

Annunziata Rossi

**La mujer en la baja Edad Media:
matrimonio y *fin amor***

La mujer de la Baja Edad Media es, como dice, Georges Duby, "la *partie cachée*" de la sociedad. Una presencia-ausencia de la cual, si algo sabemos, es a través de la voz del "otro", del hombre, que por cierto no es desinteresada, objetiva. Pocas son de hecho las voces femeninas que hablan de sí: la de las cartas de Eloísa a Abelardo, voz desesperada de una pasión jamás extinguida o la de la *Compiuta Donzella* que en la Florencia del Duecento llora, en sus estupendos sonetos, sobre su condición de mujer atada a la voluntad del padre. Tal vez podrían constituir un discurso femenino las declaraciones de las mujeres ante el inquisidor, aunque no sabemos cuan tergiversadas estarían por la ideología del juez. Hay que llegar al umbral del Humanismo, para poder oír la voz de una mujer hablar de sí: la de la veneciana Christine de Pisan, la primer mujer que habiendo quedado viuda, logró mantener a su familia con el fruto de su actividad literaria.

¿Como, entonces, explorar ese "territorio mal conocido"? ¿Cómo levantar el velo que oculta el verdadero perfil de la mujer? Partamos del balance que nos ofrece Duby que por años ha incursionado en este campo y que, a través de una *oeuvre en progrès* —desde 1966 hasta 1986— logra levantar ese velo, penetrar en el mundo femenino y lo logra, por un lado, "escuchando a los hombres hablar de su deseo, es decir, de las mujeres a las que temen y para tranquilizarse, desprecian".¹ Se trata, y Duby lo sabe,

¹ Georges Duby, *Mâle Moyen Age*, París, Flammarion.

de un testimonio deformado por la pasión, las reglas del amor cortés, los prejuicios creados por la misoginia que gobiernan la relación entre los dos sexos y que justifica la sumisión, la segregación de la mujer en un lugar de dependencia absoluta: padre y hermanos antes y después, marido e hijos. El medievalista francés incursiona en el campo del matrimonio, cuyo papel es sumamente importante en cualquier sociedad, interrogando los documentos que lo gobiernan: leyes civiles y eclesiásticas, correspondencias, crónicas, narraciones, bulas y dispensas papales, sermones, etc. Y es sobre todo de la confrontación entre leyes civiles y eclesiásticas, y de su conflicto, de donde saldrá a la luz la situación real de la mujer en el matrimonio. Las conclusiones a las que llega Duby nos ofrecen un cuadro bastante completo sobre su funcionamiento a nivel público y a nivel privado.

El estudioso francés investiga sobre el matrimonio desde la alta Edad Media hasta los primeros siglos de la baja y los siglos que aquí nos interesan, el XII y el XIII, siglos en que surge, se afirma y declina, al lado del matrimonio, la concepción de la *fin' amor* o amor cortés. Duby se sirve de la documentación a su alcance con mucha cautela, porque si bien la institución matrimonial es la que, más que otros escritos, se presta a la observación de los historiadores, no hay que atenerse a los enunciados normativos, a los términos de las actas jurídicas que, como sabemos, no siempre gobiernan el comportamiento concreto de los hombres. Duby advierte de manera clara que "toda prescripción de la ley o de la moral constituye un elemento, entre otros, de un edificio ideológico construido para justificar ciertas acciones y en cierta medida para enmascararlas, y que, bajo esa cobertura en la que se instala la buena conciencia, toda regla es más o menos transgredida y que, en fin, entre la teoría y la práctica existe un margen en el que el historiador, al igual que el sociólogo y más que éste, debe reparar para delimitar su extensión". En pocas palabras, hay que penetrar en el caparazón ideológico para descubrir, tras la fachada de esa "buena conciencia", cómo el matrimonio funcionaba de hecho. Y hay que aclarar de una vez que Duby

habla sólo del matrimonio de las clases altas, situadas en la cúspide de la jerarquía social, porque el de las clases bajas, a las que el escritor francés llama "explotados" queda en completa obscuridad.²

En los siglos que van del final de la alta Edad Media hasta los primeros siglos de nuestro milenio, la institución matrimonial se encuentra reglamentada por dos órdenes: el temporal y el religioso que actúan en dos distintas esferas: el primero en la esfera de lo profano que legaliza el contrato matrimonial como acto privado y público; el segundo que interfiere en la esfera de lo sagrado, "en el dominio tenebroso de la sexualidad y de la procreación" (Duby). Sin embargo, no se complementan sin fricción, más bien entran en conflicto: un conflicto que, además, no se limita a la esfera matrimonial.³

La larga tradición misógina que desde el Viejo Testamento, la filosofía (Aristóteles), la Patrística y la Escolástica, sanciona la inferioridad de la mujer con respecto al hombre, determina dentro del matrimonio la autoridad absoluta del hombre sobre la mujer. El hombre podía castigarla corporalmente —por cierto no *ultra modum maritale*, lo cual significaba darle unas palizas de las buenas— tenía derecho a matarla en caso de adulterio, derecho que fue luego prohibido por el derecho canónico y el civil. El modelo de perfección, de virtud femenina es, para quien quiera conocerlo, la Griselda del último relato de Giovanni Boccaccio (relato 10 de la jornada 10 del *Decamerón*), cuya sumisión masoquista es la antítesis de la rebeldía de Ghismonda, otra figura femenina del *Decamerón* (relato 1 de la jornada 6), quien proclama ante el padre que le había matado al amante, su dignidad y su de-

² Se han publicado recientemente estudios sobre la mujer casada del tercer *ordo* (estamento de los *laboratores*), campesinas y artesanas que se desenvuelven en el medio urbano. Limitamos el discurso a las mujeres de las clases altas para acercarnos luego a la fin'amor que nace en ambiente aristocrático, como contraparte del matrimonio.

³ Con la lucha de las investiduras empieza el conflicto entre los dos poderes —Iglesia e Imperio— que acabará, siglos más tarde, con la victoria del poder laico.

recho al amor y luego se suicida. ¿Ambivalencia de Boccaccio con respecto a la mujer o más bien una visión realista que representa los dos polos extremos y opuestos de la psicología femenina ante la autoridad del hombre?

Concertado entre los padres de la pareja, el matrimonio es un contrato que no toma en cuenta la voluntad de los dos contrayentes sino los intereses de linaje y la conveniencia política del lazo matrimonial. En este aspecto, la mujer, que ocupa en la sociedad un lugar inferior es, paradójicamente, la pieza principal de la estrategia matrimonial, un peón precioso para resolver, a través de las nuevas relaciones de parentesco, problemas políticos, como neutralizar hostilidades o instaurar nuevas alianzas, para elevar la importancia del linaje. Se trata, pues, de un contrato de familias del cual está excluido *a priori* el amor y la amistad, y por lo tanto azaroso para los dos contrayentes, pero más para la mujer que está subordinada en todo a la voluntad del esposo quien se puede deshacer de ella cuando la conveniencia lo exige. De hecho, los intereses están sujetos a cambio y cuando las alianzas que habían sancionado el matrimonio ya no sirven, el marido y su linaje querrán deshacerse de la mujer y disolver pronto el matrimonio —cosa muy fácil— para contraer otro más conveniente.

