

**Traducir el dolor y la risa:
A propósito de las parodias del Tagelied alemán y su traducción
al español**

M.^a del Carmen Balbuena Torezano
Universidad de Córdoba
lr1batom@uco.es

<https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2009.i04.02>

Abstract: Lyrics translation is the most special and complicated form of translation, so that the translator must achieve a poetic text in the target language. In this paper we focus on medieval German lyric, specially those *Tagelieder* which offer a satire and a parody of courtly-love, so that the translator must know not only source and target languages, but also the context and non-lyrical elements, in order to achieve a good translation.

Key words: Medieval German lyric, poetry, translation.

Resumen: La traducción de textos líricos es la más especial y compleja de todas, de forma que el traductor ha de conseguir, como resultado del trasvase lingüístico y literario, un texto que transmita el mismo contenido poético que el texto origen. En el presente trabajo nos centraremos en la traducción de aquellos poemas que suponen una parodia del género *Tagelied*, de forma que también el traductor ha de dominar el contexto que envuelve a los textos y los elementos extraliterarios que rodean al poema, a fin de conseguir una traducción de calidad.

Palabras clave: poesía medieval alemana, poesía, traducción.

Introducción: *Tagelied* y traducción

El *Tagelied* es una composición lírico-amorosa de la Edad Media alemana en la que se presenta la relación de amor

existente entre un hombre y una mujer. Dicha relación es muy distinta a la presentada en el *Minnelied*, pues se trata de un amor correspondido y consumado, en el que no predominan los valores de servicio a la dama por parte del caballero y su alabanza y veneración de la fémina, condición esta indispensable para poder calificar un poema como tal¹.

Por el contrario, en la canción de alba alemana ambos enamorados se encuentran en un mismo nivel, sin que exista una relación feudal o de vasallaje entre los protagonistas. Este tipo de *Lied* tematiza la separación de dos amantes al amanecer tras pasar juntos una noche de amor. En consecuencia, la acción tiene lugar en el preciso instante en que amanece, si bien es posible distinguir tres momentos importantes en el desarrollo de los acontecimientos: el despertar, la llegada del alba y la despedida. En lo concerniente a los personajes, dos son las figuras fundamentales: la dama y el caballero. Pueden aparecer, además, otros personajes secundarios, como son el vigía²

¹ Sobre este género literario, vid., entre otros, los estudios de Bartsch, K., "Die romanische und deutsche Tagelieder", 1883; Becker, Ph. A., "Von Morgenhymnus zum Tagelied", 1967; Behr, H. J., "Die Inflation einer Gattung: Das Tagelied nach Wolfram", 1989; De Gruyter, W., *Das deutsche Tagelied*, 1887; Hatto, A. Th., "Das Tagelied in der Weltliteratur", 1962 y *Eos. An Inquiry into the Theme of Lovers' Meeting and Parting at Dawn*, 1965; Knoop, U., *Das mittelhochdeutsche Tagelied. Inhaltsanalyse und literarhistorische Untersuchungen*, 1976; Kochs, Th., *Das deutsche geistliche Tagelied*, 1928; Mayer-Rosa, N., *Studien zum deutschen Tagelied. Untersuchungen zur Gruppe Tagelieder in Uhlands Sammlung alte-, hoch- und niederdeutsche Volkslieder*, 1938; Nicklas, F., *Untersuchungen über Stil und Geschichte des deutschen Tageliedes*, 1929; Ohling, H., *Das deutsche Tagelied vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, 1938; Saville, J., *The medieval erotic Alba. Structure as Meaning*, 1972.

² Los *Tagelieder* en los que aparece esta figura se denominan *Wächterlieder* (canción de vigía). En ocasiones, la función del *wahtaer* es representada por un pajarillo que canta en el tilo o por un pastor, como ocurre en la estrofa inicial del *Tagelied* de Dietmar von Aist.

