

# DE LA CORTESÍA Y LA *FIN'AMORS* A LA ECLOSIÓN DEL LIRISMO ERÓTICO EN EL MEDIEVO OCCITANO

RAMÓN GARCÍA PRADAS  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

Como de sobra sabemos, es en la región meridional de Francia donde empieza a desarrollarse un tipo de poesía lírica de gran relevancia y perfección formal durante el siglo XII. Nos referimos, sin duda alguna, a la poesía lírico-cortés que ve su luz en la región de Provenza y se extiende rápidamente por todo el país galo, así como por tierras españolas y portuguesas.

Nace primeramente la *canço* como mejor emblema literario del lirismo cortés y de la estética de la *fin'amors*, retratando un tipo de amor que reproduce las relaciones de vasallaje tan típicas de la sociedad feudal y aristocrática del medievo. Surge así un amor inédito hasta entonces en la literatura:

*Ce n'est pas l'amour fatal des anciens, ni l'amour brutal des héros bretons, ni l'amour qui sera plus tard l'élan des poètes italiens du Dolce Stil Nuovo, ou l'ardeur sèraphique des mystiques espagnols, ou la passion débordante des romantiques français*<sup>1</sup>.

En esta nueva concepción de la casuística amorosa la mujer pasará a ocupar el rango privilegiado de soberana, de ahí que en provenzal pase a recibir el apelativo de *domna*, mientras que al caballero enamorado sólo le quedará la alternativa de ser vasallo de la dama, en principio altanera y desdenosa. La mujer adquiere así un protagonismo inédito en un momento en que la literatura teoriza mejor que nunca sobre un sentimiento amoroso que, en línea de principio, excluye el sexo y el matrimonio, en tanto que ambos hacen de la mujer una figura alcanzable. De hecho, se podría definir la vida del siglo XII como “la exaltación de lo femenino, de la mujer, o mejor dicho, de la dama, que pasa a un primer plano, que es objeto de múltiples homenajes, y de atenciones –sentimentales y literarias– de enorme resonancia histórica”<sup>2</sup>.

Muy a principios del siglo XII nace, entonces, en Francia la manifestación de un nuevo discurso amoroso, la poesía lírica en lengua occitana, consagrada casi exclusivamente a la celebración del amor profano. Cabría preguntarse por qué la eclosión de un lirismo erótico en la región provenzal. Existen varias razones para justificar este cambio literario, razones que podríamos considerar de índole social si tenemos en cuenta que en el Sur se desarrolla

1. Robert Bossuat et alii, *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, París, Le livre de Poche/ La Pochothèque, 1992, p. 220.

2. Carlos García Gual, *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Madrid, Ediciones Akal, 1997, p. 14.

un patrón de vida cortesano mucho más rico e interiorista que en el Norte, pueblo más belicoso y menos beneficiado que el Sur de las relaciones comerciales con Oriente. Sin embargo, fue la valorización del papel de la mujer, sin duda alguna, lo que provocó ya no sólo un refinamiento de costumbres sino también una más que evidente revalorización de lo erótico y sentimental hasta el punto de ser cantado en la lírica del Mediodía por un amplio número de trovadores, de origen y estatus social diverso<sup>3</sup>, entre los que podemos encontrar al mismo Guillermo IX, duque de Aquitania y conde de Poitiers, también conocido como Guillermo el Trovador. Bien podríamos decir, entonces, que el amor es un invento del país de Oc:

*Le mot, et la chose, nous viennent du pays d'oc. Le latin amore(m) donne régulièrement en français «ameur», comme flore(m) «fleur» (en provençal flour); il est significatif que là où cette forme a subsisté –dans le seul dialecte picard– ce soit au sens brutal de «rut» or l'amour, tel que nous l'avons hérité des troubadours, c'est, je n'écrirai pas; c'était, tout autre chose que la pure sexualité<sup>4</sup>.*

Es cierto que ya en las primeras manifestaciones épicas francesas encontramos frágiles alusiones a la temática amorosa entre miembros de la nobleza, pero nada tiene que ver con el amor cortés. Se trata de la imagen de un amor que no ofrece complicación u obstáculo alguno, un amor de dominante masculina, según señala H. Marrou<sup>5</sup>, en el que la mujer ama al guerrero hasta el punto de vivir a la sombra del sentimiento del amado, quedando así eclipsada por su gloria y enmudecida por su orgullo hasta el punto de morir sin decir palabra cuando pierde al enamorado. Quizá el caso más emblemático de este amor viril pero tenue ante los enmudecidos y reprimidos deseos femeninos venga representado por la bella Alda en la *Chanson de Roland*. En efecto, cuando Roland muere, no dirige ni uno solo de sus pensamientos a la doncella que lo aguarda y ama por encima de todo, mientras que ella se niega la vida y la felicidad cuando se entera de que Roland ha muerto. Sin su amado, la mujer no es nadie, la fidelidad sobrepasa las fronteras de la vida y, en cambio, nada sabemos de este sentir femenino.