Los principios a los que obedece el contrato son principalmente tres, el más importante de ellos dirigido a la perpetuación del patrimonio familiar a través de una sola persona y a la reproducción que asegura la continuidad del linaje y la unidad del feudo. Vale la pena enumerarlos porque así se entenderá mejor el juego de la fin'amor: 1) la herencia del feudo al primogénito, que desposeía al resto de la progenie masculina y le imponía un largo celibato. Estos segundones, cuando no entraban al estado eclesiástico, iban a engrosar la lista de la caballería y no dejaban de ser virtualmente una amenaza para el primogénito, es decir, para el feudo. De hecho, la primogenitura fomentó discordias y luchas intestinas en las grandes familias; 2) los ceremoniales que acompañaban los *sponsalia*, que eran dirigidos al público y a veces crueles, como pasaba con cualquier ceremonia medieval. Este ca-

rácter público, si bien responde al gusto de la época por los espectáculos, las ceremonias, la teatralidad, no responde menos a una objetiva exigencia de dar la más amplia difusión al matrimonio. Es natural que en una sociedad llena de bastardos y en la que era posible la bigamia, había que hacer ostensible los derechos de la primogenitura y de los hijos que del matrimonio nacieran, cuya legitimidad era sujeta a un constante cuestionamiento. De hecho, la clase política medieval carecía de un derecho público que garantizara sus derechos. Un fenómeno parecido desde el punto de vista institucional, ocurrió en la fase final del decadente imperio romano cuando la legitimidad estaba determinada por el juego de las fuerzas militares que hacían alternar en el trono a uno u otro emperador. Este fenómeno generó también discordias en la Edad Media y luchas intestinas que la literatura vislumbra, Shakespeare, por ejemplo, porque fue en Inglaterra donde el derrumbe del sistema feudal se presentó con mayor virulencia. 3) El rechazo a la endogamia a la que el sistema feudal tenía por su misma configuración, es decir, el matrimonio entre primos y descendientes del mismo linaje. La endogamia era cuestionada y perseguida por la Iglesia de manera muy tajante como incesto, y hay que evidenciar que en su lucha en contra del incesto, la iglesia extendía la esfera de consanguinidad hasta —nada menos— el séptimo grado; y veremos cómo este incesto fue empuñado con mucha frecuencia por los mismos trasgresores para poder anular un matrimonio que ya no les convenía. Un ejemplo concreto: el conflicto entre Felipe II rey de Francia y el papa Urbano II, que a fines del siglo XI lo excomulgó dos veces por su segundo matrimonio celebrado solemnemente, estando todavía viva su primera esposa, a la cual había repudiado y encerrado en un castillo. La segunda esposa de Felipe, a su vez, estaba casada con un vasallo del rey, el conde d'Anjou, (quien no se dio por aludido). Muerta la primera esposa —es decir, extinguida la bigamia— Felipe fue entonces acusado de incesto porque el conde d'Anjou era su primo y por lo tanto, la segunda esposa venía a ser su prima política, no de sangre.

A pesar de que el sistema autorizara una sola esposa, la sociedad no era estrictamente monógama, pues en realidad el mandamiento de Cristo sobre la indisolubilidad del matrimonio, era muy a menudo invertido: lo que Dios une (no) pueden separarlo los hombres. El hombre o su grupo familiar puede, si quiere, romper esa unión, repudiar a la esposa o desembarazarse de ella de manera más o menos rápida, para casarse con otra que ofrezca condiciones más ventajosas. La impunidad del adulterio del hombre; los matrimonios secretos que a menudo dan lugar a un doble matrimonio; el concubinato más o menos oficial, con los resultados de una proliferación de hijos bastardos que convivían con los legítimos sin suscitar escándalo; la frecuentación del hombre de prostitutas o del personal de servicio, son algo frecuente, atestado por numerosas fuentes. J. Gerson (1363-1409) coetáneo de Christine de Pisan, se preguntará: “¿de dónde vienen tantos bastardos, de dónde los infanticidios, los abortos y el envenenamiento de los cónyuges?” La legislación omite esos casos, considera sólo el adulterio y el rapto, que era castigado frecuentemente con la muerte del raptor.

Si nos acercamos a la esfera privada, íntima del matrimonio, nos encontramos con documentos explícitos que nos dan una idea de lo que fue la afectividad matrimonial de la época. Entre ellos, el primer encuentro sexual de una pareja referido por DUBY: una dispensa del papa Alejandro III autoriza a contraer otro matrimonio a un joven que había mutilado irremediablemente a su primera esposa. La inexperiencia puede explicar la brutalidad del esposo pero no menos aterradora resulta la marca que casos como estos —bastante frecuentes— imprimen en la mujer y en la relación matrimonial y, hablando de inexperiencia hay que señalar un dato importante que caracteriza la educación del hombre en el medioevo. El niño, alrededor de los siete años, era definitivamente aislado de la madre y del ambiente femenino para entrar en el mundo de los hombres e iniciar así su aprendizaje de futuro guerrero. Su alejamiento del mundo femenino y su brusca inmersión en el violento mundo de los hombres, tuvo que haber abierto una herida

narcisista y marcado su psique de una forma definitiva. La dispensa de Alejandro III (papa de 1159 a 1181) antes citada calla sobre la reacción de la parte lesionada. La moral del linaje sobrepasa cualquier otra consideración de orden humano y ético. La iglesia, que había colaborado en la edificación de la estructura jerárquica feudal, no puede dejar de amparar las exigencias de la clase alta feudal ni poner en cuestión la necesidad de perpetuación del linaje. Como dice justamente Le Goff, la iglesia fue la muralla ideológica de la sociedad feudal.

La esfera de lo sagrado, la recámara nupcial no es entonces el espacio de los estilizados amores, según el cliché idealizado que nos ofrecen la literatura y el arte. Más bien es el "campo de duelo" entre dos seres que se casan sin conocerse, sin ni siquiera haberse visto antes y que tienen, por lo general, una edad inmadura para el matrimonio, o una diferencia de edad demasiado grande. Guillaume le Marechal se casa cincuentón con una jovencita de diecisiete años; Matilde de Toscana a los 42 años se casa con un adolescente de 16. El hecho de que este último matrimonio fuera sólo formal, no hace sino confirmar la conveniencia política a la que obedecía exclusivamente el matrimonio.