(*wahtaer*) o la doncella de la dama (*dirne*³), si bien éstos no son esenciales en el transcurso de la acción. Estos personajes siempre se presentan como aliados de los amantes: les anuncian la llegada del día y les advierten de los peligros que los acechan.

El sufrimiento, como ocurre en otros subgéneros líricos, forma parte de este tipo de composiciones, ya que la separación de los amantes causa un dolor tan profundo como aquel que el caballero siente por el desprecio que recibe de la dama y que es presentado en el *Minnelied*. Basta leer algunas estrofas de autores como Dietmar von Aist, autor del primer *Tagelied* conocido⁴, Walther von der Vogelweide, Reinmar der Alte, Heinrich von Morungen, Wolfram von Eschenbach, o Ulrich von Lichtenstein, entre otros muchos cultivadores del género⁵:

³ El vocablo *dirne*, no sólo puede hacer referencia a la doncella de la aristócrata, sino también, como en el caso de algunas parodias del género trasladadas al ámbito del campesinado –tales como por ejemplo *Ein kneht, der lac verborgen* de Steinmar o *Das kchühorn* de Der Mönch von Salzburg–, a la protagonista femenina, que es una pastora o una campesina.

⁴ La crítica considera de forma unánime que el género se inicia, en efecto, con el poema de Dietmar von Aist. No obstante, hay autores como Alois Wolf que afirman que la estrofa MF 48,23 de Friedrich von Hausen se acerca mucho, en lo que a la temática se refiere, a la canción de alba alemana:

<p>“In mīnem troume ich sach ein harte schoene wīp die naht unza den tac. dō erwachte mīn līp. dō wart si leider mir benomen, daz ich enweiz, wā si sī von der mir frōide solte komen. daz tātē mir diu ougen mīn, der wolte ich âne sīn”.</p>	<p>“En mis sueños vi a una muy bella señora. Se acercó el día, entonces despertó mi cuerpo. Entonces me la arrebataron. No sé dónde está aquella de la que me llega la dicha. Esto lo hicieron mis ojos, aquellos que no quisiera tener.</p>
--	--

⁵ Son muchos los autores que escribieron *Tagelieder*, lo que indica la popularidad que llegó a alcanzar el género. No obstante, los especialistas señalan a Wolfram von Eschenbach el máximo exponente de este tipo de composiciones; en efecto, antes de Wolfram el *Tagelied* presenta unas características genuinas y propias, si bien se va acercando lentamente a los modelos franceses, pero será este autor el

Dietmar von Aist⁶

<i>‘Slâfest du, vriedel ziere? wan wecket uns Leiden schiere; ein vogellîn sô wol getân daz ist der linden an daz zwî gegân.’</i>	“¿Dormís aún, bello amado mío? Lástima que nos despierte un hermoso pajarillo que voló hasta la rama del tilo.”
<i>‘Ich was vil sanfte entslâfen, nu rüefestû, kint, wâfen. liep âne leit mac niht sîn.</i>	“Estaba apaciblemente durmiendo y, criatura, gritáis: ¡despertad! No hay amor sin sufrimiento
<i>swaz dû gebiutest, daz leiste ich, [vriundîn mîn.”</i>	Lo que exijáis, señora, lo cumplo
<i>Diu vrouwe begunde weinen: ‘du rîtest hinnen und last mich eine. wenne wilt du wider her zuo mir? Owê, du vüerest mine vröide sant dir!’</i>	La dama comenzó a llorar: “Os marcháis y me dejáis sola. ¿Cuándo volveréis a mí? ¡Ay, os lleváis mi dicha!”

Reinmar der Alte

*‘Ôwe trûren unde klagen,
Wie sol mir dîn mit vröiden [] werden buoz?’*

que asiente un modelo de composición que imite la lírica francesa. Para la mayoría de los especialistas, él es el introductor de la figura del vigía en el *Tagelied*, iniciando el denominado *Wächterlied*. Los cantores posteriores seguirán el modelo “wolframiano”, si bien otros, como Walther von der Vogelweide, se alejarán de él.

