



La *tenso* «Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada» (*BdT* 306,2) y su contexto románico medieval

The *Tenso* «Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada» (*BdT* 306,2), and Its Romance-Language Literary Context

Citación: CAMPRUBÍ, Adriana (2025), «La *tenso* “Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada” (*BdT* 306,2) y su contexto románico medieval», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14, pp. 133-154. <https://doi.org/10.14198/rcim.27521>

Adriana Camprubí

Universitat de Barcelona, España

acamprubi@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0003-0212-371X>

Financiación: Este artículo forma parte de los resultados obtenidos en el marco del proyecto «Estudio de la canción de mujer en la lírica galorrománica y germánica y de la figura femenina como constructora del espacio sociopoético trovadoresco» (IP: Meritxell Simó. Proyecto PID2019-108910GB-C21 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033).

Resumen

El problema de la autoría de la voz femenina que participa en los géneros dialógicos ha sido motivo de controversia por parte de la crítica. Este es el caso de la *tenso* «Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada» (*BdT* 306,2), uno de los textos más obscenos de la lírica medieval, tradicionalmente considerada como una *tenso* ficticia. La primera parte de la presente contribución discute las diferentes aproximaciones críticas a la cuestión de la autoría de los géneros dialógicos de voz femenina y presenta algunas de las problemáticas adyacentes. La segunda parte, realiza un estudio métrico-formal de la *tenso* con el propósito de señalar ciertas semejanzas métricas con el resto del corpus occitano y contextualiza en el marco de la lírica románica medieval algunos de los motivos y tópicos literarios presentes en *BdT* 306,2 con el objetivo de señalar algunas relaciones intertextuales y proponer nuevas interpretaciones.

Palabras clave: Montan; lírica occitana; lírica gallego-portuguesa; intertextualidad; voz femenina; *tenso*

Conflicto de intereses: La autora 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/>



Abstract

The problem of the authorship of dialogic texts with a female has been a source of controversy among critics. This is the case of the *tenso* «Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada» (BdT 306,2), one of the most obscene texts in all medieval lyric, long considered as a fictitious *tenso*. The first part of this article discusses the different critical approaches to the question of authorship of dialogic genres with a female voice and presents some of related problems. The second part carries out a formal and metrical study of the *tenso* in order to point out certain metrical similarities with the rest of the Occitan corpus, placing motifs and literary topics of BdT 306,2 within the context of medieval Romance lyric. Thus, we are able to point out intertextual relationships and propose new interpretations.

Keywords: Montan, Occitan lyric; Galician-Portuguese lyric; intertextuality; female voice; *tenso*



La *tenso* entre Montan y una dama es, sin lugar a duda, uno de los textos más subversivos de la lírica occitana medieval. En la edición crítica del corpus atribuido a Montan, Cluzel publicó las correspondientes traducciones al francés de todas las composiciones del trovador menos de una, la *tenso* «Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada» (BdT 306,2) cuyas palabras, según su editor, «bravent l’honnêteté» (Cluzel 1974: 163). La deliberada ausencia de la traducción de la *tenso* por parte de Cluzel no solo evidencia una aproximación moralista al corpus obsceno de la lírica medieval, acentuada, en este caso, por la intervención de la voz femenina, sino que resume la recepción de esta composición entre la crítica que, frente la radicalidad de los versos pronunciados por la *Domna*, ha tendido a considerarla una *tenso* «sans aucun doute fictive» (Cluzel 1974: 157).¹

El problema de la autoría de la voz femenina que participa en los géneros dialógicos ha sido motivo de controversia por parte de la crítica.² La tendencia general ha sido relegar al plano ficticio las voces femeninas de estas *tenso*s convirtiendo dicha categoría

1. A la opinión de Cluzel se suma la de otros autores que postulan la dimensión ficticia de la *domna* de la *tenso* de Montan. Entre ellos, véase Jones (1934: 41), Bec (1984: 17), que considera la voz femenina un simple «leurre», proyección de los anhelos masculinos, o Huchet (2006: 5, 56) que, retomando el planteamiento propuesto por Émeric-David (1838: 540) acerca del carácter anticlerical de la *tenso*, afirma que la dama no solo sería ficticia, sino que, siguiendo los vv. 4-5, representaría a una sirvienta de un cura con quien este habría mantenido relaciones sexuales. No ha sido hasta la fijación del corpus de *tenso*s mixtas de Rieger (1990), que precede su edición de 1991, y los recientes estudios de Uhl (2008, 2010) cuando «Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada» (BdT 306,2) ha sido incorporada en el corpus de las *trobairitz*.

2. Entre los autores que abogan por el carácter ficticio de la voz femenina de las *tenso*s mixtas se encuentran Jeanroy (1973²: 311-317), Shapiro (1981) o Chambers (1989), que adopta una posición intermedia. Nótese que en el criterio de delimitación del corpus propuesto en la edición de *tenso*s y *partimens* de Harvey y Paterson (2010) se excluyen aquellos diálogos protagonizados por una *domna* o una *donzela* siendo -dicho conjunto- equiparado a las *tenso*s con objetos inanimados o virtudes. Actitud opuesta es la que transmiten los trabajos de Zufferey (1989 y 1999) y Rieger (1990), en los que se incorpora un mayor número de *tenso*s mixtas dentro del corpus, como veremos en la primera parte del estudio.

en un «fourre-tout» donde se mezclan verdaderas *tensos* ficticias con *tensos* de coautoría femenina no identificada (Uhl 2008: 74).

De las definiciones propuestas por las artes poéticas medievales queda claro que la *tenso* es un género dialogado en el que intervienen dos autores reales cuyas voces se alternan en cada una de las estrofas. El tratado anónimo de Ripoll³ describe la *tenso* como un género de carácter amoroso que, a diferencia de la *canso*, «tos temps son paraules de dues persones, axi que la una parla primerament en la una cobla e l'altre en l'altra» Marshall (1972: 101),⁴ haciendo hincapié en una de las características fundamentales del género, el carácter dialógico. A su vez, la *Doctrina de compondre dictats* indica que «Tenso es dita tenso per ço com es diu contrastan e disputan subtilmen lo un ab l'altre de qualque raho hom vulla cantar» mientras que en las *Leys d'amors*, la *tenso* «es contrastz o debatz en lo qual cascus mante e razona alcun dig o alcun fag» Gatién-Arnoult (1977²: 344). Más precisa es la definición que ofrece el *Arte de Trovar* gallego-portugués transmitido en el manuscrito *Colocci-Brancuti* según el que las *tensos* «son feitas permaneiras de razom que um haja contra outro, en que e<l> diga aquello que por bem tever na prim<eir>a cobra, e o outro responda-lhe na outra dizend<o> o contrario. [...] E destas poden fazer quantas cobras quiserem, fazendo<por> cada ùa a sua par» (Tavani 1999: 43).⁵ Esto no significa que en algunos casos dicha norma pueda ser subvertida y que el trovador finja debatir con un interlocutor imaginado. En su estudio sobre *tensos* reales y ficticias, Zufferey (1999) contabiliza un total de veintiún ejemplos de *tensos* con un interlocutor imaginado entre las que encontramos debates con animales (*BdT* 293,25; 293,26; 324,23; 210,2a; 184,2; 82,13 y 82,14), con objetos materiales (*BdT* 192,3 y 398,1), entre tipos sociales (*BdT* 305,13), con una abstracción de una virtud o un sentimiento (*BdT* 163,1; 282,4; 82,9; 404,9 y 366,29) o con Dios (*BdT* 305,12; 305,7; 305,11; 206,4; 461,43 y 558,9).

Si en los anteriores ejemplos la dimensión ficticia del interlocutor es irrefutable, el problema surge cuando la voz poética es femenina y en su legitimización intervienen condicionantes de tipo ideológico que tienden a reflejar «subjective and culturally determined assumptions about how “ladies” speak or what kind of humor they indulge in» (Bruckner 1992: 871). En estos casos la crítica no solamente se ha visto influenciada por una tradición marcadamente misógina que restringe la participación femenina en los géneros dialógicos, sino también por una visión moralizadora que rechaza el tono procaz cuando es puesto en boca de una mujer. En el contexto de la *tenso* que nos ocupa, la pregunta es irremediable: «les hommes ont-ils le privilège de l'obscenité?» (Zufferey 1999: 322-323).

Los criterios que determinan el carácter ficticio de las interlocutoras femeninas del corpus de *tensos*, intercambios de *coblas* y *partimens* son laxos y desdibujados, regidos en muchas ocasiones por un argumento *ex silentio* sustentado por una premisa débil: si la tradición manuscrita no lega ningún tipo de información paratextual y carecemos de referencias históricas, se trata indiscutiblemente de mujeres ficticias. Ahora bien, si no hay indicios ni geográficos ni cronológicos que permitan diferenciar el conjunto de *tensos* mixtas del corpus de *tensos* con interlocutores masculinos, «il n'y a aucune raison

3. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 129, f. 25^v.

