

LA VOZ FEMENINA EN LAS LÍRICAS FRANCESA Y ALEMANA DE LA EUROPA MEDIEVAL: CANCIONES DE MUJER Y CANCIONES DE ALBA

M. del Carmen Balbuena Torezano

Universidad de Córdoba

mcbalbuena@uco.es

Introducción

La lírica amorosa medieval europea, es, en general, una literatura compuesta por hombres. Si bien en ella la mujer es objeto en innumerables ocasiones de veneración, y en muchos otros la portadora del discurso, la sociedad feudal, de marcado carácter misógino, no considera que la mujer esté capacitada para componer poesía, lo que hace que esta labor sea atribuida al género masculino. Aún cuando existen excepciones, como es el caso de las *trobairitz* francesas¹, este tipo de lírica es obra de trovadores y *Minnesänger*², transmisores de la cultura de la época³, quienes imaginan los

¹ Parte de la crítica ha defendido la autoría de la mujer, al tiempo que denunciado el escaso interés que ha despertado en los especialistas el estudio de las composiciones realizadas por las trovadoras. Cfr. Pierre Bec, «Trobairitz» et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge, *Cahiers de civilisation médiévale* 22/87 (1979), pp. 235-262; Joan Tasker Grimbert, «Dismissing the Trobairitz, Excluding the Women Trouvères», *Tenso* 24/1 (1999), pp. 23-38; Meg Bogin, *The Women Troubadours*. Nueva York: Paddington Press, 1976; Katharina Städtler, *Altprovenzalische Frauendichtung. Sozialhistorische Untersuchungen und Interpretationen*, Heidelberg: Winter Verlag, 1990; Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen Lyrik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991. Por su parte, Kasten apunta que las trovadoras francesas, aún conociendo perfectamente el código cortés masculino, y empleándolo en sus composiciones, impregnan su producción de un marcado carácter femenino: «(í) daß die provenzalischen Dichterinnen in ihren Liedern zwar den männlichen Codde der Trobadors verwenden, sic haber mit ihrer Produktion durchaus in signifikanter Weise von ihnen unterscheiden (in der romanistischen Forschung wird dieses Problem unter dem Stichwort «Gynocriticism» weiterhin diskutiert. Ingrid Kasten, «Zur Poetologie der «Weiblichen»-Stimme», en Thomas Cramer et. al., *Frauenlieder ó Cantigas de amigo*, Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 2000, p. 7.

² «The poets to whom we owe this art called themselves by specific terms that, in Occitan, French, Italian, and Spanish, are derived from the verbs *trobar*, *trouver*, *trovare*, *trovar*, and go back to musical composition (í), while in German their self-referent, *Minnesänger*, refers to singing. Paul Zumthor, «An Overview: Why the Troubadours?», en Frank R. P. Akehurst & Judith M. Davis (eds.), *A Handbook of the Troubadours*. Londres: University of California Press, 1995, p. 12s.

³ Vid. a este respecto lo expuesto por Kasten sobre la composición de *Frauenlieder*: «Wenn das lyrische Subjekt dieser Lieder eine Frau ist, so bedeutet dies allerdings nicht, daß sie auch von Frauen verfaßt worden sind. Die meisten stammen vielmehr von Männern, die im Mittelalter fast ausschließlich die Träger der literarischen Kultur stellen. Ingrid Kasten, *Frauenlieder des Mittelalters*. Stuttgart: Reclam, 1990, p. 13. En lo concerniente a la literatura medieval francesa, Lejeune expone que «D'une façon

pensamientos y sentimientos de la fémina para después plasmarlos en sus composiciones, con el fin primordial de servir de entretenimiento a la nobleza⁴, al tiempo que instruirla para seguir el rígido código de la caballería, imperante en toda Europa. El amor cortés, presente de manera casi absoluta en la lírica profana del Medievo, constituye pues un fenómeno social, cultural y literario común a varios países europeos:

El código poético cortés dominó, durante varios siglos, casi todas las manifestaciones literarias producidas en la Europa Medieval, y no sólo fue imitado y renovado por los poetas de los cenáculos literarios románicos, tanto franceses, como italianos, catalanes, gallego-portugueses y castellanos, sino que su impacto afectó a las nacientes tradiciones literarias que surgen en Francia al hilo de los acontecimientos del siglo XII y, de manera particular, a las manifestaciones poéticas anteriores a la poética provenzal. Esto es, casi todos los géneros poéticos medievales, por imitación o impregnación, son deudores de la superestructura cortés (í)⁵

Así, encontramos testimonios escritos de esta peculiar manifestación amorosa en líricas como la alemana ó*Minnesang*ó, la árabe ójarchas, zéjelesó, la gallego-portuguesa

générale, la femme-auteur est rare dans la littérature médiévaleö. Rita Lejeune, öLa femme dans les littératures française et occitane du XIe au XIIIe siècleö, *Cahiers de civilisation médiévale* 20/78, 1977, p. 202.

