



## Poesía catalana popularizante de voz femenina en cancioneros, ensaladas y pliegos sueltos del siglo XVI

### Female-Voiced Catalan Poetry in a Popular Style in 16<sup>th</sup> Century «Cancioneros», «Ensaladas», and Broadsheets

**Citación:** VÁZQUEZ MÁRQUEZ, Abel (2025), «Poesía catalana popularizante de voz femenina en cancioneros, ensaladas y pliegos sueltos del siglo XVI », *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14, pp. 213-237. <https://doi.org/10.14198/rcim.27520>

*Abel Vázquez Márquez*

Universitat de Barcelona, España

[abelvazquez2@gmail.com](mailto:abelvazquez2@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-8783-8759>

**Financiación:** Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PID2019-108910GB-C21 financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033.

#### Resumen

Las fuentes textuales del siglo XVI han transmitido una gran cantidad de composiciones catalanas popularizantes de voz femenina. El estudio de estos textos poéticos permite entender el desarrollo del código lírico de la canción de mujer en la literatura catalana antigua, pero, a pesar de su riqueza y variedad, el fenómeno apenas ha recibido atención por parte de la crítica especializada. Por ese motivo, la presente investigación recopila las canciones de mujer catalanas procedentes de cancioneros, ensaladas, pliegos sueltos y otras fuentes manuscritas e impresas del siglo XVI, examina sus principales rasgos temáticos y formales e identifica sus antecedentes en la tradición lírica medieval de la Corona de Aragón (siglos XIII-XV), de la que es su continuación natural. Asimismo, el trabajo explora las influencias literarias que recibió el corpus de estudio (la castellana y la galorrománica, principalmente), lo que contribuye a situar la literatura catalana en su contexto románico y a precisar los modelos poéticos que asumió durante el Renacimiento. Por último, la investigación explora los espacios sociales de producción, interpretación y difusión de los poemas identificados. Ello nos indica que, al menos en el siglo XVI, la canción de mujer catalana era un producto literario culto que circulaba en contextos aristocráticos con una función mayoritariamente recreativa. Estos textos popularizantes, por tanto, no reflejan el

**Conflicto de intereses:** El autor declara no tener conflicto de intereses.



**Licencia:** Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



auténtico folklore poético catalán, sino que obedecen a una moda culta favorecida por la sensibilidad renacentista, que otorgó a «lo popular» una nueva categoría estética dentro de la poesía lírica.

**Palabras clave:** canción de mujer; Renacimiento catalán; cancioneros catalanes; lírica popular; lírica de voz femenina; literatura renacentista catalana; literatura medieval catalana; lírica hispánica renacentista; lírica francesa renacentista

### Abstract

16<sup>th</sup>-century texts include a large number of female-voiced Catalan compositions written in a tone that imitates folk style, popular verse. The study of these poetic texts allows us to understand the development of the lyrical code of women's song in early Catalan literature. Despite its richness and variety, the phenomenon has hardly received attention from specialized critics. For this reason, this article compiles Catalan women's songs from *cancioneros*, *ensaladas*, broadsheets, and other manuscript and printed sources of the 16<sup>th</sup> century, examines their main thematic and formal features, and identifies their antecedents in the medieval lyric tradition of the Crown of Aragon (13<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries), of which it is its natural continuation. Likewise, this article explores the literary influences on the Catalan corpus (mainly Spanish and French), which places Catalan literature in its Romance-language context, and specifies the poetic models it assumed during the Renaissance. Finally, this article focuses on the social spaces of production, interpretation, and dissemination of the identified poems. This tells us that, at least in the 16<sup>th</sup> century, Catalan women's songs were a learned, literary product that circulated in aristocratic contexts for mostly recreational purposes. These popularizing texts, therefore, do not reflect authentic Catalan poetic folklore, but rather demonstrate a learned fashion favoured by Renaissance sensibility, which created for this «popular style» a new aesthetic category within lyric poetry.

**Keywords:** women's song; Catalan Renaissance; Catalan *cancioneros*; popular lyric poetry; female-voiced lyric poetry; Catalan Renaissance literature; Catalan medieval literature; Hispanic Renaissance lyric poetry; French Renaissance lyric poetry



La sensibilidad literaria del Renacimiento otorgó un alto valor estético a la poesía popular. La exaltación de lo salvaje y lo primitivo, favorecida por el descubrimiento de América y por las ideas neoplatónicas sobre la perfección original del ser humano, estimuló el interés de los literatos de los siglos XV y XVI por los romances, canciones, refranes y estribillos de gusto popular (Frenk 1975: 9-10). La valorización del arte poético-musical del pueblo, por tanto, comienza como una moda aristocrática arraigada en referentes culturales y estéticos renacentistas. En este sentido, una parte muy importante de la crítica hispanista del siglo XX ha intentado delimitar y separar lo que es verdaderamente popular de lo que es únicamente *popularizante*, es decir, mera imitación, por parte de un autor culto, del estilo y los recursos de la lírica tradicional. En esta

dirección se encaminan los estudios de Ramón Menéndez Pidal, Margit Frenk, Antonio Sánchez Romeralo o, más recientemente, Vicenç Beltran, que define la lírica popularizante medieval y renacentista como una «subliteratura cortés» (2009: 57), pues estos poemas fueron conservados y transmitidos por la esfera literaria culta y, por tanto, están mucho más arraigados en referentes estéticos cortesanos que en unos remotos orígenes populares, los cuales, aun ciertos, son muy difíciles de estudiar y precisar.<sup>1</sup>

En el grueso de estos debates, la lírica tradicional castellana de voz femenina ha tenido un protagonismo crucial. Menéndez Pidal fue el primer filólogo en aproximarse a este rico corpus textual, que conectó con el lirismo amoroso femenino de las *kharjas* mozárabes (ss. XI-XII) y de las *cantigas d'amigo* galaicoportuguesas (ss. XIII-XIV). Ello demostraba, a ojos de Pidal, la existencia de una tradición lírica popular de cantos de mujer enamorada que, manteniéndose en estado latente a lo largo de los siglos, lograba acceder a las recopilaciones manuscritas únicamente en momentos puntuales de la historia literaria, esto es, cuando el acervo poético popular despertaba el interés de las clases nobiliarias. Estos poemas femeninos, que recibieron la etiqueta colectiva de «canciones de mujer» (fr. *chanson de femme*, al. *Frauenlied*), se remontaban a los inicios más remotos de las expresiones literarias en romance, y constituían un argumento a favor de la teoría de los orígenes populares de la lírica románica (Menéndez Pidal 2014).

El neotradicionalismo pidaliano fue objeto de vigorosas censuras durante las décadas centrales del siglo XX. En 1975, Frenk recopiló las diferentes hipótesis esgrimidas al respecto por la crítica, y concluyó que «En la Romania pretrovadoresca existió una vigorosa tradición lírica de tipo popular ajena a los cánones clásicos, y esa lírica era predominante femenina: un monólogo de mujer enamorada» (1975: 158). Aun así, el testimonio de las *kharjas* no permitía precisar hasta qué punto su desarrollo inicial se había visto marcado por los contactos con la poesía culta o si en esta Romania primitiva habían existido otras modalidades líricas.

Por ese motivo, la crítica fue dejando de lado el tortuoso problema de los orígenes para explorar la canción de mujer hispánica desde otras perspectivas y marcos conceptuales. Así, algunos autores analizaron el tratamiento literario que recibe la figura femenina en este tipo de canciones y especularon, bajo la óptica de los *gender studies*, sobre si el erotismo que desprenden transmite sentimientos y deseos reales de las mujeres de las clases populares o si, por el contrario, constituye una ficción literaria llevada a cabo por los poetas y músicos cultos (que son, como acabamos de exponer, los únicos que ponen

---

1. El debate en torno a los términos «popular», «tradicional» y «popularizante» ha marcado los estudios de lírica hispánica desde los orígenes de la disciplina. Menéndez Pidal (2014: 61-94) aplica el término «popular» a las composiciones conocidas por el público en general que circulan como modas pasajeras. En cambio, la poesía auténticamente «tradicional» se transmite oralmente de generación en generación hasta convertirse en patrimonio poético de la colectividad, que continuamente modifica y recrea el texto, añadiéndole tantas variantes como transmisiones existen. Frenk, en cambio, renuncia a esta distinción, y utiliza los adjetivos «popular», «tradicional» y «folklórico» como conceptos sinónimos (2013: 9-10). Su obra crítica, asimismo, estuvo encaminada a distinguir los textos auténticamente «populares» de los arreglos cultos que eran simples imitaciones «popularizantes». Sánchez Romeralo aplicó rigurosamente esta dicotomía en su edición de villancicos renacentistas, aunque enfatizó que la lírica popular de este período es un producto artístico híbrido, pues la determinación de su estilo fue un proceso colectivo en el que colaboraron músicos y poetas procedentes de todas las clases sociales (1969: 117-118). En nuestro caso, nos acogemos al concepto de registro sociopoético *popularisant* ('popularizante') tal y como fue formulado por Pierre Bec (1977-1978), que definiremos más extensamente en las páginas sucesivas.

por escrito estos textos).<sup>2</sup> Otros autores, en cambio, se centraron en estudiar las ricas y evocadoras simbologías naturales que enmascaran los deseos amorosos de las protagonistas (Beltran 1984b).

La lírica popularizante catalana también fue acogida en las fuentes literarias del Renacimiento. A principios del siglo XVI, el catalán perdió el estatus de lengua literaria cortesana que había gozado durante los siglos anteriores, lo que dio lugar a una progresiva castellanización de las clases intelectuales que culminó en el siglo XVII, con el advenimiento del Barroco.<sup>3</sup> A pesar de este contexto adverso, los ambientes culturales catalano-hablantes no fueron indiferentes a las innovaciones literarias y estéticas promovidas por el Renacimiento italiano. En Valencia, la corte virreinal de Germana de Foix (1488-1536) y su tercer esposo, Fernando de Aragón, duque de Calabria (1488-1550), destacó por su opulencia y por la promoción de la literatura y las artes. Aunque los gustos literarios de esta corte se encuentran arraigados en la lírica cancioneril, y autores como Boscán y Petrarca eran todavía poco conocidos (Bover i Font 1987: 63), el influjo renacentista se dejó notar en su espléndida vida cortesana, reflejo de las cortes italianas, que aunó el gusto por las grandes solemnidades con las veladas literarias y musicales. En Barcelona, el patronazgo artístico no estaba focalizado en la corte virreinal, sino que fue llevado a cabo por diferentes personalidades, como Ferran de Cardona y Enríquez (1469-1543) o Ferran Folch de Cardona-Anglesola (1521-1571) (Duran 2004: 67).