⁶ En este y en el resto de los textos ofrecidos, señalaremos los elementos propios del dolor y la tristeza que supone el amor cortés en el caso de la lírica medieval alemana, y la separación de los amantes a la llegada del amanecer en el caso del *Tagelied*. Del mismo modo, y a fin de observar la correspondencia en los textos originales y meta, indicaremos también dichos elementos en negrita en las traducciones realizadas.

Mir tuot vil wê, der ich dich muoz tragen:
Du bist ze grôz, doch ich dich tragen muoz?
Die swaere wendet nieman, er entuoz,
Den ich mit triuwen meine.
Gehôrt ich sînen gruoz,
Daz er mir nâhe laege,
Sô zergienge gar mîn nôt.
Sîn vremeden tuot mir den tôt
Unde machete mir diu ougen rôt.'

“¡Ah!, pesar y tristeza,
 ¿cómo podría tornaros en dicha?
Gran dolor es tener que portaros
 Tan grandes, ¿mas he de hacerlo?
 Sólo aquel a quien amo
 puede liberarme de esto.
 Cuando oigo decir al caballero
 que quiere yacer conmigo
 todo mi pesar desaparece.
Su lejanía me trae la muerte
y hace enrojecer mis ojos.”

Heinrich von Morungen

<p>‘Owê,- <i>Sol aber er iemer mê</i> <i>Den morgen hie betagen</i> <i>Als uns diu naht engê,</i> Daz wir niht durfen klagen: ‘Owê, nu ist ez tac,’ <i>Als er mit klage pflac,</i> <i>Dô er jungest bî mir lac.</i> <i>Dô tagte ez.</i></p>	<p>¡Ah! ¿Volverá él de nuevo a esperar aquí la mañana? y aun pasando la noche juntos no lamentamos y decir: ¡Ah, ya es de día! cuando, lamentándose poco ha junto a mí yacía. Entonces amanecía.”</p>
--	---

Owê,-

*Si kuste âne zal
In dem slâfe mich.
Dô vielen hin ze tal
Ir trehene nieder sich.
ledoch getrôste ich sie,
Daz sî ir weinen lie
Und mich al umbevie.
Dô tagte ez.*

¡Ah!

ella besóme innumerables veces
Mientras dormía;
después volvieron
a brotar sus lágrimas.
le di consuelo
hasta que dejó de llorar
y me abrazó fuertemente.
Entonces amanecía.

Wolfram von Eschenbach

*“Ez ist un tac. daz ich wol mac mit wârheit jehen.
ich wil niht langer sîn.”
‘diu vinster naht hât uns nu brâht **ze leide mir**
den morgenschîn.
Sol er von mir scheiden muo,
mîn vriunt, **diu sorge ist mir ze vruo.**
ich weiz vil wol, daz ist ouch ime,
den ich in minen ougen gerne burge,
möht ich in also behalten.
mîn kumber wil sich breiten:
ôwê des, wie kumt ers hin?
der hôhste vride müeze in noch an mînem arm geleiten.’
[...]*

“Ya es de día. Debo decirlo en honor a la verdad.
No puedo quedarme más tiempo.”
‘La oscura noche nos trae, **para mi desdicha,**
la luz matutina.
Ahora mi amado ha de separarse de mí,
y el dolor aparece repentinamente.
Y bien sé que aquel
a quien bien ocultaría en mis ojos

siente lo mismo.

Mi pesar es cada vez mayor:

¡Ah!, ¿Cómo habrá de marcharse de aquí?

La mayor dicha sólo la encontrará en mis brazos.'

