

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz,
Miguel A. Pousada Cruz
(eds.)

Parodia y debate
metaliterarios
en la Edad Media



Edizioni dell'Orso
Alessandria

©2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Gattina

E vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-497-3

leu m'escondisc, domna; *la disculpa entre sonrisas de un señor feudal*

DIEGO SEGANE CASÁS

Universidade de Santiago de Compostela

1. El *escondit*

La etiqueta *escondit* (o *escondich*) procede de la composición de Bertran de Bom, *leu m'escondisc, domna, que mal no mier*, en la que se utiliza en el *incipit* el verbo del que parece derivar; de ahí pasó a formar parte de la lista de géneros' desde el momento en que *Las Leys d'Amors* lo sitúan como el undécimo género poético trovadoresco^ cuando, en realidad, esta pieza es su único representante occitano conservado.^ Las propias *Leys d'amors* hacen ver la pertenencia de estas composiciones al género de la *canço*, pues nos dicen que comparten estrofas y melodía; aunque sí está claro que al menos los trovadores gallego-portugueses hicieron del *escondit* un motivo cultivado en los géneros amorosos y aunque el contenido no parece la mejor forma de determinar un género occitano, no resulta tan evidente que Bertran de Bom lo haya compuesto con esa intencionalidad.

' En la lírica gallego-portuguesa, no obstante, no se trata habitualmente como género, sino como una modalidad de la *cantiga de amor* y de la *cantiga de amigo*', vid. M. Brea (coord.) *Lirica profana galego portuguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, p. 24.

^ "Escondigz es trop bos dictatz per loqual cel qu'es acuzatz se desenuza tota vía; estiers de chanso no s desvia". *Las Leys d'amors, manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, Toulouse, Imprimerie et librairie Edouard Privat, 1919, vol. II, p. 184. M. de Riquer recoge otra variante de esta definición: "Escondigz es us dictatz del compas de chanso, cant a las coblas et al so. E deu tractar de dezencuzatio; e. s contredizen se en son dictât de so de qu'es estatz acuzatz o lauzeniatz am sa dona oz am son capdel." (M. de Riquer, "El *escondit* provenzal y su pervivencia en la lírica románica" *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 24, 1951, pp. 201-224, recogido posteriormente en *Suplementos Anthropos*, 12, 1989, pp. 71-81, que será el citado en este trabajo).

' Riquer, "El *escondit*" p. 72. Sin embargo, su influencia debió de ser muy grande, puesto que Riquer recoge varios ejemplos, sobre todo catalanes y gallego-portugueses, en los que su huella está muy presente, y el propio Petrarca parece haberlo tenido como referido en una de sus canciones más conocidas.

¿Pero qué significa exactamente *escondit*? Al igual que otras muchas palabras tomadas del derecho feudal, como *marrimen*, *escondit* viene del verbo *excondicere*, término que Eulalia Rodón¹ define como 'disculpar, defender de una acusación', acepción que Riquer recoge en su artículo.² Por tanto, al igual que la relación entre enamorados viene de la mimesis con el mundo feudal, el *escondit* recrea metafóricamente en el ámbito amoroso la imagen de un juicio feudal. El calumniador, que normalmente informaba al señor de las posibles relaciones de su esposa, en este caso acude a la enamorada para delatar al trovador en deslices con otras mujeres, haciéndola dudar de si el trovador es constante en su juramento de fidelidad. Esta situación es más frecuente en la lírica gallego-portuguesa, pero también podemos hallarla en la occitana, aunque de manera menos "formalizada", así como en la catalana. La interferencia que los terceros crean y fomentan entre el trovador y su señora tiene como consecuencia un juicio amoroso, en el que el trovador ha de excusarse, así como dar explicaciones y presentar pruebas de su inocencia, un acto judicial que, en su vertiente literaria, da lugar a esta modalidad del *escondit*. Sin embargo, el único *escondit* occitano conservado presenta un problema de sentido de gran relevancia para la interpretación de los seguidores de la modalidad, pues un atento estudio de los aspectos formales de la composición permite descubrir rasgos de humor incluso obsceno.

2. Bertran de Bom y las disculpas entre risas

El *escondit* de Bertran de Bom es interpretado habitualmente como un texto serio, como una excusa real de amor, como opina Riquer, apoyándose en el lugar que le reservaron las *Leys d'Amors*.³ Gérard Gouiran hizo una muy pequeña alusión a que el *escondit* pudiese ser considerado como un sirventés, pues así las *Razos*⁴ lo indican, pero prefiere la vía que lo lleva a tratarlo como un *sirven-*

¹ E. Rodón, *El lenguaje técnico del feudalismo en el siglo XI en Cataluña*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, p. 105.