⁴ Sobre la escenificación de la lírica cortés, así como el significado de los roles que representan trovadores y *Minnesänger*, vid. Hugo Kuhn, öMinnesang als Aufführungsform (Hartmann, 218,5)ö, en Eckehard Catholy & Winfried Hellman (eds.), *Festschrift für Klaus Ziegler*. Tübingen: Niemeyer, s. l., 1968, pp. 1-12; Peter Strohschneider, öAufführungssituation. Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangsforschungö, en Johannes Janota (ed.), *Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993, pp. 56-71 y šönu sehent, wie der singet! Vom Hervortreten des Sängers im Minnesangö, en Jan-Dirk Müller, š*Aufführungö und šSchriftö in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Stuttgart: Reclam, 1996, p. 7-30; Helmut Teevoren, öDie -Aufführungö als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik, en *ebd.*, pp. 48-66. Elisabeth Schmid, öDie Inszenierung der weiblichen Stimme im deutschen Minnesangö, en Thomas Cramer et. al., *Frauenlieder*, pp. 49-58; Norbert Richard Wolf, öFrauenlied aus Männermundö, en *ebd.*, pp. 85-94.

⁵ Toribio Fuente Cornejo, *La canción de alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 11s.

ócantigas de amigo, cantigas de amoró o la provenzal ócansò, *pastorela*, *joc partit*, *alba*⁶.

La relación amorosa como eje literario fue un auténtico descubrimiento en la Edad Media, hasta el punto de que en Alemania constituye 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 Rin⁷ y en otros como Wolfram von Eschenbach⁸, sino también en autores de épica cortesana, como es el caso de Heinrich von Veldeke⁹ o Hartmann von Aue¹⁰.

Los poemas amorosos de la Edad Media europea responden una vasta variedad de temas en los que el amor es el denominador común: canciones de cruzada, canciones de verano, canciones de bebida, canciones de mujer ódentro de la cual encontramos, entre otras, la canción de amigo, la canción de malcasada, el diálogo o la canción de

⁶ En el caso alemán, la lírica amorosa se pone de manifiesto en tres grandes géneros líricos: *Minnesang*, *Sangspruchdichtung* y *Leich*. El *Minnesang* llegó a ser el género más popular entre los cortesanos, el más conocido también por el vulgo, y tematiza la relación amorosa entre un hombre y una mujer, sin por ello reflejar una relación real y consumada; al contrario, la mayor parte de los *Lieder* contienen el discurso de un òyoó lírico que muestra sus sentimientos, sus pensamientos y las esperanzas puestas en la relación con el otro sexo. Así, el término medio-alto-alemán *minne*, que a finales del Medievo fue sustituido por el actual *Liebe*, tenía una clara relación etimológica con el término *meinen* (lat. *mens*, *memini*, *moneo*; grieg. *mimnésko*), con el significado principal de òpensamiento, reflexiónö. Vid. Horst Brunner, *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters im Überblick*. Stuttgart: Reclam, 2003, pp. 108s.

⁷ Como apunta Magallanes Latas, parece ser que Enrique VI compuso antes de ser coronado una canción al estilo de la *cansò* provenzal. Vid. Fernando Magallanes Latas & M^a. del Carmen Balbuena Torezano, *El amor cortés en la lírica medieval alemana (Minnesang)*, Sevilla: Kronos, 2001, p. 49.

⁸ 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.

⁹ Su *Eneit* está inspirada en el anónimo francés *Roman d'Enéas*. No obstante, Veldeke introduce algunos cambios, tales como los dos núcleos temático-amorosos óel 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 épocaó que constituyen el eje de toda la obra.

