

IMAGINERÍA EROTICA EN LA POESÍA DE LOS TROVADORES

Irene AGUILA SOLANA
Universidad de Zaragoza.

Naturalidad, vitalidad y comicidad desempeñan un papel relevante dentro de la poesía trovadoresca provenzal de los siglos XII y XIII. Se trata, en efecto, de una literatura que no ataca con excesiva crudeza ni sarcasmo sino que permanece dentro de los márgenes de lo que podría denominarse un **optimismo vital**. Se explica, por esta razón, que la temática erótica se mantenga en el nivel de lo sencillamente jocoso y no tienda hacia lo burdo. La producción trovadoresca se encuadra en el marco de una tradición literaria definida por la espontaneidad en la observación de la realidad. Junto a una complejidad formal (*trobar ric*, *trobar clus*, y ciertas construcciones "fatrasiques"), estos poetas combinan una enorme sencillez en el tratamiento temático, y se ocupan del ámbito sexual con la misma normalidad que de cualquier otra faceta de la vida cotidiana. Por ello, no se detienen ante ningún tema ni consideran la existencia de tabúes morales o sociales. Tampoco es una literatura inmoral, sino de un planteamiento directo y sin trabas, lo cual redundará en efectos cómicos. Estos matizan y modulan la seriedad del amor cortés y arrojan una luz distinta sobre la poesía de los trovadores: sus versos conjugan sentimientos amorosos elevados, penas profundas, consideraciones graves, pero también jovialidad, y buen humor.

Los trovadores muestran especial interés en reducir el alcance de sus imágenes eróticas a un número de campos metafóricos bien delimitados que, en su mayor parte, proceden de un fondo folclórico común y remiten a una corriente dialógica, esencialmente definida por ser popular y festiva. La razón para establecer correspondencias entre un elemento cualquiera y un elemento sexual viene dada, obviamente, por las características exteriores o

interiores del objeto o imagen en cuestión, poseedores de claras evocaciones sensuales. El gusto por el **juego**¹ aleja los poemas trovadorescos de lo serio y trascendente, humanizándolos y popularizándolos. Precisamente, el cúmulo de imágenes favorecidas por la citada noción hace que ésta se convierta en un área propicia para el logro de los objetivos del poeta. En gran número de ocasiones los entretenimientos sugeridos por los autores resultan aparentemente inocentes pero traslucen una refinada sensualidad.

En leih, sotz fenestral,
cors blanc tot atretal
com la neus a Nadal,
si c'amdui cominal
mezurem s'em egal?!²

La igualdad que pretende ser medida ofrece dos posibles lecturas. Un primer nivel repara en la imagen de dos cuerpos unidos paralela y horizontalmente, adoptando la postura tradicional del acto sexual. Un segundo nivel rescata la idea de la condición igualitaria del hombre y de la mujer en el terreno amoroso. Esta paridad se manifiesta también en la apasionada poesía que la condesa de Dia dedica a su amigo Floris. Los ardientes deseos de la mujer son, pese a todo, plasmados con absoluta sencillez y a través de un objeto sumamente cotidiano como lo es la almohada.

1 Con ánimo de ofrecer unas bases etimológicas consistentes, es oportuno traer a colación la hipótesis de Charles Camproux, recogida por Giraud (Cf. GIRAUD, Pierre, (1979), "La Joie d'Amour. (Analyse étymologique)" in *Mélanges Onimus*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 37-40). Camproux ve en *joy* (variante latina de *gaudium*) una alusión del latín *jocus* "juego". *Joy* es una forma típicamente francesa perteneciente al área cultural del provenzal, donde *gaudium* está representado por *gauch*. Por otra parte, existe en latín la forma *jovius* -de Júpiter- que abunda en la riqueza de matices del *joy* trovadoresco. Semánticamente, *joie*, *joy* o *joia* significan, pues, "provenientes de Júpiter", salvo que en francés el término se confunde con *joie*, derivado de *gaudia*. Ahora bien, Júpiter (*Jovis*) es el dios de la fuerza creadora, de la fecundidad. Por extensión, y puesto que *jovialis* es un derivado de *jovis*, la jovialidad es una forma de festividad. Consiguientemente, en romance perviven dos modos de exaltación: la *gaudia* y la *jovia*. Dos conceptos que, aunque próximos, denotan dos expresiones particulares de la *joie*: a *gauch*, simple loa afectiva, el provenzal opone *joy* celebración de una fiesta, comunión con el dios de la fecundidad.