Podríamos pensar con razón que la *fin'amors* o amor cortés ayuda a cambiar la insatisfacción de la amada. Bien es cierto que la mujer sufre un proceso de revalorización, tanto más cuanto que es protagonista, junto al poeta enamorado, de la transmutación social del feudalismo vasallático. Ello convierte a la mujer en soberana y al amante-poeta en su vasallo<sup>6</sup>. La mujer sumisa pasa a convertirse en *domna* inaccesible. El poeta se contenta con contemplarla y admirarla, pero la cortesía impide el placer carnal, pues, en tanto que último peldaño del estadio amoroso, supone la decrepitud del amor, su declive y, por ende, su fin. Surge, pues, en la lírica occitana un erotismo de la mirada y la contemplación, un voyerismo individualista por parte del hombre que, tanto idealiza a su amada, que no amante, que hace de su amor un sentimiento estático y narcisista, puesto que la mujer aparece más como medio que como fin, con el objeto de crear un erotismo desbordado y sin límites. El placer de los sentidos se dilata así

3. Jean Frappier, "Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII<sup>e</sup> siècle", *Cahiers de civilisation médiévale*, II, n<sup>o</sup>2, 1959, pp. 138.

4. Henri-Irénée Marrou, *Les Troubadours*, París, Seuil, 1971, p.99.

5. *Op. cit.*, 1971: 138.

6. Se podría precisar a este respecto: "*Celui qui s'éprend de la dame est, un général, un poète, un troubadour, qui s'efforce de mériter l'amour de sa domna en manifestant une soumission totale à ses moindres désirs ou à ses caprices*". Anne Berthelot, *Le roman courtois*, París, Nathan, 1998, p. 17.

para el amado, quien, en una actitud egoísta y pueril parece, pues, preocuparse de su propio gozo y no del deleite de la amada, según apunta H. Marrou:

*D'où l'inculcation de narcissisme à laquelle échappe difficilement un tel amour («ils aiment mais ne s'aiment pas»): sans doute l'amant aime d'un amour extatique, il sort de lui-même à la rencontre, à la révélation de l'aimée, mais c'est pour s'enrichir de cet amour, pour exulter du bonheur de l'aimer: sans doute il célèbre sa beauté, sa valeur, sa splendeur, mais tout à la «Joie», à cette jéneusse sans cesse renouvelée qui l'exalte au-dessous de lui-même, à son bien, à son bonheur, comme on dit, à elle<sup>7</sup>.*

En el narcisista idealismo cortés subyace, entonces, una actitud machista. La mujer es más un medio que un fin y, por ello, se la relega a una actitud de estatismo, de contemplación hierática. Poco o nada sabemos de sus deseos o apetencias en la *canço* occitana. De hecho, podríamos señalar al respecto que

la cultura cortés no insiste más en el deseo de la mujer. No logra imaginar cómo cambiarlo. Lo ve simplemente como algo peligroso. Esperan mejores tiempos. Se quedan así durante decenas de años. En la misma situación donde estaban. ¿Qué pensar del deseo de la mujer? No saben contestar<sup>8</sup>.

La reacción, lógicamente, no se hará esperar, viniendo de la mano de las *trobairitz*<sup>9</sup>. Su escritura surge, en buena parte, como reacción contra la hipócrita idealización femenina que los trovadores aportan con su lirismo erótico. La *trobairitz* muestra la imagen de una mujer que no acepta la adoración idealizada que la excluye del juego amoroso. En definitiva, asistimos a una velada denuncia por parte de la mujer del eros ficticio que imponía la *fin'amors* para abogar por un erotismo mucho más real al estar basado en su propia experiencia en no pocas ocasiones:

*Pour les trobairitz, la fin'amors n'est pas un jeu, et le service d'amour leur apparaît comme un beau mensonge, s'il reste au stade des vaines paroles... Avec elles, on s'aperçoit que la femme occitane n'avait pas de goût à se laisser adorer comme une idole, et qu'elle avait préféré à cette vénération hypocrite un abandon plus sincère<sup>10</sup>.*

El erotismo ligado a la lírica cortés occitana se caracteriza, ante todo, por una esencia que, a priori, podríamos clasificar de platónica. El no tomar a la mujer como fin sino como medio para llegar a un estadio de perfección en el que el amor se convierte en un valor absoluto e inagotable, puesto que continuamente se renueva en el deseo del amante ante la no consecución del gozo carnal, constituye la estética de un erotismo de la abstracción y de la imaginación que tendrá por finalidad perfeccionar el espíritu del amante. La dama es simplemente la vía de acceso a este estadio de perfección platónica. Sin embargo, ella no participa en la recompensa del proceso, tal vez porque ya sea descrita en términos de perfección frente al

7. *Op. cit.*, 1971: 152.