¹⁰ También Hartmann imitará modelos franceses, introduciendo con ello la épica artúrica en Alemania. Así, sus novelas *Erec* e *Iwein* tienen una clara influencia de la obra de Chrétien de Troyes.

albaó, canciones a María, etc¹¹. En todas estas variaciones es posible distinguir dos tipos de discursos, que responden a un punto de vista antagónico: el masculino, centrado en las convenciones cortesano-caballerescas, y el femenino, que, cuestiona el protocolo cortés¹². En las páginas siguientes analizaremos dos géneros líricos de las literaturas medievales francesa y alemana en los que la mujer es sujeto lírico del poema y protagonista de la composición: la canción de mujer y la canción de alba .

1. La voz femenina en la lírica francesa medieval: *chanson de femme*, *alba* y *aubade*.

A principios del siglo XII nace en Francia un nuevo discurso de amor, puesto de manifiesto en la lírica occitana, que concede a la mujer un valor primordial, tanto desde el punto de vista sentimental como desde el punto de vista erótico. Este amor cortés o *finamor*¹³ otorga a la fémina el papel de soberana, y al amante-trovador, el de vasallo. Si en la épica la mujer tenía un papel secundario, y mostraba en todo momento su sumisión al hombre, en la lírica provenzal se torna una *domna* inaccesible. La lírica occitana, pues, proclama un amor meramente contemplativo, sin que exista una consumación del amor que se profesan los amantes:

¹¹ Cfr. Günther Schweikle, *Minnesang*. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1995 y Hans Herbert Rikel, *Der deutsche Minnesang. Eine Einführung mit Texten und Materialien*. München: C. H. Beck, 1986.

¹² Basta leer el conocido *Falkenlied* de Der von Kurenberg para advertir la férrea crítica que la mmujer hace del estricto código cortés, en el que la fémina queda relegada a un segundo plano: *ōIch zōch mir einen valken mēre danne ein jār./ dô ich in gezamete als ich in wolte hân/ und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,/er huop sich ûf vl hôhe unv vluoc in anderiu lant// Sît sach ich den valken schône vliegen,/ e vuorte an sînem vuoze sîdîne riemen,/ und was im sîn gevidere alrôt guldîn./ got sende sî zesamene, die gelieb wellen gerene sîn!ö.[ōDurante más de un año crié un halcón para mí / cuando lo hube domesticado como me placía,/ y había engalanado con cintas doradas su plumaje,/ levantó el vuelo y surcó el aire hacia otros mundos.// Luego vi al halcón volar con imperioso brío,/ portaba en sus garras cintas de seda,/ y su plumaje era completamente rojo y oro/ ¡Dios una a quienes sincera y mutuamente se aman!ö]. Traducción de la autora.*

¹³ *ōWhat the troubadour speaks of is finamor, a more or less technical expression where fin, meaning ödistilledö, may be a borrowing from alchemy (í) Finamor is in fact silhouetted against a background of strongly sexualized (though often implicit) eroticism. Finamor strives toward a desired but unnamed good, bestowable only by a lady, herself identified only by an emblematic pseudonym: a dialogue without reply, pure song, turning into poetry the movements of a heart contemplating an object whose importance as such is minimalö. Paul Zumthor, *ōAn Overviewö*, en F. R. P. Akerhust & J. M. Davis (eds), *A Handbook*, p. 15.*

El poeta se contenta con contemplarla y admirarla, pero la cortesía impide el placer carnal (í) 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.¹⁴

El placer de los sentidos queda así relegado al hombre, mientras que la mujer en ningún momento puede expresar sus deseos o apetencias:

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 (í) constituye la estética de un erotismo de la abstracción (í) 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 (í)¹⁵

No es de extrañar, pues, que la mujer no acepte esa veneración masculina, que, bajo la apariencia de idealización, esconde para la fémina una actitud machista. La reacción femenina, como era de esperar, pronto se pone de manifiesto, y así, la

¹⁴ Ramón García Pradas, «De la cortesía y la *fin'amors* a la eclosión del lirismo erótico en el Medievo occitano», en Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar en memoria*. Actas del Congreso Internacional «Lyra minima oral III», Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001, Sevilla: Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, p. 124.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 125.

*trobairitz*¹⁶ será quien en sus composiciones muestre a una dama que no acepta el rol que le ha asignado el código cortés:

Pour les trobairitz, la *finçamor* 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 préférait à cette vénération hypocrite un abandon plus sincère¹⁷.

