

El amor cortesano y la canción trovadoresca

Ensayo de sociología de la música

Michèle Dufour

Introducción

Este ensayo retoma un capítulo muy particular de la Edad Media desde la perspectiva de la sociología de la música. Examinando la *Cansò* o Canción de amor, la forma más perfecta de la lírica trovadoresca, nos encontramos ante un tipo de canción profana que desarrolla una estética de la mesura, de la paciencia, un tipo de nostalgia que responde a una modalidad peculiar del amor perpetuamente insatisfecho y un culto a la mujer que representa una modificación tal de la configuración de los comportamientos tradicionales medievales que se habla a menudo de la *revolución psíquica del siglo XII*. Unos valores de cambio que se condensan en dos grandes creaciones culturales: un nuevo ideal del amor y la nueva lírica en que éste se expresa.

El arte no es desinteresado; habla de nuestros afectos. Aunque no cabe duda que todo lo que rodea las estructuras de los sentimientos contiene ambigüedades interpretativas, esto no impide que la realidad psicológica que subyace a las artes presupone unos sistemas de valores compartidos que deben ser explicados y que sólo sociológicamente pueden explicarse para lograr entender ciertos tipos de cambios estilísticos. Aunque las reacciones psicológicas no coinciden nunca del todo con las estructuras sociales, las pretensiones comunicativas del arte se alzan, si no del todo, al menos en parte, sobre las afinidades entre modos de vivir, de pensar y de sentir en sociedad (Husserl: 275). Esto significa, cuando menos, que lo que se entiende comúnmente por *sensibilidad* —tanto del creador como del espectador—, que está en la base de todo acontecer artístico, no puede comprenderse como una supuesta naturaleza inherente al sujeto, sino más bien como una predisposición psicológica, un campo de posibilidades, que se establece entre el individuo y la sociedad dentro de unas circunstancias históricas que proporcionan sentido a las acciones individuales.

Descubrir coincidencias significativas entre valores sociales y valores artísticos para tratar de entender cómo interactúan con la sensibilidad del sujeto histórico es lo que interesa particularmente en este ensayo. De ahí que se interprete la articulación emotiva de la canción

de amor trovadoresca como algo inseparable de la nueva posición social que ocupan sus dos únicos protagonistas —el caballero y la dama cortesana— en las estructuras feudales. La canción de amor trovadoresca tiene un alma didáctica; su tipología amorosa no solo refleja nuevos valores afectivos que aparecen en los siglos XI y XII, sino que se modela y participa del espíritu de los nuevos valores institucionales del vasallaje que contribuyeron a forjar comportamientos sociales más pacíficos, al menos en el ambiente limitado de las primeras cortes medievales.

La canción de amor trovadoresca nos enseña el sentimiento ambivalente de una sociedad en fase de cambios importantes donde coexisten emociones opuestas. Su propia estética nos lo indica. Se trata de un tipo de poesía culta que renuncia al uso elitista del latín en favor del idioma vulgar pero que no se dirige a los ambientes populares sino esencialmente aristocráticos y, a la vez, es un arte profano que recurre a procedimientos técnicos de la música sacra medieval, celosamente reservados hasta entonces a la expresión de los valores superiores del culto religioso. En su conjunto, estamos ante una manifestación artística que recoge tempranamente contradicciones fundamentales del proceso de secularización de la incipiente cultura burguesa que toma lugar en pleno siglo XII.

Relación música-texto en la canción trovadoresca

La canción trovadoresca es una poesía cantada con o sin acompañamiento instrumental —por lo general con un instrumento de cuerdas como la fídula, viola o arpa— que nace en el sur de Francia en el último cuarto del siglo XI¹. Aunque se conservan unos 2.600 poemas trovadorescos, sólo les corresponden unas 260 melodías en los manuscritos conocidos (Grout y Palisca: 96). Esta desigual proporción entre melodías y textos conservados se debe a que muchas de ellas se han perdido mientras que otras simplemente no se escribieron, pero también a que los poetas-músicos que han cultivado estos tipos de canciones (*cansò*, *sirventés*, *tenson*, *joc*

partit, *alba*, *pastorela*, etc.) no lo hacían con un tipo musical definido sino que una misma melodía podía servir para más de un poema y de una gran variedad de temas. Se sabe que la música de un *serventés* o de un *tenson* no diferiría mucho de la de una *cansò* o canción de amor en su estructura melódica (Gerold: 272).

Esta intercambiabilidad entre melodías y textos era posible debido al particular formalismo musical de la canción trovadoresca que depende ante todo de la uniformidad métrica de unos versos altamente codificados y de forma fija². Por eso, afirma Caldwell (89), más que por su forma musical propiamente dicha, una adecuada apreciación de las formas del canto medieval depende sobre todo de su clasificación en función del tema del poema o del carácter general de las canciones. Por lo pronto, dice el autor, sería conveniente empezar por el poema y preguntarse: ¿Hay estribillo? Si lo hay ¿es interno (recurrente dentro de cada estrofa) o externo? ¿es a la vez, interno y externo? ¿hay varias estrofas? y, en caso afirmativo, ¿son uniformes? A partir de esto, la estructura de una estrofa puede analizarse en términos métricos y de esquema de rima: ¿se repite la rima de estrofa en estrofa? Después de ello, la melodía puede analizarse y su estructura con la del poema. Aquel tipo de análisis nos conduce a una correspondencia entre la distribución de rimas y las frases musicales que podría dar, por ejemplo, el siguiente resultado, según Salazar, en el caso de la canción cortés trovadoresca (Salazar: 204):

A B A B B A A B (frases poéticas)
a b a b c d e f (frases musicales)

Para comprender la relación música-texto en la canción trovadoresca, debemos situarla dentro de la práctica compositiva medieval donde la música, entendida como arte de los sonidos, era considerada carente de autonomía expresiva. Es prácticamente hasta el Renacimiento, cuando el centro de gravedad de la vida social y artística se apartó de la Iglesia y se fijó en las cortes reales y aristocráticas, que surgen los primeros desarrollos importantes de una música instrumental —profana— autónoma de la tradición vocal medieval. Esto no quiere decir que no se tuvo en cuenta la mayor expresividad de uno u otro modo o ciertas fórmulas rítmicas en músicas anteriores, sino que duran-

te todos estos siglos la forma musical se tuvo que subordinar a la lógica de un texto que tenía meramente que apoyar y expresar, viviendo bajo los preceptos filosóficos de los antiguos griegos que afirmaban la supremacía de la palabra sobre los sonidos.

Desde el punto de vista de su estética musical, no parece haber dudas sobre la influencia monástica en el arte trovadoresco ya que en la realización de sus primeros ensayos poéticos se ha demostrado que los poetas cortésanos tenían en el oído las formas y los ritmos de los cantos litúrgicos que habían monopolizado lo que se entendía hasta entonces por música «cult» (Hauser: 278)³. Esto es lo que específicamente distingue a la canción trovadoresca de otros tipos de canciones medievales, como la canción de gesta, por ejemplo, que tenían un carácter más popular⁴. En lugar de una música sencilla con repeticiones simétricas, aparece con la canción trovadoresca un tipo de monodía profana medieval más elaborada y estructurada. Por eso, es importante tener en cuenta que aunque las melodías trovadorescas invitaban a la improvisación, es importante situarlas de todos modos dentro del contexto de un acercamiento hacia un mayor formalismo que marca el camino hacia el Renacimiento.

De lo antedicho, se desprenden dos ideas importantes de cara a abordar el presente estudio sobre la canción trovadoresca. En primer lugar, no cabe duda que la discusión sobre los valores estrictamente musicales de la canción trovadoresca (fórmulas rítmicas, comportamientos melódicos) conduciría inevitablemente a un estudio comparativo con la técnica compositiva de la tradición religiosa de la época que está, de hecho, mucho mejor documentada⁵. Pero este tipo de estudio no nos permitiría comprender el significado de la extraña mezcla estética de la canción trovadoresca, entre lo profano y lo sagrado, y que representa en realidad su originalidad más genuina desde el punto de vista estilístico. Para ello, es necesario recurrir a un análisis de los valores sociológicos implicados en tales cambios más generales en la cultura de esta época.

El hecho que la canción trovadoresca sea un género profano que se apropia de una técnica compositiva cercana a los modos eclesiásticos presupone, sin duda, un atentado contra la división hermética que existía hasta entonces entre música sacra y música profana y, sobre

todo, contra los valores de orden superior que pretendía defender el cristianismo a través de su música. ¿Un atentado contra o un acercamiento? Lo cierto es que la canción trovadoresca acusa en muchos sentidos los efectos de la secularización de la alta cultura europea entre los siglos XI y XIII que conducirá al deslizamiento del centro de gravedad de lo religioso hacia lo profano en el arte del Renacimiento. Esta larga transformación debe pasar necesariamente por la lucha contra el monopolio de la Iglesia sobre la creación artística, un monopolio siempre asociado a la defensa de los valores dominantes de una sociedad que reclaman ahora los ambientes profanos cortésanos que van ganando poder, representatividad y legitimidad a través del arte.

En segundo lugar, el hecho que la canción trovadoresca sea dominada por la uniformidad rítmica de los textos implica que la relación música-texto nos resulta casi irrelevante de cara a lograr una comprensión significativa de las posibles relaciones de esta lírica con las estructuras psicológicas y sociales de la época que interesan especialmente a la sociología de la música. En este caso sería difícil, por no decir imposible, aclarar los orígenes del arte trovadoresco como función supraindividual sin remitirnos directamente a su tipología literaria cuyos contenidos nos enseñan con mayor nitidez los sentimientos, actitudes espirituales y valores de cambio que atraviesan a este género poético-musical.

En resumen, desde una perspectiva sociológica, lo que parece reflejar la original síntesis estilística de la canción trovadoresca es una lucha paradójica por el reconocimiento de nuevos valores profanos en el lugar más elevado de la cúspide social que abre tempranamente el camino a la cultura secularizada del Renacimiento desde finales del siglo XI.

Características de la lírica amorosa trovadoresca

Cultivada en el arte cortésano de Guillermo IX de Aquitania (1071-1127)⁶, la canción trovadoresca aparece como el primer testimonio de una naciente literatura poético-musical profana en idioma

vulgar, el *languedoc*. Es un tipo de poesía que se extendió por toda Europa pero es importante tener en cuenta que antes de haber sido portuguesa, alemana, toscana, inglesa o española, esta lírica fue previamente del *Languedoc*. El poeta de esta época debía hablar, o aprender a hablar si no lo sabía, el lenguaje del trovador que jamás fue otro que el provenzal (Rougemont: 79). En el panorama general de la cultura europea de finales del siglo XI, esto significa que la lírica provenzal señala el abandono del latín como vehículo más importante de todas las manifestaciones culturales que se conocen de esta época y rompe con la imagen del arte como monopolio de una pequeña capa de iniciados vinculados a los rituales y dogmas de la religión (Hauser: 252).

Aunque tenga la enorme virtud de hablar en el idioma que casi todos entienden, la canción de amor trovadoresca no es un arte popular sino esencialmente dirigido a los ambientes elitistas de la alta aristocracia cortesana. Su único tema —el amor cortés— es profundamente contrario al espíritu y gustos populares de la época y su refinamiento lo hace inaccesible a los villanos, clase sobre la cual la corte pretendía constantemente asegurar su superioridad. La función de la canción cortés trovadoresca la convierte en portavoz de los valores morales y estéticos de los patronos y mecenas del cual depende y el hermetismo voluntario de su lenguaje que se aprendía entre las «artes de sociedad» —el *trovar clus*— se prestaba admirablemente a las pretensiones de las reuniones privadas de las primeras cortes medievales (Bloch: 327).

¿Qué es la poesía trovadoresca?⁷ Esencialmente la **exaltación del amor desgraciado**. La lírica provenzal está dominada por este tema: el amor, pero no el amor feliz, colmado o satisfecho sino, al contrario, el amor perpetuamente insatisfecho en el cual no hay más que dos protagonistas: el poeta que repite una infinidad de veces su lamento y una bella dama que siempre le dice que no (Rougemont: 79). He aquí dos ejemplos ilustrativos de esta tipología de la poesía trovadoresca.

El primero se titula *Be m'an perdut*, de uno de los trovadores más famosos del siglo XII, Bernard de Ventadorn:

«En verdad me han perdido todos mis amigos de la región de Ventadorn, pues

mi dama no me ama y es verdad que nunca regresaré allá, pues ella se muestra tan fiera y cruel conmigo; ¿cuál es la causa de que ella me muestre un semblante tan amargo y sombrío? Porque en su amor me complazco y habito y no tiene ella una sola causa de rencor o lamento» (Caldwell: 91).