8. José Enrique Doménech, *La mujer que mira. Crónicas de la cultura cortés*, Barcelona, Sirmio, 1989, pp. 151-152.

9. Nombre que reciben las mujeres que se dedicaron al arte de escribir poesía trovadoresca. Entre las más célebres destacan la Condesa de Día, Na Castelloza, Marie de Ventadour o Clara d'Anduza.

10. Jean Charles Payen, "Les troubadours", en Pierre Abraham y Robert Desné (eds.), *Histoire littéraire de la France. Des origines à 1600*, T. I, París, Messidor/Éditions Sociales, 1971, p.173.

amante, inferior en este aspecto. Sin embargo, cuando el amante ha llegado al estadio de perfección idílica, lejos de concretizar sus deseos, prefiere deleitarse en la esfera de lo abstracto, en la superación de sí mismo. Por ello, el amor cortés no puede ser nunca un deseo puramente sexual, tal y como reflejan las *cansos* de los trovadores occitanos que poco a poco configuran los entresijos literarios de la *fin'amors* :

*Dans le cadre de la fin'amor, le sentiment d'amour n'est pas conçu comme une passion fatale (...), ou comme la tendresse qui justifie le mariage, mais comme l'occasion d'un raffinement intérieur, d'un perfectionnement, d'un dépassement de soi sans cesse avivé par le désir de mériter une dame idéalement belle, noble et difficilement accessible. Cette poésie invente le soupirant, mais aussi l'absolu du sentiment amoureux qui donne un sens à la vie; l'homme espère devenir plus noble en aimant mieux*<sup>11</sup>.

En definitiva, el modelo de amor que nos propone la cortesía se nos muestra como una concepción moderna de tal sentimiento:

*Le développement des cours ségnoriales s'accompagne d'un bouleversement des rapports entre homme et femme: ceux-ci sont désormais marqués du signe de la courtoisie et annoncent une conception moderne de l'amour*<sup>12</sup>.

Sin embargo, la carencia de sexualidad en la erótica occitana cortés no se correspondía en absoluto a los deseos del hombre. De hecho, A. Berthelot<sup>13</sup> distingue entre dos tipos de amor: el *amor purus*, es decir, aquel que no sobrepasa los límites de una esfera estrictamente idealizante y el *amor mixtus*, aquel que reconoce la devoción a la dama en su dimensión más pura sin abandonar el deseo carnal en su lado más impuro. De ahí que en el erotismo cortés se superpongan diversos estadios en los que la devoción platónica se puede acompañar de ciertos favores sexuales: la mirada, el beso o el *asag*, prueba en virtud de la cual el amante y la amada comparten lecho sin que la amada lleve prenda alguna. El caballero vive así un erotismo que va *in crescendo*, pero controlado en todo momento por un rígido canon de reglas que definen lo que es amor cortés frente a lo que no lo es. Prueba de este afán por regir la conducta amorosa será la publicación del *Tractatus d'amore* de Andrés el Capellán. Esta es, pues, la concepción gradual del erotismo de la *fin'amors*. Sin embargo, por oposición surge el término de *fals'amor*, empleado ya por el trovador Marcabré. La teoría amorosa del siglo XII se elabora así de manera antagónica. Frente al erotismo cortés basado en el intelecto, la vista o el oído y concebido como sentimiento espiritualizado distintivo de un determinado grupo social, la aristocracia, capaz de elevar la relación heterosexual hasta convertirla en un código de comportamiento y una forma de entender la vida, la cortesía, surge, como reacción, un amor físico y comunal, donde lo carnal sustituye a lo espiritual, lo concreto a lo abstracto y lo temporalmente indefinido al gozo momentáneo<sup>14</sup>. El *fals'amor* supondrá así la realización más inmediata del deseo frente a su no-realización necesariamente implicada

11. Gerard Gros y Marie Madelaine Fragonard, *Les formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*, París, Nathan, 1995, p. 24.

12. Gabriel Bianciotto, "Les trouvères", en Pierre Abraham y Robert Desné (eds.), *Histoire littéraire de la France. Des origines à 1600*, T I, París, Messidor/ Éditions Sociales, 1971, p. 173.

13. *Op. cit.*, 1998: 18.