² Riquer, "El *escondit*" p. 72.

³ M. de Riquer, *Los Trovadores*, Barcelona, Ariel, p. 743 y Riquer, "El *escondit*" p. 71.

⁴ E per aquest departimen el fez la "domna soisebunda" e l sirventes que ditz "eu m'escondisc domna que mal no mier". M. de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1995, p. 39.

tés amoroso, con lo que parece otorgarle un grado de seriedad que no tiene, ya que el debate sobre el contenido de la composición no era objetivo de su edición crítica. El texto, lleno de significados y alusiones veladas, será diseccionado a continuación.

La primera *cobla* no es más que el comienzo de la defensa propia del poeta, el cual se exime de responsabilidad para cargársela a los maldicientes, haciendo un panegírico de la dama. En la siguiente estrofa sale a la luz el señor rico y noble, amante de la cetrería, actividad propia de la nobleza, diciendo que, si miente en su defensa, está dispuesto a aceptar que halcones laneros, aves de baja estofa, descuarticen su propio gavilán, caro y noble animal, perfecto *alter ego* zoomorfo para un individuo de la alta nobleza. La tercera *cobla* hace sospechar ya de las intenciones del poeta, puesto que, dentro de los infortunios que invoca el trovador, incluye el de la impotencia en el acto sexual delante de su compañera' (maldición extraña esta, si la formula delante de la dama cantada, pues podría sobrepasar los límites del pudor dentro de la *fin 'amor*). Pero también es sospechosa la *cobla* cuarta, donde se apuesta su suerte en el juego, actividad muy popular en la Edad Media, de la que se dice que algunos trovadores gustaban sobremanera, llegando incluso a crear métricas nuevas basadas en él, como hace Amaut Daniel.¹ Las *coblas* V y VI presentan supuestos también ridículos, en los que el poeta, si miente, llega a admitir disputas por la propiedad de su castillo; es esta una referencia autobiográfica que intercala Bertran de Bom en el *escondit* y que apoya la tesis de que la composición tiene un carácter burlesco, porque Bertran mantenía, sobre la fecha en la que se cree fue compuesto el *escondit*, disputas sobre la posesión de

¹ G. Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix en Provence, Université de Provence, 1985, pp. LV-LVI.

¹ "Ce parallélisme conduit à poser le problème de la masculinisation de la dame: je n'ai pas l'intention de m'interroger ici sur sa signification, mais de constater que Bertran ne se contente pas d'utiliser des senhals masculins ou l'expression *midons*, *sidons* pour désigner des dames; plus curieux est l'emploi du masculin *mon compaignier* (6.17) déjà cité. Je ne suivrai pas pour autant René Nelli [...]. Outre qu'il n'est pas question d'amitié dans notre texte, je crois qu'il faut classer *compaignier* à côté de *midons* et des senhals masculins parmi procédés traditionnels: le troubadour avait peut-être ainsi conscience d'élever sa dame à la dignité de suzerain, mais il est difficile d'affirmer qu'il y entendait davantage finesse" (G. Gouiran, *L'amour*, p. CXXVI).

Para un análisis más exhaustivo, vid. P. Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri, 1996.

SU castillo con sus hermanos, sobre todo con Constantin," lo cual puede llevar a pensar que se está mofando de la situación que está realmente viviendo. El resto de la desventura en esta *cobla* es que le deje su señora por otro caballero, además de no encontrar fortuna en el mar ni buena recepción en las cortes. La séptima *cobla*, por su parte, es una de las que esconden un contenido sexual más velado y a la vez, más obsceno.

La justificación de nuestra propuesta reside en el hecho de que Bertran de Bom parece invertir en el *escondit* los sentidos positivos de las aves de bestiario, relacionándolas no con su significado moral y aleccionador, sino con sus hábitos de reproducción, conocidos por el hombre medieval (en particular, por un seflor del tipo de Bertran) y que habían sido recopilados desde la Antigüedad grecolatina y copiados en la propia Edad Media.