Como oposición a la *finçamor*, surge la *falsçamor*, que supone la sustitución de lo espiritual por lo carnal, del amor eterno por el gozo momentáneo, en definitiva, la realización inmediata del deseo. Esta *falsçamor*, no cortés, está presente en diversos géneros cuya voz es femenina: son las *chansons de femme*, canciones de mujer, dentro de las cuales es posible distinguir, a su vez, distintos subgéneros: *chanson de malmariée* (malmaridada), *chanson de toile* (canción de telar, típica de la región de *oil*), *chanson d'ami* (canción de amigo) el *alba* y *l'aubade* (canción de alba). Con respecto a la malmaridada, y a la canción de mujer en general, afirma García Pradas¹⁸:

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. (í) 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 (í) de la mano de esta reivindicación femenina se desprende un erotismo mucho

¹⁶ Las *trobairitz* más conocidas son Alamanda de Castelnaud, Azalais de Porcairagues, Marie de Ventadorn, Tibors, Castelloza, Garsenda de Proença, Gormonda de Monpeslier, y la Comtessa de Dia.

¹⁷ Jean Charles Payen, "Les troubadours", en Pierre Abraham & Robert Desné (eds.), *Histoire littéraire de la France. Des origines à 1600*. París: Merridor/ Editions Sociales, 1971, p. 173.

¹⁸ Ramón García Pradas, "De la cortesía", en P. M. Piñero Ramírez (coord.), *De la canción de amor*, p. 124.

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.

Un ejemplo de *chanson de femme* es la siguiente, atribuida a Raimbaut de Vaqueiras¹⁹:

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, dæamor!

Ad hora· m dona joi et ad hora dolor!

II

Oy, aura dulza, qui vens dever lai
un mun amic dorm e sejoꝛnæ jai,
del dolz aleyꝛn un beure mæaporta·y!
La bocha obre, per gran decir quæen ai.

Et oy Deu, dæamor!

Ad hora· m dona joi et ad hora dolor!

III

Mal amar fai vassal dæestran pais,
car en plor tornan e sos jocs e sos ris.
Ja nun cudey mun amic me trays,
quæeu li doney ço que dæamor me quis.

Et oy Deu, dæamor!

Ad hora· m dona joi et ad hora dolor!²⁰

¹⁹ Trovador nacido en *Vacqueyras*, población cerca de Orange. La mayor parte de su actividad trovadoresca transcurrió en la corte. De su obra sólo se conserva una edición de treinta y tres poemas y ocho melodías asociadas. Su *Kalenda Maia*, dedicada a mayo, se considera una de las mejores melodías de trovadores. Sobre la obra de Raimbaut de Vaqueiras, *cfr.* Klara Marie Fassbinder, *Der Trovador Raimbaut von Vaqueiras: Leben und Dichtung*, Tübingen: Max Niemeyer, 1929.

²⁰ òAltas 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! // ¡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! // Es duro amar a vasallo de extraño país, / pues tornan sus juegos y risas en llanto / Nunca creí que mi amigo me

Nótese la diferencia con respecto al siguiente texto, de la *trobairitz* Comtessa de

Dia:²¹

I

Estat ai en greu cossirier
Per un cavallier qœai agut,
E vuoill sia totz temps saubut
Cum eu lœai amat a sobrier;
Ara vei qœieu sui traída
Car eu non li donei mœamor,
Don ai estat en gran error
En lieig e qand sui vestida.

II

Ben volria mon cavallier
Tener un ser e mos bratz nut,
Qœel sen tengra per ereubut
Sol qœa lui fezes cosseillier;
Car plus mœen sui abellida
No fetz Floris de Blanchaflor:
Eu lœautrei mon cor e mœamor
Mon sen, mos huoills e ma vida.

III

Bels amics, avinens e bos,
cora.us tenrai e mon poder?
E que iagues ab vos un ser
E qe.us des un bais amoros!
Sapchatz gran talan nœauria
Qe.us tengues en luoc del marit,
Ab so que mœaguessetz plevit
Da far tot so quœeu volria²²

traicionara / pues todo el amor que pidió le di. / ¡Y ay, Dios, el amor! / ¡Ora me da gozo, ora dolor!». Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 1992, pp. 843-844.