La iglesia intervendrá para espiritualizar, eso es, "cristianizar" el matrimonio y evitar los numerosos casos de rompimiento, a veces trágico y mortal para la mujer y en menor medida para el hombre; lo hará poniendo el acento sobre la necesidad del *consensus*, del libre consentimiento de las almas y, de hecho, ayudará a modificar la legislación. Sin embargo entre la norma jurídica y la vida subsiste un desajuste del que se ha hablado al inicio. Por otro lado, el modelo eclesiástico que la iglesia propone no se aleja de la tradición cristiana que ve con menosprecio el comercio sexual, en una línea que va desde san Pablo en adelante. En este sentido el cristianismo diverge profundamente de la tradición judaica que, como dice Julia Kristeva en su análisis sobre el *Cantar de los Cantares*, exalta el amor erótico, sensual, entre esposa y esposo, sin, por cierto, excluir la interpretación alegórica del amor entre el hombre y la divinidad sin disociar el *Cantar de*

su contenido erótico, la experiencia amorosa, la fuerza del deseo en la pareja consagrada por la ley. La lectura alegórica no es, por tanto, “una censura de su valor erótico, amoroso o lírico”,⁴ sino todo lo contrario, la encarnación del amor divino. Además, en el *Cantar de los Cantares*, la que enuncia el poema es la mujer amante y amada. La eventual objeción de que el autor del texto es un hombre, Salomón, quien habla por ella, puede ser contestada con otra objeción, de que Salomón no hace sino recoger una tradición popular colectiva que funde lo femenino y lo masculino y da igual autonomía a los dos dentro de la pareja. Este tipo de matrimonio, basado en el amor consagrado por la ley sea quizás lo que dio tanta solidez a la familia judía a lo largo de los siglos.⁵

En cambio, el cristianismo da al *Cantar* una interpretación unívoca, lo metaforiza, transportándolo exclusivamente al campo de la relación con lo divino: metáfora del amor de la iglesia a Dios o de la iglesia a Cristo, rechazando así la fuerza del amor sensual y satanizándolo. La Iglesia buscará disciplinar la sexualidad dentro del matrimonio, que debería ser la medicina para curar la lujuria. Ya que no hay manera para eliminarla so pena de acabar con la especie, tratará de refrenar las pulsiones de la carne, de alejar de la cópula el mal, lo pecaminoso: la unión de los sexos, aunque bendecida por el sacramento del matrimonio, deberá obedecer a la simple reproducción, a la continencia, alejar el placer (Gregorio Magno), convertirse, en fin, en *honesta copulatio*, limitarse al *affectio maritalis*. Más aún, hasta en la afortunada casualidad —como a veces ha ocurrido— de que el amor llegare a coincidir con el matrimonio, también en este caso la Iglesia interviene para censurarlo, dictaminando que el amor entre esposos es incompatible con el matrimonio. La sexología cristiana excluía pues *a priori* el amor-pasión como inconveniente, un

⁴ Julia Kristeva, *Historias de amor*, Siglo XXI, México.

⁵ Un ensayo reciente —“Lilith, el lado oscuro de Dios”, en *Utopias*” 1991, de la estudiosa mexicana Esther Cohen— llega a echar luz sobre las divergencias entre la tradición judía y la cristiana.

elemento extraño al vínculo matrimonial. Eros y ley son incompatibles, como comenta Kristeva. Es la línea que sigue el papa actual —para el cual no sin razón Jacques Le Goff usó recientemente la fórmula “La Edad Media más la televisión”— quien busca reinstaurar el mismo patrón medieval de comportamiento dentro del matrimonio.

Sin duda la Iglesia ayudó a la mujer a soportar con resignación su estado de productora de hijos, cuando no su yugo, pero lo hizo al precio devastador de su psicología desgarrada. Un ejemplo esclarecedor: las cartas que el abad de Perseigne escribe a la condesa du Perche que le había preguntado, inquieta, cual era su *debitum* hacia su esposo. He aquí lo que le contesta el abad: la mujer no puede negar su cuerpo al marido que tiene derecho de uso sobre él. Ella deberá servir entonces a dos esposos, “uno investido de derecho de *uso* (el subrayado es mío) sobre su cuerpo; otro, patrón absoluto de su alma”. A cada quien lo suyo. ¿Pero, Cómo? Así la instruye el abad: “Cuando el esposo de carne se una a tí, pon tu placer en mantenerte espiritualmente unida a tu esposo celestial”. Es decir, sin ningún estremecimiento del alma y sin ninguna participación de la carne. Ese es el recurso frustrante que la iglesia ofreció a la mujer para adecuarse. Oprimida, la mujer podrá mantener una autonomía interior que le dará la capacidad de torear al marido-enemigo, crear estrategias defensivas propias de los débiles ante los fuertes. Este dualismo femenino le permite bajo la guía de la Iglesia, la función de una obediencia formal y la lleva a menudo a una doblez que contamina su naturaleza, que puede ser *degoutante* y, a veces, hasta admirable por inteligencia.

En ese hiato entre poder temporal y modelo espiritual religioso quedará definitivamente atrapada la psicología femenina, escindida, y ese desgarramiento que le permitirá servir contemporáneamente a dos amos, tendrá sus consecuencias también en la psicología del hombre, quien buscará una evasión en los torneos, en las cacerías o en los brazos de alguna prostituta. Este dualismo se volverá modelo cultural por siglos. En *Il Gattopardo*, la pía es-

posa del príncipe de Salina no puede negarse al marido pero, en los momentos en que la emoción, acercándola al placer, la amenaza, invoca en voz alta a la virgen purísima, con los resultados que se conocen: el príncipe buscará satisfacción por otro lado, en los brazos de la prostituta del pueblo ya que ella, sí, sabe apreciarlo.

Una vez conocidos, *grosso modo*, los criterios a los que tiene que conformarse el matrimonio y su funcionamiento privado, y cuán despiadado ha sido para la mujer —e inclusive para la educación sentimental del hombre— se comprenderá cómo y por qué el amor, excluido de la esfera matrimonial, ha sido situado por la ficción literaria fuera de ésta, en la relación platónica cantada por los trovadores y en el adulterio exaltado por los troveros. Su arquetipo modelo, Tristán e Isolda, “símbolo de la pareja prohibida, del amor-muerte, de la carne sublevada contra de la ley” (Kristeva), sobrevivirá en todas las parejas célebres de la historia literaria, desde Paolo y Francesca, Giulietta y Romeo, hasta Ana Karenina. Desde entonces, un *leitmotiv* acompañará constantemente el lazo matrimonial: el matrimonio como fosa del amor.

La elaboración doctrinal de la *fin' amor* (sólo hasta el siglo XIX fue adoptado el término amor cortés) parece ser la respuesta polémica, de rechazo, a la institución matrimonial, una ruptura con respecto a la “sexología” de la Iglesia que había llegado, ya se ha visto, a condenar el amor-pasión como pecaminoso en sí y, por tanto, también en el ámbito del matrimonio consagrado. Y ha sido, sobre todo, la primera tentativa de acercamiento al mundo femenino aplastado por la larga tradición misógina, no exclusiva de la tradición eclesiástica. Esa ideología amorosa es el resultado, pues, de la repercusión negativa del matrimonio: libre elección de la pareja fuera del sacramento, cortesía en el trato entre los sexos y, aún más, sumisión del caballero a la dama, a la que la poesía occitana hace jugar en la ficción literaria un rol protagónico que ningún nexo tiene con la realidad. Parece un simulacro al revés de lo que es de hecho el vínculo matrimonial. La literatura no representa sólo la realidad sino también el deseo.

