

«DESPIERTA, AMOR, QUE VIENE EL ALBA»: LA VOZ FEMENINA EN LA EUROPA MEDIEVAL (ALBAS, ALBORADAS Y *TAGELIEDER*)

María del Carmen BALBUENA TOREZANO¹
Universidad de Córdoba

I. INTRODUCCIÓN

La lírica amorosa medieval europea, en general, es una literatura compuesta por hombres. La mujer es objeto en innumerables ocasiones de veneración, y en muchos otros es la portadora del discurso, pero no es ella quien ha de componer y crear los poemas. Claro está que existen excepciones, como es el caso de las trovadoras francesas, pero como norma general, los poemas de amor son obra de trovadores y *Minnesänger*.² El amor cortés o *Minne* no es exclusivo de la cultura germánica, sino que se trata de un fenómeno social, cultural y literario común a varios países europeos. Así, encontramos testimonios escritos de esta peculiar manifestación amorosa en líricas como la árabe –*jarchas, zéjeles*–, la gallego-portuguesa –*cantigas de amigo, cantigas de amor*– o la provenzal –*cansò, pastorela, joc partit, alba*–. En el caso alemán, existe todo un macrogénero –el denominado *Minnesang*– que pone de manifiesto esta poesía existencial y amorosa que tematiza las relaciones eróticas entre hombre y mujer.³

En otro orden de cosas, el amor es, como afirma Burghart Wachinger, un tema importante para el arte, especialmente para la literatura, hecho que para nosotros es algo obvio (Wachinger, 1989: 254). Sin embargo, la cues-

1. lr1batom@uco.es.

2. De forma única y aislada, algunos especialistas, entre ellos OHLENROTH, D., *Sprechsituation und Sprecheridentität*, 1974), defienden la autoría femenina de composiciones cuyo sujeto lírico es una mujer –*Frauenlieder*–, si bien la mayor parte de la crítica ha descartado sin embargo esta tesis, y sostiene la autoría masculina en todos los casos. Entre los defensores de esta última postura cabe señalar a G. SCHWEIKLE (1989: 127), para quien «In den Frauenliedern entwirft ein männlicher Autor aus der Wunschperspektive des werbenden Mannes ein Frauenbild, dem er dessen eigene Gefühle, Leidenschaften und Hoffnungen unterlegt und das zugleich dessen geheimen Vorstellungen von der Frau entspricht».

3. Dentro del denominado *Minnesang* existen múltiples subgéneros (SCHWEIKLE, 1989: 116-117): en función de la estructura del poema es posible distinguir entre *Monolog* (monólogo), *Wechsel* (cambio entre discurso femenino y masculino), *Dialoglied* (canción de diálogo) o *Erzähl lied* (canción narrativa). Más numerosa es la clasificación de las composiciones en función de su temática o de la situación inicial que presentan los textos. Así, en el ámbito germano, es posible hablar de *Tagelied* (canción de alba), *Pastourelle* (pastorela), *Abschiedsklage* (lamento de despedida), *Kreuzlied* (canción de cruzada), *Erntlied* (canción de cosecha), *Botenlied* (canción de mensajero), *Wächterlied* (canción de vigia, subgénero a su vez del *Tagelied*), *Dörperlied* (canción del campesinado), *Tanzlied* (canción de baile), *Werbelied* (canción de cortejo), *Minneklage* (queja de amor), *Minnepreis* (alabanza del amor), *Preislied* (canción de alabanza) *Scheltlied* (canción de reprimenda) o *Trinklied* (canción de bebida), entre otros muchos.

ción amorosa como eje literario fue un auténtico descubrimiento en la Edad Media, hasta el punto de que en Alemania es el tema central de numerosas composiciones desde principios del siglo XII y hasta bien entrado el siglo XIII. En Provenza esta temática comienza medio siglo antes, lo que lleva a una parte de la crítica a hablar de influencia de los modelos franceses y provenzales en la producción literaria de algunos autores, no sólo en la lírica, como ocurre en algunos poetas del Rin⁴ y con autores como Wolfram von Eschenbach,⁵ sino también en la épica cortesana, como es el caso de Heinrich von Veldeke⁶ o Hartmann von Aue.⁷

