

"ESTUJ", "MAETA", "COFRE"? SU ALUSIVIDAD EN LAS LITERATURAS ROMÁNICAS

AURORA JUÁREZ BLANQUER
Universidad de Granada

En el *devinalh* de Guilhen de Peitieu *farai un vers de dreit nien* se introduce un motivo cuya derivación o prolongación alcanza a trovadores provenzales de las primeras generaciones y que seguimos encontrando, con alguna variación, en la poesía peninsular hispánica. No podemos saber, sin embargo, si se trata de propagación en todos los casos o si es un tema literario románico que, como tantos otros, aflora en varios puntos del mundo neolatino.

Es un poema que el conde de Peitieu construye sobre tópicos cortesés que él mismo va destruyendo a continuación, parodiando las canciones y los motivos con los que suelen trovar los provenzales:

1. Farai un **vers** de dreit **nien**:
non er de **mi** ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de **ren** au
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau.
2. No **sai** en qual hora'm fui natz,
no soi alegres ni irats,
no **soi** estranhs ni **soi** pnvatz,
ni no'h puesc au,
qu'enaisi fui de nueitz fadatz
sobr'un pueg au.
3. No sai cora'm fui endormitz,
ni cora'm **veill**, s'om no m'o ditz;
per pauc no m'es lo cor **partitz**

- d'un **dol** corau;
e no m'o pretz una fromitz,
per saint Marsau.
4. Malautz soi e cre mi morir;
e re no sai mas **quan** n'aug dir.
Metge querrai al mieu albir,
e no'm **sai** tau;
bos metges er, **si'm** pot **guerir**,
mor non, si amau.
5. **Amigu'ai** ieu, non sai qui s'es:
c'anc non la vi, si n'aiut fes;
ni'm fes que'm **plassa** ni que'm pes,
ni no m'en cau:
c'anc non ac Norman ni Franes
dins mon ostau.
6. Anc non la vi et am la fort;
anc non n'aic **dreit** ni no'm fes tort;
quam non la vei, be m'en deport;
no'm prez un **jau**:
qu'ie'n sai **gensor** e belazor,
e que mais vau.
7. No sai lo **lucc** ves on s'esta,
si es en pueg ho [es] en pla;
non aus **dire** lo tort que m'a,
abans m'en cau;
e **peza'm** be quar **sai** rema,
[per] aitou vau.
8. Fait lo vers, non sai de cui;
et trametrai lo a **celui**
que lo'm **trametra** per autrui
enves Peitau.
que'm tramezes del sieu estui
la **contraclau** ¹.

En los dos **últimos** versos se alude al motivo del arca ya cerrada y del instrumento que puede abrirla; se trata del **estui** ("estuche") su complemento, la **contraclau** ("contrallave" o "llave segunda"). En este caso el **estui** es el elemento más significativo, pues de él depende también el contenido del segundo **contraclau**.

¹ *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*. Edizione critica a cura di Nicoló Pasero. Stern Mucchi, 1973, pp. 91-94.

En un primer nivel de lectura hallamos *estui* por primera y única vez documentado en la poesía trovadoresca. Sugiere una caja relativamente pequeña y de materia, por lo general noble para la guarda de un objeto delicado o valioso y destinada a evitar su pérdida. Exige una *clau*, no explícita en el texto, pero necesaria a todas luces, según se concluye del destino del "estuche" y, sobre todo, de la existencia de la *contraclau*. La ausencia de este elemento intermedio y necesario supone ya una elisión lingüística perfectamente superada a todos los niveles, incluido el literario, y que, sin embargo, no existe en expresiones de otros trovadores que tratan de otros temas no amorosos, como en G. Fabre de Narbone ²:

si que l'us reys cuida tener la clau
d'afortimen e l'autre a l contraclau.

Por otra parte está el problema de darle contenido a *contraclau*. Comunmente se acepta la definición de 'clavis contra clavem' ³. El concepto de llave doble o dos llaves que abren la **misma** caja (*clau* y *contraclau*) está inmerso en él, pero también podemos pensar, en el caso de la *lírca* trovadoresca, en la *clau* (que cierra) y la *contraclau* (que abre y contrarresta el efecto de la primera), pues el sentido de abrir está presente en el prefijo 'contra' que modifica el significado de *clau* ("claudere"), dándole un valor opuesto. Por otra parte el contenido que tiene la *contraclau* de la composición de Guilhen de Peitieu es la de abrir el *estui*, nunca la de cerrar, mientras la *clau* puede tener ambas funciones. Sintácticamente hablando también hay que considerar que el sujeto de *trametez* es por supuesto el dueño *delestui* y, desde luego, de la *clau* y de la *contraclau* que pretende poseer el poeta.