El segundo es la canción *Ben volgra s'esser poges* de Guirault d'España de Toloza:

«Quisiera, si fuera posible, que el Amor se refrenara tanto que no hiciera escoger al verdadero amante un amor que lo hiere. ¿Y por qué? Porque por el placer que yo creía de teneros, Dama, amor me hizo escogeros, por lo cual pienso que vos me podrías aprovechar en la alegría por la que a veces suspiro. Ahora me habéis llevado hasta tal punto que siempre deseo la muerte, de donde tengo un gran dolor, porque vos no hacéis lo que Amor hizo. Amor me hizo amaros y escoger vuestro amado corazón y vuestra placentera belleza, por placer, pero en la medida en que no me queda nada sino pena y tormento y no encuentro el remedio, y que en lugar de placer he recibido pena, dolor y sufrimiento, considero al Amor mi perdición desde que abiertamente me rechazara. Entonces, me uniré con el Desamor y tendré felicidad, regocijo, alegría y todo placer. Que tenga Amor el que lo quiera. Porque él vivirá con gran pena y yo con gran revo, el Amor me es contrario, y así, yo también me he vuelto contrario. Delicia mía, no quiero más de ti, aunque busco mi desfavor. Y si yo mismo me encomiendo a él, tendré todo cuanto necesito. Y desgraciado de aquél —pues eso me ha pasado— que sirve al Amor tanto como él lo ha hecho, en lo sucesivo, porque no conoce lo que es correcto. Danza, desde que supe que el rey Carlos [de Anjou] compuso una hermosa canción resolví mandarte a él, porque está versado en los caminos del arte» (Caldwell: 94).

Aunque la poesía trovadoresca habla a la primera persona del singular, su carácter es

sólo seudobiográfico; el propósito del poeta no es narrar su vida. De igual modo que no se pueden leer las cartas de Abelardo y Eloisa como confesiones espontáneas privadas, tampoco se debe interpretar el canto cortés de los trovadores como una confidencia personal. En esta época, como en otras anteriores y posteriores⁸, gustaba describir modos de hacer generales bajo la ficción de un especie de sermón público escrito en primera persona del singular ya que la objetividad valía tanto como la interioridad para decir lo que era el amor. Aunque daba a conocer una pasión desventurada hacia una persona conocida, sería falsear su interpretación decir que se cantaba una relación amorosa en particular ya que se trataba de la vida amorosa en sí misma. Es una tipología que nos enseña que este sentimiento que tiende a ser considerado como el más inamovible y eterno de todos es una creación cultural que tiene también su propia historia. Su estructura literaria se conformaba según reglas codificadas del género que orientaban estrictamente el sentido del discurso así construido (Duby, 1995b: 91-2; Veyne, 1991: 54, 58)⁹.

El sentimiento que expresan esas poesías es, por supuesto, el amor desgraciado pero con unas características muy peculiares: **la humildad, la cortesía, la religión del amor y, el adulterio** (Lewis: 2). Unas novedades que desembocan todas en una estética de la mesura, de la paciencia, que culmina en una especie de nostalgia de un tipo de mujer inalcanzable contrario a los temas populares de la época. En la canción popular era siempre la mujer quien ofrecía su amor al hombre, quien era a la vez su señor y ante el cual ella debía levantarse cuando llegaba, comer cuando él había comido y recibir también sus reproches y golpes por más injustos que sean (Vedel: 53).

Nunca subrayaríamos suficientemente el carácter casi milagroso de este doble nacimiento simultáneo del amor cortesano y la canción trovadoresca en el último cuarto del siglo XI. Por un lado, el nacimiento de una canción que difunde **una visión de la mujer completamente contraria a las costumbres medievales**, es decir, una mujer elevada «por encima del hombre» y transformada en un ideal nostálgico inalcanzable. Por otro lado, el nacimiento de **una poesía altamente codificada, de formas fijas, complicadas y refinadas**, sin precedentes en toda la Antigüedad o en los pocos

siglos de cultura románica que sucedieron al Renacimiento carolingio (Rougemont: 80).

Algunos autores interpretaron esta coyuntura social como la expresión de una verdadera «*revolución psíquica*», en la cual la redefinición de lo femenino en el orden del mundo coincide con un mayor **autocontrol general de la violencia**, aunque todavía en el ambiente limitado de las primeras cortes medievales. Esto quiere decir que el esquema innovador del amor cortesano induce paulatinamente a la renuncia de una visión del mundo en que toda la existencia se define en función de la fuerza física. Esta transformación de los comportamientos medievales forma parte de un largo proceso de cambio en la sociedad occidental que Elias llama «*proceso civilizatorio*», esto es, cuando las manifestaciones externas de violencia en la sociedad tienden a transformarse en una represión interna a través del aprendizaje de comportamientos formales (humildad/cortesía) que transforman el individuo en un especie de campo de batalla entre sus instintos y las prohibiciones sociales.

Humildad

ATMÓSFERA DE LUCHA Y VIOLENCIA GENERALIZADA

La descentralización paulatina de la dominación y del suelo posterior al desmoronamiento del Imperio carolingio que transfiere el poder central al poder de disposición de una casta guerrera en su conjunto, no es otra cosa que el proceso que conocemos como «*feudalización*». Nace de circunstancias que debilitaron al Estado al mismo tiempo que aumentaba el desorden. Por ello, el panorama social de la Edad Media desde el siglo X hasta los siglos XII y XIII sólo nos muestra una multiplicidad de unidades políticas y económicas, cada una de las cuales es autárquica en lo esencial, independiente de las demás, con excepción de unos enclaves de comerciantes extranjeros, de monasterios o abadías que, sólo a veces, logran superar los límites de la localidad (Elias: 267-79).

En la clase señorial feudal, socialmente poco integrada, la forma principal de interrela-

ción es la supeditación por medio de la lucha, de ataque y defensa, o sea mediante la violencia. Por ello, sólo podemos hablar de una «sociedad» en el sentido muy amplio de la palabra, como forma dilatada de integración humana, pero no de una «sociedad» en sentido estricto. No existe forma de integración permanente en que los individuos tienen relaciones suficientemente estrechas y continuas de interdependencia para sentir una coacción mayor o menor del sistema social que reprime las manifestaciones de violencia, al menos en el interior de un determinado territorio. Había intentos de imponer mecanismos del control de la violencia pero su eficacia era siempre muy relativa debido al bajo nivel de integración entre estos individuos (Elias: 331).

De modo que la vida en el medievo era todo lo contrario de un control de la violencia y la casi única función política organizada que existía en la sociedad era la militar. La lucha, la caza al hombre y a la bestia pertenecían del modo más inmediato a las necesidades de una economía natural dominada por los instintos de la supervivencia. Un panorama social que retrata un himno a la guerra¹⁰ atribuido a Bertran de Born del cual citamos aquí un fragmento (Bloch: 313):

«Os lo digo con franqueza, en nada encuentro tanto placer
ni en el comer, ni en el beber ni en el dormir
como en oír el grito de «¡A ellos!»
levantarse por ambas partes,
el relinchar de los desmontados caballos en la sombra
y las llamadas de ¡Socorredme!
¡Socorredme!
en ver caer, más allá de los fosos, a grandes y pequeños sobre la hierba;
y en ver, en fin, los muertos que, en sus costados,
llevan todavía los pedazos de lanzas, con sus pendones»

Pública o privada, emprendida como diversión o con el fin de defender los bienes y la existencia, la guerra aparece durante muchos siglos como la trama de toda la vida cotidiana y la amenaza que pesaba constantemente sobre cada destino individual. Intentar pacificar esta sociedad y ejercer el poder de modo continuo

era una misión casi imposible hasta no resolver mínimamente la enorme dislocación social que caracterizó a la sociedad medieval, sobre todo después del hundimiento del Imperio carolingio. Las comunicaciones eran largas, difíciles y sobre todo inseguras, y el escaso desarrollo de la economía monetaria impedía la institución de una vasta red de funcionarios asalariados que hubiera facilitado los medios a una administración central para llegar hasta los individuos, exigirles los servicios debidos y ejercer sobre ellos las sanciones necesarias (Bloch: 167, 173).

VASALLAJE: NUEVO SENTIMIENTO ASUMIDO DE SUBORDINACIÓN

A esta necesidad de adaptar las estructuras de poder para crear una mayor integración social vino a contribuir una de las instituciones más significativas de la era feudal: el vasallaje. Configuró un tipo de relaciones de interdependencia propia de las clases superiores que entró en la Historia como un especie de sucedáneo o complemento de la solidaridad de linaje —los vínculos de la sangre— que dejó de ser lo suficientemente eficaz como para asegurar un mínimo de estabilidad social. El vasallo, frente al señor, y éste frente a su sometido, quedó durante mucho tiempo como un pariente suplementario, asimilado en sus deberes y en sus derechos a uno que lo fuera por la sangre. Hasta tal punto que, según el Derecho anglosajón del siglo X, por ejemplo, se decía que el hombre que no tenía señor, si su parentela no toma su suerte en sus manos, era un ser fuera de la ley (Bloch: 238).

El «juramento del vasallaje» es la consagración ceremonial de una relación de fidelidad entre quienes se repartían la vocación guerrera y de mando. No es otra cosa que la alianza de protección entre guerreros individuales, entre uno que proporciona tierra y protege, y otro que presta servicios (Elias: 306). La ceremonia de juramento implica claros símbolos de sumisión, muy simples y propios para impresionar a los espíritus feudales cuyos actos rituales servían para anudar uno de los vínculos sociales más fuertes que conoció esta era. Bloch describe así esta ceremonia, llamada propiamente «homenaje»¹¹.

«El primero, junta las manos y las coloca así unidas, en las manos del segundo: claro símbolo de sumisión, cuyo sentido se acentuaba, a veces, con una genuflexión. Al propio tiempo, el personaje de las manos cerradas pronuncia algunas palabras, muy breves, por las que se reconoce el hombre del que tiene enfrente. Después, jefe y subordinado se besan en la boca: símbolo de conciliación y de amistad» (Bloch: 162).

La institución del vasallaje contribuye a una contextura de las relaciones humanas creando una mayor solidaridad social; contribuye a superar la extraordinaria inestabilidad y rudeza a que había llegado la emotividad de la sociedad feudal. Ante el reconocimiento de la eficacia de tales vínculos personales, surgió después la idea de utilizar este sistema de relaciones de subordinación ya constituidos para los fines de gobierno, de una manera tan firme que el señor, en todos los grados de la jerarquía, se convierte en responsable de su «Hombre» y de mantenerlo en su deber (Bloch: 173).

De cara a nuestro estudio, lo importante de esta novedad institucional es que **la jerarquización generalizada del sistema feudal se vuelve la fuente de nuevos sentimientos asumidos de subordinación dentro de la sociedad**. Puesto que el contrato de vasallaje unía dos hombres que por definición no eran del mismo rango, se instaló así en las relaciones de hombre a hombre mecanismos de obediencia jerárquica, sin alternativa posible, entre el gran señor feudal y los miembros de su corte que deben asumir irremediabilmente, y pacíficamente, su posición social inferior a cambio de protección y sustento (Bloch: 329, 241).

Todos estos cambios de organización social y política se operan con mucha lentitud. Sería dar una imagen falsa de la realidad medieval –sobre todo anterior al siglo XI– si dijéramos que, preocupados por las instituciones jurídicas nuevas, el hombre vivía entonces otra cosa que una perpetua y dolorosa inseguridad. Bloch señala como el gran defecto del feudalismo, su ineptitud para construir un sistema judicial verdaderamente coherente y eficaz, razón por la cual la vigencia del juramento fue siempre muy relativa (Bloch: 426, 243). Pese a que la relación de vasallaje exigía en principio una devoción sin flaqueza (fe, juramento), era

imposible que esta obligación no entrase en conflicto alguna vez con otras obligaciones fuera de su control –por ejemplo familiares– que no la hicieran vacilar. Esta «paradoja del vasallaje» que señala Bloch, conducía a numerosas rebeliones, luchas, deserciones, según los intereses, las relaciones de fuerzas o, incluso, el humor del momento. Por eso, la condición de vasallo parece estar fundamentalmente marcada por una ambivalencia entre la devoción y la infidelidad. En medio de costumbres sociales todavía violentas e inestables, y una red débil de dependencia social, la sumisión devota era, sin duda, una frágil moneda de cambio en una sociedad todavía dominada por la precariedad de las reglas de supervivencia inherentes a una economía natural (Bloch: cap. VII).

EL CABALLERO EN LAS PRIMERAS CORTES MEDIEVALES

El pleno florecimiento del vasallaje sobreviene como consecuencia del intenso aumento de población que entre 1050 y 1250, aproximadamente, transformó la faz de Europa. Salvo regiones muy específicas, dejaron de existir a partir de este momento los espacios vacíos. El efecto más sensible fue el acercamiento de los grupos humanos los unos a los otros. Del aumento demográfico surgieron cambios económicos y se consolidaron también nuevos poderes: las burguesías urbanas, que sin el comercio no eran nada; las realezas y principados, también interesados en el tráfico de las mercancías del cual obtienen, por los impuestos y peajes, grandes sumas de dinero a través del control territorial. En estas circunstancias, se hace de interés general la libre circulación de los ejércitos para conservar el dominio sobre las comunicaciones (Bloch: 91). Para ello, se necesitaba cada vez más del apoyo de una fuerza digna de confianza y más numerosa que la antigua leva, o sea una clase de guerreros profesionales para reorganizar una sociedad algo más comunicada por la incipiente economía monetaria. La caballería se convirtió en este nuevo elemento militar profesional, si bien después se volvió una clase hereditaria (Hauser: 254-5).