14. Felicia de Casas Fernández, "Edad Media: la lírica", en Javier del Prado Biezma (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 149.

por la *fin'amors*. Se establece, en este orden de ideas, una clara al tiempo que compleja postura dialéctica en el lirismo poético del medievo occitano. Este doble tendencia que acompañará a la concepción amorosa del siglo XII será centro de reflexión y alimento de creación literaria. De hecho, C. García Gual define el lirismo puramente cortés como

platonismo del eros, en parte, y también idealización del lirismo esforzado y difícil. Pero también hay una tendencia a resaltar la fuerza de la pasión sexual, del sexo como algo central en la pasión amorosa, por encima y en contra de las advertencias del cristianismo y la iglesia sobre el pecado<sup>15</sup>.

En cualquier caso, hemos de precisar que la *fin'amors* no es, en modo alguno, una manifestación platónica del amor, simplemente porque renuncie al placer sexual en tanto que acto que pone fin al potencial amoroso. Es preciso que el deseo se camufle, pero nunca que desaparezca, pues se perdería la esencia misma de la *fin'amors*. De ahí que se permita la expresión de un erotismo gradualmente creciente a través del servicio de amor. En efecto, era normal que la *domna* concediera al amante algún tipo de beneficio (una mirada, un beso,...) cuando recibía un servicio de su parte. Sin embargo, a veces, el beneficio podía ser mayor, tal y como lo demuestra la prueba del *asag*. Como se puede constatar, la reproducción de la relación de feudo-vasallaje entre el hombre y la mujer, la soberana y el vasallo, se convierte en metáfora de todo un erotismo imaginario, donde la alusión es más importante que el hecho:

*La fin'amor, en effet, n'est aucunement platonique. Une sensualité profonde l'anime et ne cesse d'affleurer sous les formes d'expression, suscitant dans le discours une abondante (quoique discrète) imagerie érotique: allusions au corps de la femme, au charmes de caresses, aux chances qu'offrent l'alcôve, le bosquet du jardin, aux jeux que permet, sur une nudité difficile à toujours dérober, l'incessante promiscuité du château*<sup>16</sup>.

Por otro lado, el lirismo cortés, especialmente el de la *canso*, concibe a la mujer como la promesa del placer erótico, constatándose en tal promesa una actitud de distancia por parte de un amante masculino que busca la perpetuidad frente al acto o el deseo frente a la acción. El cuerpo femenino se admira, pero no se posee, se tiene y no se tiene. Podríamos pensar que la razón de esta tendencia contradictoria que supone la *fin'amors* bien pudo ser la sobrevaloración de la que la mujer fue objeto en esta época. Sin embargo, el desconocimiento del cuerpo femenino por parte del hombre unido a las creencias folklóricas que ligaban el cuerpo de la mujer a la magia y lo sobrenatural son razones que permiten justificar la primacía de la admiración ante el control del cuerpo femenino:

*Quand elle concerne sa beauté physique, la surestimation de la dame peut s'expliquer, en partie, par le caractère quasi-miraculeux que la plupart des primitifs prêtent au corps féminin, lequel, comme on sait, produisait encore sur l'homme, au temps de Guillaume IX, des effets presque magiques*<sup>17</sup>.

Así, el erotismo que impone la lírica cortés occitana es un erotismo de la contemplación y la admiración, pero es un erotismo eminentemente masculino, pues es la mujer quien ha

15. *Op. cit.*, 1997: 17.

16. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972, p. 556.

17. René Nelly, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Édouard Privat, 1963, p. 196.

de mostrarse desnuda y el hombre quien disfruta de un placer voyerista y solitario, pero placer en cualquier caso como se desprende de las *cansos* de los trovadores, caracterizadas por la celebración del deseo frente al placer a diferencia de los géneros no-cortesés, como la *pastorela*, donde, contrariamente, se celebra el placer frente al deseo. Deseo erótico más que placer contribuirá a la creación de ciertos temas centrales en la lírica cortés occitana como fueron la contemplación de la dama sin prenda alguna o el *asag*, momentos álgidos en la erótica provenzal, pues, a menudo, culminan el reconocimiento del caballero, como si el pago al servicio de amor hubiera de concebirse como un proceso de erotización progresiva en el que del desdén se pasa a la mirada o al beso hasta que se produce la eclosión de la desnudez femenina para deleite del vasallo, según apunta Nelly :

*Il s'agit de la contemplation de la femme nue et de l'asag (épreuve d'amour). C'était là deux cérémonies intimes, impudiques mais continentales, dont le déroulement avait été de bonne heure socialisé par la coutume et stéréotypé. Il y avait des cas où la dame ne se montrait nue que dans l'asag, et d'autres où, après s'être laissée embrasser—nue ou en tenue légère—par son ami (vêtu), elle ne jugeait pas bon de le soumettre à l'«épreuve» qui eut été pour lui le couronnement de Fin'amors*<sup>18</sup>.