Esta breve síntesis nos muestra que el panorama cultural de la Corona de Aragón en el siglo XVI era dinámico, heterogéneo y, sobre todo, multicéntrico. Este contexto favorecía la circulación de ideas renacentistas, lo que supuso, en el plano estético y literario, la propagación de la moda popularizante a la que hacíamos referencia en el inicio del apartado (Bover i Font 1987: 60-61). En efecto, fueron numerosos los poetas catalanes que versificaron siguiendo el estilo ligero y sencillo de esta modalidad lírica, como Juan Fernández de Heredia, Juan Timoneda, Valero Fuster o Pere Serafí.

El fenómeno, no obstante, ha recibido poca atención por parte de la crítica especializada. El autor que más se ha ocupado de ello, sin lugar a dudas, ha sido el folclorista Josep Romeu i Figueras, autor del *Corpus d'antiga poesia popular* (2000; en adelante, *CAPP*). Esta colección recopila 437 poemas de estilo popularizante que abarcan desde los primeros trovadores catalanes hasta el siglo XVI. Por otro lado, algunos manuales han dedicado sendos capítulos a la poesía popular antigua en lengua catalana; tal es el caso de la *Història de la Literatura Catalana* de Martí de Riquer (1964, III: 525-553) o del cuarto volumen de la obra homónima, dirigido por Josep Soler i Vicent (2016: 92-93). No obstante, la canción de mujer catalana apenas ha sido objeto de ediciones y estudios.<sup>4</sup> Por ello, el objetivo del

2. Autoras como Mary-Jane Kelley (1991) aseguran que la tradición poética de la canción de mujer siempre fue ajena a la realidad emocional femenina. Frenk, en cambio (2013: 332-350), postula que este código lírico está arraigado en vivencias reales de las mujeres rurales del período.

3. Los factores que causaron la castellanización cultural de la Corona de Aragón han sido correctamente evaluados por Cahner (1980). Entre ellos, destacan la ausencia de una corte estatal fuerte que dirigiese el proceso de estandarización de la lengua, la pérdida de peso político de los territorios de la Corona de Aragón o el distanciamiento sentido hacia la lengua catalana del siglo XV, que era denominada con el glotónimo *llemosí* para subrayar así su antigüedad y oscuridad.

4. Lorenzo Gradín (1990: 33-35) identificó dos canciones de mujer catalanas, *Lassa, mays m'agra valgut* (RAO 0.70) y *No puch dormir soleta, no* (RAO 0.89). La autora atribuyó el reducido número de testimonios en el ámbito catalán al prestigio de la poesía cortés, que expulsa de los cancioneros medievales catalanes las

presente artículo es identificar y recopilar por primera vez todos los textos líricos catalanes de voz femenina y estilo popularizante que se compusieron durante el siglo XVI. Nuestra pretensión es demostrar la existencia de una tradición catalana de canción de mujer con claros antecedentes medievales que se manifiesta por escrito durante el Renacimiento. Además, intentaremos precisar las influencias literarias que revela el corpus identificado, el cual, como veremos, está claramente emparentado con las tradiciones líricas castellana y galorrománica. Por último, siguiendo la línea de los estudios de Beltrán, procuraremos evidenciar el carácter culto de esta lírica aparentemente «popular», haciendo hincapié en las fuentes que nos transmiten los poemas y en los contextos sociales en los que circulaban y se difundían. En otra ocasión ya hemos tratado estas complejas cuestiones (Vázquez Márquez 2023), pero, ahora, nos gustaría limitar la cuestión a la literatura del siglo XVI, que es la que ofrece un número mayor de textos y una mayor diversidad de fuentes gracias a esta revalorización de «lo popular» que llevó a cabo el Renacimiento.

## ESTABLECIMIENTO DEL CORPUS

Para la selección de los textos que serán objeto de estudio hemos tenido en cuenta todos los poemas en lengua catalana que tengan voz lírica femenina, ya sea íntegramente o en diálogo con una voz masculina. Todos ellos, asimismo, se inscriben en el estilo popular que, siguiendo la terminología de Beltrán, configuran una «subliteratura cortés». En este sentido, conviene rescatar la noción de registro sociopoético *popularisant*, creada por Pierre Bec en su famoso estudio de 1977-1978. Con este término, el romanista agrupaba las composiciones francesas medievales que presentaban una concepción amorosa alejada de la *fin'amor*, un marco de actualización más amplio y diverso que la poesía cortés (el registro *aristocratisant*), una estructura discursiva sencilla y una marcada pervivencia en la literatura oral-tradicional de nuestros días. Algunas autoras posteriores, no obstante, han rechazado la distinción registral *popularisant/aristocratisant* para situar la canción de mujer en el mismo plano estético que la poesía cortés, mayoritariamente de voz masculina (Klinck 1999, Doss-Quinby *et al.* 2001). Aun así, un estudio detallado de la canción de mujer muestra, por el contrario, que este código lírico obedecía a convenciones estilísticas diferentes de la tradición trovadoresca.<sup>5</sup>

Los testimonios identificados recogen una amplia gama de experiencias amorosas codificadas por la canción de mujer.<sup>6</sup> El primer texto lo constituye el dístico *Anar-se'n vol lo meu señor / Encara's ací, yo ja l'eñor* (CAPP 199), que expresa la tristeza de la enamorada por la ausencia y la partida inminentes del amado.<sup>7</sup> Este estribillo fue glosado con dos estrofas por Juan Fernández de Heredia (c. 1480-1549), poeta y aristócrata ligado al entorno

---

composiciones del registro popularizante. Por su parte, Rafael M. Mérida Jiménez (2018) reunió hasta una veintena de textos popularizantes de voz femenina basándose en la consulta del CAPP, aunque su selección se detenía a finales del siglo XV.

5. Evaluaremos más detenidamente el carácter «popular» de la canción de mujer catalana en el apartado 4.
6. El estudio excluye las pastorelas, que se han considerado un género separado de la canción de mujer (Lorenzo Gradín 1990: 36).
7. La ausencia y separación del amigo es un tema característico de la canción de mujer castellana, francesa y galaicoportuguesa. No obstante, en estas tradiciones líricas lo más habitual es que la partida del amante ya se haya consumado (Sánchez Romeralo 1969:68-71, Bec 1977: 66-68, Lorenzo Gradín 1990: 180-182).



de los duques de Calabria. Su pieza fue incluida con algunas modificaciones y una cobla de nueva factura en el *Cancionero llamado Flor de Enamorados* (Barcelona, Claudi Bornat, 1562) de Juan Timoneda (c. 1518/1520-1583), que fue impresor valenciano, compilador de cancioneros y poeta y dramaturgo ocasional. Por las mismas fechas, el sacerdote barcelonés Galceran Durall (muerto hacia 1586) copió en sus manuscritos de uso personal una canción que glosaba el mismo estribillo. Romeu i Figueras ha editado y analizado los tres testimonios, y ha postulado que la copia de Durall es la más próxima a la glosa tradicional que acompañaba al estribillo (1993: 183-204).

El cancionero *Flor de Enamorados* incluye, asimismo, otras cincuenta y tres composiciones poéticas en lengua catalana, y otra más en catalán y castellano. En él se detecta la influencia cultural que ejercía la corte virreinal en la sociedad valenciana del momento (Bover i Font 1987: 64). No obstante, el cancionero gozó de un dilatado éxito editorial en Barcelona, no en Valencia, pues todas las impresiones de las que fue objeto durante los siglos XVI y XVII proceden de la Ciudad Condal (Rodríguez-Moñino 1962: 33-47). Todos los textos catalanes, a excepción del bilingüe, figuran en la sección más extensa del cancionero (textos 1-54 y 137-200), que ofrece una serie de canciones articuladas en forma de diálogo amoroso entre dos personajes, *lo Galan y la Galana*, en el cual se van alternando el castellano y el catalán. Si damos crédito a los epígrafes *Canta la Galana o Respon la Galana*, las canciones catalanas de voz femenina suman un total de veintidós. En ellas aparecen reflejadas diferentes casuísticas emocionales relacionadas con el galanteo amoroso, desde la atracción erótica hacia el amigo hasta el rechazo burlesco del pretendiente.<sup>8</sup>

Otra composición catalana de voz femenina figura en el llamado *Cancionero de Uppsala* (Venecia, Jerónimo Scotto, 1556), que tradicionalmente se ha vinculado con la corte literariomusical de los duques de Calabria (Gómez Muntané 2003). La recopilación contiene un gran número de villancicos popularizantes de temática amorosa o navideña, muchos de voz femenina, y cuatro de ellos en lengua catalana (los núms. 23, 24, 35 y 45).<sup>9</sup> El número 23, *Soleta yo só açí* (CAPP 205), evoca el tema tradicional de la malmaridada o de la esposa infiel, pues la protagonista de la canción aprovecha la ausencia del marido para invitar al amante al interior de su casa, una petición insinuante, elegante y maliciosa que la voz femenina realiza desde el umbral de su puerta.

En el mismo año en que el *Cancionero de Uppsala* era editado en Italia, apareció en Valencia un pliego suelto atribuido al desconocido poeta Valero Fuster que contenía tres poemas popularizantes en catalán y uno más en castellano.<sup>10</sup> El primero de ellos, *La crich crach* (CAPP 285), presenta un diálogo humorístico entre la dama Martinella y su pretendiente, Janot, que al final acepta casarse con ella a pesar de su temor a convertirse en un marido cornudo. El otro poema catalán de voz femenina es *No m ploreu davant* (CAPP 287), donde una doncella rechaza abrirle la puerta de su casa a su enamorado, pues sólo accederá a pasar la noche con él a cambio de dinero.

8. Según la numeración dada por Fuster 1983, las composiciones de voz femenina son las n.º 1, 3, 6, 10, 12, 13, 14, 16, 19, 21, 24, 27, 32, 33, 36, 38, 41, 42, 46, 47, 48 y 50. En el apéndice I, Fuster incluye la edición del poema bilingüe, que se encuentra en otra sección del cancionero, y le asigna el n.º 1.