El azor es la primera ave que nombra el trovador, ave que parece representar su *alter ego* en esta estrofa. El azor era, y es, muy conocido y reconocido por su velocidad y maniobrabilidad en vuelo, pero no es ese sentido el que explotará nuestro señor feudal. Además de hacer referencia a la cetrería, al ave cazadora y noble (como él mismo), el azor responde también a la figura del amante.¹⁶ Podemos encontrar un ejemplo contemporáneo de Bertran en los *Lais* de María de Francia, más concretamente en el de *Yonec*, donde el padre de éste se convertirá en azor para visitar a su amada entrando por una ventana." Pero Bertran juega de una manera más compleja con su descripción al tomar como referente al azor. Como ya se ha dicho, el azor era un ave solo al alcance de los nobles, pero pertenecía a la segunda familia de aves rapaces, llamada, además de "aves de azorería", aves de vuelo "innobles", consideradas demoníacas durante la Edad Media, pues hostigaban y dañaban a las almas consideradas puras." Esta diferencia antagónica y moral entre aves cetreras la podemos hallar también en el *Bestiario Toscano*, donde, describiendo a los halcones, se manifiestan cuatro clases divididas en dos ramas, una aplicable simbólicamente al hombre que sigue la palabra de Dios y otra al per-

¹⁶ Vid. R. de Boysson, *Etudes sur Bertran de Born*, Genève, Slatkine, 1973, pp. 226-227.

Además, el azor alcanzaría fama, al menos en el siglo XVI, por ser incansable en la fornicación (vid. X.R. Mariño Ferro, *Simbolismo animal*, Madrid, Ediciones Encuentro, p. 45).

¹⁷ Cfr. María de Francia, *Lais*, Madrid, Alianza, pp. 108-109.

Vid. al respecto L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media.*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1996, p. 457.

dido que yace rendido a las tentaciones." Por tanto, y aunque es cierto que lo que aparece aquí es el halcón lanero, se podría ver en este pájaro cetrero un perfil muy ajustado al de su propio autor, pues hallamos a un ser noble y a la vez innoble, cazador y amante en el sentido más sensual del término.

Siguen las referencias zoológicas con la aparición de los ánades. El señor de Hautefort escoge al ánade por su reputación de lujuriosos y fornicadores natos, pues su ciclo reproductivo se alarga abarcando casi todo el período estival.* Así, en esta estrofa, el azor, el noble, persigue al animal de naturaleza lujuriosa y a la vez presa de caza por excelencia. A continuación de los ánades, Bertran de Born hace una pequeña enumeración de diferentes especies que seguirán desempeñando su papel en el juego de esta composición.

El turno ahora es para el cisne, ave famosa por su canto antes de la muerte, que simboliza el regocijo ante el fin, la alegría por la liberación de esta vida. Esta descripción del blanco y puro cisne la podemos encontrar en Bestiarios como el de Oxford, el de Cambridge, en el Fisiólogo o en el Valdense." Sin embargo, ya Latini® advierte que su came es negra, sugiriendo con ello una falsa apariencia del ave, ya que el cisne protagoniza una cópula seductora y espectacular - son pródigos en caricias -, pero además la hembra sigue al macho después del acto en actitud insaciable. Además, los cisnes están dotados de órganos sexuales muy desarrollados, lo cual hace de ellos animales diseñados para una cópula que podría considerarse lasciva. No es necesario revisar compilaciones zoológicas posteriores para dar con estos datos; en la Edad Media también se tenía consciencia de esta

" "Hay cuatro clases de halcones. Una de éstos son los que se desenvuelven principalmente en el aire; éstos no capturan sino palomillas, [y estoy seguro que es el milano, el cual es un gran volador en su primer año, y sólo come pájaros, codornices y buenas viandas; en su segundo año come tripas, pedazos de pulmón, y lagartijas, ranas y toda inmunidia; en su tercer año se vuelve tan perezoso, que él mismo se deja morir por su gran pereza y negligencia, y su vida no dura más de tres años]. [...] Y la otra clase de halcones son los gentiles; son de noble presa, puesto que capturan grullas y patos, por su noble condición, y después de abatir a una grulla, jamás cazan otra pieza, a no ser que el hambre les amenazase de muerte, porque prefieren siempre pelear por cazar una pieza mayor, y nunca quieren cobrar una pieza menor". Cfr. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de El bestiario toscano*, edit. por S. Sebastián, Madrid, Ediciones Tuero, 1986, pp. 40-42.

" Cfr. Branetto Latini, *Libro del Tesoro, versión castellana de Li livres du Tresor*, Madison, 1989, p. 77.

" Cfr. I. Malexeverria (ed.). *Bestiario Medieval*, Madrid, Símelas, 1989, pp. 58-62.