4. Sobre la *tenso* en ámbito occitano destacamos los estudios de Jeanroy 1890, Jones 1934 y Billy 1997.

5. Sobre la *tenson* gallego-portuguesa remito a los estudios de Gonçalves 1993, Ghanime 2002 y González 2012.

de marginaliser ces *tenso*s, de les aborder avec plus de scepticisme». Nada permite dudar, entonces, de la autenticidad de su «féminité génétique» (Rieger 1990: 50).

La relación dialógica entre un trovador y una interlocutora femenina ficticia respondería, según Chambers, a la proyección masculina sobre una mujer «whose opinions satisfied the poets' requirements» (1989: 45). Circunscribir todas las damas no identificadas de las *tenso*s al imaginario masculino del trovador no deja de ser un asunto delicado del que carecemos de certeza absoluta. En su estudio sobre las *trobairitz soiseubudas*, Chambers (1989: 46-47) da por segura la autoría femenina de aquellas *tenso*s que, o bien citan explícitamente el nombre de la dama dentro del texto, en la rúbrica o en la *razo*, o de cuya autora conservamos bien sean referencias históricas bien sea un corpus textual más extenso. Mucho más contundente se había mostrado Schultz-Gora (1888: 4) al admitir exclusivamente la autoría femenina de aquellas *tenso*s cuya rubrica conservara el nombre de la *trobairitz*.

Siguiendo el criterio propuesto por Chambers, que, por otro lado, excluye a Domna H. de la lista de autoras femeninas, el número de *tenso*s, intercambio de *coblas* y *partimens* mixtos admitidos por el autor pasaría de las veintiséis composiciones propuestas por Rieger (1990) a un reducido corpus de ocho piezas: «Gui d'Uisel, be m peza de vos» de Maria de Ventadorn y Gui d'Ussel (BdT 295,1); «N'Elias Cairel, de l'amor» de Isabella y Elias Cairel (BdT 252,1); «Lombartz volgr'eu esser per na Lombarda» y «Nom volgr' aver per Bernart na Bernarda» de Bernart Arnaut d'Armagnac y Lombarda (BdT 054,1 = 288,1); «Na Guilielma, maint cavalier arratge» de Lanfranc Cigala y Guilhelma Rosers (BdT 282,014); «Domna n'Almucs, si us plagues» y «Domna n'Iseutz, s'eu subes» de Iseut de Capio y Almuc de Castelnou (BdT 253,1 = 20,2); «Na Carenza al bel cors avinen» de Alaisina Yselda y Carenza (BdT 012,1) y «Vos qe m semblatz dels corals amadors» y «Bona dompna, vostr'onrada valors» de la Comtessa de Proensa y Gui de Cavaillon (BdT 187,1 = 192,6).

A propósito de la autoría de la *Domna* de BdT 302,6, citada, por otro lado, como autora junto a Montan en la rúbrica del manuscrito *I*⁶ («la tenzo de seigner Montan e de la domna»), Chambers plantea un punto de vista intermedio. Según el autor, no hay ninguna duda de que Montan fue el único artífice de la *tenso* e hipotetiza acerca de la posibilidad de que la voz femenina hubiera sido interpretada por una juglaresa en un contexto festivo entre *companhos* (1989: 54). Si bien esta consideración es interesante para abordar la cuestión de la recepción y performance de los géneros dialógicos, es un supuesto tan azaroso como admitir que podría tratarse de una mujer real quien compuso la parte de la *domna*. De las distintas formulaciones propuestas por la crítica, la de Rieger (1991: 372-373)

6. La *tenso* ha sido conservada exclusivamente en dos manuscritos: en el f. 163^r del manuscrito *I* (París, Bibliothèque nationale de France, fr. 854), copiada en el número LII que cierra la sección que agrupa todas las *tenso*s, y en el f. 69^v del manuscrito *T* (París, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211), en la sección de *tenso*s y *coblas esparsas* anónimas. Las particularidades lingüísticas de la *scripta* de *T*, señaladas por Brunetti (1990), merecen una atención especial. El código *T*, de tipo misceláneo, está compuesto por cuatro secciones diferenciadas: 1) ff. 1^r-68^r, transmite las *Prophecies de Merlin*, 2) ff. 68^v-88^v, la sección de *tenso*s y *coblas esparsas* en la que se encuentra BdT 306,2, 3) ff. 88^r-110^v, una selección de composiciones de Peire Cardenal y 4) ff. 111^r-289^v, una antología formada por 230 textos trovadorescos. Desde un punto de vista codicológico, *T* está formado por tres unidades: la correspondiente al número 1, independiente, la 2-4, probablemente a cargo de un copista italiano y la 3, de una mano originaria del Languedoc oriental (Asperti 1994: 50-51). Para un estudio codicológico y paleográfico más extenso remito a los trabajos de Brunetti (1990), Asperti (1994) o, más recientemente, la tesis de Borrelli (2024).

fue la primera en poner en duda la atribución ficticia de la interlocutora de Montan. Al final del comentario que acompaña la edición crítica de la *tenso*, la autora se plantea por qué no se podría pensar que Montan hubiera compartido su sátira con una mujer poeta. No hay más motivos, según la autora, que los morales para suponer que se trata de una *tenso* ficticia. Siguiendo su argumentación, y aun suponiendo exclusivamente la presencia femenina en el momento de la interpretación delante de un público, nos encontraríamos en un contexto de co-creación en el que la voz femenina en el momento de la performance sería perfectamente distinguible (Rieger 1990: 54; 1991: 372-373).

Pensar en una posible (re)actualización en el momento de la interpretación parece plausible al tratarse de un género dialogado que, formalmente más laxo que la *canço* o el sirventés, permitía cierto margen de improvisación en el momento en el que era interpretado (Meneghetti 1992: 32; Jones 1934: 62-64).⁷ Esta premisa podría ser reforzada no solo por la simplicidad del esquema métrico utilizado en *BdT* 306,2 (*abababa*), sino por la presencia de paralelismos textuales, marcas orales que, como veremos más adelante, constituyen una de las características formales de la *tenso* que ocupa el presente estudio.

Mucho más contundente se ha mostrado Uhl en su trabajo sobre la *tenso* de Montan a la hora de plantear una autoría femenina. Según el autor, la posición intermedia de Chambers, que sólo acepta la intervención femenina en el momento de la performance, no deja de ser «une façon comme un autre d'exclure les femmes-troubadours du registre obscène» (Uhl 2008: 75).

Ahora bien, si es cierto que nada sabemos de la *domna* de la *tenso* no menos cierto es que poco sabemos de Montan, un *poeta minimus*, siguiendo la expresión de Jeanroy (1921: 157 y Cluzel 1974: 153), cuyo corpus se limita a cuatro poemas: dos composiciones de tono marcadamente obsceno, la *tenso* que ocupa el presente estudio y una composición burlesca sobre la vejez femenina, «Vostr'ales es tan putnais» (*BdT* 306,4); y dos composiciones de tono moral; «Cascus deu blasmar sa folor» (*BdT* 306,3) y «Meraveill me com negus honratz bars» (*BdT* 306,3 = 437,8). Se trata, este último, de un intercambio de *coblas* con Sordel que situaría la actividad poética del trovador entre finales de la primera y principios de la segunda mitad del siglo XIII (Cluzel 1974: 155).⁸

La disparidad de registros entre las cuatro composiciones conservadas sería motivo suficiente, según Chabaneau (1975: 161), para plantear la existencia de dos Montans homónimos. Incluso Rieger (1991: 373-374), hipotetiza acerca de la identificación de Montan con N'At de Mons o Guilhem de Montanhagol; anagrama del primero o *senhal* del segundo (Uhl 2008: 70). Que su nombre podría hacer referencia a un *senhal* que designaría a un juglar parece plausible (Uhl 2008: 70-71; Guida & Larghi 2014: 363). De los tres sentidos

7. La cuestión de la improvisación de las *tenso*s en el momento de su ejecución delante del público es un tema controvertido. En su estudio sobre la *tenso* occitana, Zenker (1888) se postula a favor del carácter completamente improvisado de *tenso*s y *partimens* en el momento de la performance. Si bien esta teoría fue rechazada por Jeanroy (1890: 442-444), Jones (1934: 62) optó por una aproximación conciliadora que, aun mostrando un evidente escepticismo hacia la posición del primero, admite la posibilidad de cierto grado de improvisación en aquellas *tenso*s con un esquema métrico menos complejo.

