

FRAUENLIED, WECHSEL Y ROLLENDICHTUNG : ANÁLISIS DEL DISCURSO FEMENINO EN EL MINNESANG TEMPRANO

MARÍA DEL CARMEN BALBUENA TOREZANO
Universidad de Córdoba
mcbalbuena@uco.es

Fecha de recepción: 15.06.2015

Fecha de aceptación: 22.10.2015

Resumen: El presente trabajo se ocupa de dos géneros líricos plenamente asentados en la literatura medieval alemana: el *Frauenlied* (canción de mujer) y el *Wechsel* (poema con cambio de sujeto lírico). Cada uno de ellos tiene unas características genuinas y definitorias, al tiempo que atribuyen un determinado rol a sus protagonistas, siguiendo las normas establecidas por el código cortés. En las páginas siguientes analizaremos en qué medida algunas de las composiciones pertenecientes a estos géneros líricos transgreden la norma, puesto que incumplen los presupuestos de esta *Rollendichtung*.

Palabras clave: *Frauenlied*, *Wechsel*, lírica medieval alemana, *Rollendichtung*, Der von Kürenberg, Dietmar von Eist.

Abstract: This paper aims to study two lyric genres that were absolutely established in the Medieval German lyric: the *Frauenlied* (a woman's song) and the *Wechsel* (a poem with a change of the lyric subject). Each of them has its own defining features, and attributes a particular role to its protagonists, following the rules of the courtly-love. In the following pages we will analyse in which way some of these compositions transgress the rules, as they do not follow the parameters of this *Rollendichtung*.

Keywords: *Frauenlied*, *Wechsel*, medieval German lyric, *Rollendichtung*, Der von Kürenberg, Dietmar von Eist.

Introducción

La ingente cantidad de trabajos que versan sobre la producción de poemas cortesano-caballerescos escritos en lengua alemana –género¹ este

¹ Al calificar el *Minnesang* como género lírico comparto lo expuesto por la mayoría de los especialistas, quienes utilizan el término *Gattung* para hacer referencia a este tipo de composición poética. No obstante, y como veremos más adelante, existe una relación íntima entre *Gattung* y *Gender*, pues muchos de los subgéneros líricos del medievo alemán, tipificables como *Rollendichtung*, están definidos en función del rol establecido al protagonista masculino y/o al femenino.

conocido como *Minnesang*, se ha centrado, por una parte, en la presentación de las características definitorias de este tipo de lírica o en el análisis de motivos, temas y principales formas estróficas presentes en ella.² Numerosos son, por su parte, los análisis de poemas aislados y el estudio de los distintos autores y subgéneros.³ Parte de los especialistas han abordado la representación y la ejecución de las composiciones ante la sociedad cortesana, analizando la interacción entre público y *Minnesänger*.⁴ Desde el punto de vista traductológico, las publicaciones se han centrado en la confección de antologías *Mittelhochdeutsch-Neuhochdeutsch*, algunas de ellas ediciones críticas, pero en la mayoría de las ocasiones con el objetivo fundamental de la traducción de textos.⁵ El discurso femenino y la relación

² Vid. a este respecto, entre otros, los estudios de Walter Fischer, *Der stollige Strophenbau im Minnesang*, Göttingen, Universität Dissertation, 1930; Max Ittenbach, *Der frühe Minnesang. Strophenfügung und Dichtersprache*, Halle, Niemeyer, 1939; Oliver Sayce, *The Medieval German Lyrik, 1150-1300. The Development of its Themes and Forms in their European Context*, Oxford, Clarendon Press, 1982; Günther Schweikle, *Minnesang*, Stuttgart, Metzler, 1989 y *Minnesang in neuer Sicht*, Stuttgart, Metzler, 1994; Thomas Cramer e Ingrid Kasten, *Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik*, Berlin, Schmidt, 1999 e Ingrid Kasten y Margheritta Kuhn, *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Frankfurt am Main, Deutsche Klassiker Verlag, 2005.

³ Vid., entre otros, Franz H. Bäuml. «Notes on the ›Wechsel‹ of Dietmar von Aist», en *The Journal of English and Germanic Philology* 55/1 (1956), pp. 58-69; Peter Wapnewski, «Des Kürenbergers Falkenlied», en Peter Wapnewski (ed.), *Waz ist minne*, München, C. H. Beck, 1975, pp. 23-46; Günther Schweikle, «Die frouwe der Minnesänger», en *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 109 (1980), pp. 91-106; Ricarda Bauschke, *Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide*, Heidelberg: Winter Verlag, 1999.