Invención de los siglos XI-XII, la *fin' amor* nace y se desarrolla en medio de la pequeña nobleza y en las grandes cortes del Mediodía occitano y luego del norte de Francia, de donde se desplazará a toda Europa, creando y difundiendo un nuevo modelo de comportamiento basado en la cortesía en la relación amorosa así como en las relaciones sociales; modelo al que irá conformándose la burda y violenta sociedad feudal. La lírica trovadoresca en lengua de *oc*, destinada al canto, y el *roman courtois* en lengua de *oïl*, destinado a la recitación en público cuando no a la lectura privada e individual (para los afortunados que saben leer, cuya mayoría son las mujeres de las clases altas), son la fuente de la idea del amor que nace cuando empieza a "aparecer una sociedad elevada que se expresa en lengua vulgar, o sea cuando empieza a aparecer un público" como dice Erich Auerbach.⁶ Y aquí hay que tocar un punto clave para entender un fenómeno cultural que se propagó con características propias en cada país, y es el especial vínculo entre el público y la obra literaria que ha posibilitado la transformación de la mentalidad y de las costumbres de esos siglos y su arraigo en lo imaginario. Se trata de la identificación de los hombres reales con los protagonistas del *roman courtois* y de la imitación de sus héroes en la vida real. Es un fenómeno al que Stanesco llama *enromancement*,⁷ a nivel no sólo individual sino social, considerado normal y hasta propiciado en la Edad Media, y no devalorado o parodiado, como lo será más tarde en *Don Quijote* o en *Madame Bovary*. De hecho no estaba presente en la conciencia medieval la separación entre ficción y realidad: su capacidad de vivir en un espacio-tiempo ambiguo, real y a la vez imaginario, fue lo que propició el proceso de civilización iniciado en esos siglos. "La chevalerie prise au serieux et devenue un contenu réel", sostiene Stanesco, lleva a una imitación que persistirá hasta el principio del Renacimiento: "Bien rares sont les puissants du jour qui ne sont pas hantés par le destin d'un Gau-

⁶ E. Auerbach, *Lenguaje literario y lenguaje público en la baja latinidad*, Seix Barral, Barcelona 1969.

⁷ Michel Stanesco, "Sous la masque de Lancelot", *Poétique* 61, 1985.

vain où d'un Lancelot. Voila, semble-t-il, un cas extreme ou toute l'élite d'une société s'exerce à l'exécution d'une oeuvre d'art, à la représentation fidèle du discours romanesque et courtois". Y Stanesco cita el caso de Ulrich de Liechetenstein, aristócrata cuya vida como padre y como esposo fue normal e intachable. En 1240, a la edad de 42 años, Ulrich se dedica a la *quête* caballeresca, presentándose como el rey Arturo redivivo para reconstituir la orden de la Tabla Redonda. Durante su *quête* fue recibido con todos los honores por varios monarcas de Europa, y numerosos fueron los caballeros que se unieron a él. Se trata entonces de un fenómeno que no puede ser juzgado con el metro de la crítica moderna, para el cual el *enromancement* es una inadecuación del individuo a las condiciones de su vida real. El individuo *romanesque* es un lector enajenado y trastornado por las lecturas como, repito, don Quijote o madame Bovary. En el Bajo medioevo no es la literatura la que imita la realidad, sino la realidad la que imita y se adecua a la literatura. El público medieval se identifica con los héroes del *roman courtois* y los imita en la vida real, dándose así una recepción de la obra de arte que dirigirá sus comportamientos y que permitirá la civilización de la sociedad. Desde el siglo XII hasta los inicios del Renacimiento, "les nobles personnages du *roman courtois* semblent vouloir sortir des pages enluminées des manuscrits pour acquérir une consistance plus ou moins réelle dans le déroulement quotidien."

El ideal del amor cortés, de la *fin' amor* dejó en la sensibilidad occidental huellas todavía frescas, como ha querido demostrar Denis de Rougemont (*L'amour et l'Occident*, 1938), comprobando tesis recientes de que la obra literaria participa en la constitución de la realidad histórica. De hecho, la lírica trovadoresca y el *roman courtois* se difundieron y sobrevivieron al declinar la Caballería, que tuvo un auge rápido y que, después de haber ocupado una posición incontestable por dos siglos (XII-XIII) entró en una decadencia igualmente rápida, dejando sin embargo un impacto profundo en el imaginario colectivo, y una resonancia, dos siglos más tarde, en la poesía épico-cómica italiana del Quattro-

Cinquecento y, otro siglo más tarde, en la gran novela de Cervantes. La locura en la que Ariosto transforma la pasión amorosa de Orlando y la locura en la que Cervantes transforma la pasión caballeresca de Don Quijote (y por pasión caballeresca entendemos el contenido cristiano originario, en estado puro, del ideal caballeresco: la defensa de los débiles y el castigo de los abusos; y bajo la influencia del amor cortés, el vasallaje amoroso a la mujer etc.) marcan, ambas, la disolución del mundo caballeresco, del ideal feudal, pero no su desaparición del imaginario colectivo. Un ejemplo: su persistencia, hasta nuestro siglo, en el teatro "dei pupi" de Palermo, donde las gesta de los paladines de Carlomagno, de Orlando y de la siempre fugitiva Angélica llenan todavía de ingenuo y estruendoso entusiasmo al público. De hecho la poesía narrativa, llena de sonriente malicia, del cantor italiano y la trágica parodia de Cervantes, con sus diferentes registros, podrían, con un método contrastivo, ser un espléndido punto de partida para introducirnos al mundo medieval. Los primeros versos, por ejemplo, del *Orlando Furioso*, condensan la atmósfera encantada de las novelas de caballerías y, al mismo tiempo, sus temas:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
 le cortesie, l'audaci imprese io canto
 che furo al tempo che passaro i Mori
 d' Africa il mare, e in Francia nocquer tanto

En estos cuatro versos se condensa toda la materia de la lírica amorosa trovadoresca del sur, de la *chanson de geste* y del *roman courtois*. Entramos de inmediato *in medias res*: la protagonista principal, mujer hierática que inspira amor, el caballero a su lado que se pone a su servicio y con sus audaces hazañas conquista el corazón de la dama, el ideal de la cortesía, la defensa de la patria, etc.