²¹ Hija del Conde Isoardo II de Die, nacida hacia 1140 en Provenza, Beatriz de Dia fue la más conocida de las *trobairitz*. De su producción poética se conservan los siguientes poemas: *Ab joi et ab joven mœapais*, *A chantar mœer de sso quœieu non volria*, *Estât a en greu cossirier* y *Fin ioi me donœalegransa*. Sobre la trovadora y su obra, *vid.* Matilda Tomaryn Bruckner, *“Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours”* en *Speculum* 67 (1992), pp. 865-891.

²² *“Tenía gran pesar y dolor / por un caballero que una vez fue mío / y deseo que todo el mundo sepa por siempre / cuánto lo he amado. / Ahora veo que he errado / al no entregarle mi amor. / Por ello habré de*

Por su parte, *l'aubade* y el *alba*²³ representan el momento en el que llega el día y los amantes, que han pasado juntos la noche, han de separarse²⁴. Es, pues,

une pièce lyrique composée sur le thème de la separation de deux amants qui, après une furtive et souvant illicite entrevue nocturne, sont réveillés à l'aube par le chant des oiseaux ou le cri du veilleur de nuit et déplorent le jour qui vient trop tôt²⁵.

El siguiente texto, de autor desconocido, es un *aubade* francesa:

I

Entre moi et mon amin,
En un boix kœst leis Betune,
Alainmes juwant mairdi
Toute lai nuit a la lune,
Tank kœl ajornait
Et ke lœalowe chantait

sufrir / día y noche. // Bien deseé, caballero / tenerte una noche, desnudo entre mis brazos / y hacerte feliz / más sólo te serví como almohada. / Enamorada me hallo / como Flores y Blancaflor / a él entrego mi corazón y mi amor / mis sentidos, mis ojos y mi vida. // Noble, bello y amado amigo / cuándo podré otra vez teneros? / ¡Ah! ¡Si alguna noche yaciera junto a vos / y pudiese besaros! / Creedme, bien querría teneros / en el lugar de mi esposo / si acaso, se me jurara / que puedo hacer todo cuanto me plazca. Traducción de la autora.

²³ Son más numerosos los textos conservados en lengua provenzal u occitana (*alba*) que aquellos en francés antiguo (*aubade*).

²⁴ Esto es así en la mayoría de las culturas europeas, si bien en el caso de las alboradas españolas, sucede justamente lo contrario, pues reproducen el encuentro de los enamorados: ð(í) 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. Toribio Fuente Cornejo, *La canción de alba*, p. 90s. El siguiente texto anónimo, recogido en el *Cancionero Musical de Palacio*, es una alborada: ðAl 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 trayáys gran compañía. Dionisia Empaytaz, *Antología de albas, alboradas y poemas afines en la Península Ibérica hasta 1625*. Madrid: Playor S. A., 1976, p. 22.

²⁵ Pierre Bec, *La lyrique française au moyen-âge (XIIe-XIIIe siècles)*. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, vol. I, *Études*, París: Picard, 1977, p. 91.

Ke dit: õamins, alons anö,

Et il respont doucement:

·Il nœst mie jours,

Saverouze au cors gent,

Si mœait amors,

Lølowette nos mant.ø

II

Adont ce trait pres de mi,

Et je ne fu pas anfruine;

Bien trois fois me baixait il,

Ainsi fix je lui plus dœune,

Kœainz ne mœanoiait.

Adonc vecexiens nous lai

Ke celle nut durest sant,

Mais ke plus nœlest dixant:

·Il nœst mie jours,

Saverouze au cors gent,

Si mœait amors,

Lølowette nos mant.ø²⁶

²⁶ õl. Entre mi amigo y yo / en un bosque cerca de Béthune / pasábamos juntos la noche / todos los martes bajo la luna / hasta que el día despuntaba / y la alondra cantaba / diciendo: ðenamorados, marchaosõ. / Él respondía dulcemente: / ·aún no es de día / dulzura de mi corazón / el amor es mi salvación / la alondra nos mienteø // II. Entonces vino hacia mí / y no me separé de él / Tres veces y más me besó / y yo a él más de una / cosa que no me azora./ ¡Ah! ¡Cuán plácidamente habríamos estado / si esta noche fuesen ciento! / y no tener que decir jamás: / ·aún no es de día / dulzura de mi corazón / el amor es mi salvación / la alondra nos mienteø Traducción de la autora.