Ulrich von Lichtenstein

*In minnen paradise
 Ir beider lip mit fröiden lac.
 Dar sleich ein maget lîse:
 Diu sprach 'nu wol ûf, ez ist tac.'
**Von dem worte ir ougen über wielen,
 Daz die treher in ûf diu wangle vielen.**
 Dâ wart gekûsset tûsent stunt
 Ir ougen kinne wengel munt.
 Sus wolt der tac si scheiden:
Daz tet in herzenlîchen wê.
 Dô riet diu mine in beiden
 Ein sûezez spil verenden ê.
 Ein ander sîz niht baz erbieten mohten:
 Mit armen und mit beinen lac geflohten
 Ir beider lip, dô sprach diu maget
'iu beiden ez ze leide taget.'*

En el paraíso del amor
 llenos de dicha ambos yacían
 cuando, una doncella avisó
 quedamente: "levantaos, ya es de día".

**Al oír la ella comenzó a llorar
 sus lágrimas caían por las mejillas**
 Volvieron a besarse otras mil veces.
 ojos, mejillas, boca y barbilla.
 Así quiso separarlos el alba.
Esto les causó un gran dolor
 Entonces *Frau Minne* les aconsejó

dejar el juego amoroso:
 No podía ofrecerles algo mejor.
 Tendidos, sus cuerpos entrelazaron
 sus brazos y piernas. Dijo entonces la doncella:
“El alba os trae la desdicha”.

Antes de comenzar su labor, el traductor ha de plantearse la siguiente cuestión: ¿deseo hacer la traducción de una poesía, o una traducción poética? Se trata, por supuesto, de cosas bien distintas. La traducción poética exige del traductor la elaboración de *otro poema* equivalente al original⁷ —de ahí que muchos especialistas afirmen que la traducción poética es imposible—; por el contrario, la traducción de poesía es una traducción *funcional*, y según Martínez de Merlo (1997: 46) posibilita al lector del TM “el rastreo del original, permitiéndole reconocer en éste con claridad aquello que fácilmente va siguiendo en su lengua”. Dicho de otro modo: la traducción poética exige una sensibilidad propia de un poeta, de forma que el traductor ha de experimentar todos aquellos sentimientos y situaciones del mismo modo que lo hizo el autor del TO, para, tomando como fuente dicho texto, crear, como si de un espejo se tratara, un nuevo poema que sea el fiel reflejo del traducido. Es, por tanto, el medio para trasvasar la poesía de una cultura a otra, manteniendo todas y cada una de sus características literarias y no literarias (Martínez Merlo 1997: 45):

[...] no se trata tanto de traducir de una lengua a otra, un texto escrito en una lengua a otra, sino extraer *un algo* que ha sido formulado previamente en una lengua y formularlo en otra, depositarlo en otra, procurando con todo amor,

⁷ El texto resultante, ha de ser, necesariamente “otra poesía equivalente, pero que sea auténtica poesía. Una poesía con personalidad propia, capaz de ser leída por sí misma, casi como si fuese el original” (Gallegos, 1997: 25).

cuidado y habilidad, que se pierda lo menos posible de *ese algo* en la operación; y advirtiendo que *ese algo* que se trasvasa no es un contenido, una información, sino una totalidad que se desprende básicamente poética, y que, por tanto debería proporcionar al receptor la misma experiencia, y provocar en él la misma impresión, formulado en una lengua o en la otra [...] ⁸

Los aspectos que trataremos aquí intentarán ayudar a salvar los posibles escollos que pueda encontrar el traductor al abordar la traducción de las parodias de *Tagelieder*, independientemente de que éste opte por un tipo de traducción u otra. No pretendemos, empero, establecer ningún método de traducción poética, ya que, en este sentido, coincidimos con Reichert (1967: 16), para quien cada nueva teoría de traducción sustituye a una anterior, no existiendo tampoco un único método de traducción poética, sino que para cada poema puede ser válido un método de traducción distinto, siempre y cuando se consiga la traducción correcta:

Es gibt keine Methode des Übersetzens und keine Theorie. Jede Theorie ist durch eine andere zu widerlegen; jede Methode gilt gerade für das Exempel, an dem sie sich beweisen will. Selbst allgemeinste Postulate, die Wörtlichkeit zum Beispiel, verlieren bei Gebrauch ihre Eindeutigkeit. Übersetzen muß man von Fall zu Fall, eine Methode hat solange Gültigkeit, bis das Gedicht, für das sie erarbeitet worden, fertig übersetzt ist.