En definitiva, la *fin'amors* es una forma de entender el erotismo artificiosa en extremo al quedar encorsetada en un rígido sistema de reglas y, a su vez, se trata de una concepción del amor contradictoria, ya que el amor cortés es pasión y razón al mismo tiempo:

*Cette progression soigneusement codifiée confirme que l'amour courtois, qui est, dans notre vocabulaire moderne, un amour passion, qui arrache l'amant à lui-même au point de le rendre fou, est en même temps, et paradoxalement, un amour raisonné, fondé sur un libre choix: l'ami choisit d'aimer telle dame parce qu'elle est la plus belle, la plus vertueuse, et elle le choisit pour son serviteur parmi tous les autres prétendants à ce titre et récompense son prix et sa valeur, parce qu'elle a remarqué en lui les qualités qu'exigent et la courtoisie et la fin'amors*<sup>19</sup>.

Una de las constricciones más importantes que marcan el sistema de reglas al que anteriormente hemos hecho alusión es que, para amar, es preciso ser noble, de nacimiento y corazón. Así, sólo podrán ser objeto de amor las damas nobles, lo cual hace que podamos distinguir entre dos tipos de mujeres: las nobles y las que no lo son. Estas últimas, en tanto que no reciben la posibilidad de ser amadas, supondrán lógicamente para el caballero una forma de liberar el erotismo latente y desbordado, pero nunca llevado a término, que la *fin'amors* impone. Ciertos poemas, tales como la *pastorela*, se cargan así de un evidente clasismo social en pro de la nobleza que permitirá la canalización de un erotismo carnal no-cortés:

*On voit que le genre consiste à s'amuser aux dépens des rustres: les traités courtois sur l'amour disent d'ailleurs franchement que les paysans sont incapables, par nature, d'aimer. Ils s'accouplent comme des bêtes. Dès lors, quand un chevalier force une vilaine, il ne commet pas de faute contre la courtoisie. Il agit avec les villains selon les lois qui gouvernent leur monde*<sup>20</sup>.

18. *Op. cit.*, 1963: 196.

19. Michel Zink, "Troubadours et trouvères", en Daniel Poirion (ed.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, París, PUF, 1983, p. 133.

20. Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, París, Dunod, 1997, p. 160.

El erotismo retoma así su lado más viril y natural, lo cual pone en contraste el eminente ascenso social de la mujer en el ámbito occitano con las creencias y comportamientos misóginos a las que la Edad Media nos tenía acostumbrados. En definitiva, tal y como A. Berthelot señala, se hace necesaria una doble categorización de la mujer para que el caballero pueda librarse de las constricciones físicas que impone la cortesía, entendida en su acepción sentimental más que social<sup>21</sup>:

*Cette distinction entre deux catégories de femmes se retrouvera sous une forme romancée dans les récits du type pastourelles, mettant en scène des chevaliers et des bergères. Avant qu'on arrive à un code plus raffiné, selon lequel toute jeune fille ou toute femme doit recevoir de tout chevalier aide et protection, les chevaliers errants ont tendance à se dédommager des épreuves que leur infligent leurs dames implacables en troussant sans le moindre scrupule les pastoures qu'ils rencontrent sur leur chemin*<sup>22</sup>.

Lógicamente, la presencia de un amor no-cortés supondrá un evidente proceso de popularización del lirismo erótico. En este sentido, el erotismo de los poemas líricos no-cortesés más desmedido y carnal lo encierra, sin lugar a dudas, la *pastorela*, ya no sólo por la relación sexual que a menudo comporta entre un caballero y una pastora, socialmente inferior y, por ende, calificada de villana, por lo que al caballero se le hace imposible plantearse una relación amorosa con la joven, pues, según los preceptos que encierra la *fin'amors* sólo pueden amarse dos personas que sean cortesés, es decir, nobles de nacimiento y corazón. Igualmente, la imagen física de la pastora desborda juventud y lozanía, invitando a un deseo irrefrenable que no puede hacer otra cosa que buscar la consecución del placer por parte del hombre. Este erotismo físico, en pleno esplendor, no será sino la continuación de la naturaleza primaveral que envuelve al caballero y la pastora, invitándolos, pues, al goce del contacto físico, al placer exultante y sin mesura, como demuestra el hecho de que la pastora pueda llegar incluso a ser tomada por la fuerza cuando niega sus favores al señor.