9. Seguimos la numeración dada por Gómez Muntané (2003).

10. El título completo del pliego suelto es *Escrevia Valero Fuster les presents cobles noves de «La crich crach», juntament ab altres cansons molt gratioses per prech d'alguns amichs y amigues, en l'any Mil D.LVI*. Consta de dos hojas de papel en cuarto, y está conservado en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Abandonamos Valencia para situarnos en la obra del pintor y poeta barcelonés Pere Serafí (1510-1567), el autor más prolífico y destacable del Renacimiento catalán. Su obra lírica, impresa en Barcelona en 1565, contiene dos célebres poemas de voz femenina, el *rondeau Sí'm leví de bon matí* (CAPP 358) y la canción *Llassa, mesquina! Què faré* (CAPP 359). La primera composición relata la reunión gozosa de los enamorados en un jardín, y la segunda expresa la tristeza de la amiga ante la partida anunciada del amigo, un tema que ya hemos encontrado en el dístico *Anar-se'n vol lo meu señor*. Un año después de la publicación de las obras de Serafí, aparecía en Barcelona un pliego suelto anónimo impreso en el taller de Pere Regnier con el título *Cobles ara novament fetes de un cavaller y una pastora. Són molt gracioses per a cantar y sonar. Ab les de «Diu-me Juliana»*.<sup>11</sup> El impreso contiene dos poemas: una pastorela (*Qui vol hoir bones amós*, CAPP 284) y un diálogo entre dos amantes donde la doncella expresa su inquietud por las murmuraciones que la relación despierta entre vecinos y familiares (*Diu-me Juliana*, CAPP 285).

Las ensaladas son también una fuente valiosa para el estudio de la lírica catalana de voz femenina. En nuestro caso, nos interesan dos obras incluidas en *Las Ensaladas de Flecha* (Praga, Jorge Negrino, 1581). Conviene centrar nuestra atención en *La feria de Mateo Flecha el Joven* (1530-1604), una ensalada de temática navideña que incluye la canción catalana *Aunque teniu veu perdut* (CAPP 404). En ella, la voz femenina se expresa en un catalán coloquial de difícil intelección, y pide jocosamente «la tarongeta de Xàtiva» (vv. 7-8), probable alusión sexual. El otro poema de voz femenina se encuentra en la ensalada navideña y eucarística *El molino* de Chacón. En uno de los textos insertos en la ensalada, *Déu vos salve, 'l moliner* (CAPP 402), la protagonista femenina pide a un molinero que convierta en harina su saco de trigo, un eufemismo para aludir a la proposición sexual.

La última composición de nuestro corpus procede de la obra poética del mallorquín Pere Ordines, que fue estudiante del colegio jesuita Montis-ion de Palma durante los últimos años del siglo XVI. Al final de sus apuntes de retórica correspondientes al año académico 1592-1593, Ordines escribió tres poemas catalanes popularizantes, uno de ellos de voz femenina. Se trata de la composición *O mala sort* (CAPP 422), un lamento de doncella enamorada que desarrolla el conocido motivo del dardo de amor.<sup>12</sup>

## LA CANCIÓN DE MUJER CATALANA EN SU ESPACIO ROMÁNICO

Como ya hemos indicado, creemos que la canción de mujer catalana recopilada durante el Renacimiento constituye una tradición literaria de largo recorrido que posee antecedentes claros en la Edad Media. Un primer elemento que contribuye a esclarecer esta hipótesis es el notable predominio en nuestro corpus de la estrofa con vuelta, denominada *virelai* en francés y *dansa* en catalán y occitano.<sup>13</sup> Prácticamente todos los textos poéticos identificados poseen esta estructura métrica, que consta de un estribillo seguido de diversas coblas glosadoras divididas, a su vez, en dos partes: una mudanza bipartida o tripartida

11. El pliego consta de dos hojas de papel en cuarto, y está conservado en la Biblioteca de Catalunya con la signatura 1-IV-40.

12. El manuscrito de Ordines fue descrito por Joaquim Maria Bover, que también editó los textos poéticos que contenía (1868, II: 42-48). Posteriormente, Salvador Reus i Belmar (1994) localizó el manuscrito en la biblioteca personal de Gabriel Llabrés, que se encuentra alojada en el Archivo Municipal de Palma.

13. Para la evolución de la estrofa con vuelta en la lírica románica, véase Beltran 1984a.

con rimas variables y una vuelta que reproduce algunas o todas las rimas del estribillo. Las glosas, finalmente, pueden rematarse con la repetición de alguno o de todos los versos del estribillo. Los únicos poemas que no se inscriben en este esquema son dos tiradas liriconarrativas (*La crich crach* y *Déu vos salve, 'l moliner*), el *rondeau* de Pere Serafí, la canción de este mismo autor, y las seguidillas de Ordines.

El esquema de la *dansa* es paralelo a la estructura métrica del villancico castellano. De hecho, Pere Serafí utiliza la forma catalanizada *villancet* para referirse a los poemas con esta disposición estrófica. No obstante, la estrofa con vuelta, designada con el término *dansa*, posee una tradición propia en las letras catalanas al menos desde el siglo XIII. Según Asperti (1995: 104-114), la *dansa* accedió relativamente tarde al canon trovadoresco, y se consolidó como género de prestigio literario en la corte de Carlos de Anjou y Beatriz de Provenza.<sup>14</sup> Después, trovadores occitanos como Paulet de Marselha introdujeron la *dansa* en la corte de Pedro el Grande de Aragón, donde gozó de un éxito inmediato. Prueba de ello son las cinco composiciones con forma *dansa* de Cerverí de Girona, trovador catalán directamente vinculado al servicio de Pedro el Grande (Cabré 1999: 122-123). El prestigio posterior de Cerverí contribuyó a la popularización de esta forma métrica en la lírica trovadoresca catalana de los siglos XIV y XV. En ese sentido, conservamos el testimonio excepcional del *Cançoneret de Ripoll* (ACA, ms. 129 Ripoll; ed. Badia 1983), una compilación de lírica occitanocatalana que nos transmite doce *dansas* de un total de dieciocho textos poéticos. Por último, cabe destacar que la *dansa* se ha mantenido en Cataluña hasta fechas muy recientes, pues ha constituido la forma métrica convencional de los *goigs* religiosos (Pagès 1937).

La *dansa* se halla igualmente representada en la canción de mujer catalana de los siglos XIII-XV. Siguen este esquema, por ejemplo, la *Gelosca* de Cerverí de Girona (*BdT* 434a,001a = *CAPP* 7) que se hace eco del tema *popularisant* de la malmaridada, o la composición *Ara lausetz, lauset, lauset* (*BdT* 461,024a = *RAO* 0.14), que contiene una estrofa puesta en boca de la doncella requerida por el abad. También es una *dansa* la canción de malmonjada *Lassa, mays m'agra valgut* (*RAO* 0.70 = *CAPP* 35), transmitida por el *Cançoneret de Ripoll*. Esta estructura métrica se halla, asimismo, en una composición de Gabriel Ferrús (c. 1380 - c. 1440), *Pus flach sou que nula stopa* (*RAO* 64.2 = *CAPP* 84), cuya protagonista rechaza burlescamente a un pretendiente torpe e inoportuno. Otros ejemplos de *dansas* de voz femenina los constituyen el alba dialogada *Anau-vos-en, la mia amor* (*CAPP* 85), o la composición bilingüe *Piyyuṭ naeh*, escrita en catalán y hebreo, que presenta una disputa dialogada entre la malmaridada y su viejo esposo.<sup>15</sup>

Resulta evidente, pues, que la afluencia de *dansas* en la canción de mujer catalana del siglo XVI debe considerarse como la continuación natural de una tradición literaria específicamente vinculada a Cataluña. Es cierto, no obstante, que la popularidad de los villancicos castellanos pudo haber impulsado a los poetas catalanes del siglo XVI a cultivar esta forma métrica en concreto. En este sentido, el empleo del término *villancet* por parte de Serafí apunta a una imitación consciente de fórmulas líricas que se creen procedentes

14. Para la definición del género *dansa* en las preceptivas poéticas occitanas y su continuidad entre Occitania y Cataluña, véase Radaelli 2007.

15. Por su carácter bilingüe, *Piyyuṭ naeh* no está incluida en el *Corpus* de Romeu i Figueras. A pesar de ello, Mérida Jiménez incorpora el texto en su selección de poemas catalanes medievales de voz femenina (2018: 230). El poema ha sido editado modernamente por Jaume Riera i Sans (1974: 9 y 16-21).



de la poesía castellana. Aun así, Romeu i Figueras enfatiza que el vocablo *villancet* «es tracta [...] d'una mera introducció de nom, produïda per influx de la poesia castellana, però no, en absolut, del gènere o els gèneres corresponents» (1979: 748).

Existen, asimismo, numerosos paralelismos temáticos entre estas piezas del siglo XVI y otros poemas catalanes anteriores que demuestran la existencia de una corriente popularizante de voz femenina que se manifiesta en la literatura catalana desde la Edad Media. Así, el estribillo *Anar-se'n vol lo meu señor / Encara's ací, yo ja l'eñor*, que es glosado por Fernández de Heredia, Timoneda y Durall, ha sido relacionado por Romeu i Figueras (1993: 206-208) con el primer verso de la ya mencionada alba *Anau-vos-en, la mia amor*, que se encuentra en el dorso de una minuta del Consell de Cent de Barcelona fechada en el año 1428.<sup>16</sup>

Romeu i Figueras señala la paridad gramatical y semántica de las dos fórmulas iniciales: la primera, en tercera persona, manifiesta la voluntad del amado de alejarse de la protagonista; la segunda, en cambio, pone en boca de la doncella la exigencia de la separación. Ambas, en todo caso, cumplen con la misma función de anunciar la partida y separación de los amantes, delatando, tal vez, una fórmula retórica estereotípica de uso corriente en la época. Asimismo, Romeu i Figueras señala el empleo común del metro octosilábico y de la rima *-or*, que se utiliza en los versos 1, 6, 9 y 10 del alba y en el dístico renacentista. Por todo ello, el autor sugiere que el cantar del siglo XVI podría haber sido sugerido por el recuerdo del alba del XV, «del qual seria transposició conceptual molt comprimida i essencial, en tant que interpretació d'ella o d'una paral·lela situació emocional des de l'angle exclusiu de la dona» (1993: 207). Las intertextualidades señaladas por Romeu revelan, si no una filiación directa, al menos sí un catálogo tradicional de recursos retóricos en voz femenina que los poetas cultos utilizan y relaboran para inscribir su obra en el registro *popularisant*.