Por otra parte, *joyaux* conviene en ser sinónimo de *joie* en el sentido plural de adorno, o bien premio de juegos florales, fiesta popular o juegos públicos. Si se tiene en cuenta la antigua acepción, *joie* y *joyel* designan un regalo de boda así como, en antiguo y medio francés, lo que se ponía en juego en diversos concursos. Este último concepto es el que mejor se aproxima a la *joie d'amour*, o más concretamente al *joy* de los trovadores.

2 En el lecho, bajo en ventanal, (y su) cuerpo tan blanco como la nieve de Navidad para que ambos juntamente midamos si somos iguales? (Bernat de Ventadorn: *Lo gens tems de pascor*, vv. 36-40, nº 51). RIQUER, Martín de, (1983), *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel ("Col. Letras e Ideas"), 3 vol., vol. I, p. 357.

Ben volria mon cavallier
tener un ser e mos bratz nut,
q'el s'en tengra per ereubut
sol q'a lui fezes cosseillier;³

Por su parte, Guilhem de Peiteu describe asimismo “el juego de la almohada” en el que parece poseer mucha práctica y bastante buena suerte.

Qu'ieu sai jogar sobre coissí
A totz tocatz;
(...)
Deus en laus e sant Julià
Tant ai après del jòc douça
Que sobre totz n'ai bona ma;⁴

Posteriormente, el juego en el que el trovador sobresale adopta reglas tan precisas y complejas que es comparado al ajedrez. A lo largo de la metáfora, el poeta emplea expresiones e instrumentos propios de tal juego para insinuar acciones llevadas a cabo en otro terreno.

Aiçò'n vòlgra, ses mal entendemen,
Ab ma dòrna jogar en sa maison
Un jòc d'escacs, ses autre companhon
Que non s'anès del jòc entremeten,
E qu'ieu'l dissés un escac sotilmen
En descubèrt, car plus bèl jòc seria.
Però vòlgra, car sa onor volria,
Que quand fora nostre jòc afinatz,
Qu'eu remazés del jòc vencutz e matz.⁵

3 Quisiera tener a mi caballero, una noche, desnudo en mis brazos, y que él se tuviera por dichoso sólo con que yo le hiciese de almohada. (Comtessa de Dia: *Estat ai en greu cossirier*, vv. 9-12, n° 155, Ed. Riquer, vol. II, pp. 798-799)

4 Porque yo sé jugar sobre almohada. Ganando todas las veces; (...) Por ello alabo a Dios y a San Julián: Tanto he aprendido del dulce juego que sobre todos tengo la mejor mano. (Guilhem de Peiteu: *Benvuelh que sapchon li pluzor*, vv. 25-26/ 29-31. BEC, Pierre, (1984), *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*, Ed. bilingue présentée par —, Paris, Stock/ Moyen Age, p. 27.

5 Lo que quisiera, sin mala intención, es jugar con mi dama en su casa una partida de ajedrez, sin otro compañero que viniera a interponerse en nuestro juego. Y quisiera hacerle jaque sutilmente a descubierto, ya que ese sería un bello juego. Pero quisiera también -pues yo quiero su honor- que cuando nuestro juego hubiese acabado, fuera yo quien quedara jaque mate. (Bernart d'Auriac: *S'ieu agués tant de saber e de sen*, vv. 19-27, Ed. Stock/ Moyen Age, p. 27)

Este poema incide en una cuestión básica para comportarse cual amante perfecto. El trovador no anhela satisfacer plenamente su placer hasta haber conseguido previamente que su pareja alcance el clímax. Bernart d'Auriac dice querer el *onor* de su dama. *Honor*, en latín clásico, adquirió un sentido abstracto -honor, estima- y un sentido concreto -cargo, oficio, función oficial⁶. En latín medieval, los significados concretos de dicho término se multiplicaron. En lo que concierne al amor cortés, el honor otorgado es, con toda evidencia, una recompensa o un favor concedidos por la dama al enamorado. El *onor* que persigue el poeta no es otro que el acto amoroso, insistiendo sobre la igualdad de ambos sexos en la participación y obtención del placer, al igual que lo hace Bernart de Ventadorn. La idea de reciprocidad queda plasmada en el deseo de darse mutuamente “jaque mate”⁷.

Esta imagen del acto sexual comparado al movimiento final de una partida de ajedrez se convierte también en recurso figurativo para Marcabré. En este caso, la anécdota se divide en dos escenas relatadas en dos composiciones sucesivas; el trovador envía un mensaje a una mujer por medio de un estornino y, en la segunda poesía, el ave cumple su misión. En ambas composiciones satíricas se aprecia un alto grado de sensualidad ya a través de la voz que en ajedrez significa que el adversario ha sido derrotado, ya mediante expresiones totalmente desprovistas de carga eufemística (“mas sotz mei/ aplat sei,/ qu'ela. m lass'e. m lia.”)⁸.