«Caballero» es la denominación que, por regla general, se aplica a los nobles sencillos, que a lo sumo poseen una insignificante exten-

sión de tierra pero que están al servicio de un poderoso señor, o que, en otros casos, cambian frecuentemente de residencia dedicándose a las artes de la guerra y al servicio cortesano que el caballero erige en objeto especial de su vida. Los caballeros que carecen de toda riqueza logran constituir una nobleza dentro de la nobleza ya que, a pesar de grandes diversidades de fortuna y prestigio, estos vasallos no se reclutaban indiferentemente entre todas las clases sociales. Los ministeriales formaban al menos las tres cuartas partes de la caballería; habían sido miembros de la comitiva y de la guardia, principalmente escuderos, palafreneros y suboficiales. Los ministeriales de ayer, que estaban en un escalón social más bajo que los labradores libres, son ahora ennoblecidos y pasan al hemisferio de los privilegiados (Hauser: 256-7). Luego gozaban en la corte de una educación adecuada a su estirpe y mediante los ejercicios bélicos conservaban la vitalidad de la más elevada misión de la nobleza (Vedel: 10-1).

El caballero llegó a ser arquetipo para la nobleza de los siglos XII y XIII, del mismo modo que el barón lo había sido en el siglo XI. Para comprender mejor el potencial innovador de su situación social dentro de las estructuras feudales, es importante no olvidar que, además de asumir la paradoja de los nuevos sentimientos de subordinación del vasallaje, se suma a ello un especie de compromiso —por no decir contradicción— que atraviesa toda su cultura. El caballero vive entre el sentimiento feudal y jerárquico de la vida y los nuevos valores de libertad individual típicamente burgueses que empiezan a perfilarse en esta época y promovidos, indudablemente, a través de las artes. En otros términos, su situación ambivalente dentro de las estructuras feudales anuncia rasgos de audacia y subjetividad asociados a lo que entendemos ahora por «mentalidad renacentista». Por eso, Hauser (261, 329) afirma que la cultura cortesana caballeresca no dejó de existir después, aunque fuera indirectamente a través de las formas de la cultura burguesa del Renacimiento.

LA MUJER EN LAS PRIMERAS CORTES MEDIEVALES

En medio de esta atmósfera social de violencia generalizada, el Hombre medieval defi-

ne toda su existencia en función de la fuerza física y, por supuesto, el trato doméstico entre hombres y mujeres no escapa a aquella condición. Hasta el siglo XII, la mujer había sido dependiente del hombre de forma casi ilimitada, en razón de la equivalencia práctica que establece la sociedad medieval entre fuerza social y fuerza física, lo cual repercutió directamente en el modo de acercamiento a la amada. En un poema sobre las mujeres Raimbaut d'Orange describe en pocas palabras el espíritu de la época: «Si queréis conquistarlas, tenéis que ser brutales, dadles puñetazos en la nariz; forzadlas; es lo que les gusta» (Rougemont: 101). Pero la situación hombres y mujeres va a modificarse en el mismo sentido que las relaciones entre hombres a base de las nuevas circunstancias históricas.

Durante los siglos XII y XIII el aumento de población y el movimiento de centralización de las tierras contribuyen a desplazar el centro de gravedad de la organización feudal, beneficiando a unos pocos grandes señores y perjudicando a muchos pequeños que se van arruinando. Los condados y los ducados crecen cada vez más hasta convertirse en verdaderos reinos bajo el gobierno de dinastías principescas. Los que no se desplazan en busca de mejor fortuna a los asentamientos urbanos incipientes son reducidos, debidos a las continuas luchas, a un estado de creciente sumisión a cambio de un acomodo mínimo en la propiedad de los grandes señores. Poco a poco el poder se centraliza absorbiendo la pequeña nobleza arruinada bajo la forma de un especie de séquito jerarquizado que vive en el castillo, dando así origen a las primeras cortes medievales (Elias: 279-86).

Es preciso imaginar el castillo medieval y su corte como una pequeña isla de relativo ocio y abundancia en el que viven muchos hombres y muy pocas mujeres: la castellana y sus damiselas. En torno a ellas se concentra el séquito de nobles de menor rango: caballeros indigentes, escuderos y pajes; todos bastante altaneros con los labriegos de extramuros, pero feudalmente inferiores a la castellana y a su señor. Todos ellos eran de una posición social inferior a la dama cortesana; en el lenguaje feudal son sus «siervos» (Lewis: 10-1).

Desde el punto de vista intelectual la pequeña corte feudal era un órgano rudimentario, especialmente ahí donde el propio señor no

sabía leer ni escribir. Pero pronto las cortes de los grandes señores feudales ricos comenzaron a organizar mejor la gestión de los bienes contratando a clérigos educados con fines administrativos. Al lado de estas preocupaciones para mejorar la administración de las riquezas acumuladas, las primeras grandes cortes medievales inauguran algo totalmente nuevo en el trato social: la necesidad de hacer visible el «prestigio» y la «distinción» vinculada al poder. La corte debe ser educadora y cumplir esta función bajo la mirada del amo que contribuye así al mantenimiento del orden público, formando a sus comensales en las buenas formas, enseñándoles modales honestos que refuerzan los cimientos de su sistema de valores (Duby 1992: 185). Así fue como, en medio de una vida cotidiana centrada en temas de guerras y saqueos, aparece esta nueva función administrativa de la cultura palaciega que empieza a disfrutar de una consideración muy alta debido al importante papel que ocupa desde entonces la educación en general entre las relaciones aristocráticas medievales (Hauser: 264).

Fue este contexto el que permitió a la dama cortesana ocupar su tiempo libre con actividades de lujo que pudieran contribuir a estas nuevas ambiciones sociales en que el arte empieza a ser el vehículo de apertura hacia el mundo (Elias: 327). La gran dama culta que recibe en sus salones es una novedad característica del siglo XII que permite a estas mujeres de clase alta dedicarse a la educación espiritual, aprender a leer trayendo a la corte poetas, cantores, clérigos eruditos y todo tipo de personajes cultos que tenían en común algo muy importantes: ser pacíficos. Pacíficos con los hombres en general por su oficio, pero pacíficos también con las mujeres cortesananas, porque su posición social les obligaba, al igual que entre los grandes señores y su corte, a un distanciamiento no habitual por cuestiones de rango (Elias: 324).

Las primeras cortes medievales evidencian el carácter inalcanzable del tipo de mujer de la clase alta cortesana que con su sentido de libertad y conocimientos consigue una transformación radical, y en muy poco tiempo, de las formas de expresión de los sentimientos que se refleja claramente en los rituales de la canción trovadoresca. Profundo cambio, si se piensa en la extraordinaria grosería de la actitud que los antiguos poetas épicos daban a sus

héroes frente a las mujeres, aunque fuesen reinas: hasta las peores injurias, a las que la «arpía» contestaba con golpes. El público cortes del siglo XII no era insensible a estas pesadas bromas, pero ya no las admitía más que a expensas de las campesinas o de las burguesas. La cortesanía era ante todo un asunto de clase (Bloch: 327).

La relación del hombre socialmente inferior y dependiente de la mujer socialmente superior, obliga al primero a una moderación, a una renuncia, a la restricción de los impulsos y, en consecuencia, a la transformación de su personalidad hacia un mayor control de las pasiones violentas. Sin embargo, no debemos llegar a conclusiones exageradas. Estamos hablando de una minoría muy reducida en la cual la actitud cortés y considerada hacia las mujeres era excepcional y en la cual la pacificación de los ánimos no alcanza todavía los extremos del gobierno de los reyes absolutos. En las cortes medievales, se sigue utilizando la espada para zanjar muchos asuntos, pero podemos considerar que ya existe una cierta contención de los arrebatos y sublimación de los afectos (Elias: 321-5).

Entre la realidad medieval y la literatura cortesana se percibe cómo las novedades de lo mundano y de lo femenino van a generar para los comportamientos del Hombre de esta época una difícil lucha intelectual análoga a la que impone la sumisión pacífica del vasallo a un señor feudal y que desembocará finalmente en la expresión de unos deseos difícilmente realizables —y menos por la fuerza—, que adoptan el lenguaje típico de la ensoñación: la poesía (Elias: 327-8). No cabe duda, dice Hauser, que la aparición del caballero como poeta, el nuevo *status* de la poesía y de la dama en la sociedad cortesana significan tal novedad que podemos considerar que marcan uno de los cambios más profundos de la historia social de la literatura y del arte (Hauser: 280).

EL AMOR CORTESANO SOBRE EL MODELO DEL VASALLAJE

La articulación emotiva expresada en la poesía trovadoresca es inseparable de la posición social de los trovadores, o sea de la institución del vasallaje. Aunque hubo excepciones y que a veces se trataba de relaciones ficticias

más que auténticas¹², la mayoría de los trovadores procedían de la nobleza caballeresca arruinada o de clase baja urbana, aunque algunos descendientes de servidores que se destacaron por su inteligencia despierta fueron también admitidos en el círculo de los castillos para vender su talento a las mujeres de la corte. El nuevo culto del amor y el cultivo de la nueva poesía sentimental fueron, en su mayor parte, obra de este elemento flotante en la sociedad que adquirió un nuevo *status* inseparable del nuevo papel que adquiriría la poesía en la vida cortesana (Hauser: 268). Ellos fueron los que en forma de canción amorosa formularon de manera cortesana su homenaje a la dama y colocaron el servicio a la mujer al lado del servicio del señor y quienes interpretaron curiosamente la fidelidad del vasallo como amor y el amor como fidelidad del vasallo.

El vasallaje es «ser el hombre de otro hombre» (Bloch: 161). De acuerdo con los esquemas afectivos que dominan la sociedad medieval, la emoción terrena más profunda que se puede sentir es el amor del hombre por el hombre, el mutuo amor de los guerreros que mueren unidos en la lucha contra la adversidad, y el afecto entre vasallo y señor. Esta es una situación que no llegaremos a comprender jamás si la pensamos a la luz de las lealtades afectivas modernas. Por esta razón las fábulas favoritas de aquel entonces no contaban cómo algún hombre se casaba, o no lograba casarse, con una mujer sino que preferían que se les contara cómo algún santo iba al cielo o cómo libraba batalla un hombre valiente. Creer que el poeta hace gala de reserva porque introduce escasos elementos femeninos en sus relatos, sería incurrir en un grave error; sólo los introduce para llenar espacios vacíos, escenas marginales después de que sus protagonistas hayan cumplido su cometido en el campo de batalla. En términos de estructuras psicológicas supraindividuales, podemos decir que el hombre medieval no piensa en la dama sino en la fama que le espera después de la batalla (Lewis: 8).

Cuando la poesía provenzal «inventó» el amor cortesano, concibió la fe del perfecto amante bajo el modelo de la devoción del vasallo, como si el amante fuera el «criado» de su dama. Muchos cantos trovadorescos pueden considerarse como homenaje de los súbditos a la señora, moviéndose dentro de las fórmulas y

expresiones del vasallaje pero dentro de un especie de esquema invertido de las relaciones primitivas entre los sexos donde es el hombre quien difunde sus sentimientos ante una mujer reconocida de antemano como su superior. La asimilación fue llevada tan lejos que el sobrenombre de la amada era dotado del género masculino, como corresponde al nombre del jefe: *Bel señor*, mi hermoso señor (Bloch: 246), o *midons*, que etimológicamente significa *my lord*, mi señor (Lewis: 2). Una especie de confusión entre el ser amado y el señor feudal que respondería, según Wessler, a una orientación de la moral colectiva, muy característica de la sociedad feudal, que toma la forma generalizada de una sublimación de la subordinación social (Hauser: 268)¹³.

La poesía amorosa caballeresca toma prestada de la ética feudal no sólo sus formas expresivas y el trovador no se declara únicamente siervo devoto y vasallo fiel de la mujer amada, sino que lleva la metáfora hasta el extremo de hacer valer sus derechos de vasallo para reclamar igualmente fidelidad, favor, protección y ayuda, fórmulas convencionales cortesanas (Hauser: 268-69). A partir del momento en que el trovador sirve a su señora como vasallo, pertenece ya a su familia. En compensación a su fidelidad y a su obediencia la dama ha de mostrarse «magnánima», y como un señor feudal, darle salario. El amor y la fidelidad es un favor que merece salario. Cuando la dama le da un trato demasiado mísero, el trovador puede «entablar querrela» contra ella o abandonar la servidumbre, dejando incluso de ser vasallo. Estas recompensas consistían frecuentemente en caballos, armas, vestiduras o bien en feudos y cargos oficiales¹⁴; otras veces en favores absolutamente íntimos, ya que la dama, por su parte, debe manifestarse abiertamente al trovador para que éste pueda cantar sus excelencias. Existen incluso ejemplos en que una dama solicita a un trovador que cese en las alabanzas que tributa a otra dama, sin vacilar para ello en prometerle aquellas recompensas que la otra deniega (Vedel: 49).