Como ya hemos señalado, uno de los elementos temáticos más distintivos de este repertorio popularizante es la canción de malmaridada, esto es, el lamento de una mujer casada contra su voluntad con un marido desagradable, normalmente viejo, celoso o impotente. Para escapar de su infelicidad, la malmaridada se refugia en los amores ilícitos del amigo, que encarna, en contraposición al esposo, todas las virtudes del buen amante. La composición *Soleta yo só ací*, integrada en el *Cancionero de Uppsala*, se hace eco de este motivo tradicional de la lírica románica, que en absoluto es desconocido en el contexto poético catalán. El testimonio más temprano en ese sentido es la *Gelosesca* de Cerverí de Girona, donde la voz femenina maldice con ungüentos y hechizos a su desagradable esposo para acelerar así su muerte (Cabré 1999: 124-126). También es una malmaridada la protagonista de *Piyuyt naeh*, una joven que ha sido casada con un viejo al que exige infructuosamente que cumpla con el débito conyugal.

En la composición de *Uppsala*, en cambio, el marido tiene un papel muy secundario. Aprovechando su ausencia, la protagonista de la canción invita a su amante al interior de su vivienda, una proposición pícaro y elegante que la malmaridada realiza desde el umbral de su puerta. La situación es análoga a la que se hallamos expresada en el poema *Pus que vuyt jorns stich, senyora* (RAO 0.117 = CAPP 93), una *viadera* del siglo XV conservada

16. La minuta se conserva en el Arxiu de la Ciutat de Barcelona, carpeta 02.01/1C.XII-23.1, Fons Consell de la Ciutat i Ajuntament Modern.

en la traducción catalana del *Decameron* de Giovanni Boccaccio (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 1716). La pieza catalana sustituye la balada italiana original que cierra la jornada VIII,<sup>17</sup> y escenifica un diálogo entre la malmaridada y el amigo que también tiene lugar en el umbral de su puerta. En este caso, el papel de la joven es más pasivo, pues se limita a lamentarse de los malos tratos que recibe del esposo:

*Soleta yo só aquí,  
si voleu que us vaj'a obrir.  
Ara que n'és hora,  
si voleu venir.*

Mon marit és defora. Hont?  
A Montalvà.  
Demà bé serà migjorn  
abans que no'n tornarà.  
E yo que u sabia pla,  
que tostemps ho fa axí.  
*Ara que n'és hora,  
si voleu venir.*<sup>18</sup>

E quant eu pas per la posada,  
eu dich: – Amor, qui us ha lunyada  
que no us mir?  
*Ara és hora que me'n tolga  
lo desir.* –

Yo dich: – Amor, qui us ha lunyada?  
– Lo fals marit, qui m'ha reptada  
que no us mir.  
*Ara és hora que me'n tolga  
lo desir.* –<sup>19</sup>

El espacio doméstico es, de hecho, uno de los escenarios predilectos para situar el discurso lírico en la canción de mujer catalana. El mismo contexto lo hallamos en *No'm ploreu davant* del poeta valenciano Valero Fuster, donde la voz femenina se niega a abrirle la puerta a su amante si no es a cambio de dinero. En otras ocasiones, la doncella se burla de la inoportuna insistencia del pretendiente, que constantemente está rondando su casa. Esta queja aparece expresada en dos poemas del *Cancionero llamado Flor de Enamorados* de Juan Timoneda. En el primero, *No tingau, jove, dolors* (n.º 6), la confidente aconseja al amigo que abandone sus intentos de conquistar a la dama, lo que incluye dejar de galantear junto a su puerta con la esperanza de recibir sus atenciones: «No despengau més albadés, / puix no importa, / ni li fassau més passades / per la porta» (vv. 21-24). En el otro poema, *No em façau eixes ullades* (n.º 46), la voz femenina se queja de las persistentes vueltas y requiebros que hace el pretendiente a su alrededor: «No em façau exes voltes, / ni menys eixes correnderes, / perquè em pareixen revoltes, / falses i molt falagueres» (vv. 4-7).

Esta última composición guarda cierto parecido con *Pus flach sou que nula stopa* (RAO 64.2 = CAPP 84), una *dansa* de voz femenina compuesta por Gabriel Ferrús y contenida en el *Cançoner Vega-Aguiló*. En este poema, la protagonista también rechaza a su amigo,

17. La traducción catalana del *Decameron*, terminada en el año 1429, es una fuente excepcional para el estudio de la lírica medieval, ya que, con el objetivo de adaptar el texto a la sensibilidad del público lector, el anónimo traductor sustituyó las piezas italianas que cierran cada jornada por canciones catalanas. Así ocurre en las jornadas I, V, VI y VIII; en el resto, el traductor reservó espacios en blanco para copiar las canciones, pero, desgraciadamente, no llegó a culminar su propósito. Además, Dioneo entona al final de la jornada V diversos incipits de canciones obscenas que generan escándalo y risas entre las damas. También estos fragmentos líricos son substituidos por cantares catalanes del mismo signo. Las canciones han sido editadas y estudiadas por Pagès (1934) y Romeu i Figueras (1993: 145-182). La única edición completa del manuscrito 1716 a disposición de los estudiosos es la realizada por Massó i Torrents en 1910.

18. Citamos la edición del CAPP, n.º 205: 224.

19. Citamos las dos primeras estrofas (vv. 5-14) según la edición del CAPP, n.º 94: 104.

que acude a diario a su casa y la molesta con su insistencia. Ella no da crédito a sus galanteos y maldice a su pretendiente con una coloquial expresión de desagrado, igual que la protagonista de *No m façau*:

No em façau eixes ullades,  
cavaller, puix io no us vull:  
*mala broca us traga l'ull.*

No em façau més eixes voltes,  
ni menys eixes correnderes,  
perquè em pareixen revoltes  
falses i molt falagueres;  
vostres burles no són veres  
sinó d'enganyós orgull:  
*mala broca us traga l'ull.*<sup>20</sup>

*Pus flach sou que nulha stopa,  
belhs amichs, sí Déus me sal,  
per què us pux dir a cabal:  
«Tostemps veniu com hom sopa».*

Pus que m vesetz arresada  
dins mon hostel cascun jorn,  
vós per què us metets entorn,  
no volén pendre jornada?  
[...]  
Vostra belha perlaria  
no la preu ges un glan,  
abans, sènyer, vos coman  
als diables tota via,<sup>21</sup>

Detectamos, por otro lado, diversos procedimientos estilísticos y léxicos que emparentan las composiciones del siglo XVI con piezas catalanas anteriores. El más llamativo es el empleo generalizado del adjetivo con el sufijo diminutivo femenino *-eta*, que expresa la juventud y la coquetería de la doncella protagonista. Este tipo de calificativos son utilizados en posición de rima en el *rondeau* de Pere Serafí (vv. 2, 16, 22, 26) y en la composición bilingüe de la *Flor de Enamorados* (n.º 1 apéndice, v. 33). Destaca especialmente el adjetivo *soleta*, que encontramos en el *rondeau* (v. 2) y en la canción de Pere Serafí (v. 5), en el poema del *Cancionero de Uppsala* (v. 1) y en dos textos medievales de voz femenina: la famosa *viadeyra No puch dormir soleta, no* (RAO 0.89 = CAPP 93) y el dístico *Si m trobau al bosch soleta* (CAPP 86), ambos transmitidos por la ya citada traducción catalana del *Decameron*.

Es destacable, asimismo, la recurrencia de la exclamación lírica *ai lassa/llassa*, que figura en *Diu-me Juliana* («Lassa! Què diran?», v. 2) y en las dos composiciones de Serafí, tanto en el *rondeau* («Ay llasseta! Què faré / ni què diré» v. 8, 18, 28) como en la canción («Llassa, mesquina! Què faré», v. 1). Esta última expresión se halla en términos muy similares en el estribillo de *No puch dormir soleta*: «Què m faré, lassa?» (vv. 2, 7, 10, 13 y 16).<sup>22</sup> Además, el adjetivo se encuentra en el verso inicial de la canción de malmonjada *Lassa, mays m'agra valgut*. Otro punto interesante es la locución paralela *ai mesquina*, que hallamos atestiguada en la canción de Serafí («Llassa, mesquina! Què faré», v. 1; «Restant soleta / mesquinelleta», vv. 5-6), en la composición bilingüe de la *Flor de Enamorados* («Contaros quiero de cierto / qué me aconteció, mesquina», vv. 21-22) y en *Diu-me Juliana* («Què diran, mesquina», v. 5). El calificativo, por último, aparece en el dístico *En Burell m' à vist lo cony / mesquina!* (CAPP 90), que también figura en el *Decameron* catalán.

20. Citamos el estribillo y la primera cobla (vv. 1-10) según la edición de Fuster 1983, n.º 46: 104.

21. Citamos los vv. 1-8 y 13-16 de la edición del CAPP: n.º 84, pp. 98-99.

22. La exclamación también se encuentra en una de las *dansas* del *Cançonert de Ripoll*, concretamente en [*Gen*] *til dompna sens erguy!* (RAO 0.61), vv. 3-4: «ay las, que m faray? / Morray!» (ed. Badia, 1983, n.º IX: 213).

Este análisis nos revela la existencia de un repertorio de rasgos métricos, temáticos, estilísticos y léxicos que se van repitiendo a lo largo de los siglos XIV, XV y XVI, conformando así una tradición poética catalana de canción de mujer que los autores cultos conocen y reproducen en sus obras. Esta tradición es especialmente visible durante el Renacimiento gracias a la moda aristocrática de la lírica popularizante, pero es posible rastrear sus antecedentes directos en la poesía medieval de la Corona de Aragón. En este sentido, no debemos olvidar que la canción de mujer es una corriente literaria que se desarrolla en todo el espacio cultural neolatino; por tanto, es pertinente contextualizar la tradición catalana empleando la metodología comparatista de la filología románica, lo que nos permitirá indagar en las influencias literarias que recibió el corpus en este período.