M'hai pensat
ses cujat
si . m ditz: Mat,
que l'amors embria.⁹ (...)

Que s'ardi
Del jari,
e que . us mat e . us venza!¹⁰

6 CROPP, Glynnis M., (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, pp. 362-363.

7 En el siglo XIII, el poema épico anónimo *Huon de Bordeaux* recoge también la imagen de una partida de ajedrez como alusión al encuentro amoroso. En esta ocasión, la mujer -mucho más experta en el juego que su contrincante- se deja ganar para que la unión pueda tener lugar.

8 (...) pero que, echada debajo de mí, me enlace y me estreche. (Marcabré: *Estornel, cueill ta volada*, vv. 82-84, n° 22, Ed. Riquer, vol. I, p. 215).

9 Me he imaginado sin pensarlo que si me dice: Jaque Mate, aumenta el amor. (*Ibid.* vv. 74-77, Ed. Riquer, vol. I, p. 214).

10 Que haga emboscada del jardín, y os dé jaque mate y os venza! (Marcabré: *Ges l'estornels non s'oblida*, vv. 82-84, n° 23, Ed. Riquer, vol. I, p. 219).

Otro juego -el de dados- engrosa el caudal de la imagería erótica en la poesía trovadoresca. Su significado incurre de nuevo en la ambigüedad ya que, por una parte, la noción de actividad lúdica corre paralela al concepto de juego amoroso y, por otro lado, las referencias a los utensilios requeridos (*datz e tauler* “dados y tablero”) aluden a los atributos sexuales masculinos y femeninos respectivamente.

E jògui ab los tres datz,
E pren ab los cons paria,
Et ab bon vin, on que sia.¹¹

Uc de Mataplana se confiesa orgulloso de sus atributos puesto que le permiten salir airoso de los lances amorosos cuando la ocasión lo exige. Guilhem de Peitieu insiste en la metáfora de una jugada de dados para describir detalladamente una experiencia erótica. Los órganos genitales siguen siendo expresados como útiles del juego al igual que en la composición de Mataplana. La mujer considera insignificantes los atributos sexuales (dados) de su compañero; opinión que es al instante rebatida por éste, presentando “dos dados cuadrados y leales” (testículos) y un tercero “que estaba trucado” (pene). En el juego, trucar los dados consiste en introducir un plomo en el dado para que éste caiga siempre del lado que más pesa. Consecuentemente, el tercer dado que menciona Guilhem de Peitieu pesa como si estuviera trucado.

Es importante subrayar la gran actividad que el trovador confiere al componente femenino de la pareja. En este caso, la mujer no sólo juega a la par que su compañero sino que le incita a empezar o a reanudar la partida. La atmósfera en la que la acción discurre aumenta progresivamente su grado emocional y sensorial hasta alcanzar el desenlace. Dicha ascensión gradual se refuerza mediante la enumeración de las acciones consecutivas, introducidas por la conjunción copulativa *et/e*.

Mas ela'm dis un reprover:
“Don, vòstre datz son menuder
Et ieu revit vos a dobler!” (...)
E levèi un pauc son tauler
Ab ambs mos bratz

11 Juego con los tres dados. Hago buena pareja con el coño y con el vino, donde quiera que esté. (Uc de Mataplana: ‘*Scometre*’ us *vòlh, Reculaire*, vv. 26-28, Ed. Stock/Moyen Age, p. 32)

E quan l'aic levat lo tauler
Espeis los datz:
E'l dui foron cairat valer,
E'l tèrtz plombatz
E fi'ls ben ferir al tauler,
E fon jogatz.¹²

Como conclusión a este apartado basado sobre las imágenes eróticas proyectadas en el juego, es preciso referirse a Marcabré cuya acritud tiñe una composición de tono dudosamente burlesco. Su pluma vituperadora con severidad tanto a las mujeres como a los hombres. El trovador increpa a los maridos su tendencia al adulterio, así como el exceso de celo a la hora de vigilar a sus cónyuges. De todos modos, tanto si los celosos retienen a sus esposas -debido a la desconfianza surgida de su experiencia- tanto si les conceden plena libertad, los burladores resultan engañados por igual. El resultado de la vida en pareja es siempre nefasto según el poeta puesto que, tarde o temprano, ambos miembros engrosan las filas de los cornudos¹³. Es, pues, debido a la particular concepción del autor respecto al matrimonio, que su "juego de almohada" se desliga totalmente del fino erotismo ya apreciado en otros trovadores.