2. La voz femenina en la lírica alemana del Medievo: *Frauenlied* y *Tagelied*.

En el ámbito germánico, los dos géneros por excelencia que encarnan la voz femenina son el *Frauenlied* o canción de mujer y el *Tagelied*, o canción de alba.

El *Frauenlied* es una de las manifestaciones poéticas más antiguas en lengua alemana²⁷. Son poemas cuyo sujeto lírico es una mujer, lo que lleva a la crítica a hablar incluso de *Frauenmonologen* (monólogos de mujer), o, dado el tono melancólico que muestran la mayoría de estas composiciones, de *Frauenklagen* (lamentos de mujer). Suelen constar de una única estrofa, o bien de algunos versos. En ellos, la mujer se lamenta por la separación de su amado, lo que origina un profundo dolor en el alma femenina; en ocasiones, la dama se encuentra en un estado melancólico, añorando al caballero, que no está junto a ella, y recordando el amor vivido junto a él, lo que en ocasiones muestra, de forma velada, el deseo sexual; suele ser también tema central de este tipo de poemas la preocupación de la mujer ante la posibilidad de que su enamorado pueda cortejar a otra dama. Como el resto de poemas medievales, los *Frauenlieder* son concebidos para el divertimento de la nobleza, lo que confiere una doble caracterización a este tipo de literatura: por una parte, ha de estar el texto escrito, y por otra, la música que ha de acompañarlo en su representación. Por lo tanto, podemos afirmar que no existe el *Frauenlied*, si no existe la melodía que lo acompaña:

Die meisten Frauenlieder waren ó wie die mittelalterliche Lyrik überhaupt ó nicht für die Lektüre bestimmt, sondern für den öffentlichen Vortrag. Sie wurden gesungen und von Musikinstrumenten begleitet. Über die Aufführungspraxis läßt sich heute jedoch nur ein unvollständiges Bild gewinnen. Ungewiß ist zunächst schon, wo die Lieder vorgetragen wurden.

Zwar kann es als sicher gelten, daß viele Frauenlieder für die höfische

²⁷ El *Frauenlied* pertenece al denominado *donauländischer Minnesang*, periodo productivo en torno al 1160, y representado por los *Minnesänger* de la zona bávaro-austríaca en torno al río Danubio, quienes componían sus *Lieder* bajo el mecenazgo del duque Enrique II.

Gesellschaft verfaßt wurden und an den Höfen, den Herrschaftszentren im 12. und 13. Jahrhundert, zur Aufführung gelangt sind, aber manche haben auch den Charakter von Tanzliedern, die vielleicht nicht nur an den Höfen, sondern auch auf Marktplätzen und Festwiesen gesungen wurden²⁸.

El siguiente texto, de Der von Kürenberg²⁹, es un ejemplo de *Frauenlied* (MF 8,17):

Swenne ich stân aleine in mînem hemedē,
unde ich gedenke an dich, ritter edele,
sô erblüet sich mîn varwe als der rôse an dem dorne tuot,
und gewinnet daz herze vil manigen trûrigen muot³⁰.

Significativo resulta también el siguiente poema de Dietmar von Aist³¹, en el que la mujer denuncia la posición ventajosa del hombre con respecto a la fémina:

²⁸ Ingrid Kasten, *Frauenlieder*, p. 16.

²⁹ Procedente de alguna familia ministerial, pocos datos biográficos tenemos sobre uno de los primeros *Minnesänger* y cultivadores de *Frauenlieder*. La crítica asocia su origen a la región de Linz, si bien hay especialistas que lo sitúan en la zona de Brisgovia. Son numerosísimos los estudios sobre el autor y su obra, entre los que cabe señalar los estudios de Gayle Agler-Beck, *Der von Kürenberg. Edition, Notes and Commentary*. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1978; Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, Múnich: Dtv, 1997, *ebd. Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*, Múnich: Dtv, 1990; Irene Erfen-Hänsch, *ÖVon Faken und Frauen. Bemerkungen zur frühen deutschen Liebesliteratur* en Erfen-Hänsch, Irene, *Minne iste in swaerez spil*, Göppingen: Kümmerle Verlag, 1986, pp. 143-168; Andreas Hense, *Von frühen Minnesang zur Lyrik der Hohen Minne*, Fráncfort del Meno: Peter Lang, 1996 e Ingrid Kasten (ed.), *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker Verlag, 1995.