" Brunetto Latini, *Libro del Tesoro*, p. 80.

dualidad del cisne, pues en el siglo XIII Gautier Map" destaca el lado oscuro del ave, imagen de los que se encuentran *llenos de vicios ocultos*?[^] Vemos, en consecuencia, que el cisne, presa también de este azor tan experimentado en el acecho, muestra otra cara (ocultación, por otra parte, muy cortesana), lejos de la pureza que transmite su vestido.

Siguiendo al cisne en la lista de aves con hábitos poco convenientes para una dama, está a continuación la grulla. Esta ave, muy frecuente también en los Bestiarios, enseña el valor de la prudencia y la prevención, pues dentro de sus bandadas y formaciones siempre hay vigilancia contra posibles amenazas. La enseñanza moral de ser prudente y no caer en la desmesura es el mensaje que trae la grulla;[^] no obstante, y de una manera irónica, la grulla tiene otra aplicación que propicia el desenfreno, pues decía ya Claudio Eliano^{^^} que los sesos de la grulla eran un potente afrodisíaco, sobre todo para las mujeres, ya que caían en el ansia de ofrecer favores sexuales. Aristóteles se ocupa también de esta ave, hablando de sus cópulas, en las que el macho montaba ya a la hembra sin agachamiento previo,[^] enzarzándose de manera exclusiva y perdiendo su prudencia - pues podían ser fácilmente capturadas - en el acto sexual.[^] Pero no sólo éstos autores trataron la faceta "sucía" de la grulla; también Plinio el Viejo aporta un dato curioso sobre la actitud lujuriosa de la misma, pues según el sabio latino "domesticadas, se vuelven lascivas e incluso solas describen círculos con un movimiento indecente".[^] Bertran de Bom enseña, otra vez, que las grullas que él caza son capaces de perder su previsión ante una buena batida.

Bertran introduce luego a la garza, tanto si es blanca como negra. Durante la Edad Media se comparaba a la dama con el "cuello de garza", pues es esbelto y largo. Es evidente, por tanto, la relación de esta ave con la mujer. En cuanto al color del plumaje, la garza, según Aristóteles, puede tener tres: "la cenicienta, la blanca y la de nombre estrellada".[^] La negra, la de color ceniza según el filósofo, muestra en su cópula una torpeza considerable, que une con una pasión que

" Vid. A. Pauphilet, *Études sur la Queste del San! Graal attribuée à Gautier Map*, Paris, Honoré Champion, 1921, p. 112.

Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo*, p. 551.

Bestiario Medieval, pp. 85-90.

" Claudio Eliano, *Historia de los animales*, Madrid, Gredos, 1984. p. 40.

[^] Aristóteles, *Investigación sobre los animales*, Madrid, Gredos, 1992, p. 241.

^{2*} Aristóteles, *Investigación*, pp. 506-507.

" Plinio el Viejo, *Historia natural*. Madrid, Gredos, 2003, pp. 382-383.

Aristóteles, *Investigación*, p. 485.

hace que expulse sangre por los ojos, eyeción que se relacionaría con la lascivia en el siglo XVI.[^] La blanca, sin embargo, es todo lo contrario a la negra, ya que no hace alarde de esa brutalidad en la cópula, además de poner sin ningún tipo de contratiempo,^{^®} al contrario que su pariente, que lo hace sufriendo grandes dolores; también Plinio contempla los tres tipos de garzas con sus correspondientes costumbres y percances durante el coito.[^] Además de estas referencias sexuales, se consideraba al buche de la garza como un producto afrodisíaco. Bertran de Bom puede estar diciéndonos en este caso que, dentro de las damas que "caza" en su ambiente de nobleza, no hace distinción entre aquellas que muestran torpeza o control de la situación, es decir, no es relevante para él la experiencia sexual de sus "presas". Y ya sólo queda un ave por nombrar, la gallina, animal bajo y campesino por excelencia, de cópula fácil y de baja extracción; es la presa fácil que el azor no busca prender.[^]

Con estos referentes podríamos concluir para esta *cohla* el siguiente sentido: Bertran de Bom, señor y cetrero además de cazador, puede aspirar a mujeres nobles, igual de activas que las campesinas, conquistas demasiado fáciles, además, para sus encuentros sexuales. Pero, ¿por qué Bertran insinúa esto a su dama, poniéndose en evidencia como amante fiel? Quizá la respuesta sea que los calumniadores lo acusaron ante su señora de acudir al pueblo llano para satisfacer sus apetitos, y de esto es de lo que en realidad se está defendiendo Bertran de Bom, causando carcajadas en su fingido juicio de exculpación.