⁴ Vid. Hugo Kuhn, «Minnesang als Aufführungsform», en *Festschrift für Klaus Ziegler*. Tübingen, Niemeyer, 1968, pp. 1-12; Christa Ortmann y Hedda Ratgotzky, «Minnesang als ‚Vollzugskunst‘. Zur spezifischen Struktur literarischen Zeremonialhandels im Kontext höfischer Repräsentation», en Hedda Ratgotzky y H. Wenzel (eds.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen, Niemeyer, 1990, pp. 227-258; Dagmar Hirschberg, «wann ich dur sanc bin ze der welte geborn. Die Gattung Minnesang als Medium der Interaktion zwischen Autor und Publikum», en Gerhard Hahn y Hedda Ragotzky (eds.), *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart, Alfred Corner Verlag, 1992, pp. 108-132 y Gerhard Hahn, «Dâ keiser spil. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs», en Gerhard Hahn y Hedda Ragotzky (eds.), *op. cit.*, pp.86-107.

⁵ Vid. Günther Schweikle, *Friedrich von Hausen. Lieder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1984; *Reinmar. Lieder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1986; *Mittelhochdeutsche Minnelyrik. Band 1: Frühe Minnelyrik. Texte und Übertragungen, Einführung und Kommentar*, Stuttgart, Metzler, 1993; *Walther von der Vogelweide. Werke. Band 2: Lyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1998; Ingrid Kasten, *Frauenlieder des*

entre *Geschlecht* (sexo) y *Gattung* (género literario) ha sido también objeto de estudio en torno a la composición y transmisión de los textos.⁶

Esta relación entre ambos conceptos determina, en buena medida, el papel atribuido a la pareja de amantes en géneros plenamente asentados en la literatura medieval alemana, como son el *Frauenlied* y el *Wechsel*. Dichos géneros tienen en común la existencia de un sujeto lírico femenino, ya sea a lo largo de todo el poema, o bien como parte de él –generalmente en una o varias estrofas, denominadas *Frauenstrophen*–, sin que ello implique que sea una mujer la autora de los textos. En el caso del *Frauenlied* y el *Wechsel*, su denominación viene determinada por el rol que se ha atribuido a los protagonistas masculinos y femeninos.⁷

El presente estudio abordará algunas de las composiciones tipificadas como *Frauenlied* o *Wechsel* del denominado *Minnesangs Frühling* o *Donauländischer Minnesang*⁸, y que no siguen, sin embargo, las normas establecidas por el código cortés, en lo que al sujeto lírico femenino se refiere. Se analizará en qué medida la relación entre *Geschlecht* y *Gattung* se

Mittelalters, Stuttgart, Reclam, 1990; *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1995 y Ulrich Müller (ed.), *Deutsche Gedichte des Mittelalters. Mittelhochdeutsch-Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1993.

⁶ Vid. Huber Heinen, «Observations on the Role in Minnesang», en *The Journal of English and Germanic Philology*, 75, 1/2 (1976), pp. 198-208; Manfred Eikelmann, *Denkformen im Minnesang*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1987; Rüdiger Schnell, «Frauenlied, Manneslied und Wechsel im deutschen Minnesang. Überlegungen zu ‚gender‘ und ‚Gattung‘», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 128, 2, (1999) pp. 128-194; Sonja Kerth, «„Jô enwas ich niht ein eber wilde“. Geschlechtskonzeptionen im „Wechsel“», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 136, 2 (2007), pp. 143-161 y Katharina Boll, *Alsô redete ein vrouwe schoene. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neuman, 2007.

⁷ «Dieses formale Kriterium ist allerdings „gattungsübergreifend“ und tritt auch die mhd. Gattungen „Tagelied“, „Wechsel“ und „Dialoglied“ zu. „Die Frau spricht“ stellt daher kein konstituierender, wohl aber ein notwendiges Kriterium für die Gattung ‚Frauenlied‘ dar». Boll, 2007, *op.cit.*, p. 13.

⁸ Los inicios de la lírica cortés alemana se producen en la zona del Danubio, y tiene su periodo de esplendor entre los años 1150 y 1180, de ahí que se empleen denominaciones como *Donauländischer Minnesang* o *Minnesangs Frühling*. Se trata de una poesía encaminada a asentar los presupuestos cortesano-caballerescos, y su principal función era la de transmitir a la audiencia cortesana qué es el amor cortés, y cómo habían de comportarse los enamorados. Sobre esta cuestión vid. Mark Chinca, «Knowledge and practice in the early German love-lyric», *Forum for Modern Language Studies*, 23(3), 1997, pp. 204-216;

plasma conforme a las ideas estéticas de la época y la concepción que tienen los pensadores medievales y la sociedad cortesano-caballeresca sobre el género femenino, para finalmente determinar si dichas composiciones constituyen una variación de los géneros a los cuales pertenecen.

Partimos, pues, de la siguiente hipótesis: mientras que la mayoría de poemas siguen la concepción generalizada y misógina que se tiene sobre la mujer en el Medievo, hay *Frauenlieder* y *Wechsel* que dotan a la fémina de un comportamiento “masculino”, infringiendo con ello las normas establecidas, y por lo tanto, alejándose de los patrones propios de estos géneros líricos.