Se ha dicho también que la transferencia de la canción de homenaje desde el señor a la señora se debió, sobre todo, a las largas y repetidas ausencias de los príncipes y barones de sus cortes y ciudades cuando el poder feudal era ejercido por las mujeres. Al parecer, nada más natural en estas circunstancias que los

poetas que estaban al servicio de tales cortes cantaban en forma cada vez más galantes las alabanzas de la señora buscando el favor de la máxima autoridad presente. Pero si bien esto puede ser cierto, Hauser afirma que dentro de las estructuras del pensamiento medieval, el hecho de que súbitamente este tema absorbiese todo el contenido sentimental de la poesía para revestirlo con sus formas de humildad y cortesía sería inexplicable sin contemplar los efectos de la elevación relativamente rápida de un amplio sector social de origen servil —los ministeriales— al estado de caballero y sin la nueva posición social del poeta en la corte. En la transposición de la situación económica y social a las formas eróticas del amor actuaron indudablemente motivos psicológicos individuales, pero incluso éstos estaban condicionados sociológicamente por estos patrones de subordinación institucionales que podríamos llamar más objetivos, y que motivaron, sin duda, gran parte de los cambios en los comportamientos afectivos de esta época¹⁵ (Hauser: 269, 272-3).

Cortesía

LA CORTESÍA COMO ARTE DE SOCIEDAD

El vocabulario trovadoresco del amor se encuentra rodeado de toda una serie de gestos que la propia sociedad medieval designaba como «cortesía», palabra que desde el año 1100 aproximadamente aparece en las primeras cortes medievales que pretenden constituirse en escuelas de la buena educación (Bloch: 325). La palabra «cortesía» sirve para designar el conjunto de las cualidades nobles por excelencia que se relacionan ante todo a un asunto de distinción de clase, un juego controlado hasta tal grado que el solemne ritual amatorio, que parecía ser simplemente fruto de las nobles maneras que distinguen al señor del villano, reservaba al cortesano la capacidad de amar, a la vez que parece que es el amor el que lo hacía cortesano (Lewis: 2). Dicho de otro modo, las formas del amor son símbolos de *status*.

Toda la «cortesía» existente en los castillos medievales fluía de la dama y sus damiselas.

La cultura cortesana medieval se distingue precisamente de toda otra cultura cortesana anterior, incluso de la de las cortes reales helénicas ya fuertemente influidas por la mujer, en que es una cultura específicamente femenina; no sólo en el sentido de la participación de las mujeres en la vida intelectual, sino, también porque en muchos aspectos los hombres piensan y sienten de manera femenina. Estos poetas cortesanos no sólo se dirigen a las mujeres, sino que ven el mundo a través de los ojos de ellas, renuncian voluntariamente al oficio de las armas, para sustituirlo por el poder de la palabra y de la cultura (Hauser: 263-4).

Mientras que el «arte caballeresco» enseñaba el manejo de las armas, la equitación, la esgrima, etc., las «artes de sociedad» instruían tanto a los niños como a las niñas en el juego de damas, el ajedrez, la música y el baile. Mediante este tipo de educación, el tacto más exquisito y la coquetería de la mujer se sobrepusieron muy pronto en el orden social a las toscas maneras masculinas. Es en estos ambientes donde los muchachos de la corte fueron adquiriendo la costumbre de tocar instrumentos musicales, así como la de leer, escribir y el arte de conversar con más fluidez, lo cual les proporcionó bases para cultivar el arte lírico trovadoresco. Por eso, se dice a menudo que los trovadores son los nuncios del poder civilizador de la mujer, que no cesaba de recalcar a los varones la deuda de honor que tenían con ella (Vedel: 26, 51). Lo cierto es que, sin duda, la educación cortesana —la cortesía— favoreció el nacimiento de vínculos distintos entre hombres y mujeres a los que se medían por la mera imposición de la fuerza física. Por primera vez desde los orígenes de la especie, y sólo en la civilización occidental, se ha dejado de considerar que la mujer era un ser inferior necesariamente sometido al hombre (Duby 1995a: 40).

Es probable que esta contención no haya sido nunca tan intensa como sugieren las convenciones en lo relativo a las relaciones entre el trovador y la dama cortesana. En todo caso, los preceptos de buenos modales nos dan una idea más exacta de las pautas cotidianas de comportamiento que exigía la época y son indicadores de sus tendencias. Sin duda, lo cierto es que este sentimiento y su sistemática coherencia formal participa de todo un proceso educativo global, «civilizatorio» diría Elias,

que consiste en aprenderse los «buenos modales» de la distinción que forjan mecanismos de autocontrol de las pasiones violentas en que el individuo se ve obligado a reprimir sus gestos y actitudes en aras de participar del prestigio asociado a la vida cortesana (Elias: 331).

LA CORTESÍA COMO RITUAL DE LA SEDUCCIÓN

En la lírica trovadoresca, la «cortesía» se manifiesta como una codificación poética del comportamiento que supone el ritual de la seducción: el poeta gana a su dama por la belleza de su homenaje musical, le jura de rodillas eterna fidelidad, como se hace con un señor o soberano prometiendo ser su «hombre», su vasallo. En demostración de reconocimiento, la dama le invitaba a levantarse, depositando un beso en su frente, como hace el señor feudal, y daba a su paladín-poeta un anillo de oro¹⁶ —símbolo de la fidelidad jurada—, tal como lo hacía en algunas ocasiones el señor feudal cuando investía a un vasallo con un feudo. De ahí en adelante, los amantes estarán vinculados por las leyes de la cortesía, el secreto, la paciencia y la medida que no es símbolo de castidad, sino de moderación (Rougmont: 80).

Todas las formas cortesanas se caracterizan por ser manifestaciones formales de servilismo, lo cual marca desde un principio la lógica asociada al ritual de la seducción en el amor cortesano. En ello se observa que el amante es siempre humilde, servil, y obedece a los menores caprichos de la amada, aceptando calladamente sus reproches, por más injustos que fuesen. En contrapartida, esta relación claramente jerarquizada obliga a la dama a cumplir con su papel estereotipado y debe demostrar cierta reserva y moderación correspondiente a su rango. Así se observa, según el trovador, la diferencia entre el amor de una pastora y el de las mujeres cultas cortesanas, en que la mujer de clase alta que se autoestima, solamente se entrega después de transcurrir algún tiempo y de verificar ciertas pruebas, es decir cuando se convence de que ama (Vedel: 52-3).

No cabe duda que estas actitudes implican un nuevo tipo de dominio racional sobre los instintos cuando lo importante es llegar a «conquistar» pacíficamente a la amada mediante

actitudes formales, se podría decir, por «convencimiento» (Veyne 1991a: 192). El cumplimiento estricto de estas formalidades rituales en vista de detener las pasiones violentas participa con toda evidencia del «proceso de civilización» que mencionamos antes; eso es, cuando se manifiesta la tendencia de una traslación del peso de la coacción externa de la violencia en la sociedad hacia una coacción psicológica que recae sobre cada individuo. La consecuencia más directa de la aplicación de este método de control de las pasiones en favor de un beneficio espiritual superior es que conduce a una verdadera «religión del amor», una sublimación del sufrimiento programado por la razón como nueva tipología del sentimiento amoroso (Veyne 1991a: 123).

Religión del amor

MORAL CORTESANA Y MORAL CRISTIANA

Lo anterior proporciona elementos para comprender la estructura social jerárquica nueva que se instala en las cortes medievales. De cierta manera explica también el por qué de todo este ritual prefijado que va asociado a la canción trovadoresca y que se traducía en actitudes de humildad y cortesía como nuevos modales socialmente obligados en estos ambientes cortesanos. ¿Qué pasa entonces con las otras dos características que definían la canción trovadoresca como religión del amor y del adulterio? En realidad, la pregunta sería: ¿Por qué la canción trovadoresca no retrata nunca las relaciones entre esposos, sino siempre las relaciones amorosas entre un amante de posición social inferior y una mujer casada de clase social superior (real o ficticia)? (Bloch: 329).

Para entender este aspecto fundamental de la originalidad de la canción trovadoresca, tenemos que examinar las circunstancias históricas en que surge la institución del matrimonio y averiguar en qué medida la lírica trovadoresca refleja, a través del tema de la religión del amor y del adulterio, una oposición entre la moral cortesana y la moral cristiana. Esta escisión entre Iglesia y corte es el rasgo más mani-

fiesto del sentimiento medieval sin el cual no podríamos rastrear los orígenes del «amor cortesano». Para una justa apreciación de este cuadro conflictivo en torno al control social del matrimonio —entre pacto espiritual y material— es necesario examinar en qué medida su institución como sacramento de la Iglesia viene a representar una situación más opresiva que los pactos matrimoniales anteriores en Occidente.

EL MATRIMONIO ROMANO Y EL MATRIMONIO CRISTIANO: DEL PACTO A LA INSTITUCIÓN

Aunque hubo ciertas diferencias apreciables entre las uniones matrimoniales de la República y del Imperio —sobre todo debido a las influencias de la moral estoica—, a grandes rasgos podemos decir que el matrimonio romano era un pacto privado, difundido como un deber cívico que se cumplía en virtud de un beneficio patrimonial (dote). Por tal motivo, esta institución estaba vedada a los esclavos e iba a seguir siéndolo hasta el siglo III d.C. Todo lo que exigía la moral antigua a los esposos era tener hijos legítimos que habrían de recibir algún día la sucesión y hacer que la casa funcionara para resolver la continuidad y estabilidad del cuerpo cívico de los ciudadanos libres. En consecuencia, la moralidad tendrá en cuenta dos tipos de matrimonio: el deber, y la unión facultativa, que es un mérito suplementario pero no un presupuesto, por lo cual ser un buen marido implicaba ante todo cumplir con todos sus deberes cívicos (Veyne, 1992a: 45-52).

En los aspectos matrimoniales, la vida del hombre ciudadano es semejante a la de un soldado, que una vez terminado el servicio de haber engendrados los hijos legítimos a una esposa con quien se casó en legítimas nupcias, tiene el derecho de ir a desahogar su naturaleza humana donde le plazca. Sólo que no debe tocar a las matronas, lo cual sería contrario al servicio cívico. Esa era la moral que reinaba sin discusión entre la República y el Imperio, implicaba que la esposa era una pequeña criatura poco importante y el matrimonio, al final, no era el acto central de la vida (Veyne, 1991a: 226).

La mujer casada no depende en nada de su marido, sino que continúa dependiendo de su padre, que sólo la ha prestado, a ella y a su

dote, al yerno. El padre permanecía como verdadero dueño de la sexualidad de sus hijas y se siente dueño de su casa. En caso de adulterio, por más que el marido se sentía burlado, el padre era el único autorizado para castigar al intruso que se había mofado de la compostura de la casa. Menos importante era castigar a la mujer adúltera, criatura irresponsable. En general, los celos y represalias no eran lo que han llegado a ser y el adulterio no era un pecado merecedor de las llamas del infierno; era a lo más una falta contra el orden cívico. Habitualmente cualquier severidad del jefe del clan cedía con rapidez su lugar a la indulgencia indiferente que era, a los ojos de las propias clases dominantes, la verdadera moral romana, la de los antepasados. La libertad de costumbres de la aristocracia romana entre la República y el Imperio no era un fenómeno marginal ni vergonzoso u oficialmente ignorado: estuvo conforme a la doctrina senatorial en la materia (Veyne, 1991a: 124; 1991b: 177-8).

Dado que entre los romanos las divorciadas recobraban su dote cuando separadas, el resultado era una enorme frecuencia de divorcios en la clase alta ya que no había tampoco impedimento a casarse con una divorciada. Se divorciaban y se volvían a casar con mucha frecuencia, de manera que en casi todas las familias coexistían bajo el mismo techo niños nacidos de diferentes matrimonios, además de niños adoptados. Cabe tener en cuenta que los recién nacidos no son aceptados en la sociedad sólo por la relación biológica con los padres que les hace de hecho legítimos, sino por la decisión del jefe de familia que los reconoce y declara así legales (Veyne, 1992a: 23, 46, 50-1).