La octava cobla muestra la última maldición del *escondit*, dejando quedar en ridículo al caballero cuando trota en monturas mal preparadas y encuentra mala disposición en alojamientos. El *escondit* termina con una tomada en la que Bertran de Bom pide a esos malditos *lauzengiers* que dejen de enturbiar la relación con su dama. Esta tomada sería el último elemento jocoso de la composición, pues, ante la petición de tranquilidad, Bertran de Bom estaría realmente pidiendo

Marifio Ferro, *Simbolismo*, p. 169. Somos conscientes de que algunos de los textos y simbologías citados son posteriores al *escondit*. De todos modos, que un dato aparezca documentado en una fecha no significa que el saber que plasma también lo sea. Como vemos en otros ejemplos, los datos referidos a muchos animales parten o bien de la Antigüedad o bien de tradiciones populares que ya llevaban en el imaginario colectivo mucho tiempo antes de ser puestos por escrito.

Aristóteles, *Investigación*, p. 511.

Plinio el Viejo, *Historia natural*, pp. 430-431.

Marino Ferro, pp. 164-165.

que acallasen los rumores de sus peripecias amorosas con otras mujeres a la vez que las reconoce de una forma que puede provocar la risa.

3. Intertextualidad: Peire Vidal y Sordel

Pero no solo es el contenido del *escondit* el que delata el auténtico sentido jocoso de la composición, pues, si atendemos a la forma de la misma, veremos que su esquema métrico fue también explotado por dos autores diferentes para fines también humorísticos, Peire Vidal y Sordel.

Peire Vidal, conocido por su exageración en el estilo, su pedantería tan criticada y su folia, explotó con mucho éxito los caminos que le ofrecía la sátira, la caricatura y el humor, como se aprecia en una de sus más conocidas obras, el *gap* que comienza *Drogoman, senher*.

El *gap* es una modalidad del sirventés - composiciones donde tiene cabida la sátira, la moralidad o el llamamiento - en la que el contenido se basa en el alarde exagerado de las virtudes, es decir, en la "fanfarronada", en términos de Riquer." Del *gap*, al contrario de lo que acontece con el *escondit*, sí se conservan varios ejemplares.¹ En esta composición, el trovador utiliza, igual que Bertran, la oración condicional para mostrar una posibilidad hipotética en la que él, si tuviese un buen corcel, sería un caballero invencible, admirado y temido. En este *gap*, además de los supuestos humorísticos que vertebran la trova, existen también referencias autobiográficas intercaladas, como observamos ya desde la primera *cobla* con la aparición del término *Drogoman*. Pero Peire Vidal esgrime

¹ Riquer, *Los Trovadores*, p. 58. Sobre el *gap* y su pervivencia en la lírica gallego-portuguesa, puede verse, entre otros, X.X. Ron Fernández, "O *gap* na lírica galego-portuguesa: ¿Unha proxección conceptual acertada?". *Iberia cantai. Estudos sobre poesía hispánica medieval*, J. Casas Rigali - E.M. Díaz Martínez (eds.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 117-128.

² Uno de estos ejemplos es el *gap* de Uc de Lescura *De mots ricos no tem Peire Vidal* (Riquer, *Los Trovadores*, p. 927), donde, como podemos ver en el *incipit*, se hace referencia a nuestro trovador. Uc dice que no siente temor ante las arrogantes palabras de Peire, es decir, ante el *gap* *Drogoman*. Vemos un caso de influencia clara de Peire sobre otros trovadores en el campo de sirventés, y en este en concreto, en el género del *gap*. Son muy interesantes los trabajos dedicados al *gap* en el ámbito gallego portugués, como Vasvari, L. "La *madeira certeira — a medida d'España* de Alfonso X, un *gap* carnalesco", 1999, *Actas del VHCongrés AHLM*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaime I, pp. 459-46 o Ron Fernández, "O *gap*".

asimismo la obscenidad en un determinado punto de su sirventés, como hace Bertran, pues en la *cobla* IV Peire hace uso del término *armas* acompañado del adjetivo, en referencia a sí mismo, *mal*, que Riquer" traduce como 'perverso', algo ciertamente llamativo para aplicar al uso de una espada. Por tanto, Peire Vidal construye su obra con los mismos materiales que Bertran de Bom: supuestos condicionales," humor," referencias autobiográficas* y obscenidad."