³⁰ *ÖSiempre que me hallo en soledad, en camisión / y pienso en ti, noble caballero, / afloran en mí los colores cual espinas a la rosa / y mi corazón, lleno de tristeza, lloraö. Traducción de la autora.*

³¹ *Minnesänger* de origen austríaco, cuya identidad tampoco ha podido precisar la crítica. Junto con Kürenberg, es el autor más destacado de la fase inicial de la lírica cortesano-amorosa alemana, y se considera el introductor de la canción de alba en las letras alemanas. Sobre su obra, *vid.*, entre otros, Martina Backes (ed.), *Tagelieder des deutschen Mittelalters. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*, Stuttgart: Reclam Verlag, 1999; Katharina Boll, *Alsö redete ein vrouwe schoene. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhundert*. Wurzburg: Königshausen & Neumann, 2007 y Kurt Rathke, *Dietmar von Aist. Form und Geist*. Leipzig: Eichblatt, 1932.

Ez stuont ein vrouwe aleine
und warte über heide
unde warte ir liebes,
sô gesach si valken vliegen.
ōsô wol dir, valke, daz du bist!
du vliugest, swar dir liep ist,
du erküestest dir in dem walde
einen boum, der dir gevalle.
alsô hân ouch ich getân:
ich erkôs mir selbe einen man,
den erwelten mîniu ougen.
daz nîdent schoene vrouwen.
owê, wan lânt si mir mîn liep?
joch engerte ich ir dekeines trûtes niet!³²

Por su parte, el *Tagelied* 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. 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 inminente³³. En el *Tagelied* se presenta, por primera vez en la lírica alemana de la Edad Media, una relación amorosa consumada en

³² ðHallábase en soledad una dama / y observaba el brezal / esperando a su amado. / Y vio volar al halcón / ÷¡Dichoso tú, halcón!ø/ Vuelas a donde te place / y buscas en el bosque / el árbol que te agrada / Así yo también quise: / Elegí a un caballero / que mis ojos escogieron. / Hermosas damas lo envidian / ¡Ay! ¿cuándo me dejarán a mi amado? / ¡Yo no deseé a ninguno de sus amigos!ø. Traducción de la autora.

³³ I. Beliou-Wehn en su estudio intertextual del género, afirma que el *Tagelied* es susceptible de ðcontaminarseø de otros géneros, tales como la narrativa. Así, tiene clara influencias de otras manifestaciones románicas como la *chanson de malmariée*, la *chanson d'ami* o la *chanson de toile*, tratadas aquí en el epígrafe anterior. Ioana Beliou-Wehn, ð«Der tageliet maneger gern sanc». *Das deutsche Tagelied des 13. Jahrhunderts. Versuch einer gattungsorientierten intertextuellen Analyse*, Fráncfort del Meno: Peter Lang, 1989.

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 Eschenbach³⁴:

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: øwê 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.ø

³⁴ Caballero de origen bávaro, Wolfram von Eschenbach fue uno de los poetas más reconocidos de su tiempo. No sólo cultivó la lírica, sino también magistralmente la épica óa él debemos el *Parzival* alemánó , y llegó a conocer a otro gran poeta de la época, Walther von der Vogelweide. Su contribución al *Tagelied* alemán supone un cambio de paradigma en torno al género, pues introduce la figura del vigía, propia de los modelos franceses, y con ello inaugura el subgénero *Wächterlied*. Sobre la obra lírica de Wolfram, *vid.* Hans-Joachim Behr, øDie Inflation einer Gattung: Das Tagelied nach Wolframö en Cyril Edwards (ed.), *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch*, Tübingen: Max Niemeyer, 1969, pp. 195-202; Joachim Bumke, øTageliederö en Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, Stuttgart: Metzler Verlag, 1991; Dennis Green Howard et. al., øSine Klâwen. An interpretationö, en Dennis Green Howard et. al., *Approaches to Wolfram von Eschenbach. Five essays*. Berna: Peter Lang, 1978, pp. 295-336 y Jürgen Kühnel, øDas Tagelied. Wolfram von Eschenbach: Sine klâwenö en Helmut Tervooren (ed.), *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*. Stuttgart: Reclam, 1993, pp. 144-168.