8. Una cronología anterior ha sido propuesta por Sotou (1983: 142). El autor, partiendo de la presencia del pronombre personal *eu* en la lectio del manuscrito *l* y no de su forma diptongada en *ieu*, presupone la existencia de una versión arcaica no posterior a finales del siglo XII. Dicha propuesta, calificada de poco fiable por Uhl (2010: 176), situaría el texto primitivo de la *tenso* en una fecha anterior al siglo XIII y cuestionaría la autoría de Montan.

atribuidos al nombre de Montan propuestos por Uhl, recogemos su tercera acepción según la que *montan* haría referencia a aquél que sabe montar un caballo (o una dama). La metáfora ecuestre-sexual⁹ no pasa desapercibida por la *domna* que, consciente de la polisemia de su nombre, establece una relación causal entre la «faua levada» y el trovador: «Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada, / c'auzit ai dir c'avetz nom En Montan» (vv. 1-2).¹⁰

A pesar del tono marcadamente obsceno de la *tenso* entre Montan y la *Domna*, esta se inscribe, siguiendo las divisiones registrales propuestas por Bec (1977: 33-34), dentro del registro aristocrático. Interpretada con toda seguridad delante de un público cortesano, los protagonistas se dirigen el uno al otro mediante el título nobiliario, respetando las convenciones de la *tenso*, «Seigneur» (vv. 1, 16) / «En Montan» (v. 2) y «dompna» (v. 8) / «Midons» (v. 22), fórmulas distinguidas que contrastan con el contenido grosero y acentúan el elemento paródico de la composición (Cluzel 1974: 156).

La *tenso* se instala dentro del código literario que la genera, se yuxtapone a él sin ningún tipo de ambigüedad. Esta es, en definitiva, la definición propuesta por Bec del *contre-texte*, la desviación del texto de su contenido referencial (1984: 11-13). En estos textos el significado se encuentra desplazado, se subvierte el registro poético de referencia a partir de un movimiento centrípeta que hace converger los márgenes del canon en el centro «in a concrete counter-movement that demystifies the ethos of fin'amors» (Jewers 2002: 31). En BdT 306,2, tanto los aspectos formales, que imitan y parodian la tradición dominante de la *tenso*, como el hecho de conservarse copiada dentro de la colección de *tenso*s y *partimens* del manuscrito I, no hacen más que subrayar la dependencia con el canon que, trasgredido a partir de una tecnificación léxica del campo de lo obsceno, es parodiado (Gaunt 2006: 88).

Como puede deducirse del título de la presente contribución, el objetivo del estudio es el de contextualizar algunos de los motivos literarios presentes en BdT 306,2 con el propósito de encuadrar la *tenso* en el marco de una tradición lírica más amplia, detectar ciertos códigos y patrones comunes con otras tradiciones líricas y proponer una lectura en clave intertextual de algunos de los tópicos utilizados.

CUESTIONES FORMALES

Desde el un punto de vista formal, la *tenso* se construye a partir de la repetición de un mismo léxico con evidentes paralelismos interestróficos. La construcción en eco abre la intervención de los dos interlocutores al mismo tiempo que, a partir de una misma construcción sintáctica, y yuxtaponiendo la «faua levada» a la «braga bassada», enfatiza el tono jocoso de la *tenso*:

Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada (v. 1)
Et eu vas vos, dompn', ab braga bassada (v. 8)

9. Sobre esta cuestión remitimos al estudio de Corral (2023) sobre el uso de imágenes equinas como estrategia para denigrar a la dama en el que se ofrece una revisión de este motivo tanto en la lírica occitana como en la gallego-portuguesa.

10. Para BdT 306,2 seguimos la edición de Rieger (1991) en la que eliminamos las cursivas del texto para facilitar la lectura. Véase el texto base y la traducción al castellano en el apéndice del presente estudio.

Des del primer versò pronunciat per la *domna* se presenta un desafiò, una provocaciò que recogida per Montan en la segonda estrofa, e invirtiendo la «fauda levada» per la «braga bassada», marca el tono hiperbòlic de la *tenso* que, pròximo al *gap*,¹¹ se converte en un continu alarde de las proezas sexuales de ambos protagonistas.

El material utilizat en una estrofa es recogit en la siguiente a modo de espejo: «coillon gran», en la segonda y tercera estrofa (vv. 13, 18), y «port'armada» en la tercera y ùltima estrofa (vv. 17, 24), ambos en posiciò de rima; la reiteraciò de la figura retòrica del políptoton a travès del uso de los derivados del «fotre» (*fotre, fotrai, fot*, vv. 3, 10, 14, 15), las referencias al culo de la *domna* que cierran tanto la primera estrofa como la ùltima (*gros cul, culada*, vv. 6, 26) o la repeticiò de «l'endeman» a final de versò en la segonda y cuarta estrofa (vv. 11, 23).

Si atendemos a la mètrica, la *tenso* està formada por cuatro *coblas unissonans* de rimas cruzadas y el uso alternò del decasílabo femenino y masculino:

a	b	a	b	a	b	a
10'	10	10'	10	10'	10	10'

La misma forma mètrica es utilizada en dos composiciones de Cerverí de Girona:¹² «Al fals gelos don Deus mala ventura» (*BdT* 434a,1a), que reproduce la misma estructura mètrica, y en «Com es ta mal enseynada» (*BdT* 434,4a), que utiliza el heptasílabo femenino para *a* y masculino para *b*. La *Peguesca* de Cerverí no solo recuerda por el tono irònic y desenfadado a la *tenso* de Montan y la *domna*, sino que utiliza, igual que esta, la terminaciò en *-ada* para la rima *a*:

Com es ta mal enseynada,
 Girmana, c'amar no'm vols,
 e sabs que tant t'e amada?
 Ne no puix sotz flaçada
 dormir, de tal guisa m dols;
 e serà'n t'arma dapnada
 si m fas morir sotz lençols;
 c'al metg'e l'ayga mostrada
 e diu que no menuc cols,
 ne vaca, sino cayllada (Riquer 1947: 3).

11. *BdT* 306,2 cumple con las características propias de los géneros que utilizan el *gap* como motivo poético en un contexto sexual: el continuo alarde de las capacidades sexuales de los protagonistas, la construcción de la narración a partir de un desafío inicial, en este caso, satisfacer las necesidades sexuales de la *domna*, el carácter hiperbólico, la dimensión humorística y la burla de las convenciones de la *fin'amor* (Fraser 2009: 47). Para una revisión del *gap* occitano remitimos a los estudios de Fechner (1964), Köhler (1978) y Fraser (2009).

12. La forma mètrica utilizada en la *tenso* de Montan es poco frecuente tanto en el repertorio occitano, como en el resto de las tradiciones líricas. En la lírica francesa se encuentra utilizada en *L* 38,18; *L* 265,606; *L* 262,8; *L* 72,9; *L* 265,384 (*MW* 677: 3-8) y en la lírica gallego-portuguesa en *T* 49,2.

Relación métrica e intertextual más evidente es la que propone Uhl (2008: 78-79) entre el segundo verso de *BdT* 306,2 y el incipit de la *tenso* doblemente atribuida a Peire Duran y Guillem de Saint Leidier,¹³ «Una dona ai auzit que s'es clamada» (*BdT* 234,8):

<p>Una dona ai auzit que s'es clamada de son marit, e sai us dir de que's rancura: qu'anc non lo y mes mas de mieg, pus li fon <u>dada</u>; e d'aquo volia que'l fezes drechura, que la falhida e'l <u>dan</u> li esmende d'er <u>enan</u> e que no'l fes tort en re d'aquo que li'n arete.</p>	<p>Eu veing vas vos, Seingner, fauda <u>levada</u>, c'auzit ai dir c'avetz nom En Montan, c'anc de fotre non fui asassona<u>da</u>, et ai tengut dos anz un capella<u>n</u>, e sos clergues e tota sa masna<u>da</u>; et ai gros cul espes e trameia<u>n</u> e maior con que d'au<u>tra</u> femna <u>nada</u>.</p>
---	--

Esta *tenso* ficticia utiliza para las primeras dos estrofas la rima en *-ada* y *-an*, igual que *BdT* 306,2, así como la rima cruzada (*abab*) en endecasílabos femeninos para la primera parte de la cobla. El uso de unas mismas terminaciones de rima podría ser anecdótico. Ahora bien, el tono abiertamente fanfarrón de *BdT* 234,8, el motivo de la insatisfacción sexual de la dama, la ostentación del tamaño del pene por parte del marido («major l'a que negus hom de l'encontrada; / [...] c'a desmezura l'a gran / ausir la poiria be», vv. 11, 14-15) o el desafío pronunciado por la *molher* frente a la jactancia de este, («E ditz que aussiria m'en, / et ieu no'n ai espaven; / ans l'a mos obs petit, / e d'aco eys a mentit», vv. 21-24), son tópicos que, presentes también en la *tenso* de Montan y la *domna*, acentúan la relación entre ambas composiciones.

EL ASNO, ¿EN «DESPAN»?

En la segunda estrofa de la *tenso*, Montan utiliza el símil del asno para hacer referencia al tamaño de su miembro: «ab maior viet de nuill az'en despan» (v. 8). Según Levy (*DOM*, Lv 2:155), *despan* sería un hápax, quizás un error de copia, que debería leerse bien en relación con el *v. expandir, expandre*, en su acepción de 'hacerse grande, desarrollarse', y con claras y evidentes connotaciones sexuales, bien como «de nuill azen d'un pan», propuesta que ni corresponde a la lectura de los manuscritos ni se adapta al contexto de la *tenso*.