1. Variaciones del *Tagelied*

⁸ Cfr. igualmente lo expuesto por M. A. Álvarez (1997: 7-14) en su artículo “El factor creativo en la traducción literaria”.

Como hemos visto en los ejemplos citados en la introducción a este estudio, son muchos los *Minnesänger* que también componen *Tagelieder*. La popularidad de este tipo de poemas es tal, que pronto surgen las variaciones. Así, encontramos, además del *Tagelied* convencional y del *Wächterlied*⁹, o canción de vigía, el *Tagelied* religioso¹⁰, en el que las figuras protagonistas son Cristo y la Virgen; otras composiciones mezclan *Tagelied* y *Marienlied*¹¹, o canto a la Virgen María; algunas aúnan *Tagelied* y *Serena*, caracterizadas porque la acción no empieza en el preciso instante en el que los amantes yacen juntos en el lecho, sino en el encuentro nocturno al principio de la noche¹².

2. Parodias del género. Aspectos literarios y extraliterarios a tener en cuenta en la traducción de los *Tagelieder* de Steinmar y Der Mönch von Salzburg

⁹ El *Wächterlied* tiene las mismas características que el denominado *konventionelles Tagelied*, salvo que, en este tipo de poemas, siempre aparece un vigía (*wahtaer*, *wahter*) que es el encargado de despertar a los amantes y avisarles de la llegada del alba, de ahí el nombre de este tipo de composiciones.

¹⁰ El *Tagelied* religioso tuvo una época de esplendor entre los siglos XIII y XVI. Relacionado con la Antigüedad, Kochs señala la Biblia como origen de este tipo de composición poética (1928: 7): “Als kein anderes Buch des Alten Testaments und beinahe der Bibel überhaupt die mittelalterliche Theologie und Frömmigkeit stärker beeinflußt hat als diez wundersame Gedicht, dessen Ausdeutung sich gleichsam nie erschöpfen konnte”.

¹¹ Algunos autores, como R. Breslau (1987: 190ss.), consideran que la composición de Oswald von Wolkenstein, *Es leucht durch graw die vein lasur* es una mezcla de *Tagelied* con *Marienlied*.

¹² Un ejemplo de este tipo de poemas es la composición *Ich fröw mich gen des abentz kunft*, de Hugo von Montfort. En este sentido, R. Breslau afirma (1987: 198): “am Abend vor der Liebesnacht –in Erinnerung an vergangene Begegnungen– das folgende Zusammentreffen mit seiner Geliebten (...) in der Nacht bis zur Trennung am frühen Morgen aus”.

Junto a las variaciones que acabamos de señalar, surgen las parodias del género. Este es un aspecto fundamental a la hora de traducir este tipo de textos, ya que el especialista habrá de conocer no sólo las características propias del género *Tagelied*, sino también aquellos poetas que utilizan el concepto y la forma estrófica y poética de la canción de alba para parodiar la sociedad de la época y el código cortés. Por ello, habrá de “detectar” los elementos parodiados, así como intuir la intención de los autores para, a partir de la traducción, reflejarla también en el texto en español. Veamos, por ejemplo, el poema *ich will gen diser vasennacht*, del *Liederbuch der Clara Hätzlerin*:

Ich will gen diser vasennacht
 Frisch und frey beleiben,
 He und will auch als mein ungemach
 Gar frölich von mir treiben,
 Des hab ich guoten willen.
 Ich hett ain puolen, hiesz Hille;
 He sy batt mich, das ich zu ir käm
 Dörtt oben uf die dillen.
 Da ich uff die dillen tratt,
 Da vand ich die guoten,
 Ich viel in die vederwat,
 Das mir mein kruje ward pluoten
 Ich lebet in der wunne,
 Die verderwat was dünne,
 Ich ruofft an Crist von himel,
 Das ich ir entrunne.