Los poemas amorosos de la Edad Media europea, como se ha señalado con anterioridad, tienen una vasta variedad de temas, en los que el amor está presente como denominador común: canciones de cruzada, canciones de verano, canciones de bebida, diálogos, y canciones de mujer –en alemán *Frauenlied*–, dentro de la cual encontramos, entre otras, la canción de amigo y la canción de alba. En todas estas variaciones es posible distinguir dos tipos de discursos, que por lo general se corresponden con un punto de vista distinto: el discurso masculino, que se centra en el protocolo exigido por el código cortés, y el discurso femenino, que suele cuestionar dicho protocolo. Basta leer el famoso *Falkenlied* (MF 8, 33; MF 9,5) de Der von Kurenberg⁸ para ver la crítica a este rígido sistema cortés, en el que la mujer queda, una vez terminado el cortejo, relegada a ocupar un segundo plano:

'Ich zôch mi reinen valken mêre danne ein jâr. MF 8,33
dô ich in gezamete als ich in wolte hân
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hôhe und floug in anderiu lant.

Sît sach ich den valken schône fliegen: MF 9,5
er fuorte an sînem fuoze sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere alrôt guldîn-
got sende si zesamene die gerne geliep wellen sîn!

[Durante más de un año para mí crié un halcón

-
4. Como apunta Magallanes Latas, parece ser que Enrique VI compuso antes de ser coronado una canción al estilo de la *cansò* provenzal. (MAGALLANES / BALBUENA 2001: 49).
 5. A partir de modelos provenzales, Wolfram compone *Tagelieder* en los que aparece la figura del vigía, denominados también por la crítica *Wächterlieder* (canciones de vigilante o de vigía). Es esta una temática muy similar a la del *alba*, en la que los enamorados se despiden tras pasar juntos la noche, y cuentan con la ayuda y protección del vigía.
 6. Su *Eneit* está inspirada en el anónimo francés *Roman d' Enéas*. No obstante, Veldeke introduce algunos cambios, tales como los dos núcleos temático-amorosos (el amor de Dido, carente de todo rasgo cortés y el amor de Lavinia, ya con tintes de la concepción de amor cortés imperante en la época) que constituyen el eje de toda la obra.
 7. También Hartmann imita modelos franceses, e introduce con ello en Alemania la épica artúrica. *Erec* y también *Iwein* están inspirados en la obra de Chrétien de Troyes.
 8. De todos los poetas del denominado *donauländischer Minnesang*, Der von Kurenberg es el autor que más poemas ha compuesto en las que el sujeto lírico es una mujer –más de la mitad de sus composiciones son *Frauenliedern* y muchas de sus estrofas son, en efecto, *Frauentropfen*–. Cfr. al respecto Kasten, 1990 y 1995.

cuando lo hube amaestrado como más me placía,
y con cintas doradas su plumaje hube ornado,
alzó el vuelo y surcó el aire hacia otros mundos.

Veo al halcón, desde entonces, volar con brío solemne,
portando en sus garras mis cintas de seda,
con todo su plumaje de rojo y de oro.
¡Que Dios una a quienes mutuamente se aman!]⁹

Existe un tipo de canción, la canción de mujer, en la que la fémina cobra un protagonismo especial, pues ella es la portadora del discurso, bien en forma de monólogo, o bien en un diálogo que mantiene con una figura masculina. A continuación veremos cómo es ese discurso femenino en el caso de las canciones de alba, fundamentalmente en los ámbitos francés, español y alemán.

II. GÉNEROS LÍRICOS EN FRANCIA: CHANDON DE MALMARIÉE, CHANSON D'AMI, CHANSON DE TOILE, ALBA Y AUBADE

En Francia la *chanson de femme* es un tipo de canción con una clara connotación dolorosa. A este respecto, afirma P. Bec (Carmona, 1986: 41):

(...) antes que un género es un «arquetipo» que se realiza en distintos géneros; representa mucho más un *tipo lírico* que un género constituido, pero este tipo es, a su vez, generador de géneros diferenciados.