Las interpretaciones propuestas por la crítica (Bec 1984: 161; Rieger 1991: 370; Uhl 2008: 73) han acordado traducir este verso como «con un miembro más grande que un asno en celo» entendiendo el «az'en despan» como el momento en el que el miembro del animal se encuentra erecto y que su traducción literal sería: «con un miembro más grande que un asno empalmado». En el corpus occitano encontramos el uso del verbo *expandre* en su sentido de 'crecer, desarrollarse o augumentar' utilizado en contextos diferentes al de la *tenso*. Por ejemplo, en *BdT* 266,5 leemos: «El dous temps quan la flor s'espan / sus el verjan» (Audiau 1923: n.º XVI, vv. 1-2), que remite a las flores que se esparcen por el prado a la llegada de la primavera o en *BdT* 355,1, «car sos fis prez cortes / puoia e creis e s'espan» (vv. 13-14), en el sentido de algo que se expande y propaga.

13. Sobre la cuestión de la autoría de *BdT* 234,8 remitimos a Sakari (1957), quien a partir de un estudio métrico y estilístico se inclina por la autoría de Peire Duran. Véase, también, Krispin (1981) y Sansone (2000), de quien tomamos la edición del texto.

Lectura diametralmente distinta es la que proponen Krispin (1981: 50) y Sotou (1983: 142) que interpretan el *despan* no como forma verbal sino como gentilicio de España: «ab majer viet de nuill aizen d Espan», traducido por el primero como «un verge plus grande qu'un âne d'Espagne». Su interpretación sigue el manuscrito T¹⁴ que propone la lectura «amaior uiet denull aisen despagna» frente a la variante «ab mazer viet de nuill aizen defpan» de *I*, utilizado como manuscrito base para la edición de la *tenso* en Cluzel (1974) y Rieger (1991).

Si admitiéramos la lectura de *T* como correcta, e hipotetizamos que el texto original hubiera transmitido «despagna» y no «despan», una posible explicación de la variante de *I* podría encontrarse en la corrección por parte del copista de la hipermetría del verso que pasaría del decasílabo femenino al masculino, correspondiendo, este último, a la lógica del cómputo silábico de la *tenso* (*abababa* / 10'1010'1010'1010'). Aunque este argumento presenta lagunas tanto en lo que respecta a la concordancia de rima en *-an*¹⁵ como de tipo cronológico, puesto que la copia de *I* es anterior a la de *T*, y que la variación en la representación gráfica de *n > gn* podría partir de un comportamiento errático por parte del copista fruto de una banalización en la lectura, resulta sugerente para plantear la relación que sigue.

Aceptando la procedencia española del asno, vienen a la memoria los versos de Guillem de Berguedà en su sirventés contra Arnau de Pereixens, obispo de Urgell, «Un sirventes vuoill nou far en rim'estraigna» (*BdT* 210,21; Riquer 1996: VII, 196), copiado también en *T* (f. 169^r):

BdT 210,21

BdT 306,2

Un sirventes vuoill nou far en rim'estraigna
d'un fals coronat d'Urgel, cui Deus contraigna,
que porta major matrel d'un mul d'Espaigna
tant l'a gran
que sol comtar m'es affan,
que femna a qui'l coman
non sera sana d'un an.

Et eu vas vos, dompn', ab braga bassada,
ab maior viet de nuill az'en despan (*T* despagna),
e fotrai vos de tal arandonada
que los linzols storzerez l'endeman
—e pos directz c'ops i es la bugada;
ni mais no m leu ni mais mei coillon gran
se tan no us fot que vos zaires pasmada.

Según el trovador, el obispo de Urgell tiene un miembro más grande que un mulo de España por lo que cualquier mujer que se lo encuentre «non sera sana d'un an». Aunque el *viet* de Montan es un *matrel* en Guillem de Berguedà y el asno se convierte en un mulo, ambos versos repiten una misma estructura sintáctica (adjetivo cuantitativo, sustantivo, comparación con un equido y locativo):

14. La variación en posición de rima de la representación gráfica *n > gn* no es un caso aislado en *T*. Se encuentra también en el v. 19 de *BdT* 330,19 donde se lee «songna» en vez de *soan* (f. 223^v) y en el v. 9 de *BdT* 364,30 donde se copia «aragna» por *aranh* (f. 243^v). Sobre la estratigrafía lingüística de *T*, véase Borrelli (2024).

15. Efectivamente, la lectura de *T* no concuerda con la terminación de la rima *b* (*despagna*, *lendeima(n)*, *gan*). Véase la edición paleográfica realizada por Borrelli (2024): *E ieu uer uos dopna abraiga baisada / amaior uiet denull aisen despagna / eus fotrai detal radelada / car lolinçol torseres lendeima / edires cobs ies labugada / nimai nole ui mi nimos coiglios gan / sieu tant nous fot ceuos caires pasmada*.

que porta major matrel d'un mul d'Espaigna (BdT 210,21, v. 3)
a maior uiet de null aisen despaigna (T, BdT 306,2, v. 9)

La comparación entre el tamaño del miembro de los protagonistas y el de ambos équidos, junto con el uso de la rima en *-an* para la segunda parte de la primera cobla del sirventés, podría ser indicio de un sugerente canal de relaciones intertextuales entre ambas composiciones y corroboraría la traducción propuesta por Krispin. La presencia de catalanismos gráficos en *T* y el hecho de conservar un *unicum* de Guillem de Berguedà, el *planh* por la muerte de Ponç de Mataplana «Consiros chant e plaing e plor» (BdT 210,9), son elementos que no podemos desestimar para deducir una relación directa entre ambos versos.¹⁶ Aunque dicha conjetura podría aventurar el conocimiento por parte del autor/es de la *tenso* del corpus de Guillem de Berguedà, no podemos excluir el origen poligenético del tópico del équido con connotaciones sexuales que se encuentra, como veremos a continuación, en otros testimonios medievales.

El motivo de la traslación del deseo sexual de Montan al asno se encuentra inmerso en una tradición más amplia. En una publicación dedicada a la representación del asno en la Edad Media, Smithies (2020) reserva un apartado a la imagen del asno en la literatura medieval en el que ubica la cita del animal en relación con cuatro esferas: la didáctico-sapiencial, la cómica, la política y, la que nos interesa aquí, la sexual. El asno ha sido vinculado al deseo sexual y a la lascivia y en la literatura medieval encontramos ejemplos de ello en el décimo cuento de la quinta jornada del *Decamerón* de Boccaccio o en el *Exiemplo del asno e del blanchete*, la reelaboración de la fábula sobre el asno y el perro faldero que el Arcipreste de Hita incorpora en *El libro del buen amor* (Smithies 2020: 189).

La cita de un équido con connotaciones sexuales en la lírica occitana es exigua y la encontramos, a parte de las composiciones mencionadas, en el *vers* satírico «Companho, farai un vers qu'er convinen» de Guilhem de Peitieu (BdT 183,3) y en la cobla obsceno-escatológica «De bona domna voill» (BdT 461,57), conservada en el manuscrito *G*, en la que se cita a un joven que tiene un «veit de mul»:

[De] bona domna voill
q'aia crebat un oill;
e s'el'es bel'e pros,
aia crebat ambtos.
E qand va a cacar
s'i men un bacalar
qe port un veit de mul
ab qe's forbisca l cul (vv. 5-8).¹⁷

La lírica gallego-portuguesa es más prolífera en las referencias al asno vinculadas al registro sexual. En la cantiga de Afons'Eanes de Coton (*T* 2.1) «Abadessa, oí dizer», el protagonista compara sus habilidades sexuales con las de un asno: «que ben vos juro

16. En la tesis desarrollada por Borrelli (2024), la autora señala otros casos de variantes gráficas catalanizantes que podrían adscribirse a la lengua del autor. Es, precisamente, el caso de BdT 210,9 (*trufan* > *truffana*, v. 36).