Para evaluar estas cuestiones, conviene que nos detengamos de nuevo en el *rondeau* de Pere Serafí, el texto que mejor ejemplifica el empleo de fórmulas literarias comunes a toda la lírica románica. En este poema, la protagonista femenina se levanta de buena mañana y sale al jardín a coger violetas. Allí, la joven se encuentra con su amante dormido, quien, al despertarse, la requiere de amores. Las tres acciones iniciales que lleva a cabo la voz femenina (levantarse al alba, entrar en un jardín y coger flores) han sido identificadas por Pierre Bec (1981: 250) como un exordio estereotípico utilizado en la lírica francesa para introducir la expresión del deseo amoroso. El exordio tiene sus orígenes en el ciclo medieval de la Belle Aelis, y se perpetúa en la canción *popularisant* a lo largo de los siglos XV y XVI:

Sí'm leví de bon matí  
y aní-me'n tota soleta  
y entrí-me'n dins mon jardí  
– de matinet  
l'ayre dolcet la fa rira riret –  
per cullir la violeta.  
Ay llasseta! Què faré  
ni què diré?  
Val Déu que stich dolenta!  
L'amor és, que m tormenta.<sup>23</sup>

*Est il ore du venir,  
est il ore, dous amis?  
Un bien matin me levay,  
viron, viron, viron, vai!  
En un giardin m'en intray  
en bone hore.  
Est il ore du venir,  
est il ore, dous amis?  
En un giardin m'en intray,  
viron, viron, viron, vai!  
tres rozetas la culhai,  
en bone hore.<sup>24</sup>*

Ambas composiciones comparten, además, la forma *rondeau*, que tiene sus orígenes en la métrica francesa medieval. Cabe recordar que estos tres elementos estereotípicos (alba, jardín y flores) figuran en una canción de voz femenina del siglo XV de la que conservamos una versión en catalán, otra en francés y otra en una mezcla de francés e italiano. Según un estudio reciente de Marcello Barbato (2022), las tres composiciones precederían de un modelo francés anterior:

23. Citamos la primera cobla (vv. 1-10) según la edición del CAPP, n.º 358: 317-318.

24. Citamos las primeras dos estrofas (vv. 1-12) de la edición de Meyer 1907, n.º XXI: 78-79.

*Dindirindín rindín rindayna,  
dindirindín.*

Me levay un domatín,  
matinet danant l'alba,  
per andar a un giardín  
per collir la ciroflada.  
*Dindirindín.*<sup>25</sup>

*Dindirín,  
dindirín, dindirindaña,  
dindirindín.*

Ju me levé un bel maitín.  
Matineta per la prata  
encontré le ruyseñor  
que cantava so la rama.  
*Dindirindín.*<sup>26</sup>

*Ladinderindine ladinderindene ladinderindin.  
M'y levay par ung matin,*

Plus matin que no souloye;  
M'en entray en no jardin  
Pour cuillir la girouflade.  
*Ladinderindine ladinderindene ladinderindin.*<sup>27</sup>

Por si fuera poco, los primeros versos de la pieza de Serafí están estrechamente relacionados con el exordio de una pastorela de Guiraut d'Espanha (*BdT* 244,008) que también emplea sustantivos terminados en *-eta* en posición de rima:

Eu m levei un bon mati, enans de l'albeta;  
aneu m'en en un vergier per cuillir violeta,  
e auzi un chan  
bel, de luenh; gardan  
trobei gaia pastorela sos anhels gardan.<sup>28</sup>

Todas estas coincidencias muestran que el *rondeau* de Pere Serafí participa de una misma tradición occitana, catalana y francesa, y que en él se combinan hábilmente fórmulas convencionales del registro *popularisant* que circulan por todo el espacio románico.

En otro orden de cosas, Alegret (1985: 185-188) ha señalado acertadamente que la exclamación tópica *ai las/lassa o he las/lasse* es muy recurrente en la lírica amorosa de los trovadores occitanos y franceses. En la antología *Songs of the Women Trouvères* (2001, ed. Doss-Quinby *et al.*), la expresión de lamento *Lasse!/Laisette!* aparece en diez *chansons de*

25. Reproducimos la estrofa según la edición del *CAPP*, n.º 101: 111. La composición se encuentra en el *Cancionero musical de Montecassino* (Archivo, ms. 871, f. 144<sup>r</sup>), que se ha relacionado con la corte de Alfonso el Magnánimo (Pope & Kanazawa 1978).

26. Reproducimos el estribillo y la primera estrofa (vv. 1-7) según la edición de Romeu i Figueras 1965, n.º 359: 440-441. El texto se encuentra en el *Cancionero musical de Palacio* (f. 244<sup>v</sup>).

27. Citamos el estribillo y la primera estrofa (vv. 1-7) de la canción según la edición de Paris 1875, n.º CIV: 102. La canción ha sido transmitida por un manuscrito del siglo XV (París, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 12744. f. 70<sup>v</sup>).

28. Citamos la primera cobla (vv. 5-9) según la edición de Riquer 1975, III: 1390.



*femme* de los siglos XII-XIII.<sup>29</sup> En una de ellas, el vocablo va acompañado de la interrogación retórica “¿Qué haré?”, como en algunas composiciones catalanas: «Hé mi, lasse, que feray? N’i puis aler».<sup>30</sup> Posteriormente, testimoniamos el mismo cliché expresivo en un lamento de doncella enamorada insertado en *Le Pastoralet*, un poema narrativo del siglo XV relativo a la guerra civil entre armañacs y borgoñones:

Aimy ! lasette, que feray ?  
 Aimy ! lasette, que diray ?  
 Bien croy que porter ne porray  
 les mauls d’amer, ains en morray.<sup>31</sup>

Del mismo siglo XV es también una breve canción occitana de malmaridada que fue musicada por Japart e incluida en el *Harmonice Musices Odhecaton* (Venecia, 1501) de Ottaviano dei Petrucci. Durante la discusión entre los esposos, el personaje del marido replica a su mujer con la exclamación tópica «E mesquin! que farai?» (v. 6).<sup>32</sup>

Otros paralelismos interesantes se encuentran en el *Manuscrito de Bayeux* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 9346), una colección musical de principios del siglo XVI compilada en la corte de Carlos III de Borbón (1490-1527). En una de las canciones, el amante se indigna porque su amiga le ha exigido dinero como condición para gozar de sus amores (n.º LXIV).<sup>33</sup> El tema es paralelo al de la composición de Valero Fuster, donde la voz femenina formula esta misma petición.

El uso puntual de antropónimos también conecta las composiciones catalanas con la tradición lírica francesa. Un ejemplo lo hallamos en la tirada liriconarrativa *La crich crach*, de Valero Fuster, cuyo protagonista recibe el nombre de Janot. En el poema, este personaje corteja cómicamente a la dama Martinella, y acepta casarse con ella a pesar de que, seguramente, le será infiel en el futuro. Una ridiculización similar del marido cornudo tiene lugar en una de las canciones del *Manuscrito de Bayeux* (n.º XVI), que también da a este personaje el nombre de Janot. De hecho, el antropónimo Janot/Jeanot aparece con relativa frecuencia en la canción popularizante de oíl. En el siglo XVIII, Janot se convertirá en un personaje convencional de la comedia francesa, encarnando el arquetipo de hombre ingenuo, de pocas luces y de extracción social baja. Su primera aparición tuvo lugar en la exitosa obra *Janot ou les Battus paient l’amende*, escrita por Dorvigny y estrenada en París en 1779. Por otro lado, la compañera de Janot recibe el nombre de «Martinella», un antropónimo similar al «Marión» / «Marioneta» que designa a la mujer del poema bilingüe de la *Flor de Enamorados*. Es llamativo que, en la lírica francesa *popularisant*, el nombre

29. Son las composiciones *Onques n’amai tant que jou fui amee* (MW 659,1), *Par maintes fois avrai esteit requise* (MW 1300,1), *Lasse, pour quoi refusai* (MW 1168,1), *L’on dit q’amors est dolce chose* (MW 752,7), *Qui de .ii. biens le millour* (MW 341,1), *Jherusalem, grant damage me fais* (MW 626,3), *Por coi me bait mes maris?* (MW 248,12), *Li solaus qui en moy luist est mes deduis* (MW 217,3) *A vos vieg, chevalier sire* (MW 192,21) y *Je ne quier mais a ma vie* (MW 933,3). El uso de adjetivos terminados en el sufijo femenino *-ette* es también muy común en las canciones de esta antología: *E, bone amourette* (MW 1219,1), *Deduxans suis et joliette, s’amerai* (MW, 381,1), etc.

30. Se trata del v. 21 de *Li solaus...* (ed. Doss-Quinby et al. 2001, n.º 40: 176).

31. Citamos los vv. 1687-1690 de la edición de Blanchard 1983: 81.

32. Citamos la edición de Chabaneau 1888: 195-196.

33. Seguimos la numeración aportada por Gérold 1921.

«Marion» se utiliza para caracterizar a pastoras y a mujeres del ámbito rural en general. Así sucede, por ejemplo, en *Le jeu de Robin et Marion* de Adam de la Halle (c. 1270-1280).

Al lado de la influencia galorrománica, el corpus también presenta paralelismos sugerentes con la canción de mujer castellana. Hemos visto, por ejemplo, que el poema *No em façau eixes ullades* tiene como motivo principal el rechazo del enamorado, cosa que lo relaciona, a su vez, con una composición catalana del siglo XV. Tal y como destaca Margit Frenk, los rechazos osados e incluso agresivos a las solicitudes del pretendiente «recorren por décadas las glosas y las imitaciones» de la lírica castellana coetánea (2013: 357). Basta con que nos dirijamos a las canciones castellanas del mencionado cancionero, donde el tema del rechazo es predominante. En dos de estas canciones, la voz femenina acusa al pretendiente de fingir sus amores, igual que en las catalanas:

*Caballero, andá con Dios,  
que sois falso enamorado;  
no me peino para vos  
ni tengo de vos cuidado.*<sup>34</sup>

*No te creo el caballero,  
no te creo.  
No creo que tus amores  
sean firmes valedores  
sino muy engañadores  
y llenos de davaneo  
no te creo.*<sup>35</sup>

El tratamiento simbólico del espacio también conecta la tradición catalana con la lírica castellana del mismo período. Un buen ejemplo de ello es el poema catalán inserto en la ensalada de Chacón, donde el espacio del molino (junto con la acción de moler harina) representan eufemísticamente la unión sexual. El mismo motivo lo encontramos en varios villancicos castellanos recopilados por Frenk, donde el molino simboliza la pasión erótica de los enamorados.<sup>36</sup>

Hemos visto, igualmente, que muchos diálogos eróticos catalanes tienen lugar en la casa o en el umbral de la enamorada. Este escenario doméstico es característico de varias composiciones castellanas donde la amiga espera en su casa la llegada del amado.<sup>37</sup> Por último, nos gustaría destacar el único topónimo que aparece en la canción de mujer catalana renacentista. Se trata del vocablo «Montalvà», que figura en el verso 6 de la composición del *Cancionero de Uppsala*: «Mon marit és defora. Hont? / A Montalvà». Según Romeu i Figueras, el topónimo es un calco lingüístico del Montalbán tan frecuentemente aludido en el romancero hispánico y en los libros de caballerías, lo que evocaría lejanía y tal vez un vago exotismo a oídos de los valencianos (1994: 186).