La *pastorela* subvierte la relación de vasallaje que en principio aparecía entre la *domna* y el enamorado. Nuevamente, haciendo prevalecer los valores patriarcales y hegemónicos que invisten la sociedad medieval francesa, el hombre intenta subyugar a la mujer dando rienda suelta a sus deseos eróticos más frustrados y menos abstractos, unos sueños que nada tienen que ver ya con el erotismo cortés y que, sin embargo, parecen ser, en buena medida, consecuencia de la mesura, *mezura* en la lírica occitana, a la que ha de someterse el caballero. La medida en exceso provoca la desmedida, surgiendo así nuevas formas literarias que permiten canalizar las pulsiones sexuales masculinas. Para ello será necesario que la mujer baje de estatus social y sea nuevamente inferior al hombre. De hecho, el nombre del tipo de poema al que ahora hacemos alusión, la *pastorela*, se justifica porque la mujer es concretamente una pastora con la que el caballero, seductor, y, a veces, violento, intenta gozar aprovechándose de sus servicios, si bien no siempre lo consigue, tal vez por el marcado origen

21. Sobre esta doble concepción de la cortesía A. Berthelot apunta: "D'une part, sur le plan général, elle correspond à une attitude d'ensemble vis-à-vis de la société, un certain nombre de comportements qui régissent les relations interpersonnelles dans le cadre restreint de l'aristocratie chevaleresque issue de la féodalité, ou des cercles bourgeois qui imitent cette aristocratie. D'autre part, à un niveau plus élevé, elle détermine le traitement réservé au sentiment amoureux tel qu'il est prescrit et encadré par un ensemble des règles passablement contraignantes". *Op. cit.*, 1998: 17.

22. *Op. cit.*, 1998: 19.

popular con el que la pastorela se desarrolló: “*On a émis l’hypothèse que cette poésie serait d’origine populaire, puisque le chevalier est parfois berné et ridiculisé et que la vertu de la jeune fille rustique triomphe de la richesse et du beau discours du séducteur*”<sup>23</sup>. Sin embargo, hemos de reconocer que el erotismo de la pastorela suele ir en pro del caballero, presentándonos así la imagen de una mujer complaciente, asertiva e impúdica algunas veces. La actitud dual de la pastora bien puede desencadenar un erotismo obsceno favorable al caballero o, en contraposición, una actitud de rechazo en la que lo femenino no participa de lo erótico con objeto de defender la castidad en tanto que valor que no ha de subyugarse a las exigencias patriarcalmente hegemónicas. En este sentido, la imagen de la pastora se sublimiza y nos recuerda, haciendo abstracción, por supuesto, de su condición social, a la *domna* y a los preceptos de la *fin’amors*. Sin embargo, en las cortes francesas no debió aceptarse de buen grado que una pastora osara tomar la misma actitud que la *domna*. De hecho, R. Bossuat precisa que, cuando este género popular entra en las cortes del Norte ya por el siglo XIII, se carga de un erotismo carnal mucho más realista que el presentado por el Mediodía occitano:

*Dans les «pastourelles» françaises, formées sur le modèle des pastorelas occitanes vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, les bergères écoutent les sollicitations des poètes et des rois et finissent par succomber, tandis que dans les pastorelas occitanes, ce sont les bergères qui bernent leurs flatteurs*<sup>24</sup>.

En efecto, las canciones de los troveros pronto se ufanan en mostrar una y otra vez la imagen de la pastora, doncella de tierna edad, sumida en un incipiente ardor sexual, invitando así al señor a que tome su virginidad. En definitiva, bien podemos afirmar que el latente erotismo con el que el género nacía en la lírica occitana rayará en tierras de *oïl* la palabra obscena y vulgar, tal y como se puede ver de manifiesto en el siguiente ejemplo de entre las múltiples pastorelas que se escribieron y cantaron en el Norte de Francia:

*Je suis sade et brunete  
Et jeune pucelete,  
S’ai color vermeillette,  
Euz verz, bele bouchete;  
Si mi point la mamelete  
Que n’i puis durer  
Resons est qu’entremete  
Des douz maus d’amer*<sup>25</sup>

Con respecto a la pastorela, sólo resta decir que la temática del encuentro entre un caballero y una pastora será igualmente tratada por la lírica medieval española con las serranillas, breves poemas en forma de romance, villancico o canción medieval escrito en versos octosílabos u hexasílabos, sobre los que Demetrio Estébanez Calderón nos dice: “Este tipo de poemas, a los que se ha emparentado con la pastorela provenzal y su imitación gallego-portuguesa,

23. Michel Stanesco, *Lire le Moyen Âge*, París, Dunod, 1998, p. 121.

24. *Op. cit.*, 1964: 1102.