1. La imagen de la mujer en la Edad Media

Durante todo el medievo la mujer estaba considerada un ser inferior al varón, de naturaleza débil y con inclinaciones lujuriosas. Instado por las artes femeninas, el hombre caía en el pecado. Este *status subiectionis* de la fémina se explicaba, además, como resultado natural del pecado de Eva.⁹ Así, para los Padres de la Iglesia la mujer es signo de perdición,¹⁰ origen último de numerosos pecados e imperfecciones.¹¹ La diferenciación de sexos estaba fundamentada, pues, en argumentos de tipo religioso y espiritual, existiendo una estrecha relación entre la actuación religiosa del individuo y la diferenciación entre hembra y varón. En este sentido, Clemente de Alejandría¹² considera la masculinidad una categoría moral y al respecto afirma Filón de Alejandría, en su *Quaestiones et Solutiones in Exodum*:

⁹ Vid. Margaret Wade Labarge, *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián, Ed. Nerea, 1988.

¹⁰ San Isidoro de Sevilla define lo femenino como sinónimo de «debilidad», «falta de voluntad», «sentimentalismo» y «ofrecimiento» en su *Liber Etymologiarum*, cuando al desarrollar la etimología del término *mulier*, expone: «Mulier vero, a mollierte, tanquam mollier, detracta littera, vel mutata, appellata est mulier». Citado por Boll, *op. cit.*, p. 63.

¹¹ A este respecto señala Segura Graño: «El pecado está cada vez más presente en los sermones, en los escritos (...) Las representaciones de los pecados van siendo cada vez más numerosas (...) En un primer momento hombres y mujeres podían representar indistintamente todos los pecados, pero pronto hay algunos pecados sólo representados por mujeres o mayoritariamente representados por ellas. Por ejemplo, la lujuria casi de una forma exclusiva está representada por una mujer (...)». Cristina Segura Graño, «La sociedad y la Iglesia ante los pecados de las mujeres en la Edad Media», en *Anales de la Historia del Arte* 4 (1994), pp. 847-856, aquí p. 849s.

¹² Escasos son los datos que hay sobre la vida de Clemente de Alejandría, quien se supone nació en Atenas. Su teología, ante todo, fue una exégesis, pues veía en la interpretación de las Sagradas Escrituras su vocación espiritual. Entre las obras que han llegado hasta nuestros días, y relacionado con el tema que aquí nos ocupa, cabe mencionar sus *Tapices* o *Stromata*, colección

En este sentido, la virilidad es algo que ambos sexos han de conseguir. De esto se desprende que la mujer puede comportarse de forma varonil, es decir, llevar una vida virtuosa, como el hombre puede también comportarse de forma femenina, es decir, con una moral degenerada.¹³

Del mismo modo, Orígenes¹⁴ atribuye el sexo a la condición moral de la persona, afirmando que existe un comportamiento “femenino”, que es por naturaleza distinta al “masculino”: mientras que el comportamiento de la fémica es corporal y carnal, el del varón es, en esencia, la negación de lo femenino: es aquel que no conoce el pecado de la debilidad femenina. Para Orígenes, el crecimiento espiritual y moral determina la pertenencia al género femenino o el masculino, tal y como expone en su *Homilía sobre el Libro de Josué*:

Es ist die Verschiedenheit des Herzens, die darüber entscheidet, ob jemand Mann oder Frau ist. Wieviele Frauen gibt es nicht, die vor Gott zu den starken Männern gehören, und wieviele Männer müssen nicht zu den schwachen und trägen Frauen zugerechnet werden?¹⁵

En contraposición, el hombre tenía una posición superior a la de la mujer, dado que había sido creado *con anterioridad* a la fémica, nacida de la costilla de Adán. Por todo ello, eran características del varón la racionalidad, la fuerza de voluntad y la fuerza física.

Esta concepción del hombre y de la mujer quedará plasmada también en la literatura medieval alemana, y, como veremos a continuación, en los géneros líricos del *Minnesangs Frühling*.

de escritos inconexos que toman como modelo la Biblia. De contenido muy variado, en los *Tapices* San Clemente se ocupa de temas esenciales, tales como la importancia de la filosofía, el problema de la fe y del saber, el amor de Dios, el matrimonio, y la virginidad, entre otros.

¹³ Citado por Boll, *op. cit.*, p. 54.

¹⁴ Padre de la Iglesia, Orígenes (185-254) es discípulo de Clemente de Alejandría, con quien comparte una visión muy particular sobre el hombre y la mujer, a quienes consideraban «una sola carne, y dos personas».

¹⁵ Citado por Boll, *op. cit.*, p. 55.