En un segundo nivel de lectura el problema se plantea al pretender dar contenido a los tres elementos (aquí dos, si exceptuamos el *elidido*) que componen el motivo estudiado, especialmente el de *estui*. La discusión que ha provocado la interpretación de estos términos dentro de la canción ha sido larga, pero la vamos a eludir, ya que es bien conocida por todos. Aquí sólo haremos algunas referencias o consideraciones.

La cansó, basada en la constante contradicción de todos y cada uno de sus motivos, puede muy bien interpretarse en sus dos últimos versos como la petición de la solución del enigma planteado. Esta sería la posibilidad mayoritariamente admitida por los estudiosos y editores de Guilhen. Ahora bien, si tenemos en cuenta que el tema es fundamentalmente amoroso, que el carácter de toda la composición es satírico y su tono burlesco ⁴, podríamos también concluir que este último motivo, el del *estui* y la *contraclau*, puede ser, siguiendo el esquema de la composición, uno más de los que componen la trama de esta cansó y, por tanto, tan popular como el resto de los utilizados.

En este caso, ¿a qué alude? De ser, como han querido algunos críticos, una referencia al sexo, esto entraría dentro de la degradación del tema amoroso, en el marco de la crítica de la concepción del amor cortés, a las que Peter Dronke hace mención en el artículo: "Guillaume IX and courtoisie" ⁵.

² Vid. RAYNOUARD. *Lexique romon*, vol. I-II, Heidelberg, 1836-1845, s.v. *contraclau*.

³ Vid. UC FAIDIT, *Donat Proençal*, ed. Marshall, p. 196.

⁴ Vid. MARTIN DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, edit. Planeta, Barcelona, 1975, p. 114.

⁵ Vid. DRONKE, P., *La lírica en la Edad Medw*. Seix Barral, Barcelona, 1978, 1ª española, p. 141. En *Romanische Forschungen*, LXXIII. 1º 1, pp. 327-338.

La tentación a seguir esta última interpretación se hace cada vez más fuerte, si comparamos las expresiones de Guilhen de Peitieu con las de Marcabru, Peire d'Auvernha o Bernart Marti ⁶.

Marcabru, poeta satírico y moralista, ataca la relajación de costumbres y *es* en *este* contexto. donde incluye el motivo que venimos analizando bajo las expresiones: *clausegonda* (=“contraclau” de Guilhen) y *contraclaviers* (“aquellos que tienen en su poder la *contra-clau*”):

1. **Bel m'es can s'esclarzis l'onda**
E qecs **auzels** pel **jardin**
S'esjauzis segon son latin:
Lo Chanz per **lo(s)** becs toronda,
Mais eu trop miels qe negus.

2. **Qe sciENZA jauzionda**
M'apres c'al soleilh declin
Laus lo jorn, e l'ost'al **matin**,
Et a qec fol non responda
Ni contra **musar(t)** no mus.

3. **Car l'Avole(n)za reco(i)nda**
A semblan del flot marin,
Per qu'ieu seghorei **mo(n)** vezin,
E no **vueil** ges de mi bonda
So don hom m'apel **caus**.

4. **Ia non er mais sazionda**
Enveia tro en la fin,
Ni Cobezeza atressi,
Q'envejós e **dizironda**
Vai e **reven** al pertus.

5. **Ni non cug mai que's resconda**
Malvestatz, c'a plen **camin**
Segon ja li ric son **train**,
E **can(c)** Avolez' **ab(l)onda**
4s) Malvestatz crup de sus.

⁶ Sobre todo si tenemos en cuenta el comentario que hace a este respecto SILVIO PELLEGRINI ('Intorno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori', *Cultura Neolatina*, IV-V, 1944-45, pp. 21-36, en especial p. 30), así como PASERO en su edición crítica (*ob. cit.*, p. 112).

⁷ *Poesies Completes de troubadour Marcabru, publiées avec traduction, notes et glossaire* par le Dr. J.-M.-L. DEJEANNE. Toulouse, 1909, (Réimprimé, 1971), pp. 49-51.

