_femenina\\_en\\_las\\_l%C3%ADricas\\_francesa\\_y\\_alemana\\_de\\_la\\_Europa\\_medieval\\_canciones\\_de\\_mujer\\_y\\_canciones\\_de\\_alba](http://www.academia.edu/14313568/La_voz_femenina_en_las_l%C3%ADricas_francesa_y_alemana_de_la_Europa_medieval_canciones_de_mujer_y_canciones_de_alba).

Bec, Pierre. “Trobairitz’ et Chansons de Femme. Contribution à La Connaissance Du Lyrisme Féminin Au Moyen Âge”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 22, n.º 87, 1979, pp. 235-262. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1979.2112>.

Bec, Pierre. *Chants D’amour Des Femmes-Troubadours: Trobairitz Et «Chansons de Femme»*. Stock, 1995.

Bédier, Joseph. «Les Fêtes De Mai Et Les Commencemens De La Poésie Lyrique Au Moyen Âge». *Revue Des Deux Mondes* (1829-1971), vol. 135, n.º 1, 1896, pp. 146-172. JSTOR, [www.jstor.org/stable/44761945](http://www.jstor.org/stable/44761945).

*Chanson anonyme du 12ème siècle*. Mama Lisa's World. <https://www.mamalisa.com/?t=fs&p=6845>

Cirlot, Victoria. “El amor de lejos y el valor de la imagen”. *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales*, coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte y José Luis Martín Rodríguez, 2003, pp. 281-310. DIALNET, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=814542>

Covarsí, Jaime. “La canción de mayo, entre lo aristocrático y lo popular, o la formación del Ordo laicorum en el Roman de Flamenca”. *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam: Congreso Internacional Lyra minima oral III*, 2004, pp. 75-86. <https://idus.us.es/handle/11441/71392>

De La Croix, Arnaud. *L'érotisme Au Moyen âge: Le Corps, Le désir Et L'amour*. Tallandier, 2003.

Delgado, Rosario. “Rosario Delgado Suárez: breve estudio en torno a la ‘Condesa de Dia’”. UCM, [webs.ucm.es/info/especulo/numero32/conddia.html](http://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/conddia.html)

Dickey, Constance L. “Deceit, Desire, Distance, and Polysemy in Flamenca”. *Tenso*, vol. 11, n.º 1, 1995, pp. 10-37. [https://doi.org/10-37. 10.1353/ten.1995.0008](https://doi.org/10.1353/ten.1995.0008).

*El roman de Flamenca: Novela occitana del siglo XIII*. Antoni Rossell, traductor. Arlequín, 2018.

*El roman de Flamenca*. Jaime Covarsí, traductor. 2da ed., Editum, 2019.

Fleischman, Suzanne. “Dialectic Structures in Flamenca”. *Romanische Forschungen*, vol. 92, n.º 3, 1980, pp. 223-246. JSTOR, [www.jstor.org/stable/27938832](http://www.jstor.org/stable/27938832).

- Guillaume IX. *Les Chansons D'amour Et De Joy De Guillaume De Poitiers, IXe Duc D'Aquitaine. Précédées De «La Vie Tumultueuse De Ce Troubadour», Avec Trois Reproductions En Hors Texte*. Editado por Jean de Poitiers, Impr. Chantenay, 1926.
- Grossweiner, Karen A. "Implications of the Female Poetic Voice in Le Roman de Flamenca". *The Court Reconvenes: Courtly Literature Across the Disciplines: Selected Papers from the Ninth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of British Columbia, Vancouver, 25-31 July 1998*, editado por Barbara K. Altamann y Carleton W. Carroll, Boydell & Brewer, 2003, pp. 133-140. JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt9qdjcf.16](http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt9qdjcf.16)
- Huchet, Jean-Charles. "Les Femmes Troubadours Ou La Voix Critique". *Littérature*, vol. 51, n.º 3, 1983, pp. 59-90. <https://doi.org/10.3406/litt.1983.2204>.
- . "L' 'Amor De Lonh' Du Grammairien". *Médiévales*, vol. 4, n.º 9, 1985, pp. 64-79. <https://doi.org/10.3406/medi.1985.1003>.
- . *L'étreinte Des Mots: «Flamenca», Entre poésie Et Roman*. Paradigme, 1993.
- Jewers, Caroline. "Sentimental Education: The Roman de Flamenca and the Renaissance of the Ovidian Hero". *Enarratio*, vol. 2, 1993, pp. 58-70. KNOWLEDGE BANK, <https://kb.osu.edu/handle/1811/71208>
- Kay, Sarah. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge University Press, 1990.
- Koehler, Erich. "Observations Historiques Et Sociologiques Sur La Poésie Des Troubadours". *Cahiers De Civilisation Médiévale*, vol. 7, n.º 25, 1964, pp. 27-51. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1964.1296>.
- Lizzerini, Lucia. "Une Jalousie Particulière: La 'Reina De Fransa' Dans Le Roman De Flamenca". *Études De Langue Et De Littérature Médiévales Offertes à Peter T. Ricketts à l'Occasion De Son 70ème Anniversaire, 2010*, pp. 47-57. <https://doi.org/10.1484/m.stmh-eb.3.2520>.

- Lejeune, Rita. "La Femme Dans Les Littératures Française Et Occitane Du XIe Au XIIIe Siècle". *Cahiers De Civilisation Médiévale*, vol. 20, n.º 78, 1977, pp. 201-217. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1977.3072>
- Limentani, Alberto. "Enchâssement Narratif De Textes Lyriques: Le Cas Du Roman De Flamenca". *A Semiotic Landscape. Panorama Sémiotique*, 1979, pp. 671-676. <https://doi.org/10.1515/9783110803327-123>.
- López, Josefa. "La voz femenina en los Fabliaux". *Estudios Románicos*, vol. 10, 1998, pp. 47-64. *Universidad de Murcia*, <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/79461/76711>
- Macciò, Andrea. "Il Roman de Flamenca et la Metamorfosi del Lirico". *Carte Romanze*, vol. 5, n.º 1, pp. 287-339. UNIMI, <http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index>
- "Occitan Folk Song - A l'entrada del temps clar". *YouTube*, subido por M Korda, 1 de oct., 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=OFOy1Qn5ji8>
- Rieger, Angelica. "Trobairitz, Domna, Mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco". *Mot so Razo*, vol. 2, 2012, pp. 41-55. [https://doi.org/10.33115/udg\\_bib/msr.v2i0.1409](https://doi.org/10.33115/udg_bib/msr.v2i0.1409).
- Sánchez, Elena. "Caracterización del amigo en las trobairitz". *Estudios Románicos*, vol. 5, 1987, pp. 1293-1306. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2667901>
- Walkley, Maxwell. "Comic Elements in the Thirteenth-Century Provençal Romance 'Flamenca'". *ARTS*, vol. 18, 1996, pp. 87-105. *Open Journals*, <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/ART/article/view/5565/6233>
- Zumthor, P. "La 'cortesía'". *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. A. Basarte, traductor. A. Basarte y M. Dumas Editores. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 466-475.