El trovador de Goito, por su parte, es autor de un *gap* (*Quan q'ieu chantes d'amor ni d'alegrier*), que mantiene una clara relación de dependencia con el de Peire Vidal e indirectamente con el *escondit* de Bertran de Bom, pues - probablemente a través de la fanfarronada de Peire - retoma rimas de la composición de Bertran de Bom. Este sirventés personal parece la última de las tres composiciones analizadas siguiendo una línea cronológica, pues se suele datar alrededor de 1240-1241,¹⁸ fechas en las que Sordel comienza un ciclo de ataques directos contra Peire Bremon Ricas Novas," cuyas causas desconocemos, pero que quizá se debiesen a razones amorosas o envidias."

" Peire Vidal, *Poesie*, ed. de D'A.S. Avalle, Milano-Napoli, Ricardo Ricciardi, 1960, p. 226.

" Peire constmte ciertas *cohlas* basándose en el condicional, al igual que Bertran vertebraba su *escondit*. Podemos encontrar un ejemplo ya en el *incipit*, en el verso 20, en el 25 y en el 31, siendo tres de ellos comienzo de *cobla*, al igual que ocurre en el *escondit*, versos 19 y 37.

" El humor, en ambas composiciones, se basa en la hipérbole, en la exageración de los supuestos que manejan los trovadores.

Las referencias biográficas de los trovadores conforman tanto el *escondit* como el *gap*. En el texto de Bertran, como ya se dijo, vemos, en uno de los supuestos, las confrontaciones que mantenía con sus hermanos sobre sus inmuebles por esa época (*cobla* V). En el *gap* se advierte de manera clara el devenir presente de Peire Vidal, pues nos está informando, con su poesía, del deseo de cambiar de corte, en este caso, de dejar a Raimon V de Tolosa por el amparo de Alfonso II.

" En cuanto a la obscenidad en el *gap*, no podemos decir que juegue un papel tan relevante como en el *escondit*, pero hace acto de presencia en un determinado momento, que es la *cobla* cuarta. En ella, dejando de lado la caballería de armas de la que presume, nos habla de otro tipo de manejo de otras "armas" ya citadas en el trabajo, armas que se esgrimen en la alcoba, como el mismo Peire señala en el verso 22. También aparece la alcoba en el *escondit*, donde Bertran se mostraba dispuesto, si mentía, a perder toda fuerza sexual.

" Sordello, *Le poesie*, ed. de M. Boni, Bologna, Palmaverde, 1954, p. 141.

" Para más detalles acerca de esta disputa entre trovadores, vid. P. Di Luca, // *trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena, Mucchi, 2008.

"O R Di Luca, *fi trovatore*, p. 18-19.

El trovador, para lanzar su pulla contra Peire Bremon, utiliza el esquema métrico y la rima del *gap Drogoman*, con lo que es la tercera vez que se puede advertir el carácter burlesco que conlleva el uso de este modelo, no documentado en ninguna otra pieza conservada en los cancioneros occitanos.¹¹¹ Una vez comparadas las composiciones dentro del plano del contenido (los tres son sirventeses), solo nos queda analizar con atención su estructura formal.

Bertran de Bom elabora su *escondit* con versos decasílabos, distribuyéndolos en ocho *coblas* y una *tornada*. Las *coblas* son *unissonans*, ya que en todas las estrofas se repiten las mismas rimas. Son estas de las *coblas* más difíciles de crear, pues hay que mantener la rima sin caer en el *mot tornai*, lo que exige al trovador disponer de un léxico rico (sobre todo si se inclina por las rimas *caras*, aunque no es éste el caso de nuestros textos) para poder llevar a cabo la composición. La distribución de rimas es *a a b a a b*, distribución que también afecta a la *tornada* en sus tres versos. La rima se construye con las terminaciones *-ier* y *-ar* a lo largo del *escondit*.

Peire Vidal construye el *gap* a imagen y semejanza del *escondit*, ya que también utiliza versos decasílabos en rima *aab aab*, igual que Bertran. Sin embargo, Peire remata su fanfarronada en siete *coblas* con una tomada de tres versos, *coblas* que, lógicamente, al seguir tan atentamente el *escondit*, son *unissonans*. El mayor cambio que introduce Peire es un cambio en las rimas, pues en lugar de seguir la secuencia de Bertran, *-ier, -ar*, la modifica en *-ier, -au*.