A pesar del aparente alto grado de flexibilidad en que se movía la moral y unión matrimonial aristocrática del mundo romano, esta visión del matrimonio como «deber que cumplir» ha dado lugar a la ilusión de una crisis de la nupcialidad y a una difusión del celibato. Hacía el año 100 a.C. un censor se dirige en estos términos a la asamblea de los ciudadanos: «*El matrimonio es una fuente de trastornos, como todos sabemos; pero no por ello hay que dejar de casarse, por civismo*». El emperador Augusto tuvo que promulgar algunas leyes especiales con el fin de que los ciudadanos se decidieran por el matrimonio y ocuparse también de las crecientes tensiones del adulterio, prohibiendo al marido matar a su esposa

infiel bajo pena de exilio o cuando se trataba de un plebeyo, condenarlo a trabajos forzados a perpetuidad (Veyne, 1992a: 49-50; 1991a: 102).

El cambio más importante se dio cuando el estoicismo predicó el conformismo en la época del Imperio. Desde una doctrina de la autonomía moral, de dominio del individuo racional por sí mismo y desde el interior, el estoicismo promovía la vida ideal en pareja asociada a la experiencia de un sentimiento de amistad constante que era suficiente para dictar deberes mutuos. El conformismo estoico ante el matrimonio agravó las consecuencias de la institución respecto al matrimonio de los tiempos de la República, exigiendo que los esposos controlen sus menores gestos y que antes de ceder al menor deseo comprueben si semejante deseo está fundado en la razón. Los estoicos hacen del fundamento del matrimonio la procreación y limitan la sexualidad a esta finalidad dentro del marco general de la obligación de dar buenos ciudadanos a la patria. Como consecuencia lógica de esta nueva moral, la exposición de hijos de origen extraconyugal empieza a ser mal vista y, más tarde, ilegal (Veyne, 1992a: 23, 56-7). Así comenzó esa inversión de valores paganos como uno de los más importantes aspectos de la conversión del mundo antiguo al cristianismo, que se puede resumir como el paso del hombre cívico al hombre interior en el cual no existe otra naturaleza humana que la de la razón y del deber (Veyne 1991a: 227).

Ahora bien, aunque se considera que las raíces del cristianismo primitivo se remontan a la moral del Alto Imperio Romano (Veyne, 1991b: 169) y que durante una época determinada paganos y cristianos hayan dicho textualmente lo mismo para limitar la función del matrimonio a la procreación y la estabilidad social y política, esto no basta para confundir ambas corrientes. Pues esta proclama no tiene las mismas consecuencias cuando es el resultado de una doctrina sapiencial, que da consejos a individuos considerados como libres, para su autonomía en el mundo y que éstos seguirán si las encuentran convincentes, a cuando procede de una Iglesia todopoderosa, poseída por su misión de regir las conciencias para su salvación en el más allá y que está dispuesta a legislar para todos sin excepción, estén o no convencidos (Veyne, 1992a: 59). Es esta idea de coacción moral institucional sobre

las conciencias lo que distingue fundamentalmente la idea del matrimonio cristiano del pacto privado anterior.

Basándose en San Jerónimo (¿347?-420) y en el sentimiento obsesivo de que el mal viene del sexo, los dirigentes de la Iglesia cristiana latina de los primeros siglos se apartaron del matrimonio como algo repugnante, muy lejos de poder ser sagrado¹⁷. Pero la conjunción de los poderes temporales y religiosos de la época carolingia hizo refluir esta ola de ascetismo y la repulsión que inspiraba la institución matrimonial, dirigiendo la atención hacia algunos textos agustinianos que meditaban sobre lo que el matrimonio podía tener de bueno, o de mal menor, que pudiera convenir al común de los hombres. En su afán de dirigir a los laicos, los obispos se dieron cuenta de que no lo conseguirían inculcándoles la aversión por el estado conyugal, sino que por el contrario, moralizándolo como marco de una existencia virtuosa. A medida que se moralizaba, el matrimonio se deslizaba poco a poco al terreno espiritual, bajo la férula de los sacerdotes. Así se terminó por romper deliberadamente con la situación de compromiso entre poder temporal y espiritual que había marcado la tradición carolingia y reclamar finalmente la competencia exclusiva de la Iglesia en materia de matrimonios (Duby, 1992: 28, 110, 102-3).

Estas tendencias hacia una mayor defensa de las virtudes del matrimonio empezaron a percibirse ya en la Alta Edad Media, ante la relativa pérdida de vigencia del derecho romano y la importancia que vinieron a cobrar, en cambio, las cuestiones relacionadas con la pureza del linaje —los vínculos de la sangre—, como modo de asegurar cierta cohesión del sistema social. Aunque las cuestiones matrimoniales y patrimoniales se unen de forma cada vez más explícitas en términos de intereses económicos a nuestros ojos actuales, este género de preocupación seguía siendo aún marginal hasta principios del siglo XIII. Las prácticas matrimoniales no tenían sólo por fundamento valores materiales sino que la clave del sistema de valores aristocráticos era lo que en los textos en latín del siglo XII se llama *probitas*, la cualidad del probó, esa valentía del cuerpo y del alma que conduce a la vez a la proeza y a la generosidad. Todos estaban persuadidos, entonces, de que esa cualidad principal de la aristocracia se transmitía

por la sangre. Por lo tanto, la función del matrimonio era unir a un genitor valiente con una esposa tal que su hijo legítimo llevara en la sangre el apellido de un antepasado valeroso capaz de hacer revivir a éste en su persona. Y todo depende de la mujer que mezcla indisolublemente las dos sangres. Tales son, al parecer, las bases primarias de la moral matrimonial entre los guerreros de la Europa carolingia y poscarolingia de cuya manera de pensar, dice Duby, conocemos en realidad muy poco (Duby, 1992: 35).

Se conoce mal el derecho matrimonial franco pero se sabe que la ceremonia de los esponsales ya era pública, en parte para comprobar ante todos la pureza de la mujer que era, a todos los efectos, el elemento fundamental y la razón de ser del matrimonio. La virginidad y la pureza de la mujer encarnaban el futuro de la parentela y los mecanismos de herencia; de ahí se derivaba toda una serie de medidas que trataban de reprimir la ruptura o la imposibilidad del matrimonio. Entre los francos y los burgundios el cuerpo femenino era tabú y entre los galo-romanos la violación de una mujer libre se castigaba con la muerte. De donde se deduce la gravedad de un incesto o de un adulterio que significaba un repudio inmediato para la mujer casada que conducía en seguida a la muerte. Cualquier unión que menosprecie los estatutos sociales resulta intolerable porque disuelve la sociedad, de la misma manera que la mujer adúltera destruye voluntariamente la autenticidad de sus hijos, suprimiendo el carisma de la sangre (Duby, 1992: 38; Veyne, 1992b: 62-5).

A finales del siglo IX el parentesco se vivía, si se puede decir así, horizontalmente, como un grupo que reunía a lo largo de dos o tres generaciones solamente, a los consanguíneos y a los parientes por alianza, hombres y mujeres, en el mismo plano. Poco a poco, este conjunto fue sustituido por un sistema vertical, ordenado únicamente en función de un linaje de hombres. Esta situación orientó la evolución de las relaciones conyugales hacia la preeminencia del *caput mansi* (jefe de la casa) y a la supresión del poder masculino sobre los bienes hereditarios dentro del marco de una muy vigilada política de linaje. Era la imagen de la casa real que se iba difundiendo en la primera fase de feudalización, y que conducirá hacia el año 1000 a un nuevo sistema de explotación: el

señorío. No cabe duda que esta concentración de poder entre las manos crispadas de varones alineados por la sangre participa del proceso de centralización de las tierras que orienta toda la política europea a partir del siglo XI y XII (Duby, 1992: 80, 87-8).

En la Francia carolingia la institución del matrimonio seguía relegada a los márgenes de la sacralidad pero como era la base principal de la paz pública, y como las estructuras del Estado carolingio habían asociado a los obispos al mantenimiento de esa paz por la sacralización de la realeza, los dirigentes de la Iglesia debieron preocuparse más que sus predecesores de la sacralización del vínculo conyugal. Ante el poder de ordenar la sociedad terrestre se inició el camino hacia la sacralización del matrimonio (Duby, 1992: 33). Para suprimir la poligamia, la Iglesia repetía las vanas prohibiciones de los concilios merovingios sobre la indisolubilidad del matrimonio y la monogamia. Prohibiciones que amplió en el Concilio de Maguncia en 813 al vetar el casamiento entre primos hermanos —la exogamia— por motivo de consanguinidad. Semejante legislación provocó innumerables protestas. Desde el momento en que la Iglesia pudo hacer entrar en la realidad social la interdicción total del divorcio, o sea a partir del reinado de Luis el Piadoso (814-840) de manera a que los poderosos dieran el ejemplo al pueblo, también surgieron protestas y nuevos comportamientos privados rebeldes, los llamados «divorcio a la carolingia» que consistían en el asesinato de la pareja no deseada (Veyne, 1992b: 65-7; Duby, 1992: 29).

Estas protestas no impidieron la imposición definitiva de la monogamia y de la indisolubilidad del matrimonio a la población rural alrededor del año mil. La cristianización de las prácticas matrimoniales fue al parecer relativamente fácil en las capas inferiores de la sociedad que no poseían nada, ni siquiera la libertad de su propio cuerpo. Además, el estrechamiento del vínculo matrimonial servía a los intereses de los amos, en cuanto ayudaba a fijar a los dependientes, a arraigarlos en sus feudos, favorecía su reproducción, es decir el aumento del capital comunal. O sea, en este estrato de la sociedad, la cristianización del matrimonio afirmaba las relaciones de producción del señorío feudal (Duby, 1992: 44). Desde luego, el concubinato con las sirvientas siguió como

un fenómeno inherente a toda sociedad rural, pero a estas alturas han desaparecido, en principio, el divorcio y la poligamia en esta franja de la población (Duby, 1995a: 40; Veyne, 1992b: 62, 65, 71).

A finales del siglo XI se cristaliza una oposición irreductible entre dos concepciones de la Iglesia: una tradicional, carolingia, que agrupa a los preladados de cada nación bajo la égida del rey consagrado, su cofrade y protector; otra, reformadora y perturbadora, la de Urbano II, que proclama lo espiritual superior a lo temporal, lo cual implica el sometimiento de los monarcas a los obispos, y éstos a la autoridad unificadora del obispo de Roma. Uno de los medios para hacer doblegar a los reyes fue la excomunión y el otro el control social de los matrimonios aristocráticos¹⁸ (Duby, 1992: 8). A mitad del siglo XII, dentro de un vasto esfuerzo de ordenamiento social y moral bajo la custodia del poder espiritual, la Iglesia institucionaliza el matrimonio (coincidiendo prácticamente con la fundación de la Inquisición en el Concilio de Verona de 1184), convirtiéndolo en uno de los siete sacramentos e impone así el matrimonio monogámico también a la aristocracia. Esto implicaba, al mismo tiempo, no romper nunca la unión conyugal y, de forma contradictoria, romperla inmediatamente en caso de incesto, es decir, si resultaba que los cónyuges eran parientes más acá del séptimo grado. Contradictorio, porque en la aristocracia lo eran todos (Duby, 1995b: 21).

Esta imposición del matrimonio religioso a la aristocracia tenía enormes consecuencias porque permitía a la autoridad eclesiástica, y de hecho al Papa cuando se trataba de reyes, intervenir a capricho para atar y desatar uniones y convertirse así en dueña del gran juego político de unión y desunión territorial que subyace a todos los matrimonios de la alta aristocracia de la época (Duby, 1995b: 21). La «feudalización», la señorialización habían preparado lentamente a los jefes de la Iglesia a atribuirse este poder judicial sobre las uniones ya que a lo largo del siglo XI, los obispos y los abades se habían adueñado de una importante proporción del poder señorial rechazando a los competidores laicos. Este juego entre intereses materiales y espirituales creó la necesidad de perfeccionar un sistema ideológico que justificara el dominio del poder espiritual sobre el

temporal acerca de estas costumbres; ese sistema fue una teología del matrimonio (Duby, 1992: 103, 150-1).

EL CONTRATO DE MATRIMONIO SOBRE EL MODELO DEL VASALLAJE

El discurso religioso de la época identificaba la base del orden social en la subordinación necesaria de lo femenino a lo masculino. En este punto coincidían perfectamente la moral de los guerreros medievales y la de los eclesiásticos. Esto se refleja en el vocabulario empleado en el contrato matrimonial que termina por ser homólogo del contrato vasallático. Como éste, une a dos seres iguales en naturaleza pero necesariamente desiguales en poder, uno de los cuales debe servir al otro. A los príncipes y a los caballeros, se les explica que la jerarquía tiene tres grados: la mujer está situada en un plano inferior, vasalla del hombre y segunda vasalla de Dios del cual Adán es un vasallo superior, ligado a él tanto en el honor como por los gestos del homenaje y las palabras de la fe y, provisto de un feudo que el Señor confiscará si es felón. Como buen soberano, el Todopoderoso ordena a Adán que gobierne a Eva por la «Razón» y a Eva que sirva de «auxiliar» porque, a su vez será recompensada junto a él en su gloria. De ello resulta que, en la pareja, el marido lleva el nombre que se da a Dios padre, «Señor» para hacer notar el peso de su autoridad (Duby, 1992: 42, 88, 180). Las relaciones jerárquicas por grados entre Dios, el hombre, y la mujer, que se modelan todas finalmente sobre la lógica institucional del vasallaje, refuerza la idea muy característica de la sociedad feudal, antes mencionada, de que la moral colectiva toma la forma generalizada de una sublimación de la subordinación social. En ella, el sentido del amor y del matrimonio está dominado por la sumisión y la fidelidad dentro de un modelo matrimonial-vasallático cuyo efecto más inmediato es el acercamiento entre el concepto del amor profano y los valores del orden inherente a los preceptos del amor divino.