Todas estas correlaciones temáticas, estilísticas y léxicas aproximan la canción de mujer catalana del siglo XVI a dos tradiciones líricas muy cercanas: la castellana y la galorrománica. Estos datos reflejan claramente el contexto cultural en el que se desarrollaba la literatura catalana durante el Renacimiento. Por un lado, el castellano había adoptado

34. Citamos el estribillo (vv. 1-4) en base a la edición facsímil de Rodríguez Moñino y Devoto 1954: 74<sup>v</sup>.

35. Reproducimos el estribillo y la primera cobla (vv. 1-7) según la misma edición (1954: 73<sup>v</sup>).

36. Composiciones editadas por Frenk (2003, I, n.º 1160bis: 795; n.º 79bis: 97 (folklore actual)).

37. Composiciones editadas por Frenk (2003, I, n.º 292: 228; n.º 661: 455).

un enorme prestigio como lengua literaria de la corte y de la alta aristocracia. Por ende, muchos de los poetas catalanes que integran nuestro corpus estuvieron familiarizados con la lírica castellana y versificaron en esa lengua. Resulta natural, por tanto, que sus textos popularizantes en catalán recibiesen elementos de la poesía castellana. Por otro lado, la influencia de la poesía occitana en la Corona de Aragón es un fenómeno atestiguado ya desde el siglo XII, pues los contactos políticos y culturales entre ambos territorios establecieron una vinculación total y perdurable entre los poetas catalanes y la tradición trovadoresca occitana, que fue asumida como un movimiento literario propio durante toda la Edad Media (Cabré 1999: 22-23). Por su parte, los estudiosos han situado hacia 1380 la introducción en Cataluña de los géneros franceses *popularisants* vinculados al *Ars nova*, como el *rondeau*, el *virelai*, la *ballade* o el lai lírico (Pagès 1936). En los siglos XV y XVI, la lírica francesa popularizante se extendió por toda Europa gracias a la enorme movilidad y prestigio de los compositores francoflamencos, que utilizaban estos poemas como soporte textual de sus melodías (Meyer 1907: 22-28).

Todos estos contactos culturales favorecen las correspondencias literarias que hemos detectado entre la canción de mujer catalana y la poesía popularizante de Francia y del resto de la península Ibérica. Ello contribuye a contextualizar la literatura catalana renacentista y a precisar las principales influencias que recibió en esta época. Aun así, estos paralelismos deben atribuirse, al menos en parte, a la existencia de un fondo lírico común a toda la Romania, pues la canción de mujer es un código literario que nace y se desarrolla de forma simultánea en todos los territorios que conforman el espacio cultural neolatino. Esto crea una serie de fórmulas codificadas, clichés expresivos y arquetipos temáticos popularizantes que circulan por toda el área y que luego los poetas cultos emplean y reelaboran en sus obras. Muchos estudiosos, en este sentido, han intentado precisar hasta qué punto este repertorio de recursos líricos procede de una tradición auténticamente popular o si, por el contrario, es el fruto de una recreación artística. El contexto catalán puede ofrecernos datos significativos en relación a esta dicotomía.

## ESPACIOS DE DIFUSIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA CANCIÓN DE MUJER CATALANA: LÍRICA CULTA VS. POPULAR

Hemos visto que uno de los criterios más importantes para el establecimiento del corpus de estudio ha sido la pertenencia de los textos al registro estilístico *popularisant* tal y como lo ha definido Pierre Bec. A pesar de que una parte de la crítica haya defendido la eliminación de la distinción registral *aristocratisant/popularisant*, un análisis detallado de los testimonios poéticos revela que el código lírico de la canción de mujer tenía «una jerarquía y una funcionalidad diferentes respecto a la estética cortés» (Lorenzo Gradín 1990: 271). Aspectos como la sencillez conceptual de las poesías, el uso de simbolismos naturales para aludir a la pasión erótica, o la impetuosidad y sensualidad de la voz femenina, que contrastan vivamente con la imagen prototípica de la dama cortés, alejan este código lírico de las convenciones de la literatura amorosa aristocrática. El testimonio clave de las *kharjas* mozárabes, asimismo, confirman que estos textos son el reflejo de una tradición poética pretrovadoresca, cuyos orígenes, efectivamente, deben buscarse en la lírica popular. Algunos factores que ayudan a esclarecer este punto son la pervivencia de las canciones de mujer en el folklore poético contemporáneo, el hecho de que el código conserve sus

rasgos principales desde el siglo XI hasta el Renacimiento y la frecuencia discontinua en la que aparece en la tradición manuscrita e impresa, pues su acceso a la escritura está marcado por el interés que despierta «lo popular» en las clases dominantes. De todo ello, como explica Vicenç Beltran, se puede deducir la existencia de una «escuela popular o muy próxima a una poesía popular, alejada de los focos de producción poética habituales en la Edad Media, las cortes, y apartada de sus convenciones y, muy en particular, de sus exigencias» (2009: 25). Sin embargo, debemos puntualizar nuevamente que la mayor parte de textos conservados son obra de poetas cultos vinculados a centros culturales de primer orden, ya sea cortesanos, urbanos o intelectuales. Estos espacios recibieron el influjo cultural del Renacimiento y fueron sensibles a las nuevas corrientes literarias y estéticas que ponían en valor la lírica popular. Las canciones de mujer que hemos recopilado, por tanto, se incardinan en una moda literaria específicamente aristocrática, y no pueden separarse del contexto culto que las acogió, las preservó y les dio forma. En este sentido, la etiqueta de registro sociopoético *popularisant* expresa con claridad el carácter híbrido de este código lírico, que presenta unos orígenes y una difusión populares pero cuya transmisión textual es fundamentalmente culta. En relación a todas estas cuestiones, algunos textos catalanes del siglo XVI nos revelan los contextos de difusión e interpretación de los poemas incorporados en el corpus, lo que permite precisar cómo eran los ambientes sociales donde se componían y se cantaban y cuál era la funcionalidad estética y literaria de este código lírico.

Las fuentes valencianas son especialmente útiles para explorar estos contextos. Ya hemos mencionado que la corte virreinal de Valencia, encabezada por Germana de Foix y Fernando, duque de Calabria, fue uno de los centros culturales más destacables de la Corona de Aragón. La intención del duque era convertir su pequeña corte valenciana en un simulacro de la corte real perdida en su juventud. Con este objetivo, Fernando logró trasladar a Valencia parte de la biblioteca napolitana de sus antepasados, creó una de las capillas musicales más importantes de la Península y convirtió su palacio en foco de atracción de músicos, poetas, artistas y aristócratas (Arciniega & Serra 2006: 171-173).

Tradicionalmente, *El Cortesano* (1561) de Luis Milán se ha considerado una plasmación literaria de estos ambientes aristocráticos que surgieron alrededor de los duques de Calabria.<sup>38</sup> Estructurado en seis jornadas, *El Cortesano* está escrito a imagen de *Il Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione, y busca ofrecer, como su modelo, un paradigma de comportamiento social dirigido a la nobleza cortesana. Pero, a diferencia del tono didáctico e idealista que impera en los diálogos del italiano, la obra de Milán muestra una corte lúdica, desenfadada y totalmente indiferente a las restricciones morales. Por medio de las diez parejas protagonistas, *El Cortesano* va narrando el día a día de una corte donde priman las infidelidades, las burlas ingeniosas y los juegos eróticos de sociedad. En este contexto, el intercambio de poemas popularizantes en catalán y castellano constituye uno de los pasatiempos más habituales de los cortesanos. Mediante estas canciones, los

---

38. La identificación histórica de Luis Milán se ha visto entorpecida por la presencia de diversos personajes con este nombre en la Valencia de mediados del siglo XVI. Por otro lado, Romeu i Figueras (1999: 117-118) ha defendido que *El Cortesano* narra unos hechos ocurridos en 1535, pero la obra contiene alusiones a sucesos posteriores, como la estancia en la ciudad de Lope de Rueda, documentada a partir de 1560. Por ello, algunos autores sugieren que la obra habría sido objeto de varias redacciones a lo largo del tiempo. Para todas estas cuestiones, véase la reciente tesis doctoral de García Sánchez (2019: 25-48).

personajes de *El Cortesano* realizan alusiones provocativas a costa de sus contertulios y vehiculan bromas, indirectas y coqueteos. Así ocurre en una famosa conversación entre el canónigo Ester y el paje de Malrecaudo, donde este personaje se ríe de la cómica joroba del primero mediante una contrafactura irónica de *Bella, de vós sos enamorós*, un estribillo catalán de tono popular del que conservamos varias glosas.<sup>39</sup>

El paje le respondió:

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

*Bella, de vós sos enamorós,  
gibeta mia,  
tostemps sospir pensant en vós  
la nit i 'l dia.*<sup>40</sup>

Las canciones popularizantes no sólo eran recitadas por los cortesanos en el contexto de estas disputas verbales, sino que también eran interpretadas por los instrumentistas y cantores que conformaban la capilla musical de los duques. Un buen reflejo del repertorio profano de la capilla lo constituye el valioso *Cancionero de Uppsala*, que nos ha transmitido una de las composiciones del corpus, la canción de malmaridada *Soleta yo só açí* (n.º 23), lo que ilustra el enorme éxito que este tipo de composiciones cosechaba en los ambientes cortesanos cultos de la Valencia renacentista. De hecho, la canción *Soleta yo só açí* está explícitamente vinculada con este entorno, pues su autor, Bartolomé Cárceres, aparece registrado como «puntador de libros» en la nómina de 1546 de la capilla musical de los duques (Moll 1963: 123-128).

El cancionero no atribuye la pieza a Cárceres, pero podemos determinar su autoría, debido a que este músico es el creador de una contrafactura de temática navideña y mariana, intitulada *Soleta y verge estich*, que aparece en el denominado *Cancionero de Gandía* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, mss. 1166/1967) (Moll 1953). El villancico navideño, puesto en boca de la Virgen María, se encuentra entre los folios 10v-11r y 12v-13r del cancionero, con la particularidad de que en los folios 11v-12r va intercalada otra versión musical del estribillo compuesta por Juan de Cepa, que consta en 1546 como cantor de la capilla musical ducal (Moll 1963: 123). La fortuna de esta pieza lírica, por tanto, revela que las composiciones popularizantes catalanas circulaban entre los músicos de la capilla del duque y que eran objeto de reelaboraciones «a lo divino», como es común también en la lírica tradicional castellana (Frenk 2013: 61).

Otro testimonio del éxito en Valencia de la moda literaria popularizante lo constituye *La vesita* (c. 1525), una obra teatral plurilingüe escrita por el poeta y aristócrata Juan Fernández de Heredia, que es además el autor de una de las glosas del estribillo de voz

39. Conservamos una glosa de Serafí, dos más de Timoneda (una profana y otra espiritual) y dos de autoría anónima. Para todos estos testimonios, remito al estudio de Romeu i Figueras (1960).