Moillerat, ab sen cabri:
a tal paratz lo coissi
don lo cons esdeven laire. (...)
An lo tondres contra . l raire,
moillerat, del joc coní.¹⁴

12 Pero ella me dijo a modo de reproche: "Señor, vuestros dados son demasiado ligeros y yo os invito a redoblar! (...) Levanté un poco su mesa de juego con ambos brazos, y cuando tenía levantado su tablero, empujé los dados: Dos de ellos eran cuadrados y leales, pero el tercero estaba trucado. Los golpeé fuertemente contra el tablero y el juego fue hecho. (Guilhem de Peitieu: *Ben vuelh que sapchon lipluzor*, vv. 50-53/55-62, Ed. Stock/ Moyen Age, p. 28).

13 NELLI, René, (1963), *L'erotique des troubadours*, Toulouse, Privat, p. 111.

14 Casados de mente cabruna: de tal modo disponéis la almohada que las vaginas se vuelven ladronas. (...) Los casados se afeitan a contrapelo en el juego vaginal. (Marcabré : *Dirai vos en mon lati*, vv. 31-33/43-44, nº 16, Ed. Riquer, vol. I, p. 191)

El mundo de los **objetos**, a su vez, procura una sugerente recopilación de metáforas para los propósitos del poeta. Es evidente que la relación sigue estableciéndose debido a las semejanzas formales o de fondo respecto al móvil de la comparación. Como lo que ocurría con la imagen de juego, la inmensa mayoría de alusiones objetuales con reminiscencias sexuales persiguen una sonrisa cómplice de la audiencia o, en todo caso, una denuncia irónica de usos y costumbres amatorios por parte del trovador. El erotismo trovadoresco permanece dentro de unos márgenes ciertamente comedidos lo que no ocurre, por el contrario, con el registro obsceno y escatológico.

E chantatz quant el es el ni.
E quan vos enformatz son gant,
Autre enforma (son) lauri:¹⁵

La imagen del nido, como metáfora del sexo femenino, está en relación directa con la acepción popular del miembro viril bajo la denominación de pájaro¹⁶. El verso undécimo (“Autre enforma lauri”) es complejo debido a su oscuridad, ya que los términos que figuran en el manuscrito proporcionan una interpretación errónea. Las conjeturas que pueden plantearse son “Autre enforma son lauri” -en paralelismo con “su guante”-, o bien “Autre enforma-li l’auri”¹⁷. Pero, en ambos casos, el término de “lauri” o de “l’auri” permanece indescifrable, siendo la solución más plausible “auril” cuyo significado es oreja. Aunque en principio parezca no tener mucho sentido la mención de tal apéndice, si se piensa en la función de la oreja como zona erógena su presencia se revela más pertinente. Por consiguiente, las expresiones correlativas “enfundar su guante”-“enfundar su oreja” permiten una nueva digresión de carácter erótico. Ambas acciones

15 Y mientras vos cantáis, el otro está en el nido. Y cuando vos enfundáis su guante, otro enfunda su oreja. (Peire Cardenal: *En Pèire, per mon chantar bèl*, vv. 9-11, Ed. Stock/Moyen Age, p. 45).

16 Esta idea cruzó las fronteras formando parte de la temática folclórica (Cf. THOMPSON, S., (1975, 3ª ed.), *Motif-Index of Folk Literature. A classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exemplars, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Indiana U.P., 6 vols.). Así, Boccaccio ilustra la novela IV de la quinta jornada del Decamerón con una aveciella muy propia de la literatura medieval. Dicho cuento se titula “El rui señor” y en él se narra las peripecias de una pareja de enamorados que recurren al ingenio para amarse furtivamente. Para ello, la muchacha convence a sus padres para que le permitan dormir en la galería del jardín con el pretexto de gozar del arrullo del rui señor. Por la noche llega el amante de la joven, y el lector averigua que el ansiado pajarillo no es otro que el miembro viril y su apreciado canto, la erección del mismo.

17 BEC, Pierre: *Op. cit.*, p. 45.

corresponden al ceremonial amatorio, pero la distancia entre ambos instantes conduce a dos interpretaciones de la situación plasmada en el poema. Un primer nivel muestra a un amigo que sirve a su dama con puro amor platónico (le canta, luce prendas que ella le regala -el guante-), y a otro amigo de esa misma dama, que ya ha alcanzado el grado de “drut”. Un segundo nivel, muy hipotético por supuesto, ofrecería una escena inhabitual en el contexto sexual medieval: se trataría de la descripción de un “ménage à trois”. En ese caso, no existiría diferenciación entre los grados de amor; el platonismo desaparecería y el guante, prenda de amor cortés, figuraría como metáfora plenamente erótica. Se trataría, por consiguiente, de dos hombres que aman simultánea (*quant ell quant vos*) y carnalmente a una misma mujer.