17. Seguimos la edición de Carapezza (2001: 99) en la que se señala como modelo de imitación de la cobla los vv. 369-378 de *l'ensenhamen* de Garin lo Brun, *El termini d'estiu* (BdT 163,1).

que non sei / máis que un asno de foder» (vv. 6-7) y en su forma adjetival («asnaes») es conocida la cantiga de Fernand'Esquio, «A vós, dona Abadessa» (T 38.3), en la que el trovador regala a una abadesa «quatro caralhos asnaes».¹⁸

EL «COILLON GRAN»

En la segunda y tercera estrofa se repite el sintagma «coillon gran» en posición de rima: «ni mais non m leu ni mais mei coillon gran» (v. 13) y «per ben soffrir los colps del coillon gran» (v.18). La mención a los genitales masculinos, en particular de los testículos, en la lírica occitana la encontramos testimoniada en el sirventés de Guillem de Berguedà «Mal o fe lo bisbe d'Urgel» (BdT 210,15, vv. 19-20; «ni chanta messa ni sermon / q'el non a coillos en la pel»), en la cobla «Ben fo ver q'en Berguedan» (BdT 210,4, vv. 14-15; «e pauc val cell'ab meinz d'arzos, / e mal fot bisbes ses coillos»), como «bolas redondas» en el *estribot* de Peire Cardenal (BdT 335,64), en la *dansa* dialogada «Ara lausetz» (BdT 461,27b) de Sant Joan de les Abadesses, sobre la que nos detendremos más adelante, y en la cobla anónima «A vos volgra metre lo veit qe m pent» (BdT 461,35; Appel 1897: 126) que reproducimos a continuación:¹⁹

A vos volgra metre lo veit qe m pent
 e mos coillos desobre l cul assire;
 eu non o dic mais per ferir sovent,
 car en fotre ai mes tot mon albire,
 qe l veit chanta, qan el ve lo con rire.
 E per paor qe no i venga l gelos,
 li met mon veit e ret . . . los coillos.

Se trataría, siguiendo a la crítica, de una parodia obscena de la quinta cobla de «Amors, merce: non mueira tan soven» (BdT 155,1) de Folquet de Marselha (Squillaciotti 1999: 181) con referencias directas, según Vatteroni (1990: 68) a dos de los *estribots* más conocidos de la lírica occitana: «Un estribot farai, que er mot maistratz» (BdT 335,64) de Peire Cardenal y «Un estribot farai don sui aperceubutz» de Palais (BdT 315,5), vituperios dirigidos contra las depravaciones sexuales del estamento religioso. Ambas composiciones comparten un mismo esquema métrico formado por un esquema de rima en *ababbcc* y la alternancia del decasílabo masculino y femenino (1010'1010'10'1010). Disposición métrica parecida la encontramos en la *tenso* de Montan y la *domna* que, igual que la primera parte de BdT 461,35, utiliza la rima cruzada y la alternancia del decasílabo masculino y femenino. A dicha coincidencia métrica se suman algunas relaciones intertextuales que merecen ser señaladas: la repetición del *veit* y del *fotre*, el tratamiento de usted al inicio de la cobla, tan característico de BdT 306,2, o la referencia a «mos coillos desobre l cul assire».

18. Las citas a la lírica gallego-portuguesa siguen la edición utilizada en *MedDB*.

19. En la lírica gallego-portuguesa encontramos más testimonios de la cita de *colhoes*: *Marinha, ende folegares* (T 136.3/ T 2.14, v. 14, «e dos colhoes o cuu»), *Os beesteiros d'aquesta fronteira* (T 126.9, v. 2, «non catou quando ss' achou nos colhoes»), *Eu digo mal, com' ome fodimalho* (T 120.16, v. 12, «e er lançou depós min os colhoes»), *Luzia Sánchez, jazedes en gran falha* (T 79.33, v. 15, «cuidades dos colhoes, que tragu'inchados»), *Don Domingo Caorinha* (T 77.10, v. 34, «quebrand'i vossos colhoes») y en *A vós, dona abadessa* (T 38.3, v. 17, «de ssenhos pares de colhoes»).

Los «colps de coillon» que dice querer recibir la *domna* de Montan recuerdan, por otro lado, al v. 13 de la tercera estrofa de *Ara lausetz* (BdT 461,27b):

BdT 306,2	per ben soffrir los colps del coillon gran
BdT 461,27b	mas vos no seretz batuda si de cops de cuilos no

En la misma estrofa de la *tenso*, y siguiendo con el símil ecuestre que al inicio de BdT 306,2 es asociado a Montan, leemos:

apres començarai tal repenada
que no us poirez tener als crins denan,
anz de darier vos er ops far tornada.

La palabra final «tornada» es interpretada por Uhl como un referente irónico a las *tornadas* que cierran las *cansos*, la dama invita a Montan a cerrar la composición, pudiendo leer esta terminología técnica como una desviación cómica de la misma. Efectivamente, la dama invita al trovador a «far tornada» que en el caso de la *tenso* debe interpretarse *sensu sexuali*: volver a empezar por atrás aquello que previamente había hecho por delante (Uhl 2008: 80). La mención a la sodomía también es presente en *Ara lausetz* donde se dice explícitamente en la última estrofa que «ja non exira la bela tro qe desus e desor / li don l'abbet» (v. 24).

Dichas relaciones intertextuales conjuran ambas composiciones bajo un mismo registro, el obsceno, del que comparten unos mismos códigos. El tono es parecido y se acentúa si leemos conjuntamente la intervención femenina tanto de la *Domna* de Montan como de la *Bella* de Sant Joan de les Abadesses. En ambas la actitud es de desafío y caricaturiza el tópico de la mujer sexualmente insatisfecha:

Bella (vv. 15-16)

Si vos ez .iii.xx. moines jo vulria mais de cen,
e serai ne fort irea si no us ren totz recreenz

Domna (v. 3, 15-16)

c'anc de fotre non fui asassonada
Pos tan m'aves de fotre menazada,
saber volria, Seingner, vostre van,
car eu ai la mia port'armada

A pesar de haber tenido relaciones sexuales durante dos años con un capellán, sus clérigos y toda su mesnada el deseo insatisfecho de la *Domna* de la *tenso* persiste:

c'anc de fotre non fui asassonada,
et ai tengut dos anz un capellan,
e sos clergues e tota sa masnada

Poco nos debe de extrañar la mención al estamento religioso que, llevado a su máxima expresión en la composición de Sant Joan de les Abadesses, se sitúa dentro de la tradición de las sátiras anticlericales en lengua vulgar en las que es habitual parodiar las depravaciones sexuales del estamento clerical y caricaturizar la vida monástica (Riquer 2003: 63; Émeric-David 1838, XIX: 540). En la *tenso* de Montan es la *domna* la que dice haber tenido relaciones sexuales con un grupo de religiosos, motivo, recordemos, reprochado

irónicamente por Guilhem de Peitieu en «Farai un vers, pos mi sonelh» (*BdT* 183,12): «Donna non fai pechat mortau / que ama chevaler leau; / mas s'ama monge o clergau / non a raizo: / per dreg deuria hom cremar / ab un tezo» (vv. 7-10).

Según Cluzel (1974: 158) la mención al capellán con quien la dama ha tenido relaciones durante dos años es una excusa para subrayar que la *domna* tiene unas claras competencias sexuales y que en ningún caso debería interpretarse como una crítica al estamento clerical.

LA «PORT'ARMADA»

Igual que la referencia a los genitales de Montan a partir del «coillon gran», el conjunto «port'armada» es utilizado en dos ocasiones para referirse al sexo femenino: «car eu ai gen la mia port'armada / per ben soffrir los colps del coillon gran» (vv. 17-18) y «mon viet darai en vostra port'armada» (v. 24). En el manuscrito *T*, la primera acepción incorpora la variante italianizada *ferrada* (*potta ferrada*), interpretada por Bec (1984: 164) como una posible alusión a un cinturón de castidad, «garnie de ferrure», que obligaría al amante a cambiar de puerta. La segunda aparición en *T* lee *potta armada*, que, igual que la lectura de *I* (*potarmada* / *poitarmada*), y de acuerdo con Uhl (2008: 77), debe entenderse en su sentido figurado, la dama deberá armar bien su puerta para aguantar los embates de Montan.

El uso del símil de la puerta como metáfora para los genitales femeninos se encuentra en una cantiga de Johan Garcia de Guilhade, «Elvira López, aqui, noutro dia» (*T* 70.18), en la que podemos leer «abriu a porta e fodeu ua vez». Más comunes son las referencias a la casa en su sentido figurado para mencionar los genitales femeninos y en la lírica del noroeste peninsular encontramos las siguientes: la «casa molhada» de la cantiga «Maria Negra, desventurada» de Pero Garcia Buralês (*T* 125.20), en «Don Afonso Lopez de Baian quer» de Pai Gomez Charinho (*T* 114.9), en «Luzia Sánchez, jazedes en gran falha» de Johan Soarez Coelho (*T* 29.33), «e, se lh' ardess' a casa, non s'ergeria» o en la cantiga de Johan Garcia de Guilhade «Elvira López, aqui, noutro dia» (*T* 70.18).

EL «SON DE CORN»

Los últimos tres versos de la *tenso* recogen el motivo escatológico de las ventosidades lanzadas por la dama debido a las prácticas sexuales prometidas por Montan:

Sapchatz, Midons, que tot aizo m'agrada
 –sol que siam ensems a l'endeman,
 mon viet darai en vostra port'armada;
 adoncs conoisseretz s'eu sui truan
 qu'eu vos farai lanzar per la culada
 tals peitz que son de corn vos senblaran
 - et ab tal son fairetz aital balada.