Sordel, por su parte, realiza su aportación con un esquema similar al de Peire, con el único cambio de que su sirventés consta de una *cobla* menos, es decir, de seis, con una tomada de tres versos.

Pero, además de compartir la rima, también comparten, las tres (la de Sordel probablemente por influencia de Peire), varias palabras-rima, alguna incluso en el mismo verso, como por ejemplo:

	Bertran de Bom	Peire Vidal	Sordel
<i>Mestier</i>		v. 11-20	v. 2
<i>Lausengier</i>	V. 49	V. 37	v. 10
<i>Nier</i>	v 40	v. 17	v. 11
<i>(mon) esclau</i>		v. 12	v. 12
<i>Denier</i>	v. 20	v. 5	v. 16
<i>Clau</i>		v. 36	v. 16-18
<i>Lau</i>		v. 15-45	v. 21
<i>Monspellier</i>		V. 28	V. 23

¹¹¹ I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Honoré Champion, 1966, p. 18.

	Bertran de Bom	Peire Vidal	Sordel
<i>Crau</i>		V. 30	v. 24
<i>Vertadier</i>	v. 4	v. 25	
<i>Plazentier</i>	v. 5	v. 22	v. 16
<i>Destorbier</i>	v. 50		v. 29
Brau		V. 6	V. 33

Teniendo estas palabras-rima cotejadas, salta a la vista que la composición que más influyó en la creación del sirventés de Sordel contra Ricas Novas fue la de Peire Vidal, con la que presenta más coincidencias que con el *escondit*. Sin embargo, es muy fácil ver aquí la inspiración indirecta de Bertran de Bom por medio del *gap*.

Atendiendo al plano formal, vemos que es forzoso establecer una relación entre los tres, relación que podemos aclarar más estudiando los movimientos de los trovadores y viendo si alguna coincidencia en el tiempo entre ellos hizo saltar el resorte de la sátira. La coincidencia más probable es la de Bertran de Bom y Peire Vidal, ya que es probable que hubiesen coincidido en 1185.

Que estos dos poetas tuvieron una relación literaria es fácil de demostrar, pues además del *escondit* y el *gap*, hay otros ejemplos de inspiración en uno y otro. Uno de ellos es el de la imitación, por parte de Bertran de Bom, en el sirventés *Molt m'es d'iscandre car col*, tomando como referencia la *cançó* de Peire Vidal *La lauzet'e l'rossinhol*. Este sirventés de Bertran se puede fechar alrededor de 1184,¹¹³ fecha que tomaremos como referencia para hablar del *gap* y del *escondit*.

¿Qué hacían, alrededor de esas fechas, Bertran de Bom y Peire Vidal? Bertran de Bom, en el año 1184, después de su rendición militar ante Ricardo Corazón de León hacía escasamente un año, se encontraba en muy buenas relaciones con él (al igual que Guilhem de Berguedá),¹¹⁴ animándolo a la rebelión contra su padre, Enrique 11 Piantagenet.¹¹⁵ No tenía la misma relación, como ya hemos dicho, con el que fuera aliado militar de Ricardo, Alfonso II, al que criticaba en sus sirventeses, una vez más igual (e inspirándose a veces en él) que su amigo catalán Guilhem de Berguedá. Como dice Riquer y cita Gouiran,¹¹⁶ Bertran de Bom, en la pri-

Gouiran, *L'amour et la guerre*, p. 507.

M. de Riquer, *Guillem de Berguedà*, Poblet, Abadía de Poblet, 1971, vol. I, pp. 111 -

113.

¹¹⁴ Gouiran, *L'amour et la guerre*, p. XIX-XX.

Gouiran, *L'amour et la guerre*, p. XIX.

mavera de 1184, estuvo acompañado de Guilhem de Berguedà, al cual encontramos, en 1185, y según sus propias palabras,"* en Tolosa."

La razón de que Guilhem se encontrase allí presente es la entrevista que convocó Ricardo Corazón de León el 14 de abril de 1185, en Najac de Roergue, al norte de Tolosa. A ese encuentro asistió el propio Alfonso II, con la intención de preparar, junto a Ricardo, acciones contra el conde Ramón V, rebelde noble aquitano. Estas circunstancias permiten establecer una hipótesis sobre la actividad de Bertran de Bom: por un lado, su amigo y camarada contra Alfonso II, Guilhem, se encontraba en Tolosa y, además, su instrumento contra Enrique II, Ricardo, también. Todos los nombres remiten a Bertran: ¿es posible que el propio señor de Hautefort estuviese presente? Dado que tanto aliado y enemigo acérrimo estaban juntos, es probable que también Bertran siguiese a Guilhem en ese viaje o que llegase algún sirventés de su mano a la entrevista.