25. Traducido al francés moderno: “*Je suis plaisante et brunette, toute jeune fille. J’ai le teint rosé, les yeux claires, une jolie petite bouche. Les seins me piquent si fort que je n’y puis résister! Il est juste que je m’occupe des doux maux de l’amour*”. Samuel Rosemberg et alii (eds.), *Chansons de trouvères*, París, Le livre de Poche, 1995, p. 146-147.

tendría su origen en una antigua tradición española de villancicos y cantos populares con temas de viajes”<sup>26</sup>.

Sin embargo, el lirismo erótico que había surgido en el Sur tomará auge en el Norte de Francia gracias a la actividad de los troveros. Se desarrollan así algunos géneros del Sur como la *pastorela* y se acuñan géneros nuevos como la *malmaridada* o las *canciones de mujeres*, ya que el Norte concederá más libertad al lirismo femenino, mientras que en el Sur el monopolio de la voz poética lo tenía el hombre. Destacamos como excepción las pocas *trobairitz*, que, como en las canciones no-cortesas puestas en boca de una mujer (*chansons de toile*, típicas de la región de *oïl*), más que el amor no logrado, cantan el amor perdido, desapareciendo casi por completo las connotaciones idealizantes que caracterizan la poesía masculina de la región occitana y, especialmente, la *canço*, según afirma A. Casas Fernández<sup>27</sup>. En torno a esta distinción de género ligada a la voz poética que presentan las manifestaciones líricas del Norte y del Sur de Francia, nos dice S. Rosemberg:

*Et alors que ceux-là font entendre une voix poétique presque exclusivement masculine, ceux-ci accordent une place considérable à une voix féminine –ou, du moins, qui se veut telle; en effet, les diverses chansons de femme, comprenant, entre autres, la Chanson de toile et la Chanson de malmariée, forment une part importante du répertoire français*<sup>28</sup>.

La *malmaridada* y las canciones de mujer muestran justamente cómo la entidad femenina, lejos de ser un medio, pues en tanto que fin es inaccesible, pasa a reclamar su derecho a disfrutar del amado. Contraria al sentimiento del *joy*<sup>29</sup> masculino, que alterna la felicidad de la contemplación y el deseo creciente del amor con la frustración y la tristeza en la que se sume el amante cuando la realización de sus deseos es imposible, dada la inaccesibilidad que caracteriza a la amada, la actitud de la mujer en la *malmaridada* o la *canción de mujer* es la de reivindicar la elección del amado o tener la posibilidad de llorarlo en su ausencia, rompiendo así la imagen del hieratismo femenino al que tan acostumbrados nos tenía buena parte del lirismo occitano:

*Les chants de la maumariée sont perméables à l'influence courtoise: à côté du personnage traditionnel du mari, se dessine l'image de l'ami comme un recours possible. La chanson de la maumariée participe de la chanson de femme; celle-ci remonte à une ballade archaïque dont il reste des échantillons dans la poésie irlandaise, anglo-saxonne et même hongroise: l'héroïne y pleure à la première personne son amant ou son époux lointain ou mort*<sup>30</sup>.

La *malmaridada* supone, entonces, una afirmación del derecho femenino, otorgando así a la mujer la posibilidad de tener voz en el plano de lo erótico, aspecto del que a menudo adolecía el lirismo cortés más refinado y purista, muy posiblemente influido por las creencias

26. Demetrio Estébanez Calderón, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 473.

27. *Op. cit.*, 1994: 156.

28. *Op. cit.*, 1993: 12-13.

29. El *joy* podría definirse como un sentimiento complejo y contradictorio: “Ainsi s'explique le sentiment complexe qui est propre à l'amour, mélange de souffrance et de plaisir, d'angoisse et d'exaltation. Pour désigner ce sentiment, les troubadours ont un mot, le *joi*, différent du mot *joie* (joya, *fém.*)”. Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2001, 2ª ed., p. 103.

30. Jean Charles Payen, *Le Moyen Âge*, Paris, Arthaud, 1990, p. 110.

misóginas y los valores patriarcales que priman durante el medievo pese al relativo ascenso social que la mujer conoce en el Sur de Francia. Además, de la mano de esta reivindicación femenina se desprende un erotismo mucho más carnal y realista en el que mujer y hombre gozan de su relación dejando de lado cualquier finalidad ascética o platónica del sentimiento amoroso. Sin embargo, el gozo es secreto, la unión se hace a escondidas, aprovechando la complicidad de la noche y el silencio del vergel. Se instaura así un erotismo del *locus amoenus* que será explotado hasta la saciedad tanto por la poesía lírica medieval como por las principales novelas de corte amoroso escritas en esta época.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, podríamos pensar que sólo en el Norte se vive un erotismo que propicia las pulsiones físicas del hombre y la mujer. Sin embargo, la lírica occitana, pese a dar mayor importancia al erotismo de la contemplación, también canalizó a nivel popular las manifestaciones físicas del sentimiento amoroso entre hombre y mujer a través de las *albas*, poemas de corte lírico que dejan implícita la relación sexual de dos amantes que siempre se unen aprovechando la complicidad de la noche.