Entre estos géneros diferenciados a los que alude Bec están la *chanson de malmariée*, la *chanson d'ami*, la *chanson de toile* y *l'aubade*. La *chanson de malmariée* es un tipo de canción en la que la protagonista es una mujer casada que expresa su infelicidad por la situación en la que vive, que desprecia a su marido, generalmente porque el matrimonio no ha sido un matrimonio por amor. La queja lastimera de la mujer reside precisamente ahí, y suele comparar la relación con su esposo y la que mantiene con un amigo al que desea y que, a diferencia de ella, sí es libre. A este respecto, existen tres grandes variaciones:

- a) Canción de malcasada, en la que la mujer expone su situación de desposada en contra de su voluntad.
- b) Canción de monja, enclaustrada contra su voluntad, que llama a su amigo-amante para que la libere.
- c) La canción en la que se expone la miseria del hogar, motivo de la lamentación. Se señalan aquí la pobreza, la infidelidad, y los malos tratos del esposo.

9. La traducción es mía.

En lo concerniente a la *chanson d'ami*, emparentada con la cantiga de amigo portuguesa, la figura femenina es una muchacha que canta su alegría por tener un amigo que la ama, si bien existen variaciones en la que la mujer lamenta precisamente la ausencia de dicho amigo, o bien la traición del joven amante.

Por su parte, la *chanson de toile*, que debe su nombre al lugar en el que se cantaba, esto es, el telar, la mujer relata una breve historia de amor, que suele ser además de carácter trágico.

Un ejemplo de *chanson de femme* es la siguiente, atribuida a Raimbaut de Vaqueira, y en la que se puede observar su relación con la cantiga de amigo portuguesa:

I

Altas undas que venez suz la mar,
que fay lo vent çay e lay demenar,
de mun amic sabez novas comtar,
qui lay passet? No lo vei retonar!

Et oy Deu, d'amor!
Ad hora: m dona joi et ad hora dolor!¹⁰

Altas olas que venís por el mar,
que el viento hace mover aquí y allí
¿podéis darme nuevas de mi amigo,
que cruzó el mar? ¡No lo veo retornar!
¡Y ay, Dios, el amor!
¡Ora me da gozo, ora dolor!

II

Oy, aura dulza, qui vens dever lai
un mun amic dorm e sejm'e jai,
del dolz aleyn un beure m'aporta·y!
La bocha obre, per gran decir qu'en ai.
Et oy Deu, d'amor!
Ad hora: m dona joi et ad hora dolor!

¡Ay, dulce aura que vienes de allá
donde mi amigo duerme y yace,
tráeme un sorbo de su dulce aliento!
Abro los labios por este gran deseo
¡Y ay, Dios, el amor!
¡Ora me da gozo, ora dolor!

III

Mal amar fai vassal d'estrán pais,
car en plor tornan e sos jocs e sos ris.
Ja nun cudey mun amic me trays,
qu'eu li doney ço que d'amor me quis.
Et oy Deu, d'amor!
Ad hora: m dona joi et ad hora dolor!

Es duro amar a vasallo de extraño país,
pues tornan sus juegos y risas en llanto
Nunca creí que mi amigo me traicionara
pues todo el amor que pidió le di.
¡Y ay, Dios, el amor!
¡Ora me da gozo, ora dolor!

Centrándonos en el tema del presente estudio, *l'aubade* y el alba¹¹ representan el momento en el que llega el día y los amantes, que han pasado juntos la noche, han de separarse. Esto es así en la mayoría de las culturas europeas, si bien, como veremos, en el caso de las alboradas españolas, sucede justamente lo contrario. La canción de alba supone un encuentro ilícito entre dama y caballero, y esto es importante, ya que de otro modo

10. En este sentido, el poema, al igual que el *Minnelied* alemán, explicita que no hay amor sin sufrimiento, tal y como ya hicieran los primeros *Minnesänger* del Danubio: *liep âne leit mac niht sîn*.

11. Son más numerosos los textos conservados en lengua provenzal u occitana (*alba*) que aquellos en francés antiguo (*aubade*).

no se entendería el lamento de los amantes ante la separación inminente.¹² Un ejemplo de alba francesa es el siguiente poema anónimo,¹³ en el que la protagonista femenina, además de narrar su experiencia amorosa, expone su queja lastimera:

*Entre moi et mon amin,
En un boiz k'est leis Betune,
Aleimnes juwant mairdi
Toute la inuit a la lune,
Tank k'il ajornait
E ke l'alowé chantait
Ke dit: «Amins, alons an»;
Et il respond doucement:
'Il n'est mie jours.
Saverouze au cors gente,
Si m'aït amors,
L'alowette nos mant».*

Entre mi amigo y yo
en un bosque cerca de Béthune
pasábamos juntos la noche
cada martes, bajo la luna
hasta despuntar el día
y oír el canto de la alondra
diciendo: «enamorados, marchaos».
Él respondía dulcemente
«aún no es de día
dulzura de mi corazón
el amor es mi salvación.
La alondra¹⁴ nos miente».