2. El discurso femenino en la lírica cortés temprana de la Edad Media alemana

El *Frauenlied* es uno de los testimonios literarios más antiguos de la lírica cortés alemana. Si bien en estas composiciones el sujeto lírico es una mujer, este género poético no goza de la misma relevancia que otros en los que el sujeto lírico es un hombre. A este respecto, afirma Ingrid Kasten:

Frauenlieder gehören zwar zu den ältesten Zeugnissen der deutschsprachigen Liebespoesie, des ›donauländischen Minnesangs‹ (um 1160), aber in der höfischen Lyrik der Zeit insgesamt sind sie quantitativ von untergeordneter Bedeutung. In den meisten Liedern des Mittelalters ist das lyrische Subjekt ein Mann. Die Bevorzugung von Männerliedern erklärt sich nicht nur dadurch, daß die Lyriker meist Männer waren. Ein wichtiger Grund dafür ist auch die spezifische Liebesauffassung, welche im Zentrum des Minnesangs steht, die ›höfische Liebe‹ oder ›Minne‹, das Konzept des ›Frauendienstes‹. Gegenstand dieses Liebeskonzepts ist die noch nicht erwiderte Liebe eines Mannes zu einer zum Inbegriff aller Werte stilisierten und daher für ihn schwer erreichbaren Frau, zu einer ›Minnedame‹. Sie steht der Werbung des Mannes gleichgültig gegenüber, so daß die Erfahrung der Liebe einseitig bleibt und nur aus der Perspektive des Mannes dargestellt wird.¹⁶

Dado el tono de los *Frauenlieder*,¹⁷ algunos especialistas emplean también denominaciones como *Frauenmonolog* –monólogo de mujer– o *Frauenklage* –queja de mujer–, pues en dichos poemas se presenta a una mujer que, ante la separación de su amado, enuncia su lamento y su dolor por la separación (MF 9,13 10C¹⁸), expone la melancolía que la asalta cuando se encuentra lejos del caballero al que ama (MF 8,33 8C y MF 9,5 9C¹⁹), el temor ante la

¹⁶ Kasten, 1990, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Sobre las principales características de este subgénero lírico *vid.* Kasten, 1990, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ Compuesto por Der von Kürenberg, el poema, con versos separados en hemistiquios, presenta a una dama doliente que no puede contener las lágrimas –*daz ich geweine*–, pues ha de separarse de su amado. Dicha separación es el resultado de la actuación de los maledicentes, –*lugenaere*–, a quienes la protagonista sólo desea desventuras.

¹⁹ Se trata del conocido *Falkenlied* de Der von Kürenberg, que trataremos en este trabajo.

posibilidad de que éste pueda cortejar a otra dama (MF 4,1²⁰), o el recuerdo de momentos pasados, junto al amado, llenos de dicha (MF 6,5²¹). Si bien el sujeto lírico de las composiciones viene encarnado por una fémina, a diferencia de la lírica occitana, se trata de una poesía compuesta exclusivamente por hombres.²² Resulta relevante entonces preguntarse qué modelo femenino es el empleado por los *Minnesänger* a la hora de componer sus canciones, esto es, qué comportamientos, actitudes, enunciados, o estados anímicos subyacen a esta literatura. Dicho de otro modo: ¿en qué medida el «género humano» –esto es, el *Geschlecht*, representado por un sujeto lírico masculino o femenino– constituye un género literario o *Gattung*? Esta circunstancia nos lleva a plantearnos otra cuestión más: ¿en qué medida se refleja «lo femenino» en estas composiciones?

De forma unánime, la crítica ha establecido que en los *Frauenlieder* y en las *Frauenstrophe* la mujer habla de forma más natural, directa y afectiva. Es la fémina, pues, la portadora del discurso que atañe a los sentimientos que genera la relación con el amado, alejados de convenciones sociales y de las normas establecidas. Así, encontramos en los poemas expresiones como *dû bist beslozzen in mînem herzen* («estás encerrado bajo llave en mi corazón», MF 3,1), o afirmaciones como *Leit machet sorge, vil liebe wünne* («el sufrimiento trae desventuras, el amor sólo dicha», MF 7,19 3C). Suele suceder que la dama se halla en un lugar privado, por norma general en sus aposentos, o bien en el interior del castillo, y en soledad (MF 8,17 6C;²³ MF 37,4 12C²⁴). Son, pues, frecuentes, los términos *herzen* («corazón»), *leit* («sufrimiento, pesar, desdicha»), *aleine* («sola, en soledad»), *geweine* («llorar»), *scheiden* («separarse»), *wunne* («dicha, alegría»), *wê* («dolor»), *trûrigen* («triste») y *vrô*

²⁰ Poema anónimo que presenta cómo sin el amado, la mujer se siente sola, desnuda como las ramas de los tilos, mientras sufre porque otras nobles podrán gozar de la compañía de su amado, quien ha sido descortés con ella, pues ha dejado de servirla.

²¹ Poema anónimo, en el que se pone de manifiesto explícitamente el discurso directo de la mujer, mediante el uso de comillas. A diferencia del poema anterior, se deja entrever que es un hombre quien reproduce el discurso de una mujer.