Quien leyera la lírica de la *fin' amor* o algún *roman courtois* sin conocer bien el contexto histórico en el que surgió, podría ser llevado a concluir que la mujer ocupaba en la vida real el mismo

lugar prominente que en la obra literaria. Nada de eso. Entre realidad y ficción existe el mismo trágico desajuste ya analizado respecto al matrimonio. Los cargos de mando que algunas mujeres ocuparon en la vida real —como lo demuestra R.R. Bezzola en su *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident* (1960)— son sólo excepciones: herederas de maridos difuntos, que tenían que gobernar durante la minoría de edad del hijo primogénito; esposas de señores que iban a la guerra o a las cruzadas; esposas de maridos débiles como el caso de Leonor de Aquitania. Al lado de ellas, pocas personalidades de mujeres destacan en la vida literaria, como Marie de France (y todavía se duda que haya sido mujer), Eloísa, algunas trovadoras y la Francisca por boca de Dante. El predominio de la mujer de que habla Lafitte-Houssat (*Trovadores y cortes de amor*) es sólo ficción literaria. La función de las cortes de amor, o tribunales que dictaminaban sobre las reglas de amor se limitaba a un juego de sociedad de las altas esferas en el que participaban por igual trovadores, caballeros y cultas damas de corte que por cierto favorecían activamente la formación de la nueva imagen femenina. Por otro lado, no puede negarse la función de esas cortes que dieron impulso, como se ha dicho, a la transformación de las costumbres y, en la iniciación de las nuevas generaciones, a la espiritualización del amor, a la introducción de la cortesía en una sociedad todavía burda, al refinamiento de las costumbres toscas de la época.

“Figura de la opresión’ en la mayoría de las culturas, excluida prácticamente de la dirección del poder, por cierto la mujer ayudó con su apoyo, a formar una imagen de sí que no correspondía a su verdadera identidad, pero que a la vez era lisonjera para su narcisismo; una imagen que, sobre todo, la representaba como sujeto y no como objeto, rescatándola por fin de una tradición que le atribuía todos los defectos: inferioridad fisiológica e inferioridad moral, inconstancia, traición, simulación y, el peor de todos, desenfrenada lujuria que doblegaba al hombre, los cuales cimentaban su inferioridad jurídica y política.

La concepción de la *fin' amor* no fue ninguna iniciativa femenina aunque la mujer se adhería a ella, Es una invención literaria y una creación exclusivamente masculina, y de hecho esa obra se materializa en el campo de lo imaginario que traduce la estructura del sujeto que desea elaborada por trovadores y caballeros —la mayoría de ellos de las clases altas— en las cortes de Occitania. De hecho, su iniciador fue un gran señor feudal, el duque de Aquitania y conde de Poitiers Guillermo IX (1071-1126) quién fue el primer cantor en lengua romance de su amor por una mujer inaccesible. Y el amor cortés gira siempre alrededor del mismo tema: exaltación de una pasión imposible fuera del matrimonio, más allá de toda conveniencia y de toda convención social: en pocas palabras del amor insatisfecho, del amor imposible. Pasamos por alto las otras vertientes de la poesía de Guillermo; la producción jocosa y realista que exalta los placeres de la carne y los amores fáciles, o aquella moralista y religiosa, porque es la vertiente de la *fin' amor* la que prevalece en sus continuadores y que encuentra el favor de las clases altas que van refinándose.

Se ha ya dicho que la nueva concepción del amor responde a un instinto cultural. La vida en los siglos XI-XII-XIII era llena de violencia y de guerras y, sin embargo, sedienta de paz, de esa *pax universalis* en la que insistirá Dante. La vida erótica era de una crasa brutalidad: había pues que crear nuevos valores que superaran la violencia generalizada, que la controlaran. Había que pulir a los jóvenes segundones regresados de la guerra, desbastarlos de la barbarie. Es importante subrayar una vez más la costumbre de esos siglos de apartar a los varones, desde los siete años de edad, de la madre y del ambiente femenino para que entraran en el mundo masculino y se iniciaran en las armas. Regresados en sus casas o a corte, había que pulirlos de la barbarie de la guerra, enfrentarlos a la mujer, educarlos al autocontrol y a la disciplina, canalizar sus instintos sexuales salvajes, habituarlos a la continencia, a las reglas de cortesía tan rigidamente codificadas por las cortes de amor y representadas en la Corte de rey Arturo. La *fin' amor* y la mujer fueron un instrumento primordial

para la iniciación a una vida amorosa sublimada que los ponía frente a una figura femenina inalcanzable, manteniéndolos alejados del matrimonio que era una amenaza de desintegración de la estructura feudal basada, como se ha visto, en la concentración de la tierra, del feudo, en mano del primogenito. (Sin embargo, se les dejaba libres de encontrar sus satisfacciones en los márgenes de la sociedad). Se trataba, como dice Huizinga (*El otoño del Medioevo*, 1918), de educar la violencia de los impulsos, de los instintos brutales; de reprimir, disciplinar y, en fin, de transformar la vida amorosa en un bello juego con nobles reglas, de enmarcar la fuerte emotividad medieval en normas fijas, de refrenar la pulsión de los instintos en aras de la cultura, de resolver el nexo de oposición entre una libre sexualidad y la cultura: en fin, el principio de necesidad que suplantara el principio del placer. Y se trataba también de crear un mundo bello y armonioso que trascendiera la dura y cruel realidad de lo que Huizinga llama los “tonos crudos de la vida”, buscando la evasión en el juego, en el sueño. La poesía ofreció un mundo ficticio, artificial, pero bello, en el que la imaginación podía relajarse: un espejismo común a cualquier edad que anhele a un mundo diferente.

He aquí los términos precisos con que Huizinga empieza a delinear el nuevo sentimiento amoroso: “Los trovadores provenzales han entonado la melodía del amor insatisfecho, desarrollando un ideal sobre bases negativas”. Denis de Rougemont, ahondará en el sentimiento amor-pasión-muerte haciendo coincidir su desarrollo con el misticismo religioso herético del que se ha perdido la huella y dejando entre nosotros sólo el cascarón degradado y vulgarizado de ese sentimiento religioso oculto.

André le Chapelain (siglo XIII), cuya codificación del amor cortés en (*De arte honeste amandi*) tuvo enorme difusión en la Europa medieval, sostiene que el amor no puede más que ser adúltero, que no se puede amar lo que se posee y así define el *purus amor*: “Es *fin' amor* aquel que une los corazones de los dos amantes con todas las fuerzas de la pasión. Consiste en la contemplación espiritual y en los sentimientos del corazón; puede

llegar hasta el beso sobre la boca y el abrazo, y también hasta el contacto respetuoso de los amantes desnudos, pero excluye el goce supremo, vedado a los que quieren amarse de *fin'amor*. El *asag* es la prueba suprema a la que se someten los amantes: yacer desnudos y abrazados resistiendo el deseo". la retención del deseo —esta forma "perversa", como la llama el psicoanalista y estudioso Rey-Flaud, de amar— recuerda el tantrismo de tradición hindú por el cual el acto sexual, del que excluye el goce, es un medio de liberación a través de la trascendencia de la sexualidad. Ahora bien, si todas las herejías medievales, y el catarismo en particular, surgen a partir de las corrientes religiosas orientales que llegan a Italia desde donde se transmiten a Occitania, es lícito preguntarse si el tantrismo, en forma larvada o no, no haya llegado a influir en la concepción amorosa occitana, en la cual se han ya relevado influencias arábigas. Esto, que adelanto como hipótesis, no excluiría la copresencia o compenetración de otras influencias como, por ejemplo, la de la misma patrística con su precepto de la continencia y su aversión al contacto sexual.