*Adont ce trait pres de mi,
Et je ne fu pas anfruine;
Bien trois fois me baixait il,
Ainsi fix je lui plus d'une,
K'ainz ne m'anoiait.
Adonce vecexiens nous lai
Ke celle nut durest sant,
Mais ke plus n'alest dixant:
«Il nest mie jours.
Saverouze au cors gent,
I m'aït amors,*

Entonces se giró hacia mí
y no separóme de él.
Tres veces y más me besó
y yo a él más de una
cosa di que no me avergüenza
¡Oh! Cuán plácidamente habríamos estado
si a esta noche hubieran seguido cien
y no decir jamás:
«aún no es de día
dulzura de mi corazón
el amor es mi salvación.

12. En este sentido, cabe señalar la definición que Martín de Riquer dio del género (1975: 61): «género que describe el enojo de los enamorados que, habiendo pasado la noche juntos, deben separarse al amanecer. Esta situación ha de entenderse dentro del concepto de amor cortés; así pues, la dama es casada, y la separación de su amante viene impuesta por el recelo a que los sorprenda el marido o se percaten de ello los *lausengiers* o maldicientes». Por su parte, A. T. Hatto (1965: 345) determina cinco características fundamentales de este género lírico: 1. La canción ha de describir los sentimientos de dos amantes que tras una noche de amor han de separarse ante el peligro de ser descubiertos. 2. Junto a los amantes, aparece la figura del gaita, que anuncia la llegada del día. 3. Todas las albas y aubades contienen un refrain en el que aparece el término alba. 4. La mayoría de ellas contienen diálogos. 5. Casi todas fueron compuestas hacia finales del siglo XII y principios del XIII.
13. Sobre las albas occitanas, afirma A. WOLF (1999: 64): «Neben den Albas, die bestimmten Dichtern zugeschrieben werden können und die keineswegs nur Reflexe einer volkstümlichen Tradition sind, gibt es auch anonym überlieferte Albas, die daraufhin zu betrachten sind, ob sie als relativ naives Echo einer volksprachlichen profanen Albatradition gelten können oder ob auch in ihnen als verschriftlichten Gebilden bewußtes Gestalten am Werk war, was für die Beurteilung des Platzes, den die Alba im Altromanischen einnahm, aufschlußreich ist».
14. La figura de la alondra que despierta a los amantes es propia de este tipo de poesía, no sólo en el ámbito francés, sino también en el alemán. Así, el primer *Tagelied* conocido, compuesto por Dietmar von Aist, cuenta con un pajarillo que, apoyado sobre la rama de un tilo, despierta a los amantes: 'Slâfest du, vriedel ziere? / wan wecket uns leiden schiere; / ein vogellîn sô wol getân / daz ist der linden an daz zwî gegân'.

L' alowette nos mant.»

La alondra nos miente». ¹⁵

Otra de las albas anónimas más conocidas, *En un vergier sotz folha d'abespi*, refleja igualmente el sentir femenino, centrado en el dolor que experimenta ante la separación –dolor éste reflejado en el *refrain* del verso final de cada estrofa– y en el deseo de continuar con el juego amoroso:

*En un vergier sotz folha d'abespi
Tenc la dompna son amic costa si,
Tro la gayte crida que l'alba vi.
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve.*

*«Plagues a Dieu ja la nueitz non falhis
ni-k mieus amicx lonc de mi no-s partis
ni la gayta jorn ni alba no vis!
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve.*

*Bels dous amicx, baizem nos yeu e vos
aval els pratz, on chanto·ls auzellos,
tot o fassam en despieg del gilos.
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve.*

*Bels dous amicx, fassam un joc novel
yns el jardi, on chanto li auzel,
tro la gaita toque son caramelh
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve.*

*Per la doss'aura qu'es venguda de lay,
del mieu amic balh e cortes e gay,
del sieu alen ai begut un dous ray.»
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve.*

*La domna es agradan e plazens,
per sa beutat la gardon mantas gens,
et a son cor en amar layalmens.
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve.*

[En un vergel, bajo la hoja del blancoespino
la señora tuvo a su amigo a su lado,
hasta que el vigía gritó que veía el alba.
¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene!