Según Levy (*DOM*, Lv 1: 359, 369), *corn* puede ser traducido aquí como 'culo, ano' o como 'cuerno, trompeta'.²⁰ Las ventosidades de la dama serán tales que recordarán el sonido

20. Sobre la traducción del «corn» véase, también, a Paden (1979: 73), Bec (1984: 164) y Uhl (2008: 79 y 2010: 170).

(«tal son»)²¹ emitido por un cuerno, cuya melodía servirá para componer «aital balada». En la cita del *corn* subyace el juego homofónico entre el registro alto del amor, «cor, cors», y el registro bajo, «cul, con, corn, colh» (Bec 1984: 17), dando lugar a una clara y buscada ambigüedad semántica (Marcenaro 2005: 103-104).

La referencia al «son de corn» en la *tenso* estaría relacionada, siguiendo a Uhl (2008: 79), con el ciclo escatológico del *affaire Cornilh* entre Turc Malet (BdT 447,1), Raimon Durfort (BdT 397,1; BdT 397,1a) y Arnaut Daniel (BdT 29,15), fechado en torno al 1175-1180 y, presumiblemente, anterior a la *tenso* entre Montan y la *Domna*. En el sirventés de Raimon Durfort se insta a Bernat Cornilh a «cornar lo corn»:

Senher, pus de Cornilh etz
e say que cornar soletz,
cornatz lo corn, qu'ayssi vezetz
que d'aquest auretz mais de pretz
que s'ín cornavatz d'autres detz (Contini 2007²: 687).

La consecuencia de sobredicho acto será el aumento del *pretz* de Bernat Cornilh. Esta referencia recuerda a la cobla *esparsa* de tono escatológico «Deus vos sal, dels pez sobeirana» (BdT 461,82) que parodia la cobla «Dieus vos sal, de pretz sobeirana» (BdT 461,83) a partir del juego entre *pretz* y *petz*, entre el registro alto y el bajo, implícito, también, en BdT 397,1.

La referencia a las ventosidades no es un tópico marginal en la lírica occitana, lo encontramos en composiciones como «Quand lo pels del cul li venta» (BdT 461,202), parodia obscena de «Quan la freid' aura venta» de Bernart de Ventadorn (BdT 70,37), o en el ciclo del *affaire Cornilh* mencionado más arriba. Dos de las más conocidas son el intercambio de coblas entre Arnaut Catalan y Ramón Berenguer IV, «Amics n'Arnaut, cen domnas d'aut paratge» (BdT 25,1 = 184,1) y el *partimen* bilingüe entre Arnaut y Alfonso X, «Sénher ara ie us vein querer» (T 21.1),²² en las que el motivo principal es el uso de los gases anales para propulsar los navíos (Lapa 1970: 624). Si la condición para salvar a las «dompnas d'aut paratge» extraviadas en medio de la mar es que Arnaut Catalan se tire un «pet [...] que mova un tal ven / que las dompnas vadan a salvamen» (vv. 6-7), la condición para componer la *tenso* entre Montan y la *domna* es que esta sea embastada gracias a las ventosidades lanzadas por ella. La referencia explícita al «son» a partir del que componer la *tenso* podría enconder la alusión a una melodía preexistente prestada de otra composición.

Para la *tenso*, la técnica compositiva de la contrafacción es admitida en las artes poéticas medievales. La *Doctrina de compondre dictatz* nos indica que «Si vols far tenso, deus l'apondre en algun so qui haia bella nota, e potz seguir les rimes del cantar o no» y en las *Leys d'amors* se dice que, aunque no es necesario que la *tenso* sea cantada, en caso de querer ponerle «so» se podrá interpretar con la melodía «d'autre dictat qu'aver deja so». En el contexto de la *tenso*, donde, como hemos visto más arriba, el factor de la improvisación podría ser determinante en el momento de su interpretación, una melodía conocida por el público facilitaría el establecimiento y transmisión del texto.

21. El manuscrito *T* lee para el último verso de la *tenso* «aital cant»: «e aital cant uof farai tal balada».

22. Alfonso X mostró cierta predilección por las damas «peideiras». En la cantiga *Non quer'eu donzela fea* (T 18,27), el monarca recoge el tema del «sison» citado en el *partimen* con Arnaut Catalan y lo utiliza para denigrar a la «donzela fea / que ant'a mia porta pea». Véase Pellegrini (1962: 480-486) y Lapa (1970: 624).

«AITAL BALADA»

Esta melodía, producida por los «peitz» de la dama, recibe el nombre de «balada», referencia final interesante tanto en relación con la atribución genérica de la *tenso* como en torno al estudio de sus fuentes métrico-melódicas. Podría pensarse que la autodenominación como «balada» se utiliza para cumplir con las exigencias de rima en *-ada*, pero lo cierto es que en el contexto de la *tenso* su uso esconde un nivel de significación más complejo.

Como hemos visto, la *tenso* se construye a partir de una forma métrica que recuerda a las utilizadas en algunas *dansas*, como las de Cerverí de Girona mencionadas anteriormente (BdT 434a,1a y BdT 434,4a). Los términos *balada* y *dansa* son utilizados, a menudo, como sinónimos, ambos designan una composición cantada destinada a ser bailada. Aunque la ausencia del género de la balada en la tratadística occitana hace difícil la delimitación de su corpus y el establecimiento de unas características comunes, la presencia de refrán inicial, interestrófico y final, así como una estructura isométrica, son algunos de los rasgos propios del género (Zamuner 2007: 63-65). En este contexto, desde un punto de vista métrico, y aun sin presentar refrán, la forma de la *tenso* BdT 306,2 puede recordar a las formas simples de las baladas occitanas conservadas. Que la forma base de la *tenso* se inspire en este género à *refrain* parece plausible si, siguiendo a Uhl (2008: 79), interpretamos el último verso como una parodia de la balada anónima «Coindeta sui, si cum n'ai gran cossire» (BdT 461,49), enmarcada dentro de la tradición de las canciones de malmaridada:²³

BdT 461,49

*Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire,
per mon marit, quar ne-l voil ne-l desire.
En aquest son fatz coindeta balada,
coindeta sui, si cum n'ai greu cossire,
e prec a totz que sia loing cantada,
coindeta sui, si cum n'ai greu cossire,
e que la chant tota donna ensinada
del meu amic, qu'eu tant am e desire.*

Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire [...]

A A / b A b A b a / A A
10'10'10'10'10'10'10'10'10'

BdT 306,2

*Sapchatz, Midons, que tot aizo m'agrada
—sol que siam ensems a l'endeman,
mon viet darai en vostra port'armada;
adoncs conoisseretz s'eu sui truan
qu'eu vos farai lanzar per la culada
tals peitz que son de corn vos senblaran
—et ab tal son fairetz aital balada.*

a b a b a b a
10'1010'1010'1010'

La cita intertextual propuesta se ve reforzada por el uso de la rima en *-ada* que se repite a lo largo de la composición, así como el uso de decasílabo femenino para la rima *a*. La falta de uno de los elementos constituyentes de las formas propias de la *dansa/balada*, el refrán, excluiría de entrada la pertenencia de BdT 306,2 a dicha tipología genérica. El argumento propuesto por Uhl (2008: 78), que parte de las afinidades métricas entre la *tenso* y «Coindeta sui, si cum n'ai gran cossire» (BdT 461,49), si se toma exclusivamente

23. Una referencia similar, pero sin ningún tipo de relación métrica, la encontramos en la balada anónima «D'amor m'estera ben e gent» (BdT 461,73) donde también se hace referencia al «son» de la composición: «Balada faz ab coindet son» (v. 3).

con relación a la naturaleza de su estructura métrica, no deja de ser un argumento débil si ampliamos el campo de análisis y nos fijamos en las formas métricas utilizada en el corpus de *tenso*s occitanas. Entre ellas destaca la *tenso* entre Albert Marques y Raimbaut de Vaqueiras «Ara m digatz, Rambaut, si vos agrada» (BdT 15,1) con una coincidencia total tanto de la rima como del cómputo silábico (*ababababa* / 10'1010'1010'1010'1010') y la *tenso* anónima entre una *donzela* y una *domna*, «Bona domna, tan vos ai fin coratge» (BdT 461,56), que invierte la rima cruzada en la segunda parte de la cobla (*ababbaba* / 10'1010'101010'1010').²⁴ Vemos que el uso total o parcial de la rima cruzada, compuesta por versos decasílabos masculinos y femeninos, se encuentra total o parcialmente utilizada en dieciséis de las sesenta y cinco *tenso*s catalogadas por Jones (1934).

Ahora bien, si al argumento métrico le añadimos la referencia intertextual señalada, concordamos con Uhl en que parece evidente que la cita final a la «balada» en BdT 306,2 no respondería a una categorización genérica sino a una motivación formal e intertextual que permitiría plantear la hipótesis acerca de la interpretación de la *tenso* con una melodía inspirada por «Coindeta sui, si cum n'ai gran cossire» de la que, desafortunadamente, no conservamos notación musical.