²² A este respecto, la denominación *Frauenlied* puede dar lugar a confusión, pues es fácil pensar que los poemas fueron compuestos por mujeres: «Dennoch bleibt der Begriff *Frauenliedern* missverständlich, da er die Vorstellung impliziert, Frauen seien die Autorinnen der Lieder». Boll, 2007, *op. cit.*, p. 13.

²³ Analizaremos este texto en epígrafes posteriores.

²⁴ *Ibid.*

(«feliz, dichoso»). Al referirse al amado, la mujer emplea términos como *geselle* («compañero»), *hübscher ritter* («adorable caballero»), *ritter edele* («noble caballero»), *valken* («halcón»²⁵), o *lieber man* («amado»), entre otros.

Por su parte, el *Wechsel* es un género compuesto, por norma general, de dos estrofas. En una de ellas el sujeto lírico es una mujer, mientras que en la otra es el hombre el portador del discurso. No obstante, no debe confundirse con el *Dialoglied*:

Ein Wechsel ist ein kohärenter lyrischer Text, dessen strukturelle Merkmale die strophische Aufteilung von Männer- und Frauerollen (Perspektivierung) und das monologische Verhältnis der ihnen zugeordneten Äußerungen (Monologizität) sind. Seine Funktion ist die unmittelbare, geschlechtsspezifisch differenzierte Gegenüberstellung von Gefühlen und/oder Auffassungen der jeweiligen Rollensprecher²⁶

Se trata, pues, de estrofas en las que hombre y mujer expresan cuanto consideran sobre el amor, sin llegar no obstante a existir una conversación entre ambos sujetos líricos. En definitiva, y desde el punto de vista formal, se trata de un poema compuesto por una *Frauenstrophe* y una *Männerstrophe*, constituyendo cada una de ellas un monólogo.²⁷ Un ejemplo de *Wechsel* es el MF 34,3 de Dietmar von Eist. La primera de las estrofas es una *Männerstrophe*, mientras que en la segunda es la dama quien habla. El caballero recuerda un amor pasado, que siempre va unido a cosas positivas –*vogellîn, rosenbluomen*–; dicho recuerdo está presente igualmente en la *Frauenstrophe*, si bien la dama percibe el amor vivido con tristeza y nostalgia. Se trata, pues, de presentar un mismo sentimiento desde dos perspectivas completamente distintas: la masculina y la femenina.

²⁵ La figura del halcón, como veremos más adelante, es muy frecuente dentro de la lírica medieval temprana en lengua alemana.

²⁶ Citado por Schnell, 1999, *op. cit.*, p. 130.

²⁷ Sobre este género *vid.* lo expuesto por Jens Köhler, *Der Wechsel. Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung*. Heidelberg: Winter Verlag, 1997 y Manfred Günter Scholz, «Zu Stil und Typologie des mittelhochdeutschen Wechsels», en *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 21/1 (1989), pp. 60-92.

3. La transgresión de la norma: *Ich stuont mir nehtint spâte, Ich zôch mir einen valken, Ez stuont ein vrouwe aleine*

Como ejemplos de cuestionamiento de las normas cortesano-caballerescas, regidoras del amor cortés, trataremos a continuación las estrofas MF 8,1 4C y MF 9,29 12C –que conforman el *Wechsel* conocido como *Zinnenlied*– y el *Frauenlied* formado por las estrofas MF 8,33 8C y MF 9,5 9C –denominado por la crítica *Falkenlied*–; ambas composiciones pertenecen a Der von Kûrenberg. Junto a ellas, veremos el *Frauenlied* de Dietmar von Eist MF 37,4 12C, de una única estrofa.

— *Ich stuont mir nehtint spâte* (MF 8,1 4C y MF 9,29 12C)

Ich stuont mir nehtint spâte an einer zinne,
 dô hôrt ich einen rîter vil wol singen
 in Kûrenberges wîse al ûz der menigîn.
 er muoz mir diu lant rûmen, alder ich genieete mich sîn

‘Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn îsengewant,
 wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant.
 diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî.
 si muoz der mîne minne iemer darbende sîn.’