«¡Plugiese a Dios que la noche nunca acabara
y que mi amigo no se separara de mi lado
y que el vigía no viese día ni alba!
¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene!

15. La traducción de los textos franceses está tomada de M. DE RIQUER (1992).

Hermoso dulce amigo, besémonos yo y vos
allá abajo en los prados, donde cantan los pajarillos;
hagámoslo todo a despecho del celoso.
¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene!

Hermoso dulce amigo, hagamos un juego nuevo
dentro del jardín, donde cantan los pájaros,
hasta que el vigía toque su caramillo.
¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene!

Con la dulce aura que ha venido de allí
he bebido un dulce chorro del aliento
de mi amigo hermoso, cortés y alegre.»
¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene!

La señora es graciosa y amable,
por su hermosura la mira mucha gente
y tiene el propósito de amar con lealtad
¡Oh Dios, oh Dios, el alba! ¡Qué pronto viene!]

III. GÉNEROS ESPAÑOLES: EL ALBA, L ALBORADA Y LA CONTRA ALBA

En el caso español, mientras que las albas tratan la separación de los amantes al apuntar el día, las alboradas reproducen el encuentro de los enamorados (Empaytaz, 1976: 4). También en las albas españolas se pone de manifiesto el dolor que siente la mujer ante la separación. Veamos el siguiente fragmento, recogido en la *Séptima parte de Flor de varios romances nuevos* (Empaytaz, 1976: 50-52):

Con la luz del alba hermosa
y la del alma en los brazos,
del sueño que no ha dormido
despierta Flérida a Albano:
–Regalado esposo,¹⁶ dice,
mira del alba los rayos,
oscureciendo la mía
para destierros tan largos,
anocheció por mi bien,
amaneció por mi daño
hallé la luz en la noche
en el sol tinieblas hallo.

(...)

... A las lágrimas y quejas

16. A diferencia de las albas presentadas en este trabajo, el poema representa la separación a la llegada del día de los esposos, que han pasado la noche juntos.

de Flérída suspirando
 tierno en la voz, como en la alma,
 le responde así Albano:
 -Ay, clara estrella del cielo,
 ay, contento envuelto en llanto,
 no cubran tanto rocío
 las rosas de vuestros labios.
 Si con gusto anochevisteis
 amaneced con regalo
 que quien preso viene a veros
 mal podrá libre olvidaros.

(...)

Por su parte, la alborada tiene también la llegada de la mañana como referencia temporal, y sin embargo, no es motivo de aflicción para los amantes. Fuente Cornejo (1999: 90s) define este tipo de poesía como

(...) una composición que gira en torno al tema del encuentro y del amanecer; en cuanto al primero, el tema del encuentro, la alborada es una canción de amigo similar a aquellas que desarrollan el encuentro de los enamorados, pero mientras que éstas ponen especial énfasis en el lugar de la cita, el río, la fuente, la ermita o la abadía, la alborada lo pone en el marco temporal, el amanecer; este rasgo, a su vez, relaciona la alborada con la canción de alba

El siguiente texto anónimo, recogido en el *Cancionero Musical de Palacio* (Empaytaz, 1976: 22), es una alborada:

Al alba venid, buen amigo;
 al alba venid.
 Amigo al que yo más quería,
 venid al alba del día.
 Amigo al que yo más amaba,
 venid a la luz del alba.
 Amigo el que yo más quería,
 venid a la luz del día.
 Venid a la luz del día,
 non trayáys compañía.
 Venid a la luz del alba,
 non trayáiy gran compañía.