6. **Al** greu aura **ia** vergonda
Putia de **gros** bosin,
Mas nafrot baldit baboin
Ja acueilh, car li aprionda
Soven, qi qe s'en graüs.
7. Car el n'á **la clau segonda**
Per **qe'l** segner, so'us **afin**,
Porta **capel** cornut conin,
C'ab sol un **empeu[t]** redonda
Si donz, lo ditz Marcabrus.
8. E non **puesc** mudar non gronda
Del vostre dan **moillerzin**,
E pos **re[s]** non reman per mi
Si l'us pela l'autre **tonda**
E **reuerc** contra raüs.
9. Que l voste **domenei[s]** sobronda
E sembla **joc** azenin
E de **loc** en **loc** ris **canin**
E qer com Dieus lo **confonda**
Qi sobre tot be vol plus.
10. Se l **segnoriu[s]** de Gironda
Poia, encar poiara plus,
Ab qe **pense** com **confonda**
Paías, so'ilh manda Jhezus.

Como vemos en estas composiciones de Marcabru sí hay alusiones obscenas. En el *sirventés* XII bis, se cita al personaje que tiene la *clau segonda* (v. 31) y que es el mismo *nafrot baldir baboin* del verso 28, por el cual el *segner* (referido al "marido") del v. 32 *porra capel cornut*, v. 33, con una cruda y clara referencia al sexo de la mujer: *conin*.

El verso siguiente sugiere un contexto en el que el sujeto agente es otro de los elementos de este motivo, no presente aquí, pero utilizado por Marcabru y otros. Se trata del *conrraclaviers*, a quien, con frase harto descriptiva (*cáb sol un empeut / redonda si donz*, v. 35), Marcabru atribuye la preñez de la mujer.

En el *sirventés* XLI, la alusión al motivo es más breve, pero clara. Se cita a los *conrraclaviers*. Ellos son quienes poseen la "clau segonda" y son tantos que con sólo su presencia no permanecerá sexo sano.

Tans **n'i** vei dels conrraclaviers
Creu sai **remanra conz** entiers
A crevar ni a meich partir (XLI, 34-36).

En los versos de Marcabru hay que resaltar que en la composición XLI la sola cita de *conrraclaviers* sugiere ya la tipología del personaje y su función precisa, dentro del triángulo

amoroso, del que la actitud del **marido** es motor, puesto **que él** es quien acoge ("tia **acueilh**" XII bis, 29) al individuo ruin para vigilar a la propia esposa, a quien **él** mismo abandona para buscar otra. *Contraclaviers* representa entonces al "**girbaud**" y a todo su contexto, presentado por nuestro autor como causante de la ruina moral de la sociedad.

La misma situación aparece perfectamente explicada y, en todos sus términos, en el sirventés "**Belha** m'es la flors d'aguilen", que se atribuye a Peire d'Auvernha ⁸:

1. Belha m'es la flors d'aguilen,
quant aug del fin **joi** la doussor
que fan l'**auzelh** novelhamen
pel temps qu'es tornatz en verdor
e son de flors cubert li renh,
gruec e vermelh e vert e blau.
2. De molherats no m'es pas gen
que's fasson drut ni amador,
qu'ab las autruis van aprenden
engienh ab que gardon las lor;
mas selh per cui om las destrenh
port'al braguier la contraclau.
3. Vilas cortes **ieis** de son sen
e molherat dompneiador
e l'azes camiet eissamen,
quam vil **lebrier** ab son senhor;
mas ieu non **cre** pros dompna denh
far drut molherat **gelos** brau.
4. Molherat fan captenemen
del **envezit** enganador:
l'autrui gran gasta e despen
e l sieu met en luec salvador;
mas selh a cui grans fams en preh
manja lo pan que non l'abau.
5. Maritz que marit fai sufren
deu tastar d'atretal sabor;
que car deu comprar, qui car ven,
e l **gelos** met li **gardador**,
pueis le **laisa** sa molher preh
d'un girbaudo, **filh** de girbau.

⁸ Utilizamos: R. ZENKER, "Peire von Auvergne", *Romanische Forschungen*, XII (1900), pp. 792-794). El mismo está atribuido a BERNART VON VENZAC, a quien todos niegan la autoría, y a BERNART MARTI, en cuya edición HOEPPFNER (*Les poésies de Bernart Marti*, Classiques Français de M.A., París, 1929, Apéndice I, pp. 33-36) lo incluyó.