En las circunstancias de lucha por el sometimiento del poder temporal por el poder espiritual, la cara visible del discurso sobre el matrimonio no era el control patrimonial centralizado, o la obligación de dar buenos ciuda-

danos a la patria, sino la necesidad de una moral religiosa para controlar el desorden y la violencia inherente al instinto destructor de las pasiones, demasiadas humanas para ser libres. Pues la religión al atacarlas de esta manera, las exasperaba. Los cronistas y sátiras de la época confirman que a mitad del siglo XII asistimos a la primera crisis del matrimonio religioso, congénita a su institucionalización como sacramento (Rougemont: 22).

El potente idealismo del amor cortesano caballeresco no puede engañarnos sobre su origen que no es otro que la rebelión contra el mandamiento religioso de la continencia. El éxito de la Iglesia en su lucha contra el amor físico, queda siempre bastante lejos de su ideal. Pero ahora, al volverse fluctuantes las fronteras entre ciertos grupos sociales, y con ellas los criterios de los valores morales, la sensualidad reprimida irrumpe con violencia redoblada e inunda no sólo las formas de vida de los círculos cortesanos, sino también en cierta medida las del clero a quien, como medida de ajuste, se había impuesto el celibato para marcar la jerarquía con el pueblo laico¹⁹ (Duby, 1992: 100). Apenas hay una época en la historia de Occidente, afirma Hauser, «en la que la literatura hable tanto de belleza física y de desnudos, de vestirse y desnudarse, de muchachas y mujeres que bañan y lavan a los héroes, de noches nupciales y cohabitación, de visitas al dormitorio y de invitaciones al lecho, como en la poesía caballerescas de la Edad Media, que era, sin embargo, una época de rígida moral [...] Toda la época vive en una constante tensión erótica» (Hauser: 274).

En todo caso, pese a la aparente oposición entre la moral cortesana y la moral religiosa, es interesante observar que el esquema moral cortesano de la cultura trovadoresca significó efectos de considerables avances hacía la monogamia. En aquellas épocas en que los hombres estaban habituados a tomar cualquier mujer por la fuerza para satisfacer el deseo del momento, el hecho que el caballero se dedicara a una sola dama, prometer serle fiel y reducir en todo lo posible sus deseos en la medida de sus fuerzas, presenta importantes efectos de convergencia con los valores religiosos dentro de la óptica de los procesos civilizatorios medievales (Vedel: 52). Todo se flexibilizó en el desarrollo prodigioso del siglo XII. Estando asegurado y convenientemente repartido su

poder, la clase dominante se distendió. Mientras que la evolución del cristianismo evolucionaba hacia lo que llegó a ser, los sacerdotes y guerreros reunidos bajo la autoridad del príncipe terminaron por ponerse de acuerdo sobre lo que debía ser el matrimonio para que no perturbara el orden establecido. La sociedad medieval y el cristianismo se habían transformado mutuamente sin que uno de los modelos fuera vencido por el otro: se combinaron (Duby, 1992: 241-2). Por eso, aunque se haya podido decir lo contrario, a partir de esta época, el pensamiento amoroso fue tributario del pensamiento religioso (Bloch: 329).

EL AMOR-PASIÓN: INVENTO DE LOS TROVADORES

Desde la Antigüedad se dice que las mujeres son seres tan imprevisibles como incontrolables; de ahí que la pasión se confunda con la esclavitud de un Hombre que ya no es dueño de sí mismo. Nada podía ser más contrario a la moral antigua. En estas circunstancias era imposible reconciliar la idea de la pasión con la concepción del amor y del matrimonio que se vuelve confinado esencialmente a un asunto de distinción de clase, como lo era también el amor cortés a la alta sociedad cortesana. En Roma, la sola idea que un esclavo pudiese enamorarse hacía reír. Por eso, para los griegos y los romanos, la poesía de la pasión como esclavitud, y la posesión de la mujer como cumplimiento de un deber cívico, deben permanecer siempre separadas porque corresponden a órdenes de ideas socialmente muy diferenciados (Veyne, 1991a: 194, 211; 1992a: 124, 184-5, 196).

La desconfianza obsesiva frente a la mujer sigue marcando toda la tradición medieval, sobre todo a partir de las interpretaciones del Génesis de San Agustín que reconocía en ella un ser esencialmente malo por haber traído el pecado en el mundo con todo el desorden que se ve en él. La mujer es un objeto de satisfacción pecaminoso y los peligros de las pasiones relacionadas con ella y todos los símbolos femeninos en general era tan temidos por la Iglesia que durante casi toda la Edad Media eran asociadas al demonio y fundamento de la oposición teológica entre el amor divino y el amor profano (Veyne, 1992: 196; Elias: 317).

En ningún texto, ni de origen laico ni clerical, se emplea el amor en sentido positivo. Siempre se habla de ello como una pasión sensual, irracional y destructivo, pero nunca, al parecer, se aplicó el término amor en relación al matrimonio oficial por considerarse siempre como una pasión desordenada. En general, la teoría medieval da margen a la sexualidad inocente —cuando no estaba por medio el matrimonio— pero a la que no da margen es la pasión que, a diferencia de los románticos del siglo pasado, se define como una embriaguez meramente animal. La impresión general que la enseñanza oficial dejaba en el pensamiento medieval era que todo amor en cuanto devoción apasionada era algo malo. Este concepto produjo en el poeta una cierta obstinación, o al menos una disposición a acentuar más que a ocultar el antagonismo existente entre sus ideales amatorios y los ideales religiosos (Lewis: 12-4).

El romanticismo caballeresco no ha descubierto el amor pero sí le ha dado un sentido nuevo. Es un «amor de lejos» que, aunque no rechace por principio el placer carnal y superficial, provoca que la ausencia o los obstáculos, en lugar de destruir este amor, no hacen más que embellecerlo con una poética melancólica, una especie de religión del amor (Bloch: 329). El poeta ama a una dama casada y el principal motivo del sufrimiento es no poseerla por cuestiones de rango social, y sobre todo, porque la moral cristiana del matrimonio prohíbe este tipo de pasión que conduce al adulterio y al pecado. Por eso, la poesía de la pasión y de la posesión permanecen aquí también separadas porque el destino del amor no es el matrimonio sino precisamente sufrir por el distanciamiento impuesto por la moral conyugal. Esta es una convención del género trovadoresco muy afín además al espíritu más auténtico del vasallaje, siempre ambivalente entre la sumisión —al señor— y la posesión —de su propio feudo—, como resultado de su tipo de dependencia en las estructuras feudales.

Aunque hoy nos parece natural que el amor romántico constituya el tema más corriente de la más seria literatura de imaginación, sólo una mirada a la Antigüedad Clásica o a la Alta Edad Media basta para comprender que lo que nosotros tomamos por «naturaleza» no es más que una situación transitoria que probablemente termine alguna vez y que, por cierto, tuvo un

comienzo: en la Provenza del siglo XI (Lewis: 3). Prescindiendo del periodo helenístico en que los poetas elegíacos descubrieron la fascinación de las historias amorosas y los primeros idilios, el amor como motivo romántico no desempeña papel alguno en la literatura hasta la caballería. El tratamiento sentimental de la inclinación amorosa y la tensión que constituye la incertidumbre de la posesión mutua entre los amantes no fueron efectos poéticos buscados ni en la Antigüedad ni en la Alta Edad Media (Hauser: 265).

Adulterio

En la Edad Media, la idea que el amor es inaccesible reposa sobre el ideal cristiano de castidad que impone la moral conyugal. La Iglesia medieval consideraba solamente cuatro razones suficientes para la realización del matrimonio: tener hijos, sustraerse al pecado, darse mutua ayuda y consejo y, finalmente, procurarse la paz entre enemigos, en caso de alianzas necesarias. Optar por el matrimonio por amor físico, «por deseo carnal», no es un mérito suplementario —como entre los romanos—; al contrario, cuando los cónyuges se aman con exceso fuera de los fines consignados al matrimonio, el pecado es incluso mayor que el del amor extramatrimonial, porque es un abuso del sacramento» (Vedel: 50-1). San Jerónimo y sus seguidores afirmaban que «*el amor apasionado por la mujer propia es adulterio*» (Duby, 1992: 26) Estas opiniones de los eclesiásticos medievales con respecto al amor físico, dentro o fuera del matrimonio, pretendían limitar las pasiones por sentimiento de culpa.

En toda sociedad en que el matrimonio sea puramente utilitario, la idealización del amor físico tiene forzosamente que comenzar por una idealización del adulterio como símbolo de la libertad, sobre todo femenina, ya que para la mujer, el matrimonio representaba sino una esclavitud, una «celda conyugal bendecida» donde abandonaba su libertad a cambio de protección. (Lewis: 12; Duby 1992: 102) De aquí surge la pregunta ¿el trovador y la dama eran amantes o no? ¿El suspiraba en vano?

Según las reglas del género trovadoresco, la perpetua desdicha no depende de la intermi-

tencia del corazón y del lecho: el trovador sufre por definición porque establece la inutilidad de un amor que no quiere tener esperanza. Es una convención mundana que responde a una falsa ingenuidad dentro de un género literario en que un hombre tiene derecho a dar a conocer una pasión desventurada hacia una mujer conocida a la que designa incluso por su nombre, pero ni ésta ni su cónyuge deben mostrar desconfianza ante un sentimiento halagador que todo el mundo considerará platónico, so pena de pasar por maldiciente (Veyne, 1992: 184, 237).

En el siglo XII la nueva moda era para los jóvenes vasallos asediar a la dama, a la esposa de su amo, fingiendo por broma raptarla. Pero su deber era también vigilarla y vigilar al señor: que no deje a su mujer, que no tome otra sin consultar a sus «amigos» porque de no ser así la casa se podía dividir por falta de autoridad (Duby, 1992: 165). Por eso, la dama cortesana se dejaba envolver con agrado por las canciones del trovador, y el esposo llegaba a reírse de la pasión del súbdito; hasta concedía permiso a su mujer para dar un beso al vasallo o para hacerle objeto de otro tipo de demostraciones que no tuvieran gran significación, con tal que se evitara el adulterio. Contrariamente a la época romana, el adulterio era castigado con el divorcio, lo que traía a su vez graves consecuencias patrimoniales y sociales para la mujer. Gran cantidad de textos de esta época apuntalan la prohibición de un nuevo casamiento tras un divorcio, y eso en un contexto histórico de progresivo dominio masculino en que la mujer pierde su dote a favor del marido al casarse (Duby, 1992: 140). Esto significa que, además de coacción moral religiosa del sacramento, la fidelidad en el matrimonio era respaldada por serias presiones jurídicas y sociales.

La psicología del vasallo parece ser siempre ambivalente entre actitudes de sumisión y deseo de posesión o, entre la fidelidad y la pasión. El esquema del amor cortesano acusa esta misma ambivalencia y, por eso, podía desenvolverse en medio de una gran diversidad de gradaciones, desde el simple juego de sociedad hasta la pasión más violenta. A pesar de las convenciones que empiezan a regir la contención, podemos suponer que en las circunstancias de dislocación entre amor y matrimonio, era natural que la dama no rechazara

siempre el amor que le ofrecía en la corte un joven trovador que había logrado embellecer sus sentimientos con un romanticismo capaz de vencer idealmente la moral conyugal y el miedo al pecado (Veyne, 1992a: 192). Esa era la novedad que se infiltraba con el ritual de la seducción, ese sutil arte de sociedad que se llamaba también «hacer la corte». Además, señala Duby, la casa aristocrática se prestaba al adulterio de la dama; ella dominaba absolutamente la vida de los salones cortesanos y, como lo hemos mencionado antes, muchas veces asumía ella sola la función de mando durante las largas ausencias de los señores feudales que iban a la guerra (Duby, 1992: 185-6).

Ante esta descripción global del esquema del amor cortesano, se sobreentiende que el mecanismo psicológico de la vinculación a la mujer de otro y la exaltación de este sentimiento por la libertad con que se confiesa en la canción trovadoresca no podría haber tenido lugar sin haberse cumplido en la realidad la condición mínima de un debilitamiento de las instituciones religiosas y de la eficacia de los antiguos tabúes religiosos, cosa que se dio precisamente en el sur de Francia en el siglo XII (Bloch: 330). Entre los compromisos a que han llegado las relaciones entre la sociedad medieval y el cristianismo en esta época, uno es que el amor cortesano responde en el fondo a una función benéfica ante el incesante comercio de que son objeto las mujeres y las tensiones de una concepción del matrimonio como orden y deber, sacando el exceso de tensión y de fervor fuera de la célula conyugal a fin de mantenerla en el estado de retención que conviene a la sociedad (Duby, 1992: 184).