En lo relativo a la *Frauenstrophe*, en sentido estricto, el sujeto lírico es una mujer enamorada. Si bien únicamente habla ella, su discurso tiene una dimensión dialógica, que es respondida por el caballero en la estrofa siguiente. Centrándonos en esta primera estrofa, es posible distinguir un doble discurso: el del arte de componer y de cantar –*Kunst*– y el discurso amoroso, fundamentalmente del amor carnal –*Liebe*–. En efecto, la dama se encuentra en el castillo, a altas horas de la noche –*nehtint spâte*– junto a la almena. Allí oye cantar al caballero, a la manera de Kûrenberg, y esto despierta su deseo. Con esta licencia, Kûrenberg se sirve del personaje femenino para alabar su buen hacer poético y musical: tal es la calidad de su canto, que despierta los más bajos instintos femeninos. Por otra parte, resulta especialmente relevante el entorno en el cual sucede tal acontecimiento: el término *menigîn* tiene el sentido de «Menge, Schar». En antiguo bávaro, el término *Menge* era sinónimo de *Gemeinde*, «comunidad». Dado que el

caballero canta *ûz der menigîn*, bien pudiera interpretarse que el canto trovadoresco tiene lugar en la corte, ante una muchedumbre de cortesanos – no en vano la poesía cortés es una *Gesellschaftslyrik*, destinada a clases sociales elevadas, esto es, una *Standesdichtung*–, lo que explicaría que la noble mujer, señora del castillo, pudiese oírle desde la almena. El hecho de que la acción transcurra en un entorno propio de la nobleza –el castillo–, lleva implícito un código de conducta establecido; por ello, resulta más que sorprendente la forma en la que la mujer hace referencia al «amor» que desea del caballero: *er muoz mir diu lant rûmen, alder ich geniete mich sîn* («habrá de abandonar mis tierras si no he de disfrutarlo»).

Se trata, en definitiva, de un discurso propio del varón, y nunca de la dama. Lejos de presentarnos a una mujer sumisa, relegada al papel de ser cortejada, para luego ver cómo el caballero marcha hacia otras cortes, para seguir sirviendo a otras señoras feudales, la dama que Kürenberg nos presenta aquí toma la iniciativa; al oír al cantor, presa del deseo, decide establecer las normas: si éste no la sirve, deberá abandonar sus tierras. Es esta una imagen poco usual en la lírica medieval alemana, pues, como si de un señor feudal se tratase, dueña de las tierras, y señora de facto de sus dominios, es ella quien pretende imponer las normas.

Esta infracción del código cortés, comportamiento impropio de una dama, conlleva la actuación del caballero, que «responde» con su marcha: dado que es la señora quien pretende obligarle a servirla –*diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî*–, abandonará sus tierras –*wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant*–. Sin duda, esta reacción del caballero solo es posible si el poema ha sido compuesto por un hombre: si la dama no sigue las normas cortesananas, no es digna de ser servida. Por ello, el caballero marchará en busca de otra señora a la que cortejar. No obstante, y a pesar de que el *Minnesänger* tal vez no pretendiese cuestionar abiertamente el estricto código cortés, se sirve de la figura femenina para poner de manifiesto la disconformidad de la mujer con el papel que le ha sido adjudicado por la sociedad que la rodea: como el hombre, desea ser libre para escoger al ser amado, y disfrutar de su amor –*alder ich geniete mich sîn*–.

Finalmente, si contemplamos ambas estrofas como un todo, la temática de la composición hace referencia al conflicto entre *minne* y *êre*, esto es, entre el amor cortés y el honor, entre la atracción y las normas impuestas por la sociedad a la cual dama y caballero pertenecen, que impiden la consumación

o la realización del amor, siendo reconocibles, nuevamente, dos discursos: mientras en la *Frauenstrophe* se habla de *Liebe* –amor carnal–, en la *Männerstrophe* se habla, en todo momento, de *Minne* –amor cortés–.

— *Ich zôch mir einen valken* (MF 8,33 8C y MF 9,5 9C).

La imagen del halcón es un recurso frecuentemente empleado por los autores del medievo alemán, bien en la lírica cortés, bien en la épica caballeresca. Así, ya en el *Nibelungenlied* aparece la alegoría del sueño de Krimhild, en la que dos halcones pelean ferozmente hasta morir. Como veremos a continuación, el poema, conocido como *Falkenlied*, se centra en la figura del halcón, y, dependiendo de la interpretación que se le dé a dicha figura, podremos considerar que estamos ante un subgénero u otro del *Minnesang*:

Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
 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 vlouc in anderiu lant.

Sît sach ich den valken schône vliegen,
 er vuorte an sînem vuoze sîdîne riemen,
 und was im sîn gevidere alrôt guldîn.
 got sende sî zesamene, die gelieb wellen gerne sîn!

Si analizamos con detenimiento ambas estrofas, cierto es que podríamos estar ante un *Frauenlied*, o un *Wechsel*, según consideremos el halcón como un animal macho o hembra:²⁸

Unter Verweis auf die jagdkundliche Literatur wurde betont, dass das Geschlecht der Beizvögel für den Erfolg der Jagt von entscheidender Bedeutung ist. Die weibliche Tiere sind gegenüber ihrer männlichen Artgenossen aufgrund ihrer differenzierten Jagdeigenschaften im Vorteil. (...) Die Dominanz der weiblichen Jagdfalken schlägt sich auch in der Terminologie nieder: Das Weibchen wird als ‚Falke‘ das

²⁸ Boll, 2007, *op. cit.*, pp. 109-110.