6. D'aquí **naisson** li recrezen
qu'us non ama pretz ni valor;
a! com an abaissat joven
tornat en tan gran error!
Cist **tenon** l'aver el destrenh,
el **fel** el gars son naturau.

7. Sancta **Maria d'Orient**,
Guiza l rei e l'emperador
e faits lor far ab la lor gen
lo **servizi** nostre senhor,
lo **servizi** nostre senhor,
qu'ill Turc **conoscan** l'entressenh
que Dieus mori por nos carnau.

8. Aissi vai lo vers definen
e ieu que **no'l** puesc far **lonjor**;
que'l mals mi ten ab lo turmen,
que m'a mes en tan gran langor
qu'ieu no sui drutz ni nom'en fenh
ni nuls **jois** d'amors no m'esjau.

9. Non er mais dmtz ni drutz no's fenh
l'**ospitars** ni **jois** non l'esjau.

Encontramos aquí especificados todos los personajes: el molheraiz (v. 7), mariiz (v. 25) o **gelos** (v. 28), quien se hace amante de la mujer de otro y así aprende mañas para guardar la propia (w.8, 9 y 10) e introduce en su casa a un **guardador** (v. 28), quien, desleal y ladrón, en vez de guardarla (v. 11) "**port'al** braguier la **contraclau**" (v. 12), describiendo en este caso el lugar donde oculta la ya conocida coniraclau. Este esquema es el que pensamos está presente en la composición del duque de **Aquitania** y su alusión nos permite considerarlo ya entonces como un motivo tradicional en la literatura oral, hoy perdida.

En su nivel de estmcturación hay que considerar que el motivo que perseguimos está compuesto por tres elementos: 1) el arca, caja o estuche, 2) la llave o **instrumento** que lo cierra, 3) la llave maestra, o contrallave. En un sentido muy general habrá que acordar también que el dueño del arca debe también ser el poseedor de la llave o medio para cerrarla, mientras que el que posee la contraliave es necesariamente quien accede ilegalmente a su interior para así disfrutar de su contenido 9.

9 Cfr. RICAS NOVAS:

vostra valors
estai seguramens
que nulh lairo
y pot far contraclau

(RAYNOUARD, *Lexique Roman*, tom. 1-II, s.v. "contraclau").

En esta **línea** debemos resaltar que en la primera de las composiciones, IV de **Guilhen** de Peitieu, los tres elementos quedan ya reducidos a dos: **estui** y **contraclau** y que en las tres composiciones siguientes (XII bis y XLI de Marcabm y V de **Peire d'Auvernha** o de Bernart **Marti**, ed. Hopffner, app. I) estos dos elementos se reducen aún más, bien a **contraclau**, bien a **clau segonda**, bien a **coniraclaviers**, eludiéndose aún el primero y principal, convirtiendo así el eufemismo, basado de modo fundamental en **stui** (= vagina) y los complementos **clau** y **contraclau**, sintácticamente **complejo**, en una simple metonimia.

LITERATURA HISPÁNICA

a) Gallego-portuguesa.

Saltando a la poesía hispánica, hallamos también el mismo motivo en un contexto erótico y satírico. Pero aquí el arca se convierte en **maeta**.

En efecto, como **maeta** se encuentra incluido en la lírica gallego-portuguesa, en una cantiga del segrel Pero da Ponte, V 1176, donde se critica a una soldadera dentro del marco de un viaje a Tierra Santa ¹⁰:

Maria **Peres**, a nossa **cruzada**,
 quando veo da Terra d'**Ultramar**,
 assi veo de pardom carregada
 que se nom podia com ele merger;
 5. mais **furtam-lh'o**, cada u vai maer,
 e do perdom **ja** nom lhi **ficou** nada.

E o perdom e cousa mui **preçada**
 e que se devia mui'a guardar;
 mais ela nom á maeta ferrada
 10. em que o guarde, nena pod'aver,
 ca pois o cadead'ém foi perder,
 sempr'a maeta andou descadeada.

Tal maeta como sera guardada,
 pois **rapazes** albergam no logar,
 15. que nom aja seer mui trastornada?
 Ca, o logar u **eles** am poder,
 non á pardom que s'í possa **asconder**,
 assi sabem trastornar a pousada.