40. El paje de Malrecaudo introduce una modificación cómica en el segundo verso, «gibeta mia», que sustituye el tradicional «ya fosseu mia», con lo que el poema se convierte así en una irónica tonada de amor dirigida a la joroba del canónigo. Éste, a su vez, le replica con otra composición del mismo estilo para acusarlo de ladronzuelo. Citamos la edición de García Sánchez (2019: 249).



femenina *Anar-se'n vol lo meu señor*.<sup>41</sup> Fernández de Heredia obtuvo un lugar preeminente en la corte virreinal de los duques, y así lo demuestra el testimonio que ofrece *El Cortesano*, donde Fernández de Heredia y su esposa, Jerónima Benito, conforman una de las parejas protagonistas de la obra.

*La vesita* satiriza la costumbre de las damas valencianas de visitarse constantemente las unas a las otras en aras de la cortesía y de las buenas apariencias. La protagonista, que no es otra que la esposa del poeta, recibe en su casa a un grupo de amigas y caballeros, y todos juntos se entretienen con galanterías, escarceos amorosos, cantos, bailes y un torneo final que enfrenta a los caballeros cortejadores. La obra recoge la herencia de la escuela realista valenciana del siglo XV, y ha llamado la atención especialmente por su plurilingüismo: las damas se expresan habitualmente en catalán, los caballeros y la servidumbre en castellano, y uno de los caballeros en portugués. Tras uno de los bailes, los jóvenes aristócratas cantan en voz alta un total de diez villancicos de tono popular, nueve en castellano y uno en portugués (Gómez Muntané 2003: 21-23). Los villancicos se estructuran en forma de demandas y respuestas amorosas que llevan a cabo las diferentes parejas de personajes. Como en *El Cortesano*, la interpretación de composiciones popularizantes se convierte aquí en un juego social cortesano donde demostrar ingenio, inventiva y rapidez de réplica, esta vez en el ámbito amoroso:

D. JOAN

Pues que por oïros muero

Yo os suplico que cantéis.

D<sup>a</sup> ANGELA

Porque no me importunéis

Vamos, que ya cantar quiero:

[Villançico]

*¿Qué me queréis, el cavallero?*

*Que casada soy, marido tengo.*

[..]

D. JOAN

[Villancico]

*Aunque me seáis casada,*

*Yo no os dexaré de amar.*<sup>42</sup>

Un papel similar debían desempeñar en estas reuniones de alta sociedad las canciones catalanas y castellanas incluidas en la *Flor de Enamorados*. Ya hemos visto que la sección donde figuran las composiciones en catalán está articulada en forma de diálogo amoroso entre un galán y una dama. Estos poemas hacen referencia a la doctrina cortés de forma muy superficial, pues predominan en ellos las alusiones picantes, la ironía, el ingenio y las burlas que caracterizaban los juegos eróticos de sociedad. Este componente lúdico, subrayado por Fuster (1983: 11, nota 11), sugiere que los poemas se habrían difundido en veladas y reuniones organizadas por las clases acomodadas urbanas, donde estas

41. Para la transmisión textual de la obra y sus representaciones, véase Romeu i Figueras 1999: 9-15.

42. Citamos la edición de Massip (2019: 50).

contienda poética amorosa constituían uno de los entretenimientos más populares, tal y como revela el pasaje antes aludido de *La vesita*. De hecho, una parte del cancionero está compuesta por motes, adivinanzas y otros juegos sociales de carácter erótico, en los que, naturalmente, la participación de las damas era esencial. Ello evidencia aún más que estas canciones popularizantes formaban parte del conjunto de divertimientos literarios y musicales dirigidos a un selecto público aristocrático que compartía los mismos códigos de comportamiento y socialización.

En ninguno de estos contextos cultos, en suma, se puede deducir un contacto directo con la lírica verdaderamente popular, rústica o callejera. Es interesante, en este sentido, recuperar el concepto de «tradición oral culta», acuñado por Frenk para describir precisamente los hábitos literariomusicales reflejados en *El Cortesano* (2013: 266). En estas fuentes valencianas, se observa que las canciones popularizantes circulan oralmente entre los cortesanos y aristócratas en un contexto lúdico específicamente culto, literario e instruido, y por tanto muy alejado de la cultura folklórica auténtica, también de transmisión oral.<sup>43</sup> En este sentido, el uso de un mismo estribillo por parte de dos o más autores se ha considerado un elemento de peso para determinar su origen popular. Sin embargo, la misma Frenk señala (2013: 266) que esta circunstancia no es garantía de transmisión tradicional, pues los poetas podían acceder a estos estribillos mediante otras fuentes escritas cultas que no impliquen el contacto con la lírica oral popular.

Éste es el caso del ya mencionado *Anar-se'n vol lo meu señor / Encara's ací, yo ja l'eñor*, que recibió glosas por parte de Fernández de Heredia, Timoneda y Durall. Esta coincidencia, no obstante, puede explicarse a partir de relaciones puramente textuales. Timoneda recibió el influjo cultural de la corte valenciana, y es lícito suponer que accedió al poema de Heredia mediante algunos de los manuscritos que transmitían la obra lírica de este conocido poeta cortesano. Por su parte, Romeu i Figueras ha postulado que la versión copiada por Durall es la que más se acerca a la glosa primitiva que acompañaba al estribillo, pues difiere en estilo y forma a las coplas cultas de Heredia que luego Timoneda imprimió con algunas modificaciones en la *Flor de Enamorados*. Sin embargo, Durall bien podría haber copiado el poema de otro autor culto, que habría tomado el estribillo directamente del cancionero de Timoneda, quien, como ya hemos explicado, fue repetidamente editado en Barcelona durante los siglos XVI y XVII. Esto mismo sucede con tantos otros estribillos popularizantes catalanes que son glosados en la *Flor de Enamorados* y en otras fuentes de la época, especialmente en la recopilación lírica de Pere Serafí, que incluye una sección entera con composiciones de este tipo. Martí de Riquer, en este sentido, recopila algunos cantares que se hallan en las dos fuentes, asegurando que esta doble transmisión demuestra que son «realment populars» (1964, III: 548). No obstante, Serafí también podría haber extraído estos estribillos de la *Flor de Enamorados*, no sólo porque era un cancionero de mucho éxito en Barcelona, sino porque el poeta mantenía relaciones personales con el primer impresor de la *Flor*, Claudi Bornet, de cuyos talleres, de hecho, también salió el impreso con la obra poética de Serafí.

43. Es cierto, no obstante, que tanto *El Cortesano* como *La vesita* son obras de ficción, y, por ello, debemos actuar con prudencia a la hora de estudiarlas como documentos históricos que ilustren fielmente las costumbres cortesanas de la época (Duran 2004: 67). En cualquier caso, los textos aludidos muestran que el intercambio de canciones popularizantes era, si no una realidad, al menos sí un elemento importante del ideal de conducta cortesana que representaban estas obras.

Las demás fuentes de nuestro corpus no nos revelan los contextos de circulación y difusión de la canción de mujer catalana de forma tan apreciable como las valencianas, pero, aun así, también apuntan a ambientes literarios cultos.<sup>44</sup> Todo esto viene a confirmar la hipótesis que hemos esbozado al principio, a saber, que la canción popularizante catalana de voz femenina es, en realidad, un producto literario culto que debe contextualizarse en un marco social instruido y de clase alta, pues es allí donde este código poético se desarrolla y actualiza.

## CONCLUSIONES

Las fuentes escritas del siglo XVI nos han transmitido un número considerable de canciones de mujer catalanas. Este valioso corpus lírico, que hasta ahora ha recibido poca atención por parte de la crítica especializada, recoge un amplio abanico de experiencias amorosas cuyos antecedentes inmediatos se encuentran en piezas líricas catalanas de los siglos XIV y XV. Esto demuestra la existencia de una tradición continuada de canción de mujer en Cataluña que se origina en la Edad Media y que pervive después en la poesía renacentista. Los textos identificados, además, acusan una fuerte influencia de dos acervos líricos muy próximos, el castellano y el galorrománico, lo que ayuda a definir el desarrollo de este código literario en Cataluña y su posición dentro del espacio cultural de la Romania. Naturalmente, parte de estas correspondencias debe atribuirse a la existencia de una tradición literaria común, formada por recursos expresivos y clichés temáticos de raíz popular que los poetas cultos emplean en sus obras con una intención artística consciente, es decir, para adaptarse a las modas literarias procedentes de la aristocracia. Esta corriente popularizante, favorecida por las ideas estéticas renacentistas, en ningún caso puede considerarse un reflejo fiel de la lírica folklórica oral, pues los pasajes que hemos analizado sitúan estas canciones de mujer en un contexto culto y cortesano, donde circulaban como parte de los divertimientos musicales y literarios que amenizaban las reuniones sociales. El estudio de estos contextos, aún no suficientemente explorados, contribuye a precisar cuál era la función estética de estas canciones, que es fundamental para entender el fenómeno de la lírica popularizante de voz femenina durante el Renacimiento catalán.