El universo de referencias implícitas y explícitas de la *tenso* de Montan y de la *domna* es, como hemos visto, múltiple y variado. En tanto que contra-texto no es ambiguo, se instala dentro de un código literario referencial, el cual subvierte hasta la exasperación con un objetivo particular, divertir a un público cortesano. La imposibilidad de argüir una autoría mixta para BdT 306,2 plantea una cuestión que nace de algún modo estéril. Tanto si Montan compartió su *tenso* con una mujer poeta como si la voz femenina es textual y responde a las proyecciones masculinas de su autor que hiperbolizan el deseo sexual femenino, lo que resulta relevante es que, en el contexto de recepción, ya sea por la presencia de una juglaresa o por una impostación paródica de la voz femenina, esta era perfectamente reconocible.

Lo que sí es evidente es que la *tenso* utiliza unos códigos, unos motivos y unas referencias perfectamente identificables, que, observadas de manera conjunta con el resto de las tradiciones líricas analizadas, la sitúan como pieza angular para el estudio del registro obsceno.

24. Siguiendo el repertorio de formas métricas propuesto por Jones (1934: 53-57), a parte de las formas citadas, señalamos las siguientes coincidencias parciales. Uso de la rima cruzada para la primera parte de la cobla y la alternancia del decasílabo femenino para *a* y masculino para *b*: BdT 19,1 (*ababccdd* / 10'1010'108'8'1010) y con el decasílabo femenino tanto para *a* como para *b* en BdT 265,2 (*ababbccb* / 10'10'10'10'101010'10') y BdT 385,1 (*ababccb* / 10'10'10'10'101010'); rima cruzada y alternancia del decasílabo masculino para *a* y femenino para *b*: BdT 184,2 (*ababbccb* / 1010'1010'10'10'1010), BdT 122,2 (*ababbccb* / 1010'1010'10'101010'), BdT 138,1 (*ababaabb* / 1010'1010'101010'10') y BdT 189,5 (*ababbaabb* / 1010'1010'10'101010'10'); rima cruzada y decasílabo masculino: BdT 82,13 (*ababbcbc* / 101010101010'1010'), BdT 82,14 (*ababbccb* / 101010101010'10'1010), BdT 149,1 (*ababbccb* / 101010101010'10'10), BdT 197,3 (*ababcbcb* / 1010101010'1010'10), BdT 461,43 (*ababbccb* / 101010101010'10'10), BdT 282,30-32 (*ababbcdc* / 101010101010'101010') y BdT 441,1 (*ababbcbc* / 101010101010'1010').

APÉNDICE

Montan- Domna
«Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada»
(BdT 306,2)

Mss.: I, f. 163^r (*la tenzo de seingner montan e de la domna*); T, f. 69^v (*tenso*).

Ediciones: Friedrich Mahn (1856, I: 37); Cluzel (1974: 160); Nelli (1977, I: 199-203); Bonnarel (1981: 5); Krispin (1981: 49); Soutou (1983: 142); Bec (1984: 162; 2000: 274); Rieger (1991: 367).

Métrica: a10' b10 a10' b10 a10' b10 a10' (Frank: 224,1). Cuatro *coblas unissonans* de siete versos.

I

Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada,
c'auzit ai dir c'avetz nom En Montan,
c'anc de fotre non fui asassonada,
et ai tengut dos anz un capellan,
5 e sos clergues e tota sa masnada;
et ai gros cul espes e trameian
e maior con que d'autra femna nada.

II

Et eu vas vos, dompn', ab braga bassada,
ab maior viet de nuill az'en despan ,
10 e fotrai vos de tal arandonada
que los linzols storzerez l'endeman
—e pos directz c'ops i es la bugada;
ni mais no m leu ni mais mei coillon gran
se tan no us fot que vos zaires pasmada.

III

15 Pois tan m'aves de fotre menazada,
saber volria, Seingner, vostre van,
car eu ai gen la mia port'armada
per ben soffrir los colps del coillon gran;
apres començarai tal repenada
20 que no us poirez tener als crins denan,
anz de darier vos er ops far tornada.

IV

Sapchatz, Midons, que tot aizo m'agrada
—sol que siam ensems a l'endeman,
mon viet darai en vostra port'armada;
25 adoncs conoisseretz s'eu sui truan
qu'eu vos farai lanzar per la culada
tals peitz que son de corn vos senblaran
—et ab tal son fairetz aital balada.

Traducción

I

Vengo a vos, Señor, con la falda levantada
 pues oí decir que tenéis por nombre Don Montan,
 nunca de joder he estado satisfecha
 y he tenido durante dos años a un capellán,
 5 a sus clérigos y a toda su mesnada.
 Y tengo el culo grande, generoso y agitado,
 y un coño más grande que ninguna otra mujer.

II

Y yo hacia vos voy, Señora, con el calzón bajado,
 con un miembro más grande que un asno empalmado
 10 y os joderé con tal fuerza
 que las sábanas tendréis que lavar al día siguiente,
 y después diréis que debéis hacer la colada.
 De aquí no nos iremos ni yo ni mis cojones grandes
 hasta que de tanto joderos os deje desmayada.

III

15 Tanto me habéis amenazado en joder
 que querría saber, Señor, de que os jactáis,
 pues mi puerta tengo gentilmente armada
 para soportar los golpes de un cojón grande.
 Después, empezaré tal ataque,
 20 que no podréis tener la crinera por delante
 y tendréis que volver a empezar por detrás.

IV

Sabed, Midons, que todo esto me gusta,
 siempre y cuando estemos juntos hasta el día siguiente.
 Mi miembro dará contra vuestra puerta armada;
 25 entonces sabréis si he sido truhan
 pues os haré tirar por la culada
 tales pedos que sonido de cuerno os parecerán,
 y con tal melodía haréis esta balada.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- APPEL, Carl (ed.) (1897), «Poésies provençales inédites tirées des manuscrits de l'Italie», *Revue des langues romanes*, 40, pp. 405-426.
 ASPERTI, Stefano (1994), «Le chansonnier provençal T et l'Ecole poétique sicilienne», *Revue des Langues Romanes, Les manuscrits médiévaux de langue d'oc*, XCVIII/1, pp. 49-77.
 BdT = PILLET, Alfred, & Henry CARSTENS (1933), *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer.

- BEC, Pierre (1977), *La lyrique française au Moyen Âge (XII-XIII siècles)*, París, Picard, 2 vols.
- BEC, Pierre (1984), *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Le contretexte au Moyen Âge*, París, Stock.
- BEC, Pierre (2000), *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, París, Les Belles Lettres.
- BILLY, Dominique (1997), «Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: tenson, partimen, et expressions synonymes», en *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, ed. Matteo Pedroni y Antonio Stäuble, Rávena, Longo, pp. 237-313.
- BONNAREL, Bernard (ed.) (1981), *Las 194 cançons dialogadas dels trobadors*, París, Bonnarel.
- BORRELLI, Carolina (2024), *Il canzoniere occitano T. Studio codicologico, linguistico, ecdotico*, Siena-París, Università degli Studi di Siena - École Pratique Des Hautes Études [tesis doctoral].
- BRUCKNER, Matilda T. (1992), «Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours», *Speculum*, 67/4, pp. 865-891. <https://doi.org/10.2307/2863471>
- BRUNETTI, Giuseppina (1990), «Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211)», *Cultura Neolatina*, 50, pp. 45-73.
- CARAPEZZA, Francesco (2001), «Una cobla oscena di G (BdT 461.57) e il suo modello ritrovato», *Rivista di studi testuali*, 3, pp. 97-111.
- CHABANEAU, Camille (1975²), *Les Biographies des troubadours*, Ginebra, Slatkine Reprints [1ª ed.: Tolouse, Privat, 1885].
- CHAMBERS, Frank M. (1989), «Las trobairitz soiseubudas», en *The Voice of the Trobairitz*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, pp. 45-60. <https://doi.org/10.9783/9781512805444-003>
- CLUZEL, Irénée-Marcel (ed.) (1974), «Le troubadour Montan (XIII^e siècle)», en *Mélanges offerts à Charles Rostaing*, 1, Lieja, Association des Romanistes de l'Université de Liège, pp. 153-164.
- CONTINI, Gianfranco (2007), «Per la conoscenza di un serventese di Arnaut Daniel», en *Frammenti di filologia romanza: scritti di ecdotica e linguistica: 1932-1989*, Florencia, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2 vols. [1ª ed.: *Studi medievali*, 9 (1936), pp. 223-231].
- CORRAL, Esther (2023), «Imágenes equinas denigratorias en femenino en las líricas occitana y gallego-portuguesa», en *Limiars homem/animal na literatura*, ed. M. Cristina Alvares y Sérgio P. Guimarães Sousa, Berlín-Berna-Bruselas-Nueva York-Oxford-Varsovia-Viena, Peter Lang, pp. 231-247.
- DOM = STEMPEL, Wolf-Dieter, & Maria SELIG (dirs.) (2017²-), *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, Múnich, Bayerische Akademie der Wissenschaften [1ª ed.: Tubinga, Niemeyer, 1996-2013, 8 vols.]. <https://dom.badw.de/fr/documentation.html> [consulta: 02/05/2024].
- ÉMERIC-DAVID, Toussaint-Bernard (1838), *Suite du Treizième siècle (années 1256-1285)*, en *Histoire Littéraire de la France, ouvrage comencé par des religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur, et continué par des Membres de l'Institut (Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres)*, 19, París, Didot - Treuttel et Wurtz.
- FECHNER, Jörg-Ulrich (1964), «Zum Gap in der altprovenzalischen Lyrik», *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 4/14, pp. 15-34.