Männchen hingegen als ‚Terzel‘ bezeichnet. Aus diesen Überlegungen wurde gefolgert, dass sich ein zeitgenössisches Publikum nur ein weibliches Tier im ‚Falkenlied‘ habe vorstellen können.

La mayoría de especialistas entienden que se trata de un halcón macho, domesticado y criado por la dama. Partiendo de esta premisa, el poema estaría compuesto por dos *Frauenstrophen* y expondría la nostalgia de la mujer que, tras ser cortejada por un caballero, ha sido abandonada por éste, pues ha marchado a otras cortes, mientras ella queda, enamorada, en soledad. La mujer pone de manifiesto aquí su queja contra las normas caballerescas, que postulan que toda noble desposada puede ser cortejada, a cambio de lo cual el caballero podrá recibir tierras, favores y prebendas del señor –en el poema este hecho queda reflejado en las expresiones *sîn gevidere mit golde* y *sîdine riemen*, el plumaje de oro y las cintas de seda que el halcón porta en sus garras–; una vez terminado el cortejo, el caballero podrá continuar su camino hacia otras cortes –presentado en el poema con el vuelo del halcón hacia otras tierras, *und vluoc in anderiu lant*–. El discurso femenino es, pues, un “discurso de la ausencia”.

Más compleja, sin embargo, resulta la interpretación del poema como un *Wechsel*. Cabría distinguir en tal caso dos puntos de vista bien diferenciados: mientras la primera estrofa sería una *Männerstrophe*, en la que el caballero hablaría del arte de la cetrería y de *aventiure* –tarea esta la encomendada a los varones de su clase social y condición–, en la segunda estrofa, de una perspectiva claramente simbólica, la mujer expondría sus ansias de amar y ser amada, siendo entonces el halcón el símbolo del caballero amado.

Parte de la crítica ha identificado el halcón con la figura del mensajero. No obstante, y dado que a lo largo del poema no se hace referencia alguna a la necesidad de esta figura, o a determinado mensaje que uno u otro protagonista quisiera hacer llegar a la persona amada, coincidimos con Boll²⁹ en que tal hipótesis ha de contemplarse con cierto escepticismo.

Lo expuesto con anterioridad nos lleva a la siguiente conclusión: el *Falkenlied* de Kürenberg es, siguiendo lo ya afirmado por G. Schweikle,³⁰ un claro ejemplo de la controversia existente en la lírica cortés primigenia en

²⁹ *Ibid.*, p. 109.

³⁰ *Cfr.* Schweikle, 1993, *op. cit.*, p. 396.

lengua alemana, en función del rol atribuido a los protagonistas, sujetos líricos del poema, y de la simbología presente en algunos de los textos.

Si tomamos la composición como un *Frauenlied*, resulta significativa la claridad con la que la fémina denuncia la benevolencia del comportamiento asignado al varón: sólo ha de cortejar a las damas, a cambio de lo cual recibe prebendas, riquezas materiales, honor y fama; una vez finalizado el servicio, podrá marchar libremente para cortejar a otras nobles. El amor así concebido, pues, no contempla el sentimiento amoroso, sino que es, realmente, un amor ficticio. El discurso femenino del poema es, pues, una reivindicación del amor *sentido* y *consentido*, siendo todo lo demás una pantomima de lo que la mujer considera ha de ser el amor. Esta situación, inaceptable para la fémina, la lleva a rogar a Dios en el último verso del *Lied* que proteja a aquellos que se aman sinceramente y desean estar juntos.

Nuevamente Kürenberg nos muestra, mediante esta denuncia, la transgresión de la norma, si bien, como en el caso anterior, lo hace con maestría, dado que no es difícil imaginar al público cortesano haciendo burla de tal discurso, e interpretando dicha transgresión como un intento fallido e incluso torpe de la mujer de establecer unas normas para las cuales no está preparada intelectualmente ni moralmente.

—*Ez stuont ein vrouwe aleine* (MF 37,4 12C)

Dietmar von Eist emplea, como Kürenberg, el motivo del halcón para poner, en boca de la mujer, la denuncia del rol al que ha sido relegada dentro del sistema cortesano-caballeresco. Así, empleando la figura del halcón –esto es, del caballero–, la dama denuncia la libertad que éste posee para elegir libremente a quién amar –*du erkiusest dir in dem walde einen boum, der dir gevalle*–. Esta libertad, que ella no posee, se ve además amenazada por la presencia de otras mujeres –*schoene vrouwen*–, que se configuran como rivales de la protagonista:

Ez stuont ein vrouwe aleine
und warte über heide
unde warte ir liebes,
sô gesach si valken vliegen.
«sô wol dir, valke, daz du bist!
du vliugest, swar dir liep ist,

du erkiusest 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!»