Por su lado, Peire Vidal estaba en la corte de Ramón V de Tolosa. Sería este su último año bajo el mecenazgo del conde, pues en 1185 abandonaría, según Hoepffner,"® Tolosa. Lo curioso es que Peire Vidal, por razones que desconocemos, deja a Ramón por, precisamente, Alfonso II, asistente, como se ha apuntado, a dicho encuentro. Estos datos permiten sospechar que Peire se unió a la corte de Alfonso II en dicha entrevista, iniciando así su periplo ibérico, como ya hemos señalado. El año 1185 también es el propuesto por Hoepfner'" para la composición *Drogoman*. Y tal vez (aunque se trate de una hipótesis un tanto aventurada) tendría sentido colocar esta composición en ese preciso momento, pues, ¿no sería lógico pensar que ese caballo que pide Peire a Alfonso II sea para huir de esa corte que a esa altura odia? ¿No es posible que ese caballo que pide fuese en realidad un ofrecimiento de sus servicios al rey de Aragón?

Aunque, en un primer momento, los estudiosos de la obra de Peire Vidal, Avallé y Hoepffner, defendieron la hipótesis de que el *Drogoman* pudiese haber sido compuesto en 1181, una revisión del propio Hoepffner, aceptada por Riquer,'® movería la fecha hasta 1185, nuestro eje para el *gap* y el *escondit*.

Siendo, pues, posible que el señor de Hautefort y Peire hubiesen coincidido en ese año de 1185, queda una pregunta en el aire. ¿Quién imita a quién? Es esta una

"Arondeta, del rei no m poc partir / q'a Tholozà no l-m convenga seguir", Riquer, *Guillem de Berguedà*, vol. II, p. 216.

Riquer, *Guillem de Berguedà*, vol. II, pp. 141-143.

E. Hoepffner, *Le troubadour Peire Vidal, sa vie et son œuvre*, 1961, Paris, Publications de la Faculté des Lettres de l'université de Strasbourg, p. 69.

Hoepffner, *Le troubadour*, p. 69.

Riquer, *Los Trovadores*, p. 874.

pregunta de una complejidad que casi niega una posible respuesta. István Frank afirma que es Bertran de Bom quien influye en Peire Vidal," opción por la que nos inclinamos, ya que es posible que el *escondit* - que se suele datar después de 1181⁵² --llegase desde Hautefiart en 1184, mientras Bertran convivía con Guilhem de Berguedá, directamente a Tolosa, donde Peire Vidal tuvo acceso a él para basarse en su forma. Siendo así, la línea entre sirventeses comenzaría en Bertran y terminaría en Sordel.

4. Conclusiones

Por tanto, es muy difícil incluir en el reducidísimo grupo de obras amorosas de Bertran de Bom al famoso *escondit*, ya que el humor evidente que destila en sus imágenes ridículas, obscenas y simbólicas conduce hacia el terreno del sirventés. Vemos también que el trovador invierte toda norma de la *fin 'amor*, confesando veladamente los engaños a los que somete a su dama, además de denigrar - mediante los elementos lascivos, lujuriosos u obscenos - a las mujeres, tan adoradas en la lírica provenzal. Se pone de manifiesto asimismo la dualidad semántica de los diferentes símbolos, ya que los Bestiarios, obras morales en su esencia, omiten significados que vienen ya de época clásica, datos que conocían muy bien los cazadores como nuestro trovador. Por otro lado, las coincidencias métricas que se manifiestan con los textos de Peire Vidal y Sordel afianzan su carácter humorístico al tratarse en ambos casos de sirventeses, ayudando, además, a aventurar hipótesis sobre la propia fecha aproximada de composición del *escondit* (sobre todo indagando en el propio origen de la composición de Peire Vidal), testimonio único no del género como tal, sino de aquel *scondig ironico* que citaba Cesare de Lollis en su edición de Sordel."

5' I. Frank, "Pons de la Guardia, troubadour catalan du XIF siècle", *Boletin de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XII, 1949, pp. 229-327.

" Riquer, *Los Trovadores*, p. 875.

» C. De Lollis, *Vita e Poesie de Sordello di Goito*, Bologna, Fomi, 1969, p. 47.