- FRASER, Veronica (2009), «The Gap or Boasting Song in the Works of Guilhem de Peitieu, Raimbaut d'Aurenga, Peire d'Alvernhe and Peire Vidal», *Tenso*, 24/1-2, pp. 47-62. <https://doi.org/10.1353/ten.0.0000>
- GATIEN-ARNOULT, Adolphe-Félix (ed.) (1977²), *Las Flors del gay saber estier dichas Las leys d'Amors*, Ginebra, Slatkine Reprints, 2 vols. [1^a ed.: Toulouse, Paya, 1841-1843, 3 vols.].
- GAUNT, Simon (2006), «Obscene Hermeneutics in Troubadour Lyric», en *Medieval Obscenities*, ed. Nicola McDonald, Woodbridge, York Medieval Press, pp. 85-104.
- GHANIME LÓPEZ, Joseph (2002), «A Tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos», *Madrygal*, 5, pp. 61-72.
- GONÇALVES, Elsa (1993), «Tenção», en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 622-624.
- GONZÁLEZ, Déborah (2012), «Arquitectura de la tenso gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio», *Estudios Románicos*, 21, pp. 65-78.
- GUIDA, Saverio, & Gerardo LARGHI (2014), *Dizionario biografico dei trovatori*, Módena, Mucchi.
- HARVEY, Ruth, & Linda PATERSON (2010), *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, Cambridge, Boydell & Brewer.
- HUCHET, Jean-Charles (2006), «Trobairitz: les femmes troubadours», en *Voix de femmes au Moyen Âge: savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, XI^e-XV^e siècle*, ed. Danielle Régnier-Böhler, París, Robert Laffont, pp. 3-73.
- JEANROY, Alfred (1890), «La tenson provençale (suite)», en *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 2/8, pp. 441-462. <https://doi.org/10.3406/anami.1890.3011>
- JEANROY, Alfred (1921), «Le Troubadour Pujol», en *Cinquantenaire de l'Ecole pratique des hautes études*, París, Librairie Ancienne Honoré Champion, pp. 157-168.
- JEANROY, Alfred (1973²), *La poésie lyrique des troubadours*, Genève, Slatkine Reprints, 2 vols. [1^a ed.: Toulouse-París, Privat-Didier, 1934].
- JEWERS, Caroline (2002), «The Cornilh Affair: Obscenity and the Counter-text in the Occitan Troubadours, or, the Gift of the Gap», *Mediterranean Studies*, 11, pp. 29-43. <https://www.jstor.org/stable/41166937> [consulta: 13/12/2023].
- JONES, David (1934), *La tenson provençale*, París, Librairie E. Droz.
- KÖHLER, Eric (1978), «Gabar e rire: Bemerkungen zum gap in der Dichtung der Trobadors», *Marche Romane*, 28, pp. 315-326.
- KRISPIN, Arno (1981), «La Tenson "Eu veing vas vos, Seingner, faoda levada" d'En Montan», *Via Domitia*, 26, pp. 39-51.
- LAPA, Manuel Rodrigues (1970), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais gallego-portugueses*, [Coimbra], Galaxia.
- LEVY, Emil (1973²), *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, Hildesheim - Nueva York, Georg Olms, 8 vols. [1^a ed.: Leipzig, O. R. Reisland, 1894-1924].
- MAHN, Carl August Friedrich (1977²), *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, Ginebra, Slatkine Reprints, [1^a ed.: Berlín, Dummler, 1856-1873].
- MARCENARO, Simone (2005), «L'osceno nella lirica medievale: il caso delle cantigas d'escarnho e maldizer galego-portoghese», en *L'immagine riflessa. Testi, società e culture. Esibire il nascosto. Testi e immagini dell'osceno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

- MARSHALL, Jonh H. (1972), *The «Razos de trobar» of Raimon Vidal and associated texts*, Londres, Oxford University Press.
- MedDB = BREA, Mercedes, & Pilar LORENZO GRADÍN (dirs.) (1998-2021), *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades [versión 3.11]. <http://www.cirp.gal/meddb> [consulta: 02/05/2024].
- MENEGHETTI, Maria Luisa (1992), *Il pubblico dei trovatori: ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Turín, Giulio Einaudi.
- MW = MÖLK, Ulrich, & Friedrich WOLFZETTEL (1972), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Múnich, W. Fink Verlag.
- NELLI, René (1977), *Les Écrivains anticonformistes du Moyen Âge occitan: I. La Femme et l'Amour*, París, Phébus.
- PADEN, William D. (1979), «Utrum Copularentur: Of Cors», *L'Esprit Créateur*, 19/4, pp. 70-83. <https://www.jstor.org/stable/26283740> [consulta: 16/02/2024].
- PELLEGRINI, Silvio (1962), «Arnaut (Catalan?) e Alfonso di Castiglia», en *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, 2, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, pp. 480-486.
- RIEGER, Angelica (1990), «En conselh no deu hom voler femna – Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque», *Perspectives Médiévales*, 16, pp. 47-57.
- RIEGER, Angelica (1991), *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tubinga, Edition des Gesamtkorpus. <https://doi.org/10.1515/9783110933413>
- RIQUER, Isabel de (ed.) (2003), *Las canciones de Sant Joan de les Abadesses. Estudio y edición filológica y musical*, Barcelona, Reial Acadèmia de les Bones Lletres («Series Minor», 8).
- RIQUER, Martí de (ed.) (1947), *Obras completas del trovador Cerverí de Girona. Texto, traducción y comentarios*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- RIQUER, Martí de (ed.) (1996), *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Barcelona, Quaderns Crema.
- SAKARI, Aimo (1957), «Une tenson-plaidoirie provençale», en *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, 1, Saarbrücken, Universität des Saarlandes, pp. 595-613.
- SANSONE, Giuseppe (ed.) (2000), «Per il testo della tenzone fittizia attribuita a Peire Duran», *Romania*, 118, pp. 219-235. <https://doi.org/10.3406/roma.2000.1527>
- SCHULTZ-GORA, Oscar (1888), *Die Provenzalischen Dichterinnen. Biographien und Texte*, Leipzig, Gustav Fock.
- SHAPIRO, Marianne (1981), «Tenson et partimen: la tenson fictive», en *Atti del XIV congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, ed. Alberto Várvaro, Nápoles-Ámsterdam, Gaetano Macchiaroli - John Benjamins, pp. 287-301.
- SMITHIES, Kathryn (2020), *Introducing the Medieval Ass*, Cardiff, University of Wales Press. <https://doi.org/10.2307/jj.14491595>
- SOTOU, André (1983), «L'amor à la hussarde. Chanson du troubadour En Montan», *Via Domitia*, 29, pp. 141-143.
- SQUILLACIOTI, Paolo (ed.) (1999), *Le Poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini.
- TAVANI, Giuseppe (ed.) (1999), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, introdução, edição crítica e facsímile*, Lisboa, Colibri.

- UHL, Patrice (2008), «La tenso entre Montan et une dame (P-C 306. 2): petit dialogue obscène entre amics fis», *Expressions*, 31, pp. 67-85. <https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406935> [consulta: 10/07/2023].
- UHL, Patrice (2010), «L'anti-doxa courtoise en dialogue: la contribution d'Arnaut Daniel au dossier de l'"affaire Cornilh" et La tenso obscène entre Montan et la Domna», en *Anti-doxa, paradoxes et contre-texte*, París - Saint-Denis, L'Harmattan - Université de la Réunion, pp. 167-186.
- VATTERONI, Sergio (1990), «Le poesie di Peire Cardenal (I)», *Studi Mediolatini e Volgari*, 36, pp. 73-259.
- ZAMUNER, Ilaria (2007), «Les baladas occitanes: origen del gènere i definició del corpus», *Mot so raso*, 6, pp. 61-74. https://doi.org/10.33115/udg_bib/msr.v6i0.1445
- ZENKER, Rudolf (1888), *Die provenzalische Tenzone: eine literarhistorische Abhandlung*, Leipzig, Verlag von F. C. W. Vogel.
- ZUFFEREY, François (1989), «Toward a Delimitation of the *Trobairitz* Corpus», en *The Voice of the Trobairitz*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, pp. 31-43. <https://doi.org/10.9783/9781512805444-002>
- ZUFFEREY, François (1999), «Tenzons réelles et tenzons fictives au sein de la littérature provençale», en *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, ed. Matteo Pedroni y Antonio Stäuble, Rávena, Longo, pp. 315-328.