Para concluir, el protagonista de la *fin'amor* es un triángulo amoroso: el caballero que ama a una mujer inalcanzable, situada en la cumbre de la jerarquía social, investida, pues, de los valores que le asegura su alta posición, signo del poder de su esposo, de quién el caballero enamorado es vasallo (o valvasor o valvasino) y a quién está por ello atado mediante el juramento de fidelidad que sigila el vínculo feudal; es decir, por una ley de fidelidad inquebrantable. La traición, la felonía, era castigada con la muerte. Hay que conocer el rígido código caballeresco que no siempre dirigía el comportamiento y las acciones de los caballeros en la realidad, pero sí en la literatura, el valor de la palabra dada, para entender que al enamorado no le queda más que el sacrificio amoroso y la renuncia. Sin conflictos, el amor sigue íntegro, alimentándose de sí mismo, entre suspiros y, a veces, largos llantos. El amante se contenta con adorar a su señora de la que se declara fiel vasallo y a la cual rinde un homenaje al igual que a su señor. Más aún, el poeta transfiere en esta poesía de entrega, obediencia

y veneración, la misma terminología que norma la relación jerárquica señor-vasallo, y es natural porque la relación de vasallaje es un vínculo que da una cohesión tan fuerte a la sociedad feudal que marca todas las relaciones personales que responden a un fuerte sentimiento amoroso (hacia un ser humano) o religioso (hacia Dios). Un ejemplo es Francisco de Asís, quien modela su discurso religioso en el trovadoresco.

He aquí como Guillermo IX se presenta en sus versos a la dama, como su objeto de propiedad: “me dono, me entrego a ella/ que puede registrarme en su carta”, y la carta no es otra cosa que el documento notarial en el que se registraban las propiedades. Entonces el servicio amoroso, más que metáfora del servicio feudal, coincide, forma una unidad con él, así como la relación amorosa de respeto y de veneración por la dama —*midon*— coincide con la relación de respeto y de veneración que une al caballero a su señor. En otras palabras, el objeto del deseo —la dama— se confunde y coincide con el supuesto antagonista —el señor— hasta que éste se sobrepone a la imagen femenina haciéndola desaparecer. Se trata de un triángulo amoroso, sólo aparentemente conflictivo o transgresivo, en el que el señor reafirma su autoridad y la mujer queda como imagen abstracta y lejana, hasta desvanecerse. El triángulo termina así descomponiéndose en una línea recta horizontal que une al caballero y a su señor. En definitiva, la poesía erótica del amor cortés reafirma la relación feudal, se vuelve exaltación del vínculo feudal que sale victorioso y cimentado, sin mellar en lo más mínimo la estructura jerárquica de la Edad Media. La renuncia a la posesión de la mujer es renuncia a la posesión del feudo. La poesía, al sublimar el deseo insatisfecho en el terreno ético de la renuncia, encausa el descontento de los segundones desposeídos, que representan una amenaza latente de disgregación para el sistema, dirigiéndolos hacia otros valores: fama, gloria y renombre, ganados en los torneos o en la guerra, cuya resonancia es ostensible, en lugar de poder y riqueza que con prudencia y modestia los señores mantienen en la sombra para no despertar envidia y peligrosa emula-

ción. Y del resto, la valentía y la belleza, la juventud, ¿no son lo que más aprecia la mujer?

Para entender la relación entre los protagonistas de la *fin' amor* se puede recurrir a las teorías de René Girard. Ese triángulo amoroso encaja perfectamente en el modelo del "deseo mimético", del deseo según el "otro" que Girard estudia y aplica sobre textos literarios (*Mensonge romantique et réalité romanesque*, 1961), en un *excursus* que va desde Cervantes y, pasando por Stendhal, Flaubert y Dostoyevski, llega hasta nuestro Proust. En estudios antropológicos sucesivos (*Des choses cachées depuis la fondation du monde*, 1978) el pensador francés descubrirá que el deseo mimético humano es un drama existencial primordial, presente en todas las sociedades, y ese deseo sería la fuente de toda violencia. Sintetizando brevemente la concepción de Girard,⁸ el hombre es deseo, deseo mimético, es decir, deseo de un objeto en que converge el deseo de otro; como este otro desea el objeto deseado por el primero, ambos querrán apropiarse el mismo objeto (sexual, alimenticio, o doméstico, etc.), y de esa convergencia de deseos nacen la competencia, la oposición, la rivalidad y, por consecuencia, el conflicto y la violencia.⁹ Sin embargo, muy a menudo, cuando las rivalidades se exasperan, los rivales tienen la tendencia a olvidar el objeto que las ha causado y sufren una especie de recíproca fascinación. El objeto termina por no existir. Existen sólo los antagonistas que devienen cada uno el doble del otro porque ya nada los separa. La rivalidad se purifica y se vuel-

⁸ Ya Aristóteles sostenía que el hombre es un animal mimético, y que todo aprendizaje parte del comportamiento mimético, sin el cual todas las formas de cultura se desintegrarían hasta desaparecer.

⁹ En las sociedades religiosas arcaicas, donde no existe todavía el derecho, interviene el interdicto, que es la prohibición sobre el objeto mimético, para alejar la violencia de la sociedad amenazada. Cuando el deseo llega a contagiar a la comunidad, ésta, para superar la crisis, la reproduce en toda su virulencia con rituales de purificación en donde se desencadena la crisis, a manera de simulacro: los miembros de la comunidad se disputan el objeto, se imitan mutuamente, poseen la mujer prohibida, etc., hasta que el rito llegue a la catarsis, a la calma y a la armonía que se manifiesta estéticamente en las danzas. Después sigue el sacrificio de la víctima expiatoria.

ve rivalidad pura, de prestigio. Los dos rivales se vuelven modelo uno para otro, "obstáculo adorable y odioso" al que hay que derribar y absorber.