E outra cousa vos quero **dizer**:
 20. **atal** pardom bem se dev'a perder,
 ca muito foi cousa mal **gaa(nha)da**.

¹⁰ V. R. LAPA, *Cantigas d'escarnho e maldizer*. Edit. Galaxia, Vigo, 1964: núm. 356.

El vocablo *maeta* está documentado por primera vez —calculamos que hacia 1260— en Pero da Ponte y en Juan García de **Guilhade** (Lapa, *CEM*, 203 y 204), contemporáneamente y con la significación de 'valija' o 'saco de viaje' y, **bajo esta acepción, es** exclusivo de las cantigas de tema satírico en los cancioneros V y B. Documentación temprana en gallego-portugués, que no acepta Corominas (*DCECH*, tom. III, s.v.)¹¹.

En esta composición se hallan los elementos **básicos** del motivo formando un eufemismo bimembre ("arca-llave"), no trimembre ("estui-clau-contraclau"), como el inicial provenzal.

La figura principal es Mana Pérez (v. 1), **célebre** soldadera del tiempo, quien ya le da un sentido al contexto **difícil** de eludir; además, se nos presenta de vuelta de tierra de Ultramar, del lugar de peregrinación, portando una *maeta* cargada de indulgencias, metáfora que hasta aquí pudiera tener un sentido admitido, que, de no ser por la protagonista, está en la línea religiosa de todo aquel que vuelve de Tierra Santa.

La ambigüedad, presente ya en el contexto por la protagonista, se incrementa desde el momento en que se declara que no tiene *maeta ferrada* (v. 9), ni la puede tener, pues perdió el *cadeado* (v. 11), por cuyo motivo anduvo siempre *descadeada* (v. 12). El motivo se ha completado, en tanto que Mana Pérez es una mujer de vida alegre y, sobre todo, porque la presencia del recipiente del objeto por guardar hace alusión al motivo ya antiguo del arca cerrada, a la que sólo tienen acceso los que poseen la llave o la contrallave.

Como se puede comprobar, los elementos constitutivos del motivo se subvierten, pero permanece la alusión principal. No se encuentra el elemento intermediario, la llave, aunque sí el candado, como tampoco la contrallave. Se escamotean los instrumentos de cierre y de apertura, con lo que el motivo cambia: el "arca cerrada" se convierte en "arca abierta", con la consiguiente degradación de su finalidad, la custodia del objeto valioso.

La ambigüedad inicial, que ya estaba desvelada por la atribución al personaje, al **final de** la cantiga y, a pesar de la degradación del motivo, logra despejarse, sin necesidad de acudir a los anteriores elementos, propios de la literatura cortés. La misma vida licenciosa con la que va cargado el nombre de nuestro personaje hace innecesaria la presencia del marido o del celoso, que manden **vigilar** el arca. El motivo erótico-trovadoresco, forzado por el triángulo amoroso de la concepción cortés, se ha convertido en satírico burlesco, propio de la lírica **gallego-portuguesa**.

b) *Lírica castellana.*

En la lírica castellana hallamos el motivo del "arca cerrada" con unas características similares a las ya vistas anteriormente, esta vez bajo la **forma** bimembre de *cofre* y su cierre correspondiente (*ferradura = llave*). Este vocablo parece ser tardío en castellano (**Corominas** lo documenta en 1400), pero en el Cancionero de **Baena** se encuentra ya consolidado en este eufemismo erótico sexual. Se trata de una respuesta de Pero **Carryllo** a Alfonso **Álvarez** de Villasandino, en donde leemos:

Vós (que) **sodes** tan atentado
e muy mas qu'el de Vadillo
aunqu'el su buen cofrecillo

¹¹ **COROMINAS** se basa sólo en la lectura de V y únicamente en una de las apariciones de este vocablo, poniendo en duda además la edición de **NOBILING**, que lee "maeta".

tenga lleno **ben ferrado**:
ca dize el **duplicador**
que lo bien dicho ha valor
y lo más es despreciado ¹².

El *cofrecillo* está cerrado y tiene un dueño, el de Vadillo, que así lo defiende. En el contexto —que hemos omitido por prolijo— se da un tono burlesco y aparece un mozo recién casado que contrasta con el destinatario de la composición, a quien se presenta como engañado por su mujer, con lo cual obviamente éste no tiene los bienes que aquél.