Esto quiere decir que a pesar de su espiritualidad el amor cortesano no se convierte nunca en un principio filosófico, como en Platón o en el neoplatonismo, sino que conserva su carácter sensual erótico. Es un culto consciente al amor como fuente de toda bondad y de toda belleza que, como tal genera un renacimiento de la personalidad moral²⁰ (Hauser: 268-9). La figura del trovador señala la aparición de una nueva aristocracia emancipada e influenciada por los valores individuales de la incipiente burguesía urbana que prepara el terreno para que estas inclinaciones pudieran crecer libremente.

Leonor de Aquitania: «reina de los trovadores»

Leonor de Aquitania, nieta del primer gran trovador conocido, Guillermo IX de Aquitania, fue acompañada durante casi toda su vida por el célebre trovador, Bernard de Ventadorn. Fue un ejemplo vivo de esta desgracia que sintió la cultura medieval ante la institucionalización del matrimonio religioso en el siglo XII. Aunque las conveniencias obligaban a los escritores de esta época a celebrar sobre todo la belleza de todas las princesas, incluso de las menos agraciadas, en todas las cortes de Europa, Leonor de Aquitania era la heroína de una leyenda escandalosa muy difundida que superó con creces a las alabanzas a su gran belleza.

Leonor de Aquitania, heredera del gran Ducado de Aquitania, es el ejemplo paradigmático del conflicto de valores que implicaba esta dislocación del amor y matrimonio en el siglo XII. Fue representada a menudo como la tierna víctima de la crueldad fría de sus poderosos esposos que buscaron en ella la anexión de sus posesiones territoriales. Entregada al Rey Luis VII de Francia cuando tenía unos trece años y él apenas diez y seis, después de varios años de riñas y disputas por no engendrar el deseado heredero del trono de Francia, pidió y obtuvo finalmente el divorcio por motivo de consanguinidad, dado que Luis VII era su primo. En el corto viaje de Orleans a Poitiers, después de abandonar al Rey de Francia, en dos ocasiones intentaron apresarla para casarse con ella por la fuerza, lográndolo más tarde el segundo, Enrique II de Inglaterra. Leonor de Aquitania fue representada muchas veces como víctima de este segundo esposo contra el cual se sublevó con el apoyo de sus propios hijos (Ricardo Corazón de León); en otras ocasiones, se la describe como la mujer libre, portadora de la brillante cultura del sur de Francia injustamente ahogada frente al salvajismo y la opresión del norte. (Duby: 15-38). Pero lo cierto es que esta reina que hizo de su vida un asunto europeo, pretendía ser dueña de sí misma y nunca encontró la felicidad en los arreglos matrimoniales que le fueron impuestos. Carecía por completo de la contención que sienta tan bien a las esposas, sobre todo a las

esposas de los reyes, y despreciaba la moral cristiana que imponía el matrimonio monogámico cuya fidelidad resultaba insoportable dentro de las costumbres medievales. Su hija, María de Champaña, siguiendo la inspiración de su madre prohibió el matrimonio en su «corte de amor». Ella, su madre y muchas otras damas cortesanas, fueron las que inspiraron y pusieron en la boca de sus poetas-trovadores (Bertran de Ventadorn, Chretien de Troyes...) el problema de la coacción psíquica de la institución del matrimonio sobre la organización de las relaciones afectivas entre hombres y mujeres en el siglo XII.

He aquí una declaración de la condesa de Champaña sobre el matrimonio en general:

«Al tenor de lo presente, decimos y sostenemos que el amor no puede extender sus derechos entre marido y mujer. Los amantes se otorgan todo recíproca y gratuitamente, sin ninguna obligación de necesidad, mientras que los esposos están ligados por deber a todas las voluntades, el uno del otro. Que este juicio que pronunciamos con extremada madurez, después de haber oído a varias nobles señoras, pase por verdad constante e irrefragable. Dado el año de 1174, el tercero de los calendas de mayo, indicción VII» (Rougemont: 334).

Conclusión

Aunque parece obvio, en una primera instancia, que ciertos tipos de músicas captan más fácilmente nuestra atención o parecen conectar de forma más inmediata y «natural» con nuestra sensibilidad, estamos menos dispuestos a admitir, como supuesto de segunda instancia, que nuestros gustos se moldean en gran medida en base a unas situaciones históricas transitorias que modifican los modos de pensar y de sentir. La sociedad de final del siglo XX vive todavía la disolución del romanticismo y no ha encontrado un camino muy claro para sustituir a sus formas de pensamiento que impregnan sin duda nuestra manera de pensar sobre el arte. Por eso los estudios que se proponen expresar

con palabras el sentido que pueda encerrar las relaciones de la música con su contexto socio-histórico se enfrentan constantemente a una serie de resistencias características del romanticismo decimonónico para el cual el arte no significaría más que lo que dice o simplemente no tendría significación alguna más allá del individuo por depender estrictamente de la esfera de la intuición.

La sociología no puede dar respuestas satisfactorias a todos los interrogantes sobre la creación musical, pero al menos puede contrastar hipótesis con las investigaciones empíricas de la musicología, para lograr una mejor interpretación global de los fenómenos musicales en función de los valores colectivos que vehicula. Después de las experiencias estéticas que marcaron el siglo XX, hoy con mayor razón que nunca, se plantea la problemática del sentido como el eje central de las relaciones entre arte y sociedad. A ese proyecto contribuyen las investigaciones sociológicas que van más allá de los revisionismos que buscan cadáveres sin exhumar en la Historia, y que orientan ahora sus esfuerzos hacia la búsqueda relaciones estructurales que podríamos llamar «objetivas», capaz de actualizar los distintos significados del arte del pasado para su proyección sobre el presente. Esto parece ser la manera más favorable de rentabilizar las contribuciones artísticas del pasado para evitar reutilizaciones arbitrarias de estéticas que desembocan a menudo en insignificantes juegos de formas sin contenidos.

Cabe aquí la pregunta ¿qué tenemos en común con aquellos amantes medievales, siervos y prisioneros de una pasión sin esperanza, que parecían no hacer otra cosa que arrojarse a los pies de alguna dama de inflexible crueldad? Si bien el arte tiene una historia, no conoce evolución en el sentido de un crecimiento y multiplicación de los valores estéticos. Lo que hemos sido, seguimos siéndolo de alguna manera. La forma ni el sentimiento de esta antigua poesía ha pasado sin dejar huellas indelebles en el espíritu de la cultura occidental y las novedades históricas del ideal del amor cortesano y de la lírica trovadoresca traen hasta hoy, sino la repetición exacta de un sentimiento y una configuración social, al menos reminiscencias de la problemática existencial que prepara el terreno a la modernidad. El trasfondo del proyecto institucional feudal

del vasallaje y del matrimonio de la Iglesia cristiana que subyace a la lírica trovadoresca ha demostrado ser portavoz de las contradicciones tempranas que ha generado el nuevo orden social «civilizador», donde la libertad de los instintos individuales tienen que ceder el paso o entrar en conflicto con la presión social coactiva que representan las reglas de la moral y del derecho como nuevos ejes ordenadores de las sociedades modernas. Sólo que los medievales, a diferencia de los modernos, nunca renunciaran a la complejidad de la existencia simultánea del mundo espiritual y material para expresar sus problemáticas existenciales. Esto es lo que más cuesta a la hora de interpretarlos. Su lenguaje es complejo, como su forma de pensar lo es. Para ellos la realidad es inaprensible directamente porque cada cosa y cada palabra es siempre símbolo de otras cosas. Esta actitud se refleja en el sutil discurso medieval, siempre lleno de significados por descubrir detrás de otros significados. Más que intentar ser estrictamente «artística», su manera de obrar es profundamente simbólica y todavía inmersa, de cierto modo, en el espíritu religioso de la época. En muchos sentidos, el arte trovadoresco es paradójico ante los procesos de cambio de su época, y por eso, su arte es un terreno muy sugerente para reflexionar sobre las infinitas pretensiones de la modernidad que parece desvelar cada día un poco más la «realidad» de nuestro mundo.

No faltan hoy hipótesis que anuncian un supuesto «retorno a la Edad Media». Queda mucho por comprobar sobre similitudes y semejanzas entre ambas épocas antes de caer en los abismos apocalípticos de una vuelta al pasado sin más consideraciones. No obstante, en el marco de nuestro estudio, este interés renovado por los medievales es un incentivo más para investigar con mayor detenimiento los temas relacionados con este periodo de la Historia de manera a liberar con criterios la imaginación hacia la contemplación de su arte y tender los puentes pertinentes hacia nuestros intereses presentes.

NOTAS

¹ El siglo XI reviste crucial importancia en la independencia cultural y musical del occidente que se simboliza por el cisma definitivo entre las iglesias de occidente y de oriente en 1054. Durante ese periodo se

iniciaron ciertos cambios que, una vez elaborados, dieron a la música occidental estos rasgos que la distinguen de otras músicas del mundo: su composición, notación, principios de ordenamiento por «modos», reglas del ritmo y la consonancia. Es también el comienzo de la polifonía de la Escuela de Notre-Dame de París que comenzó a reemplazar a la monofonía que caracteriza musicalmente a la canción trovadoresca (Grout y Palisca: 109-10).

² Mucha de la poesía antigua se definía de esa manera como, por ejemplo, las elegías eróticas romanas, género amoroso afín a la canción trovadoresca. Nacida en Grecia, la elegía se definía por su forma métrica y no por su contenido; eran grupos de versos (un hexámetro y un pentámetro) sostenidos por un acompañamiento de flauta.

³ Pese a las analogías estilísticas comprobadas entre los cantos litúrgicos y la canción trovadoresca, existe de todos modos mucha incertidumbre en la transcripción de esta música que nos ha llegado en notaciones diferentes. No parece haber consenso en su interpretación, especialmente en lo referido a los aspectos rítmicos, ya que se pueden encontrar hasta cinco diferentes transcripciones modernas de la misma frase musical. La musicalización era generalmente silábica (una nota por sílaba) con ocasionales y breves figuras melismáticas (varias notas sobre una sílaba), especialmente en la penúltima sílaba de un verso. Es probable que durante la ejecución el cantante improvisará ornamentos y que intentará variar la melodía de una estrofa a otra, acorde con los usos musicales de la época. Se sospecha que los cantores alteraban cromáticamente (elevando o bajando un semitono) ciertas notas de los modos eclesiásticos empleados haciéndolos sonar cada vez más parecidos a los modos menor y mayor del sistema moderno. La extensión melódica era relativamente reducida –difícilmente excedía de una octava– y los modos empleados eran prácticamente limitados al primero, Dórico (modo de Re), y al séptimo, Mixolidio (modo de Sol), con sus correspondientes modos plagales (una cuarta más baja) (Grout y Palisca: 99).

⁴ La canción de gesta con carácter épico nació hacia el siglo X y estaba destinada a ser declamada o más bien salmodiada de castillo en castillo o de plaza en plaza pública. A diferencia de la canción trovadoresca, sus creadores, llamados juglares, eran hombres habituados a rehacer sin cesar la sustancia de sus relatos, entregados a un género de vida poco favorable al estudio, pero, en posición de frecuentar de vez en cuando a los poderosos (Grout y Palisca: 94-5; Bloch: 115).

⁵ Sobre las influencias entre la tradición religiosa y profana en la música, Raynor dice: «Aunque las pruebas existentes parecen mostrar que la Iglesia recurrió continuamente a la música secular, consagrando por así decirlo los esfuerzos de los compositores que estaban fuera de ella, lo que se hacía dentro de la Iglesia era organizado, coordinado y registrado, en tanto que las actividades seculares eran emprendidas sin la menor intención de dejar constancia de su método o su propósito. Si no sabemos con suficiente certeza qué era lo que se interpretaba con los instrumentos utilizados en la Iglesia en la Edad Media, por lo menos sabemos cómo estaba organizada la música, qué cantantes e intérpretes la ejecutaban y conocemos lo suficiente de la música misma como para poder seguir el desarrollo de los estilos.

Los recursos musicales progresaron tanto dentro como fuera de la Iglesia, pero el desarrollo de la música secular, por mucho que ésta influyera en lo que se escuchaba en los servicios, sigue siendo mucho más difícil de documentar. Es razonable suponer que mucho de lo que relacionamos sólo con su empleo en la Iglesia fue tomado de la práctica secular...» (Raynor: 57).

⁶ En general, está admitido que el arte trovadoresco debió nacer largo tiempo antes de Guillermo de Aquitania, pero se considera que con él ese arte adquiere una perfección notoria por lo cual se le suele señalar como punto de inicio teórico (Salazar: 208).