Siendo la temática del poema muy similar al *Falkenlied* de Kûrenberg, Dietmar von Eist introduce dos variables: aparecen las rivales de la enamorada, que en otros poemas se dejan entrever, pero no de forma clara y directa; junto a ello, el autor hace uso de la metáfora del bosque para representar la libertad de la que goza el hombre ante el amor: el halcón puede volar allá donde le place, de árbol en árbol, por elección propia. Sin embargo, cuando una mujer hace esto mismo –*ich erkôs mir selbe einen man*–, corre el riesgo de perderlo a causa de sus rivales –*daz nîdent schoene vrouwen*–. De forma también directa, lanza pues la queja sobre el comportamiento «descortés» de sus congéneres: *owê, wan lânt si mir mîn liep?*

4. La transgresión de la norma y el deseo sexual: *Swenne ich stân aleine*.

En este poema monoestrófico de Der von Kûrenberg encontramos un alto contenido erótico, pues la dama se halla en camisión, en soledad, pensando en el caballero y con el deseo de consumir la relación amorosa. No obstante, consciente de que esto no podrá llevarse a cabo, acaba presa de la nostalgia por la ausencia del amado:

«Swenne ich stân aleine in mînem hemedede,
 unde ich gedenke an dich, ritter edele,
 sô erblûet sich mîn varwe als der rôse an dem dorne tuot,
 und gewinnet daz herze vil manigen trûrigen muot.»

La crítica es unánime al considerar que, si bien se trata de una composición «encantadoramente femenina», como correspondería a la actitud y a la imagen que se tiene de la mujer en la época, la situación que presenta el poema respondería, no obstante, a la fantasía propia de un

hombre. En otro orden de cosas, es posible interpretar en la composición la presencia de la *Torheit* femenina, frente a la *Weisheit* masculina. Esta es la hipótesis por la cual, a pesar del discurso y del contenido erótico y sexual implícito en el poema, los estudiosos estiman que la composición emana de la pluma de un *Minnesänger*, y no de una *Minnesängerin*.

Este *Frauenlied* es, pues, buena muestra de que este tipo de composiciones es el género predilecto para hablar de erotismo y sexualidad –otro claro ejemplo del Minnesang clásico es el *Lied* L39,11, atribuido a Reinmar der Alte– dentro del marco del amor cortés.

Conclusiones

A tenor de lo expuesto en las páginas precedentes, es posible establecer las siguientes conclusiones en lo concerniente a los géneros líricos aquí analizados:

- a) Si bien en los primeros albores del *Minnelied* la temática de las composiciones es relativamente restringida, el motivo de la problemática del amor, entendida como la dualidad entre *Liebe* y *Minne*, está presente en todos los poemas. En los *Frauenlieder* y *Frauenstrophen* aquí analizados, no encontramos, sin embargo, la temática propia del género –sufrimiento de la enamorada por el amor, que en ocasiones ve amenazado, y que en otras la llena de añoranza ante la separación del caballero–, sino que por el contrario se trata de mujeres decididas a disfrutar de la relación amorosa, moral y carnalmente. Son mujeres reales, lejos de toda idealización –equiparable únicamente a la otorgada a la Virgen– que no responde a la propia del género femenino y del vasallaje feudal que promulga la cortesía, y que profusamente encontramos en los *Lieder* de los siglos XI y XII. Esto las convierte en el medio idóneo para demandar fidelidad, deseo por el amado y respeto a la decisión libre y propia para elegir a su enamorado.
- b) Frente al discurso de la sensualidad (*sensualitas-Diskurs*), presente siempre en la enamorada, nunca en boca del caballero, está el de la razón (*ratio-Diskurs*), del que es portador el varón, y caracterizado por ser un discurso lleno de medida, honor, y propiedades cortesanas.

- c) El erotismo comienza a aparecer en estos primeros *Lieder* tímidamente, siempre siguiendo los patrones misóginos propios de la época, lo que lleva a considerar a la mujer única portadora del deseo sexual y de los mensajes eróticos. Esta ruptura de las convenciones sociales y cortesanas encuentra su protagonista ideal en la figura femenina. Se da, no obstante, la siguiente paradoja: si con esta actitud la mujer responde a la concepción que de ella tiene la sociedad y la Iglesia, por otra parte es quien únicamente se atreve, en su discurso, a cuestionar dichas convenciones.
- d) En algunos casos, como ocurre en el *Falkenlied* de Kürenberg, la ambigüedad con la que se concibe el *Lied* pone de manifiesto el cuestionamiento del código cortés, pues aquello expresado en el poema bien pudiera estar en boca de la dama o del caballero.
- e) En definitiva, esta contraposición entre la perspectiva masculina y la femenina es una muestra más de las ataduras a las convenciones de la clase social pudiente –la de la nobleza– de la época, ataduras contra las que la mujer se rebela: el conocimiento del amor conlleva la transmisión artística de este amor, existiendo una conexión necesaria e irrefutable entre el *ars amandi* y el *ars dicendi*.