La trayectoria de este eufemismo es bien patente, pues a buen seguro es de inspiración popular, según lo recoge ya la letrilla de Góngora, cuyo estribillo y primera estrofa dice así:

Soy toquera y vendo tocas
y tengo mi cofre donde las otras.

Es chico y bien **encorado**
y le abre cualquiera llave
con tal que primero pague
el que le abriere el tocado.
Pues yo no vendo al fiado
como las **toqueras** locas.

Soy toquera y vendo tocas ¹³.

Una variante de esta última composición, derivada directamente de ella (o bien procedente del mismo motivo popular y difundido) es otra letrilla de Trillo y Figueroa ¹⁴, quien coincide con la de Góngora en el estribillo, en su contenido y en bastantes de sus rimas.

La letrilla va desgranando diversos motivos obscenos de los que el principal es el que nos viene ocupando, expresado bajo la metáfora del 'cofre y su llave'. En esta ocasión, como en el ejemplo que hemos comentado de la iónica gallego-portuguesa —la "**maeta descadeada**"— también lo puede abrir cualquier llave, si bien aquí está presente el dinero, con lo que el simbolismo de la llave resulta ambiguo al poder referirse al propio dinero, intermediario necesario para tener acceso a él. Pero, prescindiendo de esta ambigüedad, lo digno de resaltarse es que el motivo originario de "arca cerrada" se convierte en "arca abierta".

Resumiendo: el inicial motivo trovadoresco del "arca cerrada", aplicado a contextos erótico-satíricos admite, como vemos, variedad de **formulaciones** en la que juegan las **elisiones** y adiciones, en un plano lingüístico o de continente, manteniendo siempre una cierta **misma alusividad** en el plano del significado. Alusividad o evocación que está muy relacionada con la realidad cultural en la que se produce.

¹² *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edición crítica por JOSÉ MARIA AZACETA. Madrid, 1966, tomo I, núm. 109, p. 223.

¹³ *Cancionero Moderno de Obrar Alegres*. p. 159. Cit. por C. J. CELA, *Diccionario de erotismo*, vol. 1, Barcelona, 1988. s.v. 'cofre?'

¹⁴ *Poesías de Don Francisco de Trillo y Figueroa*. Biblioteca de Autores Españoles: *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, tomo II, Madrid, 1857, vol. 42, p. 70.

Así, en la literatura cortés el "contraclaviers" **está** inserto dentro del triángulo amoroso de la cultura erótica del tiempo. Recibe toda su evocabilidad de este contexto, simbolizando un desleal obligado por el "**molheratz**", quien recibe **así** la paga a su conducía innombrable. En la literatura galaico-portuguesa la "maeta descadeada" recibe todo su significado de la vida **libertaria** de la protagonista; basta la presencia de la conocida soldadera para que la ambigüedad quede despejada en este sentido satírico y burlesco. Aquí ha perdido toda la dignidad que podría haber tenido en el contexto de la literatura cortés: la subversión del motivo es clara: ya no se trata del "arca cerrada", sino del "arca abierta".

Recupera, en cierto sentido su dignidad de arca cerrada **en el** Cancionero de Baena, donde el "cofreillo.. bien **ferrado**" **se** opone al marido engañado. La sociedad en que se produce esta metáfora es una sociedad comedida y rígida.

En las letrillas castellanas la "llave" recupera protagonismo y el motivo crematístico, meramente burgués, del dinero ocupa un primer plano, desdibujando cualquier motivación digna y su alusividad está cargada, ya no de erotismo, sino de obscenidad.

Hallamos, pues, en el motivo estudiado un elemento genéticamente primario y motor de todo el conjunto (*estui - maeta - cofre*), un sujeto (*contraclaviers*) que se generaliza con la subversión del motivo (pasa de un sujeto único a un sujeto múltiple y atípico), y un itinerario de degradación del motivo cortés inicial que va de la petición de la "contraclau" reservada a unos pocos, pasando por los muchos "**mozalbetes** que **transtornan** la posada" y concluyendo en el "dinero" como intermediario necesario para obtener el acceso.

En esencia podemos decir que el pueblo reclama lo que es suyo. Si la literatura cortés adaptó en su momento el motivo para sus usos literarios, con el transcurrir del tiempo y contextualizado en las distintas culturas, se le devuelve al pueblo lo que inicialmente **él** creó.