Roncaglia¹⁸ ve en unas alusiones a la madre de Bernart de Ventadorn (“sa mair’ escaldava . I forn et amassava l’issermen”¹⁹), insinuaciones malignas y obscenas y no, como hasta ese momento se había creído, una burla del origen humilde del poeta tal como recoge la Vida de éste²⁰, guiándose por estos versos de Peire d’Alvernya. Cabe la posibilidad de que ambos razonamientos sean válidos puesto que, en el fondo, subsiste idéntica voluntad de envilecer cruelmente al personaje objeto de escarnio. La vertiente obscena se justifica por las connotaciones que ambos elementos *forn* e *issermen* -horno y sarmientos- desprenden. El horno, dadas sus características como cavidad abovedada que sirve para caldear y en la cual se introduce lo que se ha de cocer, así como por sus condiciones para llevar a cabo un proceso de creación, es utilizado como imagen de los genitales femeninos. Por otra parte, la referencia a los sarmientos, tallos fértiles porque de ellos brota la vida²¹, se aplica metafóricamente a los órganos sexuales masculinos. Según esta alusión, la madre de Ventadorn es descrita como una prostituta.

Idéntico apelativo recibe una mujer descrita por Marcabré cuyo carácter la induce a disponer “de mil amigos” y a ser “amiga de mil señores”.

18 RONCAGLIA, Aurelio, (1968), *La generazione trobadorica del 1170*, Università degli Studi di Roma, pp. 65-123.

19 Su madre calentaba el horno y recogía los sarmientos. (Peire d’Alvernya: *Cantarai d’aqestz trobadors*, vv. 23-24, nº 49, Ed. Riquer, vol. I, p.325).

20 “Hom fo de paubra generacion, fils d’un sirven qu’era forniers, qu’esquaudava lo forn a coszer lo pan del castel” (Fue hombre de pobre ascendencia, hijo de un sirviente que era panadero, que calentaba el horno para cocer el pan del castillo) *Ibid.*, p. 351).

21 “sarmiento. m. Vástago de la vid, largo, delgado, flexible y nudoso, de donde brotan las hojas, las tijeretas y los racimos.” AA.VV., (1984, 20ª ed.), *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia de la Lengua, Madrid, Espasa-Calpe.

El propio trovador se halla seguramente dentro de ese amplio círculo de amistades puesto que se permite afirmaciones rotundas. Mediante la metáfora de una puerta abierta, el poeta alude al temperamento extremadamente hospitalario de dicha mujer, pero también proyecta una clara imagen de los genitales femeninos debido a las connotaciones de penetración que todo umbral supone.

Marcabrus
ditz que l'us
non es clus; (...)
De fin'amor dezirada
az una flor pic vairada
plus que d'atruna pausada.²²

Objetos que, en un primer momento, pueden parecer insignificantes por su cotidianeidad o irrelevancia -como un instrumento musical o como un tapón- adquieren bajo la pluma trovadoresca ardientes matices²³. En este caso, el poeta aconseja a la mujer que tome precauciones a la hora de acostarse con su amigo, con el fin de evitar embarazosas complicaciones posteriores. La imagen de la trompeta dada su forma cónica figura, una vez más, el aparato reproductor femenino; la actividad de tocar la trompeta describe el acto sexual, y el bitoque de barrica culmina esta graciosa sucesión de metáforas, refiriéndose a la adopción de un medio contraceptivo femenino.

Dompna, ges Bernartz non s'atill
Del corn comar ses gran dozill
Ab que seire . I trauc del penill;
Puois poira comar ses perill.²⁴

La **naturaleza** es también pródiga a la hora de enriquecer la imaginaria del erotismo en la poesía trovadoresca. Flora y fauna enarbolan incluso, ocasionalmente, el estandarte de la obscenidad, pero su función más

22. Marcabú dice que la puerta no está cerrada. (...) Tiene una flor multicolor de leal amor deseado más que cualquier otra prostituta. (Marcabré: *Estornel, cueill ta volada*, vv.60-62/67-69, nº 22, Ed. Riquer, vol. I, p. 214).

23. En esta ocasión, el trovador incrementa el registro obsceno, e incluso escatológico, en detrimento del erótico a medida que la composición avanza. Las metáforas se encadenan inagotablemente pero pierden la finura y donaire iniciales.