El amor prohibido de la poesía trovadoresca parece reproducir el mismo mecanismo estudiado por Girard. Hemos visto cómo el deseo converge sobre un mismo objeto, la dama, y cómo ésta termina por desaparecer y cómo la relación triangular se convierte en una relación horizontal recta, entre los dos protagonistas masculinos. Algunos estudiosos han sostenido la tesis de una relación homosexual. El mismo Girard, a propósito de los mecanismos miméticos ha hablado de deslizamiento de un valor erótico hacia el mediador, cosa que, observa el pensador francés, no es a priori imposible, es hasta verosímil en los estados agudos de mediación interna, caracterizada por una preponderancia siempre más neta del mediador y "por un ofuscamiento progresivo del objeto".¹⁰

En el juego amoroso medieval, la mujer —con excepción de Eloísa— no habla, se deja hablar por boca del hombre. ¿Cuál es la idea que del amor se hace la mujer? No lo sabemos. Se puede acudir a finales de la Edad Media, a Christine de Pisan más cercana que nosotros a esos lejanos siglos de nuestro milenio, y ella concluirá que la cultura erótica queda totalmente como expresión del egoísmo masculino. No son las mujeres que escriben esos libros, dice Christine, son los hombres. Y ya que los hombres hablan, y no sólo en la literatura, podemos escuchar cómo algunos de los autores de la ideología amorosa medieval consideran a la mujer concreta, fuera de la obra literaria en que la enaltecen. Tomemos a Dante. El poeta florentino cuya coherencia con sus ideales está fuera de dudas, se vuelve incongruente y contradice su ideal femenino literario. El poeta que ha llevado a la mujer a

¹⁰ El mismo ofuscamiento nota Girard en *El eterno marido* de Dostoevsky, en que triunfa la prioridad del 'otro', del mediador, sobre el objeto del deseo. (La relación entre el protagonista Pavel Pavlovich y su mediador Veltchaninov, permanece y se exaspera hasta después de haber desaparecido definitivamente el objeto, es decir, después de la muerte de su esposa que con aquel lo había traicionado.)

una transfiguración metafísica y espiritual que no conoció la poesía occitana, que ha elegido a Beatriz como guía espiritual hacia el objeto de su deseo —Dios— se indigna, sin embargo, de que haya podido ser la mujer la primera en hablar (*Convivio*). Llega a cuestionar el Génesis:

...no obstante que en la Escritura se diga que fue la primera en hablar, no es sin embargo razonable que un acto tan noble, haya sido iniciado por una mujer y no por un hombre

Actitudes como éstas se encuentran también en nuestro tiempo. Eugenio Montale que, en la línea estilnovista, presenta, transhumanizándola, a la amada como *visiting angel*, intermediaria entre la vida y lo absoluto, y que, nuevo Jauffré Rudel, se enamora de ella sin haberla visto y sólo por haber oído de ella, este mismo poeta, en su prosa autobiográfica (*La farfalla di Dinard*) manifiesta incompatibilidad y fastidios hacia el elemento femenino, “como si —observa finamente Cesare Segre (*I segni e la critica*)— la idealización poética de la mujer constituyera el contragolpe visionario de una irritación suscitada por la femineidad terrenal, integrada con la miseria de la convivencia”

Entonces no podemos sorprendernos si en el siglo XII no es sólo el hombre quien no cree en la igualdad de la mujer, sino la mujer misma. La joven y osada Eloísa que, fiel a la línea cortés, se había inicialmente negado al matrimonio con Abelardo, prefiriendo su posición de amante, “hasta de concubina”, afuera de toda ley, como ella escribe en una apasionada carta a Abelardo; esa misma Eloísa en su segunda carta a Abelardo, lo reprende por haber antepuesto su propio nombre de mujer al suyo de hombre, “en contra de todo orden natural” que manda poner al hombre antes que a la mujer, al marido antes que a la esposa, al señor antes que a la doncella, al abad antes que a la abadesa. (*Correspondencia de Abelardo y Eloísa*, carta II).

Hemos ofrecido un cuadro por necesidad esquemático del papel protagónico que la figura femenina juega en la relación amorosa elaborada por la literatura de oc, figura femenina, que, como

se ha visto, es una proyección fantasmática de lo imaginario masculino. Sin embargo, la visión amorosa de esos siglos es mucho más compleja y hay matices diferentes no sólo entre el siglo XII y el XIII, sino en un mismo siglo; hasta un mismo autor presenta, a veces, facetas diferentes. (Ya hemos notado en Guillermo de Aquitania la dicotomía entre amor carnal y amor espiritual). El sentimiento de amor que de Occitania, es decir de los trovadores, pasa a Francia, adquiere tonos diferentes que es muy importante señalar. Si tomamos el ejemplo de Chrétien de Troyes, vemos que mientras en la mayoría de sus *romans courtois* exalta el amor cortés conciliándolo con el matrimonio (*Erec et Enide*, *Cligés...*) en *Le chevalier de la charrette* exalta el amor afuera del matrimonio entre Lancelot y Ginebra. Que lo haya hecho bajo la influencia y la sugestión de su mecenas Marie de Champagne — quién, como él mismo dice en el prólogo, le ofreció “la matière et le sens”— poco importa, porque la obra es la que habla. Chrétien introduce una novedad, más bien rompe con el esquema habitual de la *fin' amor* que prohíbe el cumplimiento del deseo, y presenta el adulterio consumado entre los dos. Pero novedades importantes se presentan en el siglo XIII, sobre todo en *Le Roman de la rose*, y son novedades importantes que anticipan el declive y el desmoronamiento final de la *fin' amor*. El *Roman de la rose* evidencia esos cambios, claramente detectables, que se volverán radicales. Escrito en dos tiempos, en el mismo siglo XIII, por dos autores diferentes y con una diferencia de cuarenta años entre la primera y la segunda parte, esta obra marca de manera precisa el paso de una ideología amorosa a otra realista, de una mentalidad aristocrática a una mentalidad burguesa y realista. La primera parte, dejada sin terminar fue escrita en los primeros decenios del siglo XIII, por Guillaume de Lorris quien ofrece una visión del amor hasta cierto punto fiel al código del amor cortés, y una imagen idealizada de la civilización caballeresca. Sin embargo, introduce una novedad: la doncella, simbolizada por la rosa todavía en capullo, toma el lugar de la mujer casada e inalcanzable. Y es una novedad importante. La segunda parte, continuada en

los años setenta por el prolífico Jean de Meung, opone a la imagen femenina del amor cortes, una visión opuesta y satírica, un dato que penetra definitivamente en la literatura burguesa (en los *Fabliaux*, por ejemplo). Porque, no obstante su concepción que cuestiona a la jerarquía feudal basada en la nobleza de sangre, a la que opone la jerarquía social del mérito, Jean de Meung mantiene una posición de firme misoginia. Su revaloración del matrimonio y del amor familiar no incluye la revaloración de la mujer a la que sigue menospreciando y de la que sigue subrayando el lugar subalterno que tiene que ocupar en el ámbito familiar. La mujer mantiene, pues, el mismo lugar de dependencia absoluta del hombre que ocupa en la realidad. A finales del siglo XIII la concepción burguesa que se opone a la aristocrática feudal no introduce ningún cambio en la visión de la mujer.