IV. LA CANCIÓN DE ALBA ALEMANA: EL *TAGELIED*

En lo concerniente al *Tagelied*, este tipo de poemas presenta a la pareja de amantes, que han pasado la noche juntos, y que han de separarse en el

preciso momento en el que aparece la aurora.¹⁷ Al igual que ocurre en la lírica provenzal, en este instante los amantes despiertan, bien por la luz del día, bien por la llamada de advertencia de un vigía, o bien por el canto de un pajarillo, y saben que la separación es inminente. En el *Tagelied* se presenta de forma regular, por primera vez en la lírica alemana de la Edad Media, una relación amorosa consumada en la que no existe el vasallaje, en la que hombre y mujer están en un mismo nivel, pero, como en el resto de la poesía amorosa de la época, presenta un amor ilícito, que ha de terminar en el momento en el que puede llegar a ser descubierto. Por ello, al amanecer, la separación y la despedida son obligadas, y así se pone de manifiesto en los poemas, siendo ambos protagonistas, hombre y mujer, los que manifiestan su dolor ante tal separación. Un ejemplo de ello es el siguiente *Tagelied* de Wolfram von Eschenbach:

*Den morgenblic bî wahtaeres sange erkôs
ein vrouwe, dâ si tougen
an ir werden vriundes arm lac.
dâ von si der vreuden vil verlôs.
des muosen liehtiu ougen
aver nazzen. Sî sprach: 'ôwê tac!
Wilde und zam daz vremet sich dîn
und siht dich gern, wan ich eine. wie sol iz mir ergên!
nu enmac niht langer hie bî mir bestên
mîn vriunt. den jaget von mir dîn schîn.'*

*Der tac mit kraft al durch diu venster dranc.
vil slôze sî besluzzen
daz half niht; des wart in sorge kunt.
diu vriundîn den vriunt vast an sich dwanc.
ir ougen diu beguzzen
ir beider wangel. Sus sprach zim ir munt:
'Zwei herze und ein lîp hân wir.
gar ungescheiden unser trîuwe nit ein ander vert.
der grôzen liebe der bin ich vil gar verheret,
wan sô du kumest und ich zuo dîr.'*

*Der trûric man nam urloup balde alsus:
ir liechten vel, diu slehten,
kômen nâher, swie der tac erschein.
weindiu ougen – süezer vrouwen kus!
sus kunden sî dô vlehten
ir munde, ir bruste, ir arme, ir blankiu bein.
Swelch schiltaer entwurfe daz,*

17. A este respecto, afirma A. WOLF (1999: 11): «Tagelieder poetisieren den Schmerz, den ein Liebespaar empfindet, das nach der nächtlichen Vereinigung bei Tagesanbruch voneinander Abschied nehmen muß. Die vergleichende Forschung hat aus vielen Ländern der Erde Zeugnisse dafür beibringen können. Grundsätzlich ist bei der Entstehung dieser Gattung mit Polygenese zu rechnen».

*geselleclîche als si lâgen, des waere ouch dem genuoc.
ir beider liebe doch vil sorgen truoc,
si pflâgen minne ân allen haz.¹⁸*

[Con el canto del vigía una dama
que yacía en secreto en brazos de su amado
vio llegar el día;
por ello perdió toda su dicha
y sus ojos se llenaron de
lágrimas. Dijo: «¡Ah, ya amanece!
Todo ser salvaje y manso se alegra
y te mira complacido, excepto yo. ¿Qué será de mí?
Ahora, mi compañero no puede permanecer
por más tiempo junto a mí. Tu luz me lo arrebató».

El día entró con fuerza atravesando el cristal.
Echaron muchos cerrojos,
de nada sirvió. Les embargó el miedo.
La mujer abrazó con fuerza al amado.
Sus ojos comenzaron a humedecer
sus mejillas. Entonces su boca dijo al caballero:
«Tenemos dos corazones y un solo cuerpo.
Estaremos unidos por nuestra fidelidad.
Mi dicha está completamente destruida
hasta que vuelvas a mí y yo a ti».

El valeroso caballero se despidió presto:
sus pálidos y suaves cuerpos
se acercaron más aún cuando el día aparecía.
Ojos que lloran. Dulce beso de la amada.
Así pues se entrelazaron
sus bocas, sus pechos, sus brazos, sus blancas piernas.
Aquel que pretendiera representar
cómo yacían uno junto al otro
se exigiría demasiado.
Aunque un gran peligro amenazaba su amor,
se entregaron a la *minne*.]