---

44. El propio Serafí fue un poeta y pintor íntimamente vinculado a los centros culturales más importantes de la Ciudad Condal. Sabemos, por ejemplo, que estuvo relacionado con la corte urbana de Ferran de Cardona y Enríquez, pues dedica sendos sonetos a sus dos hijas (Romeu i Figueras 2001: 16-17). Los autores de las ensaladas, por su parte, fueron músicos y maestros de capilla que ejercieron su oficio al amparo de diversas instituciones a lo largo de su vida. Mateo Flecha el Joven fue maestro de la capilla imperial de Maximiliano II y María de Austria (Gómez Muntané 1986) y Chacón fue organista de la catedral de Córdoba entre 1531 y 1545 (Anglès 1955: 37). Pere Ordines fue estudiante de retórica del colegio jesuita Monti-sion de Palma de Mallorca en los últimos años del siglo XVI, en un momento en que la moda de las seguidillas se había expandido por los ambientes estudiantiles de toda la Península (Frenk 1977: 22-23). Los pliegos sueltos, por último, se han considerado auténticos transmisores de la lírica popular, pero Vicens Beltran ha mostrado que este material poético, a pesar de gozar de una difusión más amplia, seguía haciéndose eco de los códigos literarios instaurados en la corte, especialmente durante el siglo XVI (2009: 247-288). Por tanto, la inclusión de poesía popularizante respondía más bien a una moda literaria aristocrática que no al deseo de recoger el folklore auténtico.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEGRET, Joan (1985), «Una cançó de Pere Serafí: edició i comentari», en *Anàlisi i comentaris de textos literaris catalans*, 3, ed. Narcís Granolera i Carbonell, Barcelona, Curial, pp. 168-208.
- ANGLÈS, Higiní (ed.) (1955), *Las Ensaladas (Praga, 1581)*, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona - Biblioteca Central [Biblioteca Central. Publicaciones de la Sección de Música, 16].
- ARCINIEGA, Luis, & Amadeo SERRA (2006), «El Palacio como escenario de Austrias y Borbones, residencia de virreyes y capitanes generales», en *El Palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, coord. Josep Vicent Boira Maiques, Valencia, Ajuntament de València, pp. 91-108.
- ASPERTI, Stefano (1995), *Carlo I d'Angiò e i trovatori: componente 'provenzali' e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Rávena, A. Longo.
- BADIA, Lola (ed.) (1983), *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del «Cançoneret de Ripoll»*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BARBATO, Marcello (2022), «Dalla Francia alla Spagna, via Napoli. Vicende di una *chanson de femme*», *eHumanista/IVITRA*, 22, pp. 211-212.
- BdT = PILLET, Alfred, & Henry CARSTENS (1933), *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer.
- BEC, Pierre (1977-1978), *La lyrique française au Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles): Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, París, Picard, 2 vols.
- BEC, Pierre (1981), «L'accès au lieu érotique: motifs et exorde dans la lyrique popularisante du moyen âge à nous nous», en *Love and Marriage in the Twelfth-Century*, ed. Willy Van Hoeke y Andries Welkenhuysen, Lovaina, Leuven University Press, pp. 250-299.
- BELTRAN, Vicenç (1984a), «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, 64, pp. 239-266. <https://doi.org/10.3989/rfe.1984.v64.i3/4.514> [consulta: 15/01/2024].
- BELTRAN, Vicenç (1984b), *O cervo do monte a augua volvia. Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*, El Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- BELTRAN, Vicenç (2009), *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética antropológica de la lírica oral*, Kassel, Reichenberger.
- BLANCHARD, Joel (ed.) (1983), *Le pastoralet*, París, Presses Universitaires de France.
- BOVER I FONT, August (1987), «Innovació i tradició en la poesia catalana del segle XVI», *Catalan Review*, 2/1, pp. 41-68. <https://doi.org/10.3828/CATR.2.1.3> [consulta: 15/01/2024].
- BOVER, Joaquín María (1868), *Biblioteca de escritores baleares*, Palma, P. J. Gelabert, 2 vols.
- CABRÉ, Miriam (1999), *Cerverí de Girona and his poetic traditions*, Londres, Tamesis.
- CAHNER, Max (1980), «Llengua i societat en el pas del segle XV al XVI. Contribució a l'estudi de la penetració del castellà als Països Catalans», en *Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes, Andorra, 1-6 d'octubre de 1979*, coord. Jordi Bruguera i Talleda i Josep Massot i Muntaner, Abadia de Montserrat - Associació Internacional de Llengua i Literatura catalanes, pp. 183-256 [Biblioteca Abat Oliba, 19].
- CAPP = ROMEU I FIGUERAS, Josep (ed.) (2000), *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona, Barcino.
- CHABANEAU, Camille (1888), «Deux anciennes chansons provençales», *Revue des Langues Romanes*, 32, pp. 195-196.

- DOSS-QUINBY, Elgal *et alii* (eds.) (2001), *Songs of the Women Trouvères*, Londres - New Haven, Yale University Press.
- DURAN, Eulàlia (2004), *Estudis sobre cultura catalana al Renaixement*, València, Eliseu Climent.
- FRENK, Margit (1975), *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, Ciudad de México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (ed.) (1977), *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra.
- FRENK, Margit (ed.) (2003), *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- FRENK, Margit (2013), *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- FUSTER, Joan (ed.) (1983<sup>2</sup>), Joan Timoneda, *Flor d' enamorats*, València, Eliseu Climent [1<sup>a</sup> ed.: Valencia, Albatros, 1973].
- GARCÍA SÁNCHEZ, María Dolores (2019), *Estudio y edición de «El Cortesano» de Luis Milán*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [tesis doctoral].
- GÉROLD, Théodore (ed.) (1921), *Le manuscrit de Bayeux. Texte et musique d'un recueil de chansons du XV<sup>e</sup> siècle*, Estrasburgo, Librairie Istra.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (1986), «Precisiones en torno a la vida y obra de Matheo Flecha el Joven», *Revista de Musicología*, 9, pp. 31-56. <https://doi.org/10.2307/20795007> [consulta: 15/01/2024].
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.) (2003), *El Cancionero de Uppsala*, Valencia, Generalitat Valenciana - Institut Valencià de la Música.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.) (2008), *Las ensaladas (Praga, 1581): Con un suplemento de obras del género*, Valencia, Generalitat Valenciana - Institut Valencià de la Música, 4 vols.
- KELLEY, Mary-Jane (1991), «Virgins Misconceived: Poetic Voice in the Mozarabic *Kharjas*», *La Corónica*, 19/2, pp. 1-23.
- KLINCK, Anne L. (1999), «The Oldest Folk Poetry? Medieval Woman's Song as 'Popular' Lyric», en *From Arabye to Engeland: Medieval Studies in Honour of Mahmoud Manzalaou on His 75th Birthday*, ed. Auguste E. C. Canitz y Gernot R. Wieland, Ottawa, University of Ottawa Press, pp. 229-252.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1990), *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- MASSIP, Francesc (ed.) (2019), Joan Ferrandis d'Herèdia, *La vesita*, en *Repertori Teatral Català*, Institut del Teatre. <https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1010?locale-attribute=es> [consulta: 15/01/2024].
- MASSÓ I TORRENTS, Jaume (ed.) (1910), *Decameron. Traducció catalana publicada, segons l'únic manuscrit conegut (1429)*, Nueva York, The Hispanic Society of America.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2014), *Estudios sobre lírica medieval. Con un prólogo de Margit Frenk*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2018), «El corpus medieval de la lírica popular catalana con voz femenina», *Revista de Literatura Medieval*, 30, pp. 219-232. <https://doi.org/10.37536/RPM.2018.30.0.74051> [consulta: 15/01/2024].
- MEYER, Rudolf. A. (ed.) (1907), *Französische lieder aus der Florentiner Handschrift Strozz-Magliabecchiana CL VI 1040*, Halle, Verlag von Max Niemeyer. <https://doi.org/10.1515/9783112323601> [consulta: 15/01/2024].



- MOLAS, Joaquim, & Josep MASSOT I MUNTANER (dirs.) (1979), *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions 62.
- MOLL, Jaime (1953), «Un villancico de Morales y otro de Cárceres en el Cancionero español de Upsala», *Anuario Musical*, 8, pp. 167-169.
- MOLL, Jaime (1963), «Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria», *Anuario Musical*, 18, pp. 123-135.
- MW = MÖLK, Ulrich, & Friedrich WOLFZETTEL (1972), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Múnich, Fink.
- OLIVAR, Marçal (ed.) (1987<sup>2</sup>), Anselm Turmeda y Bernat Metge, *Obres menors*, Barcelona, Barcino [1<sup>a</sup> ed.: Barcelona, Barcino, 1927].
- PAGÈS, Amédée (1934), “Les poésies lyriques de la traduction catalane du Décaméron”, *Annales du Midi*, 46, pp. 201-217. <https://doi.org/10.3406/anami.1934.5247> [consulta: 15/01/2024].
- PAGÈS, Amédée (1936), *La poésie française en Catalogne du XIIIe siècle à la fin du XVe: études suivies de textes inédits ou publiés d’après les manuscrits, avec 5 plances hors texte*, Toulouse-París, E. Privat - H. Didier.
- PAGÈS, Amédée (1937), «La Dansa provençale et les goigs en Catalogne», en *Homenatge a A. Rubió i Lluch, Miscel·lània d’Estudis Literaris, Històrics i Lingüístics*, 1, pp. 201-223 [= *Estudis Universitaris Catalans*, 21].
- PARIS, Gaston (ed.) (1875), *Chansons du XV<sup>e</sup> siècle*, París, Société des Anciens Textes Françaises.
- POPE, Isabel, & Masakata KANAZAWA (1978), *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, Oxford, Oxford University Press.
- RADAELLI, Anna (2007), «La dansa en llengua d’oc: un gènere d’èxit entre Occitània i Catalunya», *Mot so razo*, 7, pp. 49-60. [https://doi.org/10.33115/udg\\_bib/msr.v6i0.1444](https://doi.org/10.33115/udg_bib/msr.v6i0.1444) [consulta: 15/01/2024].
- RAO = *Repertori d’Autors i Obres*, en Jordi Parramon i Blasco, Jordi, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial, 1992, pp. 273-319.
- REUS I BELMAR, Salvador (1995), «Uns poemes atribuïts a Pere Ordines (s. XVI)», en *Miscel·lània Germà Colón*, 4, coord. Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 151-164 («Estudis de Llengua i Literatura Catalanes», 31).
- RIERA I SANS, Jaume (ed.) (1974), *Cants de nocces dels jueus catalans*, Barcelona, Curial.
- RIQUER, Martí de (1964), *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, Ariel, 4 vols.
- RIQUER, Martí de (ed.) (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 3 vols.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, & Daniel DEVOTO (ed.) (1954), *Cancionero llamado flor de enamorados: Barcelona 1562: reimpresso por primera vez del ejemplar único*, Valencia, Castalia [edición facsímil].
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962), «La Flor de los enamorados, cancionero bilingüe. Ensayo bibliográfico (1562-1954)», *Estudis Romànics*, 9, pp. 33-47.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1960), «Poesia catalana del segle XVI. Les versions conegudes de *Bella, de vós som amorós*», en *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera*, 2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, pp. 313-332.

- ROMEU I FIGUERAS, Josep (ed.) (1965), *La música en la corte de los Reyes Católicos. IV-2. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI). Vol. 3-B*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1993), *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1994), *Lectura de textos medievals i renaixentistes*, Valencia-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (ed.) (2001), Pere Serafí, *Poesies catalanes*, Barcelona, Barcino.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (2004), «Sobre una antiga composició lírica de la Romània: versions, temes, motius i formes», *Caplletra*, 36, pp. 11-24.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969), *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos.
- SOLERVICENÇ, Josep (dir.) (2016), *Història de la Literatura Catalana, 4. Literatura moderna: Renaixement, Barroc i Il·lustració*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana - Barcino - Ajuntament de Barcelona.
- VÁZQUEZ MÁRQUEZ, Abel (2023), «La cançó de dona catalana: establiment del corpus, influències literàries i problemes de filiació», *Medievalia*, 26/2, pp. 99-128.