En este sentido, nos parece muy importante la tentativa del grupo aristocrático juvenil para crear una imagen nueva de la mujer, idealizada aunque lejana de la identidad femenina. Los grupos juveniles —caballeros, segundones, trovadores— tuvieron el mérito de delinear una imagen femenina que lograron imponer en las cortes feudales que veían el peligro latente que representaban estas nuevas generaciones para el sistema feudal; y por eso dejaron tomar vuelo a la imaginación juvenil, para canalizar el malestar juvenil hacia otra dirección.

Hay que decir que el interés que la mujer despertó en las nuevas generaciones fue por cierto auténtico, y no sólo porque su acceso a ellas podrían liberarlas de la posición de dependencia de los viejos. La mujer fue para esos “jóvenes”, dice Ruiz Domenec, un detonante para las transformaciones que postulaban o anhelaban: la imagen fundamento de la ideología de grupo cuya revuelta en contra de los padres sacudió los cimientos de la sociedad aristocrática entre los siglos XII y XIII (aproximadamente, precisa Ruiz Domenec, entre 1155 y 1270). Ese movimiento demoledor, de oposición, situó en primer plano la necesidad de crear vías de conexión con el fascinante y peligroso mundo femenino. Y hay que aclarar pronto que la edad de esas “jóvenes” generaciones se

prolongaba hasta su matrimonio, un matrimonio que hemos visto obstaculizado para poder mantener la unidad del feudo. Guillaume Le Marechal, "el mejor caballero del mundo", cuya biografía escrita por Duby puede ser el modelo de la virtud caballeresca, se casa a los cincuenta años con una noble heredera de 18 años, y sólo hasta entonces deja de ser considerado "joven".

La ideología de los grupos juveniles —no todos de noble familia, como es el caso de Guillaume Le Marechal— hizo una obra que negaba por igual los viejos valores del pasado feudal eclesiástico, así como de los nacientes estratos sociales de la rica burguesía urbana, promoviendo también el desarrollo de la lengua vulgar como vehículo de comunicación literaria, porque estamos en presencia de un grupo que desarrolla su propio imaginario no mediante ideas, sino mediante formas, como dice Ruiz Domenec. La mujer estuvo en el centro de todas las soluciones, y trovadores y troveros la convirtieron en valor absoluto, externo a la privacidad familiar, en la alteridad necesaria para liberar al grupo juvenil de su terrible condición y para fomentar la cultura. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIII se perciben ya los indicios de la futura descomposición de la ideología de grupo, paralela a la crisis del mundo feudal, que arrastrará consigo el final de la caballería.

La situación juvenil descrita por Ruiz Domenec es clara: por un lado la relación edípica con los padres, por otro la *quête* de la mujer, ambos al mismo tiempo, causa y efecto. Sin embargo, una lectura atenta del *roman courtois* y las versiones en prosa que se hacen en el siglo XIII, nos llevan mas allá del cuadro delineado por el estudioso español, porque vislumbra una realidad que va mas allá de esa alteridad, sin negarla, por supuesto. En los *romans* en verso, se observa algo desconcertante: los esposos de Isolda y de Ginebra, es decir, el rey Marco y el rey Arturo, contrariamente a lo que acontecía en la realidad, no toman ninguna venganza del adulterio y se mantienen en un estado de oscilación, de incertidumbre, que les impide tomar una decisión, contravieniendo las leyes que el código de honor les imponía, so pena de

la vergüenza. A la luz de los romans en prosa del siglo siguiente, este dato deja de ser enigmático y se convierte en claro indicio. En la versión en prosa, los autores introducen novedades y retoques que problematizan más la concepción amorosa. Allí, se vuelve más central el culto del que son objeto los "bellísimos" (hipérbole reiteradísima) caballeros, como los protagonistas Tristán y Lancelot du Lac, la seducción que ejercen sobre los grandes vasallos y los reyes. Tomamos como ejemplo la versión en prosa de *Le chevalier de la charrette*: Galeot llega a la corte de rey Arturo y lo amenaza con raptar a Ginebra. Sin embargo, después de haber visto a Lancelot, elimina a Ginebra y elige al caballero. Luego de un combate victorioso, Galeot invita a Lancelot a pasar una temporada con él y éste acepta. Llegados a su campamento, Galeot le hace preparar una espléndida cama, según la costumbre medieval con los huéspedes de prestigio. Pero de noche penetra en la tienda y se acuesta a lado del caballero dormido y sólo en la madrugada se aleja. El autor pasa por alto la noche. ¿Fue un *jacer*, un *asag*? Si hubo algo más que "inocente", el texto lo calla porque la homosexualidad era en la Edad Media cristiana lo innombrable, un tabú cuya trasgresión era un delito infame e infamante, sobre lo cual había que callar o, a lo sumo, usar el velo de la metáfora o la alusión. Podemos acudir a situaciones análogas que la literatura de otros tiempos nos ofrece, como "la noche en la que no pasó nada" que narra en *El banquet* el joven y bellísimo Alcibíades, dando divertidos pormenores de sus tentativas fallidas con el viejo Sócrates. O también, los juegos eróticos a los que se abandona el *alter ego* de Proust mientras yace al lado de *Albertine* *dourmi-e*. Por supuesto, nos preguntamos cómo en un lapso tan corto se hizo posible que los autores de la versión en prosa de los *romans courtois* hagan alusiones casi al descubierto de lo que se ocultaba herméticamente el siglo anterior.

Prosiguiendo en la narración, cuando Galeot invita a Lancelot a quedarse, éste acepta con la condición de que renuncie a su victoria sobre Arturo. Galeot acepta, no obstante que esto implique una transgresión al código caballeresco y la vergüenza. A sus

consejeros pasmados, Galeot explica que si el universo le perteneciera, no oscilaría un momento en dárselo a Lancelot: “Au cœur m’est entrée une maladie —les explica— qui me tourmente si fort que j’en perdu le boire, le manger et le sommeil”. Y el narrador así comenta: “Il avait mis dans l’amour qu’il portait à Lancelot tout ce qu’un homme peut y mettre: son cœur, son corps et tout son honneur, qui est ce qu’on a de plus précieux. Il lui avait donné son corps au point de préférer sa propre mort à celle de Lancelot: il lui avait donné son cœur au point de ne pouvoir éprouver de joie sans lui.” Y cuando cree muerto a Lancelot, se deja morir y hace escribir sobre su tumba: “Ci gist Galehout [...] qui pour amour de Lancelot mourut”. A su vez, Lancelot, cercano a la muerte, pide ser sepultado a lado de Galeot. Para concluir, la versión en prosa del siglo XIII hace explícito el tipo de trasgresión que se oculta tras la figura femenina puesta sobre un pedestal por miedo —como dice irónicamente Henry Rey Flaud— que de allí descienda. Y para concluir con Rey Flaud, “el amor, elaborado en la *chambre des dames* de Toulouse o de Poitiers en el siglo XIII, encuentra su desenlace, a inicios de nuestro siglo, sobre un sofá de Viena, en el idilio patético e *irrisorio*, cuyas peripecias un joven jurista narra al profesor Freud”.