En este caso, las composiciones suelen presentar el dolor que experimentan los amantes desde las dos perspectivas, la masculina y la femenina, si bien es cierto que siempre es mayor la intensidad con la que la mujer experimenta el dolor ante la llegada del día, hasta el punto de que se manifiesta que tras la dulzura –esto es, tras la noche de amor que viven los amantes– acontece la amargura, una amargura infinita que invade el alma de los enamorados. En algunos casos, se nos muestra una mujer desesperada, que

18. La traducción al castellano es mía.

intenta, por todos los medios, evitar que su amado abandone el lugar donde ambos viven su amor. Un ejemplo es la descripción del alba que la figura femenina hace en el *Tagelied* de Wolfram von Eschenbach titulado *Sîne klâwen*, en el que mantiene un diálogo con el vigía:

«*Sîne klâwen
durch die wolken sint geslagen,
er stîget ûf mit grôzer kraft;
ich sich in grâwen
tegelîch, als er wil tagen:
den tac, der im geselleschaft
Erwenden wil, dem werden man,
den ich mit sorgen in [] verliez.
ich bringe in hinnen, ob ich kan.
sîn vil manigiu tugent mich daz leisten hiez*».

«Sus rayos
han atravesado las nubes de un golpe.
Ha salido con imperioso brío.
Contemplo con espanto
diariamente, cómo con él llega el día.
El día, que quiere separarme
del noble caballero
que dejo lleno de pesares.
Le dejaré marchar, si puedo.
Sus muchas virtudes me obligan a hacerlo».

,*Wahtaer, du singest,
daz mir manige vreude nîmt
unde mêret mîn klage
maer du bringest,
der mich leider niht gezimt,
immer morgens gegen dem tage
diu solt du mir verswîgen gar
daz gebiut ich den triuwen dîn
des lôn ich dir, als ich getar,
sô belîbet hie der geselle mîn*

Lo que vos, vigía, cantáis
me arrebató mis muchas alegrías
y aumenta mi pesar.
Siempre me traéis nuevas
que por desgracia no me confortan
al despuntar el día:
¡Callad pues!
Os lo ordeno, pues me debéis fidelidad
Habré de recompensaros tanto como pueda
Así podré amar a mi señor.

Contesta el vigía:

«*Er muoz hinnen
balde und ân sûmen sich
nun gip im urloup, süezez wîp
lâze in minnen
her nâch sô verholn dich,
daz er behalte ère unde den lîp
er gap sich mîner triuwen alsô,
daz ich in brachte ouch wider dan
ez ist nu tac naht was ez, dô
mit drucken an [] brust dîn kus
mir in an gewan*».]

«Él ha de marcharse
presto, sin demora.
Despedíos ahora, bella dama.
permitidle volver a amarnos
en secreto más adelante,
para que pueda conservar honor y vida.
Pues él ha buscado mi fidelidad
para alejarlo de aquí nuevamente.
Ahora es de día: de noche era cuando,
pecho sobre pecho, un beso me separó de él».

Y replica la enamorada:

«*Swaz dir gevalle,
wahtaer, sinc un lâ den hie,
der minne brâht und minne empfienc
von dînem schalle
ist er und ich erschrocken ie,*

«lo que os gusta,
vigía, cantadlo y dejadlo aquí,
junto a quien da amor y amor recibe.
De vuestro canto
siempre nos hemos asustado él y yo,

<p><i>sô ninder der morgenstern ûf gienc ûf in, der her nâch minne ist komen, noch ninder lûhte tages lieht du hâst in dicke mir benomen von blanken armen, und ûz herzen niht».</i></p>	<p>aún cuando no saliera el lucero matutino. Aquél, que ha venido a mí por amor, y al que no le alumbra aún la luz del día siempre me lo habéis arrebatado de mis blancos brazos, mas no de mi corazón».</p>
--	--

El diálogo, que más que diálogo es debate, no encuentra solución. Las posturas masculina y femenina están siempre encontradas, dado que la mujer no comparte las razones cortesanas y caballerescas que argumenta el vigía. El narrador termina entonces el poema exponiendo las despedida final:

<p><i>von den blicken, die der tac tet durch diu glas, und dô wahtaere warnen sanc, si muose erschriken durch den, der dâ bî ir was. Ir brüstlîn an brust si dwanc. Der rîter ellens niht vergaz; des wold in wenden wahtaers dôn: urloup nâh und nâher baz mit kusse und anders gap in minne lôn.</i></p>	<p>De los rayos que el día mostraba a través del cristal, y cuando el vigía cantaba su advertencia, hubieron de asustarse por aquel que estaba con ellos. Su pecho oprimió el de ella. El caballero no olvidó su hombría y quiso renunciar al canto del vigilante. La despedida, cada vez más cercana, les recompensó con besos y otras cosas.</p>
--	--

V. CONCLUSIONES

Como hemos podido apreciar, el discurso femenino de la lírica amoroso-cortesana es muy distinto al masculino. Mientras que el caballero y las figuras masculinas que aparecen en los poemas pretenden mediante sus palabras hacer valer y respetar el código cortés, la mujer es siempre portadora de quejas contra este mismo código, argumentando que la rigidez de las normas cortesanas no deja sitio para el amor. Resulta curioso, pues, que sea la mujer quien denuncie esta situación, pues es bien sabido que la Edad Media europea es una época de una clara misoginia. A esto cabe añadir que estos poemas son compuestos por hombres, y también representados por hombres ante el público caballeresco, pues no olvidemos que la principal función de la lírica cortés era la de amenizar las veladas cortesanas. Por lo tanto, queda el interrogante de por qué en el caso de poemas compuestos por hombres es la mujer quien se atreve a denunciar ciertos valores de la sociedad para la cual dichas composiciones fueron creadas. Tal vez el cuestionamiento de las normas caballerescas tenga que ser relegado a una figura de la que, según la concepción medieval, podía esperarse todo. O tal vez el cantor, el trovador o el *Minnesänger* pretendiera reflejar en sus poemas la oposición de la mujer a entrar en el juego cortés, en la que se veía obligada a representar un rol ya predeterminado, pero que no conducía a un amor real.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos (Ed.), *Poesía de trovadores, trouvères, Minnesinger. De principios del siglo XII a finales del siglo XIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- BEC, Pierre, *La lyrique française au moyen-âge (XII-XIII siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*. Paris: Picard, 1977-1978.
- CRAMER, Thomas; GREENFIELD, John; KASTEN, Ingrid (Hrsg.), *Frauenlieder-Cantigas de amigo*. Stuttgart: Hirzel, 2000.
- CARMONA, Fernando; HERNÁNDEZ, Carmen; TRIGUEROS, José A., *Lírica románica medieval. Desde los orígenes hasta finales del siglo XIII*. Murcia: Universidad de Murcia, 1986.
- CRAMER, Thomas; GREENFIELD, John & Ingrid KASTEN et. al. (Hrsg.), *Frauenlieder-Cantigas de amigo*. Stuttgart: Hirzel, 2000.
- DE RIQUER, Martín, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 1992.
- EMPAYTAZ, Dionisia, *Antología de albas, alboradas y poemas afines en la Península Ibérica hasta 1625*. Madrid: Playor, S.A., 1976.
- FUENTE CORNEJO, Toribio, *La canción de alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999.
- GREEN HOWARD, Dennis; JOHNSON PETER, Leslie, «Sîne Klawen. An interpretation». En: *Approaches to Wolfram von Eschenbach. Five essays*. Bern/ Frankfurt am Main/ Las Vegas: Peter Lang, 1998, pp. 295-336.
- HAUBRICH, Walter, «Männerrollen und Frauenrollen im frühen deutschen Minnesang». En: *LiLi* 19, Heft 74, 1989, pp. 39-57.
- KASTEN, Ingrid (Hrsg.), *Frauenlieder des Mittelalters. Zweisprachig*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- _____ (Hrsg.), *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995.
- KÜHNEL, Jürgen, «Das Tagelied. Wolfram von Eschenbach: Sîne klâwen». En: TEERVOREN, Helmut (Hrsg.), *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*. Stuttgart: Reclam, 1993, pp. 144-168.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990.
- MERGELL, Erika, *Die Frauenrede im deutschen Minnesang*. Frankfurt am Main, Diss., 1940.
- OHLENROTH, Derk, *Sprechsituation und Sprecheridentität. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Sprache und Realität im frühen deutschen Minnesang*. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1974.
- SCHWEIKLE, Günther, *Minnesang*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1989.