⁷ El tema habitual de los poemas era el amor cortésano, pero existen también poemas religiosos y más populares, como las canciones de cruzadas, por ejemplo. No hubo limitaciones específicas por lo que se refiere al tema y eran, de hecho, muy variados (Caldwell: 89).

⁸ La lírica amorosa trovadoresca es una ficción sistemática comparable a la elegía erótica romana o a la poesía petrarquista en que los acontecimientos eventuales, tal vez autobiográficos, quedan sustituidos por las necesidades internas de una cierta coacción individual que sirve la coherencia de una contraverdad, la lógica de un antimundo con atuendos poéticos (Veyne, 1991a: 123).

⁹ Con frecuencia se ha preguntado por las fuentes y modelos literarios de la poesía trovadoresca, señalando su parentesco con otras líricas. Esto tiene bastante importancia para la comprensión de la poesía trovadoresca, pero en el marco de este estudio nos limitaremos a señalar como nota las hipótesis que circulan sin intentar zanjar esta cuestión que remite más bien a un estudio específicamente de tipo literario:

- Veyne compara en muchos aspectos la elegía erótica romana con la lírica trovadoresca por haber construido una mitología del amor libre sobre la paradoja: «nadie puede seguir hombre libre si quiere amar» (1991a: 195). Ambas poesías describen una modalidad del amor que debe sufrir por definición. En Roma, como sucede hasta mucho tiempo después, amor y matrimonio tenía poco que ver sino con cuestiones de propiedad y herencia, y el único medio de sufrir de amores poéticamente era amar a una mujer indigna (ex-esclava o liberta), con la que uno se desposaba. Pero entonces, ya no era posible describir una fatal pasión por una golfa como una verdadera tragedia; no quedará más que cantar el amor desdichado a las «irregulares» en tono humorístico. En cambio, en la canción trovadoresca, el escenario exclusivo es la sociedad cortesana, y la causa del sufrimiento amoroso es la inutilidad de un amor que quiere no tener esperanza porque la amada es siempre una mujer casada y de rango superior (real o ficticia). En este sentido, la poesía trovadoresca marcaría un especie de retorno al lirismo de la Antigüedad ya que trata de establecer una mitología erótica sobre la misma necesidad, pero invertida.

- Hauser (275-6) señala las importantes influencias del espiritualismo de la poesía clerical latina medieval que dominaba toda la vida afectiva de la cristiandad y cuyo culto a la mujer (Vírgenes) puede ser concebido como el modelo del culto a los santos. No obstante, Hauser (278-280) advierte que si bien el romanticismo decimonónico ha tendido a interpretar el servicio del amor del servicio a la Virgen, es algo que carece de todo fundamento histórico porque los comienzos de la poesía tro-

vadoresca son anteriores al culto a la Virgen, de modo que la influencia podría plantearse más bien a la inversa. Rougemont (81), en cambio, opina que los trovadores tenían demasiada poca cultura como para conocer a fondo la poesía clerical latina.

• Tanto Hauser (159) como Veyne (1991: 169) señalan que el arte como la moral sexual del cristianismo es una derivación del espíritu romano tardío y ambos muestran la misma inclinación hacia la espiritualización y la abstracción, así como una fuerte tendencia a la autorepresión que acompaña este desplazamiento de lo sensible por lo espiritual.

• Tanto Hauser, Rougemont como Bloch (329 nota 32) hacen referencias a autores que señalan una serie de motivos que son comunes a la lírica amorosa provenzal y a la poesía cortesana islámica pero reconociendo que en ninguna parte se encuentran prueba auténtica de que esos rasgos comunes —que están lejos de agotar el concepto del amor cortesano caballeresco— vengan a la poesía trovadoresca de la literatura árabe.

• Según Bloch (330) y Rougemont (cap. VI) es de considerar la debilidad de las instituciones religiosas en el sur de Francia que hubiera favorecido el surgimiento de las herejías, especialmente de la herejía cátara y su «Iglesia del Amor» ya que en la escuela de «trovar clus» (hermetismo del lenguaje) se manejaba ambigüedades expresivas que servían para esconder, al parecer, pensamientos perseguidos por la Inquisición. Esto explicaría, según Salazar (193), porque los trovadores desaparecieron de las cortes provenzales a finales del siglo XIII coincidiendo con el momento en que la herejía cátara fue duramente combatida en medio de la cruzada contra los albigenses. Por otra parte, Abatti (188) afirma que la desaparición de los trovadores se debe principalmente al aburguesamiento paralelo de estas clases marginadas que encontraron ya otra función más autónoma en las ciudades en auge.

• Para Lewis (3-4), es evidente que han fracasado todos los esfuerzos de los eruditos para encontrar el origen preciso del contenido de la poesía amatoria provenzal. Se le encontraron influencias también celtas, bizantinas, pero nunca se aclaró de qué modo influyeron. En cambio, según este autor, lo que sí es cierto es que existe una inconfundible continuidad entre las canciones de amor provenzales y la poesía amatoria de la Edad Media posterior, y entre éstas —a través de Petrarca y otros— con las de la época presente.

¹⁰ Las canciones de Cruzada, mediocres musicalmente, servían normalmente a estimular al caballero a participar en la guerra santa (Abatti: 181).

¹¹ Aunque el homenaje era un rito desprovisto de toda señal cristiana, semejante laguna no podía subsistir, nos dice Bloch, en una sociedad en la que no se admitía una promesa por válida si no tenía a Dios por garantía. El homenaje, propiamente dicho, no fue nunca modificado en su forma, pero en el período carolingio se le superpuso un segundo rito religioso. Con la mano extendida sobre los Evangelios o sobre las reliquias, el nuevo vasallo juraba ser fiel a su amo. Era lo que se llamaba la «fe» y hacía que el ceremonial se dividiera en dos fases que no tenían, sin embargo, el mismo valor (Bloch: 162).

¹² Es importante tener en cuenta que una de las virtudes del arte y de la literatura es desvincularse a voluntad

de la realidad. Del mismo modo que las damas querían ser cantadas y alabadas por su belleza y que a nadie le importaba la autenticidad del amor inspirado por esta belleza, la «ilusión consciente» de la humildad del caballero poderoso que adopta los convencionalismos del modelo lírico trovadoresco debe interpretarse de la misma manera (Hauser: 270)

¹³ No olvidemos que los orígenes de todas las formas cortesanas se caracterizan por ser manifestación formal de servilismo. Las formas cortesanas eran reminiscencias del imperialismo romano que habían sido aceptadas por el ceremonial de los monjes y por la política de sumisión de la Iglesia, lo cual quiere decir que el cristianismo recibe también el cuño de la aristocracia burocrática de la época imperial romana pero también posteriormente de la sociedad medieval laica de otra manera. Tan poderoso era el ademán del vasallaje de las manos juntas que se convierte, en toda la catolicidad, en el ademán de la plegaría por excelencia (Vedel: 12; Bloch: 246).

¹⁴ En la elegía erótica romana, nos dice Veyne (1991a: 119-21), que la liberta (ex-esclava) que vende sus servicios habla de dinero con un derecho que ella adquiriría con sus favores, y la más amorosa era la mejor pagada. El amor merecía un salario y el favor único se vende caro. En Roma, todo rico comerciaba con todo con dinero pero en las primeras cortes medievales, el poco desarrollo de la economía monetaria hacía que estos favores se pagaban en bienes o cargos. Además, en virtud de las circunstancias económicas, no existía en la cultura romana ese desagrado medieval por la riqueza que se presenta en moneda (Veyne, 1991b: 183) y que se mantendrá como rasgo característico de la cultura aristocrática cortesana posterior.

¹⁵ Veyne desarrolla esta misma hipótesis en su libro sobre *La sociedad romana* cuando analiza los cambios en la familia y el amor durante el Alto Imperio Romano en función de los cambios institucionales de esta época. El autor demuestra como las instituciones logran configurar un cambio de tipo humano que debe responder psicológicamente a la nueva condición objetiva de un noble que de pronto se vuelve servidor de su príncipe por las circunstancias históricas del Imperio.

¹⁶ Se trata de una tradición de origen romano donde el círculo sin fin ni comienzo del anillo designa la eternidad (Veyne, 1992b: 61).

¹⁷ El pensamiento cristiano fue arrastrado por la fuerte corriente que, en las ciudades de Oriente, llevaba a los intelectuales a representarse el universo como el campo de batalla entre espíritu y la materia, a pensar que todo lo carnal estaba bajo el imperio del mal. Los Padres de la Iglesia latina fueron herederos de estas actitudes. San Jerónimo no lo duda: Adán y Eva permanecieron vírgenes en el Paraíso y sus cuerpos solo se unieron después de la caída, en la maldición. Todas las nupcias son, por tanto, malditas. Nada justifica el matrimonio, a no ser que sirva para repoblar el cielo engendrando vírgenes. Todas las armas contra la mujer y el matrimonio fueron amontonadas por San Jerónimo en el *Adversus Jovinianum*. Gregorio el Grande está muy cerca de éste y su influencia fue incomparablemente mayor (Duby, 1992: 26).

¹⁸ Como mencionamos en la nota 1 de este trabajo, el siglo XI reviste crucial importancia en la independencia cultural del occidente a causa del cisma definitivo entre

las iglesias de occidente y de oriente en 1054 lo cual implica un momento de reafirmación de la Iglesia de Occidente sobre sus propios principios y ante el poder temporal.

¹⁹ Acerca de la imposición del celibato, Duby señala que los primeros detenidos en razón de su conducta matrimonial y a comparecer ante un tribunal exclusivamente eclesiástico fueron los canónigos rebeldes que tardaban en separarse de su mujer. Esta situación contribuyó a que entre finales del siglo XI y principios del XII se ve en la Francia del Norte multiplicarse los conventos de mujeres. Estos refugios se volvían cada vez más necesarios para enfrentar las consecuencias del control estricto de la nupcialidad masculina y el progreso de la reforma eclesiástica que echaba a la calle las compañeras de los sacerdotes que debían separarse (Duby, 1992: 103, 135).

²⁰ Sobre las hipótesis del origen del amor cortesano, hemos mencionado anteriormente que algunos autores señalan las muy probables influencias del dogma de la «Iglesia de Amor», la herejía cristiana de los cátaros que logró florecer en el sur de Francia justamente debido a la relativa debilidad de los centros religiosos en esta zona (Bloch: 330). La Inquisición quemó la mayoría de sus escritos pero sus registros de los interrogatorios existen todavía. Doctrina muy compleja que conducía a sus adeptos a vivir en un estado de perfecto desapego a la materia, en una «religión del amor» que respondía a creencias enteramente contrarias a las que fundamentan la auténtica moral cristiana (Rougémont: 79-105).

BIBLIOGRAFÍA

- ABBIATI, Franco (1959): *Historia de la música*. Tomo I «Roma, Edad Media, Renacimiento». México, Unión tipográfica Editorial Hispano Americana.
- ARIES, Ph. & DUBY, G. (directores) (1992a): *Historia de la vida privada*. Tomo I «Imperio romano y Antigüedad tardía». Madrid, Taurus.
- (1992b): *Historia de la vida privada*. Tomo II «La Alta Edad Media». Madrid, Taurus.
- BLOCH, Marc (1986): *La sociedad feudal*. Madrid, Akal.
- CALDWELL, John (1984): *La música medieval*. Madrid, Alianza, col. Música 18.
- DUBY, Georges (1992): *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia feudal*. Madrid, Taurus, col. Humanidades.
- (1995a): *Año 1000. año 2000. La huella de nuestros miedos*. Chile, Andrés Bello.
- (1995b): *Mujeres del siglo XII*. Andrés Bello, Chile.
- ELIAS, Norbert (1989): *El proceso de civilización*. México, F.C.E.
- GEROLD, Th. (1936): *Histoire de la musique; des origines à la fin du XIVe siècle*. París, Librairie Renouard.
- GROUT, D. & PALISCA, C. (1993): *Historia de la música occidental*. Tomo I, Madrid, Alianza Música 15.
- HAUSER, Arnold (1994): *Historia social de la literatura y del arte*. Tomo I, Colombia, Grupo Editorial del Quinto Centenario, col. Labor.
- LEWIS, C. S. (1969): *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*. Rivadavia, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- RAYNOR, Henry (1986): *Historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*. Madrid, Siglo XXI.
- ROUGÉMONT, Denis de (1993): *El amor y occidente*. CONACULTA. México, Col. Cien del Mundo.
- SALAZAR, Adolfo (1989): *La música en la sociedad europea*. Tomo I «Desde los primeros cristianos». Madrid, Alianza Música 12.
- VEDEL, Waldemar (s/fecha): *Cultura e ideales de la Edad Media La romántica caballeresca*. México, Ediciones Mono's.
- VEYNE, Paul (1991a): *La elegía erótica romana*. México, F.C.E.
- (1991b): *La sociedad romana*. Madrid, Biblioteca Mondadori.