24. Mujer, que a Bernard no se le ocurra; al menos, tocar la trompeta sin un gran bitoque de tonel con el que cerrar el orificio del pubis: entonces sí que podrá trompetear sin peligro. (Arnaut Daniel: *Pois Raimons e'n Truc Malecs*, in NELLI, René, (1977), *Ecrivains anticonformistes du moyen-âge occitan. La Femme et l'Amour*, Anthologie bilingue par —, Paris, Phébus).

relevante consiste en abonar el campo de la sátira e ironía sociales. Es necesario destacar la predominancia prácticamente total de una especie concreta de animales -el caballo, el asno y la mula- sobre las demás. Estos cuadrúpedos, junto con los hábitos que les rodean, serán recurso tipo hasta la saciedad.

Bastaría recordar que el caballo²⁵, así como el burro²⁶ permanecen entre los símbolos más antiguos y vivos de lo inferior, material y corporal, dotados al mismo tiempo de un sentido degradante y regenerador. Conviene también recordar a Apuleyo y su *Asno de oro*, los mimos de asnos de la Antigüedad y, por último, la figura del asno -símbolo del principio material y corporal- en las leyendas de San Francisco de Asís²⁷. La promiscuidad de Guilhem de Berguedà²⁸ es hecha patente, así como el erotismo de su estilo literario, cuando afirma haber abrevado más de cien veces su caballo (miembro viril) en las fuentes (vaginas) de tres damas y paseado sus dos palafrenes (testículos) sobre los puentes de éstas (senos). De igual modo, bajo la sutil insinuación que el amante realiza a su pareja, el mensaje es diáfano.

E pus l'us l'autre s'enselha,
e .l par ves sa par s'aizina,
de nos es dregz que s'enselh
quascus d'atretal aizi
ab fin' amor ²⁹

25 “**Caballo.** Su simbolismo es muy complejo y, hasta cierto punto, no bien determinado. Para Eliade es un animal ctónico-funerario, mientras que Stienon lo considera antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida manifestada (...). Una traducción de este último concepto al plano biopsicológico se debe a Diel, para el cual el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos, de acuerdo con el simbolismo general de la cabalgadura y del vehículo. (...) De otro lado, [Jung] reconoce que el caballo pertenece a las fuerzas inferiores 9...” CIRLOT, Juan-Eduardo, (1984, 4ª ed.), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.

26 “**Asno.** Animal simbólico que pertenece, como atributo, al “segundo sol”, a Saturno. Es el animal siempre en celo, detestado por Isis. (...) la cabeza del asno, que es frecuente en emblemas, marcas y signos medievales, suele aparecer como emblema de la humildad, paciencia y coraje. (...) La complejidad simbólica del asno no acaba en esto. Jung lo define como *daemon trinus*, trinidad ctónica que en la alquimia latina se representa como monstruo de tres cabezas, que pueden identificarse como Mercurio, Sal y Azufre, o los tres principios materiales.” *Ibid.*

27 Cf. BAKHTINE, Mijail, (1974), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, p. 75.

28 (Guillem de Berguedà : *Joglars, no. t desconortz*, vv. 22-27, nº 92, Ed. Riquer, vol. I, p. 528).

29 Y pues el uno se ensilla en el otro y cada cual se aproxima a su pareja, justo es que nosotros nos ensillemos cada uno de tal manera con leal amor. (Grimoart, 36: *Lanquan lo temps renovelha*, vv. 17-21, Ed. Riquer, vol. I, p. 274).

La utilización del verbo ensillar para sustituir la expresión “hacer el amor” es sumamente efectiva para la intención del poeta. Al conocer la opinión de una *trobairitz*³⁰, en cuanto a prácticas amatorias se refiere, el lector incide de nuevo en una voz propia de la caballería. En efecto, la imagen de un caballo a la carrera es muy ilustrativa para nombrar el acto sexual. La preocupación por encontrar un hombre adecuado que satisfaga completamente sus exigencias prueba, una vez más, el papel activo en el ámbito del placer de los personajes femeninos que pueblan la poesía trovadoresca.

Sapchatz que fon l'aumitz dolens.
 Que se perdet en meig del cors; (...)
 Mal creira cel qui s'en recre.³¹

Varios poemas de Guilhem IX contienen referencias misóginas de origen folclórico que remontan a diferentes niveles de arqueo-civilización.