Poco a poco en las *albas* se irán insertando elementos cortesés como son los obstáculos que se interponen a la unión de los amantes: el secretismo con el que ha de investirse la relación adúltera para que el marido celoso no se entere, la presencia de *lozangiers* o espías de los amantes que por envidia los delatarán o la presencia de criados dispuestos a ayudar a los enamorados a la hora de mantener su relación en secreto. En las *albas*, por lo tanto, la figura de la amada, lejos de estar ausente, se le presenta al amado como un ser alcanzable, contrariamente a lo que ocurría en la *canso*. El amor no es, entonces, solitario y no compartido. El amor que se solicita, aun siendo prohibido, es, antes bien, un amor satisfecho para amada y amado. Tal vez esta peculiaridad, que deconstruye buena parte de la esencia de la *fin'amors*, podría justificarse, tal y como afirma A. Casas Fernández<sup>31</sup>, si tenemos en cuenta que las *albas*, para un cierto sector de la crítica, presentarían un origen oriental, como lo prueba el hecho de que esta forma poética se encuentre presente en todas las literaturas del mundo, aunque con mayor claridad en las de China, Hungría o Egipto.

En definitiva, *cansos*, *pastorelas*, *albas* o malmaridadas muestran la emanación de un erotismo adúltero más o menos velado en el que se propugna la libre elección de los amantes bien en una relación de deseo frenado pero prolongado al mismo tiempo, bien en una relación de desinhibición inmediata. Este afán por recrearse en lo erótico debió ser lógico teniendo en cuenta que en la sociedad feudo-aristocrática francesa la mayoría de los matrimonios no respondían tanto a la elección propia como sí a cuestiones de interés familiar. De ahí que la *fin'amors* reivindique como línea de principio en el sentimiento amoroso la libre elección, según afirma J. Frappier:

*Cet amour obsédant est régulièrement adultère, en pensée et en imagination, sinon en fait. Toujours la canso du troubadour chante son amour pour une femme mariée, qui n'est pas la sienne. La fin'amor ne saurait en effet se concilier avec le mariage (...) Au contraire, la fin'amor, hors de toute contrainte sociale, prétend à une autonomie morale et une libre élection*<sup>32</sup>.

31. *Op. cit.*, 1994: 158.

32. *Op. cit.*, 1959: 140.

En cuanto a la pluralidad de géneros encontrada en el plano de lo lírico en el siglo XII, bien puede ser el producto del rico entramado de temas y motivos con el que el erotismo literario se diversificó primeramente en las producciones occitanas y poco después en el resto de Francia:

*Le thème de la requête d'amour nous apparaît à travers les motifs de l'espoir, de la crainte, du désir, du service, de la prière; le thème de la maumariée, à travers ceux de la haine du mari, de l'absence d'amour ou de l'ami clandestin; le thème printanier, à travers ceux, étroitement liés, de la verdure et des chants d'oiseaux*<sup>33</sup>.

Nos gustaría concluir el presente trabajo diciendo que, muy probablemente, el lirismo erótico no-cortés, el que a nosotros nos ha ocupado, se presenta como una alternativa frente a las exigencias de la cortesía y la fin'amors. Especialmente, supone un intento de resarcirse de un erotismo tirano contrario a las pulsiones y deseos de hombres y mujeres. Así, en la *malmaridada* la mujer reclama su derecho a la libre elección, escogiendo a un hombre joven y bello frente al marido, siempre anciano y celoso. El erotismo se afana, según vemos, en el cuerpo joven y como si de una práctica del *carpe diem* se tratara, impone el gozo inmediato frente a la contemplación o la libertad frente a la prudencia y la medida. Igualmente, el lirismo no-cortés supone la canalización perfecta para que el caballero dé rienda suelta a sus deseos frente a las constricciones que le imponía la *domna* cortés. De hecho, M. Zink<sup>34</sup> definirá este erotismo no-cortés, de ámbito popular en esencia, como una relación generalizada contra una moral que condena la carne y de la que sólo cabe vengarse mediante la indiferencia o la subversión, tal y como algunas manifestaciones poéticas de este lirismo tradicional, por ejemplo, *albas* y *pastorelas*, se han ufano en mostrar.

33. Paul Zumthor, "Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles", en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, II, n<sup>o</sup>4, 1959, pp. 409-427.

34. *Op. cit.*, 1983: 154.