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:
ØZwei herze und ein lîp hân wir.
gar ungescheiden unser triuwe nit ein ander vert.
der grôzen liebe der bin ich vil gar verheret,
wan sô du kumest und ich zuo dir.Ø

Der trûric man nam urloup balde alsus:
ir liechten vel, diu slehten,
kômen nâher, swie der tac erschein.
weindiu ougen ó sûezer vrouwen kus!
sus kunden sî dô vlehten
ir munde, ir bruste, ir arme, ir blankiu bein.
Swelch schiltaer entwurfe daz,
geselleclîche als si lâgen, des waere ouch dem genuoc.
ir beider liebe doch vil sorgen truoc,
si pflâgen minne ân allen haz³⁵.

³⁵ 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: õ¡Ah, ya amanece!/Todo ser salvaje o manso se alegre/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.õ//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:/õTenemos 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.õ//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

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 ô esto es, tras la noche de amor que viven los amantesô acontece la amargura, una amargura infinita que invade el alma de los enamorados. En algunos casos, se nos muestra una mujer desesperada, que 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:

ôSîne 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.ô

ŖWahtaer, du singest,
daz mir manige vreude nimt

se entrelazaron/sus bocas, sus pechos, sus brazos, sus blancas piernas./Aquel que pretendiera representar/como yacían uno junto al otro, se exigiría demasiado./Aunque un gran peligro amenazaba su amor,/se entregaron a la *minne*. Traducción de la autora.

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 mîn³⁶

Contesta el vigía:

ſEr muoz hinnen
balde und ân sîmen sich
nun gip im urloup, sîezez wîp
lâze in minnen
her nâch sô verholn dich,
daz er behalte êre 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 gewanô.³⁷

³⁶ ðSus rayos / han atravesado las nubes de un golpe. / Ha salido con imperioso brío. / Contemplo con espanto / diariemante, cómo con él llega el día. / El día, que quiere separarme / del noble caballero / que dejé lleno de pesares. / Le dejaré marchar, si puedo. / Sus muchas virtudes me obligan a ello // ðLo que vos, vigía, cantáis / me arrebató mis muchas alegrías / y aumenta mi pesar. / Me traéis nuevas / que por desgracia no me confortan / siempre, al despuntar el día: / ¡Calladlas pues! / Os lo ordeno, pues me debéis fidelidad. / Por ello habré de recompensaros tanto como pueda. / Así podré amar a mi señorö. Traducción de la autora.

³⁷ ðÉl 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: era noche cuando, / pecho sobre pecho, un beso me robó a mi señorö. Traducción de la autora.

Y replica la enamorada:

Šwaz dir gevalle,
wahtaer, sinc un lâ den hie,
der minne brâht und minne empfienc
von dînem schalle
ist er und ich erschrocken ie,
sô ninder der morgenstern ûf gienc
ûf in, der her nâch minne ist komen,
noch ninder lûhte tages licht
du hâst in dicke mir benomen
von blanken armen, und ûz herzen niht.³⁸

El diálogo, que realmente es un debate o una discusión, no halla solución. Las posturas masculina y femenina permanecen encontradas, dado que la mujer no comparte las razones cortesanas y caballerescas que argumenta el vigía, que actúa en el poema en representación del caballero. Se hace necesaria, pues, la presencia de un narrador, quien finaliza el poema exponiendo la inevitable despedida:

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.

³⁸ ōLo que os gusta, / vigía, cantadlo y dejadlo aquí / junto a quien da amor y amor recibe. / De vuestro canto / siempre nos hemos asustado / aún cuando no saliera lucero matutino. / Sobre aquél, que ha venido a mí por amor, / y al que no le alumbra aún la luz del día. / Siempre lo habéis arrancado / de mis blancos brazos, mas no de mi corazón. Traducción de la autora.

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.³⁹

Conclusiones

Como se ha expuesto, 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 en su mayoría 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

³⁹ õDe los rayos / que el día mostraba a través del cristal, / y cuando el vigía cantaba su advertencia, / hubieron de asustarse / de aquel que avisaba junto al lecho. / Su pecho oprimió el de ella. / El caballero no olvidó su hombría / y quiso renunciar al canto del vigía. / La despedida, cada vez más cercana / les dio la recompensa de amor con besos y otras cosasõ. Traducción de la autora.

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.