Dos cavals ai a ma selha, ben e gen;
 bon son ez ardit per armas e valen; (...)
 que meils for'encavalguatz de nuill hom en mon viven (...)
 Cavalier, datz mi conseil d'un pensamen:
 re no sai ab cal me tenha, de N'Agnes o de N'Arsen.³²

La total ausencia de discreción amplifica la envergadura de la burla. Este *vers* satírico fue compuesto por el trovador feudal para ser cantado ante sus compañeros de diversión. La presentación de sus dos damas se lleva a cabo como si se trataran de dos caballos de temperamento muy distinto. Es evidente que el equívoco a que se presta la comparación da lugar a sucesivos juegos de palabras, y responde a un símil chistoso usado frecuentemente en la Edad Media³³. Aparte de los nombres de ambas mujeres, el autor

30 No se posee absolutamente ninguna información respecto a esta poetisa de quien sólo ha trascendido hasta la actualidad una composición. Incluso su identidad permanece en el anonimato ya que Rosin sea, probablemente, un apodo. Bogin sugiere que se trata de una forma abreviada o degenerada de *rosinhol*, pero esta certeza no ha podido atestarse. Cf. BOGIN, Meg, (1978), *Les femmes troubadours*, Paris, Denoël-Gonthier.

31 Sabed que hay que tener en cuenta a ese amante triste y deshonorado, que se perdió justo en mitad de la carrera. Mal creará ella en quien retrocede. (Dame II et Rosin: *Rosin, digatz m'ades de cors*, vv. 43-44/ 50, Ed. Phébus , p. 264):

32 Tengo dos caballos apropiados a mi silla; son buenos, esforzados para las armas y valiosos; (...) pues iría mejor montado que nadie toda mi vida. (...) Caballeros, dadme consejo en mis cuitas: no sé por cual decidirme, si por Agnés o por Arsén. (Guilhem de Peitieu: *Companho, farai un vers qu'er convinen*, vv. 7-8/12/22/24, nº 5, Ed. Riquer, vol. I, pp. 129-130).

33 Cf. JEANROY, Alfred, (1965), *Les origines de la poésie lyrique en France*, Paris, Honoré Champion, p. 53.

suministra otros datos como aproximaciones temporales (“Qu’ie . I donei a son senhor poilli paisen”) y ubicaciones (“pres Cofolen”) sin duda con ánimo de solazar más agradablemente a su audiencia.

En otros dos poemas, Guilhem de Peitieu utiliza también el mismo metro y una tónica muy semejante a la presente. “Compaingo, non puosc mudar qu’eo no m’effrei” trata de los centinelas que, por orden del marido, tienen recluida a una dama con ánimo de asegurar su fidelidad. De nuevo se opera la translación entre la mujer y la yegua lo cual redonda en el empleo de un campo semántico propio de esta especie animal.

tant l’us no . ill larga l’estaca que l’altre plus no la . ill plei.
Et aquill fan entre lor aital agrei:
l’us es compains gens a for manda-carrei, (...)
Et si . I tenez a cartat lo bon conrei,
adoba . s d’aquel que troba viron sei:
si non pot aver caval, ela compra palafrei.³⁴

El polémico “Farai un vers de dreit nien” servirá de broche final para este empleo de la figura del caballo en la poesía trovadoresca. Martín de Riquer opina que es incierta la referencia erótico-obscena que algunos críticos han sugerido a la hora de interpretar este poema. Las razones para este rechazo se fundamentan tanto en cuestiones reales como en ejemplos literarios. Por una parte, los arzones de la silla de montar en el siglo XII eran muy altos y tenían aspecto de sillón por lo que era factible dormir en ellos cuando el caballo iba al paso. En lo que concierne a la ficción, son numerosos los casos de caballeros que se quedan dormidos sobre sus sillas. Lynne Lawner³⁵ recuerda el héroe del roman provenzal de Jaufré³⁶, quien cabalga dirigiéndose allá donde su montura le lleva. Ramon Llull, en el prólogo del *Libre de l’ordre de cavalleria* (publicado hacia 1275), presenta

34 Y en cuanto uno le afloja la correa, el otro se la aprieta más. Entre ellos le hacen las siguientes vilezas: el uno es un gentil compañero a estilo de carretero; (...) Y si le escatimáis el buen atavío, se las arregla con lo que encuentra a su alrededor; y si no puede tener caballo, compra palafren. (nº 6, Ed. Riquer, vv. 6-8/16-18, vol. I, pp. 131-132).

35 LAWNER, Lynne, (1968) “Notes toward an interpretation of the vers de dreyt nien”, *Cultura Neolatina*, XXVIII, p. 159.

36 Cf. BRUNEL, Clovis, (1943), *Jaufré, roman arthurien du XIIIe siècle en vers provençaux*, Paris, Sociéte des anciens textes français, 2 vol. (vol. I, vv. 3031-3037).

a un escudero que se duerme cabalgando mientras se dirige a la corte para ser nombrado caballero³⁷. Lo mismo ocurre en el siglo XV, cuando Tirant lo Blanc llega dormido a caballo a una ermita³⁸.

Los ejemplos de caballeros traspuestos a lomos de sus palafreos son, pues, múltiples en la literatura medieval. Por eso, no es extraño que dicha circunstancia se de entre los trovadores; además de Peitieu, Gui d'Ussel³⁹ y Cerverí de Girona⁴⁰ también componen a caballo. Sin embargo, a pesar de todas las justificaciones histórico-literarias planteadas, es asimismo posible que la sarta de contradicciones e incongruencias pronunciadas por el poeta tengan paralelismo en el estado semi-inconsciente, producto del éxtasis amoroso, cuya infabilidad le conduce al delirio.

La funcionalidad de los procedimientos cómicos que utilizan en sus creaciones los trovadores provenzales de los siglos XII y XIII es prolífica y variada. La poesía trovadoresca no ofrece una faceta simple ni puede ser considerada solamente como la puesta en marcha de un código amoroso y sensual. Es cierto que su valor más importante dentro de la tradición literaria occitana reside en el hecho de haber sabido modelar una consideración distinta del erotismo y del amor. Trovadores y *cortezia* son el jalón central a partir del cual se desarrollará toda una visión del amor cortés, definido globalmente por la idealización progresiva de la dama y por un sensualismo elevado que no se detiene ante la barrera social del matrimonio.

El carácter no lineal de la poesía trovadoresca hace que, lejos de mantener la *canço* amorosa como único tema, sus materiales se diversifiquen de manera abundante; diversidad que se evidencia en sus numerosos elementos cómicos. Los trovadores retoman temas o motivos de la tradición folclórica para presentar imágenes altamente connotativas. Sus creaciones no merecen ser únicamente consideradas como la expresión de la *fin' amors* y de la filosofía que esta transmite ya que, en el fondo de la inmensa mayoría de ellas, se detecta una tendencia constante a la ambivalencia o incluso a la polivalencia. Pero, tal ambigüedad encuentra, más allá de la apariencia, su coherencia interna si se tiene en cuenta que el sentimiento lúdico de la literatura destierra las supuestas paradojas.

37 Cf. LLULL, R., (1906), *Obres de Ramon Llull*, Mallorca, pp. 204-205.

38 Cf. *Tirant lo Blanc*, (1969), Ed. Riquer, I, cap. 28, p. 169.

39 (*L'autre jorn, per aventura*, vv. 2-3, nº 202, Ed. Riquer, vol. II, p. 1021).

40 Cf. Ed. Riquer, p. 21 (434 a, 17) y [434 a, 60] 333: *Si nuyll temps fuy pessius ne cossiros*.

Resumen

La poesía trovadoresca provenzal de los siglos XII y XIII se define por su espontaneidad en la observación de la realidad, y por su sencillez temática alejada de tabús morales o sociales.

Los efectos cómicos de esta creación literaria restringen la seriedad del amor cortés y arrojan una luz distinta sobre la estética de los trovadores. En efecto, sus versos conjugan sentimientos amorosos elevados, penas profundas, consideraciones graves, pero también buen humor y optimismo. Para ello, estos poetas recurren a una imagería erótica basada en motivos folclóricos tradicionales (juegos, objetos, animales ...), capaz de poner de manifiesto la cara oculta de la "fin'amors".

Résumé

La poésie des troubadours au XIIe et XIIIe siècle est définie par sa naturalité à l'égard de l'observation de la réalité et par sa simplicité vis-à-vis de la thématique, éloignées toutes les deux des tabous moraux ou sociaux.

Le comique de cette littérature provençale restreint la solennité de l'amour courtois et répand une lumière différente sur l'esthétique des troubadours. En effet, leurs vers conjugent des sentiments amoureux élevés et des considérations graves avec l'optimisme et la bonne humeur. Ainsi, ces poètes ont recours à une imagerie érotique basée sur des motifs folkloriques traditionnels, tels que les jeux, les objets ou les animaux, capables de mettre en relief la face dérobée de la "fin'amors".

Summary

Provençal Troubadour Poetry in the 12 th and 13 th centuries is defined by its spontaneity in the observation of reality and by its plain topics, distant from moral or social taboos. The comic effects of this type of literary creation, restrict the seriousness of "courtly love" and shed a different light over the troubadours' aesthetic doctrine. In fact, their verses combine lofty love feelings, momentous thoughts, but also good sense of humour.

In order to achieve this, these poets resort to an erotic imagery based on traditional folklore motives-games, objects, animals-, capable of disclosing the hidden side of the "fin'amors".