Die nacht verhart ich gantz by ir,
 Sy schmuckt mich zu ir schoene
 Ain rippeln, kratzen das ward mir
 Von der lieben ze lone
 Sy legt sich an den ruggen,

Sy gund sich kratzen und iucken
 He die gantzen nacht. Der wantzen macht,
 Die lews pissen mir lucken.
 Sy muost fruo in die kirchen
 Und bat mich umb ein gabe:
 Siben tag für ain wochen
 Die müst sy von mir haben.
 Da lebt ich in der wunne,
 Die vederwat was dünne,
 Ich ruoft an crist von himel,
 Das ich ir entrunne.

Des morgens, als nu taget es,
 Die sunn schain an die wende,
 Ich ergraiff da all mein hesz
 Und entran ir in aymn hemde.
 Da schied ich von der cluogen
 Gar hoflich mit fuogen;
 Got danck den lieben füssen mein,
 Die mich von danen trugen!.

Este *Lied* expone un monólogo enunciado por el caballero que narra toda una serie de acontecimientos desafortunados que tienen lugar desde el primer momento. En su encuentro con la dama, el caballero se cae, y su rodilla comienza a sangrar:

Da ich uff die pillen tratt,
 Da vand ich die guoten,
 Ich viel in die vederwat,
 Das mir mein kruje ward pluoten

Uno de los primeros instantes cómicos es aquel en el que el protagonista suplica a Cristo que le auxilie, si bien no lo hace para proteger a su amada o para retrasar el momento de la despedida, sino para huir de la enamorada:

Ich ruf an Crist von himel,
Das ich ir entrunne

La recompensa de amor que recibe el amante es, por otra parte, muy distinta a la esperada por la audiencia: en lugar de besos y caricias, la dama propina arañazos y bofetadas a su enamorado:

Ain rippeln, kratzen das ward mir
Von der lieben ze lone

En otro orden de cosas, el mundo interior donde supuestamente ha de tener lugar la relación amorosa es igualmente desapacible. Lejos de ser un lugar placentero, en el que los amantes se abandonan al amor, éste se presenta como un espacio infectado de chinches y piojos, que pican al caballero por todo el cuerpo. El lugar donde han de yacer los enamorados no es, como suele ser en toda la poesía amorosa del medievo alemán, un lecho de flores, un acomodo bajo un tilo o el aposento de la amada, sino un edredón de plumas de poco grosor, tan fino e inconsistente, que al caer sobre él, el caballero se lastima la rodilla. El lecho de amor es, por tanto, una parodia del lugar en el que se consuma la relación amorosa. Dicho lecho se encuentra, además, como si de un trasto viejo se tratase, en el lugar más abandonado de la morada: el desván.

En lo concerniente a los personajes, la figura femenina es totalmente opuesta al estereotipo de mujer que aparece en el *Tagelied*. Lejos de ser una bella dama, sumisa, dulce y llena de tristeza, carece de los atributos propios de una aristócrata. La figura que presenta el poeta es rebelde y violenta, capaz, incluso, de agredir al caballero, lo cual demuestra una absoluta falta de respeto hacia su compañero; por el contrario, recuerda a una

mujer germana, como la Brunilda del *Cantar de los Nibelungos*.¹³ Su honestidad, además, también queda en entredicho, pues se llega a insinuar en el poema que la dama ofrece sus favores a cambio de dinero. Su comportamiento, por tanto, es propio de una mujer de clase social muy inferior a la nobleza, lo que le confiere un carácter satírico al poema. El último de los elementos cómicos, ya al final del poema, se encuentra en la despedida, pues el caballero, lejos de entregar su amor, sus besos y sus caricias a la dama por última vez —como suele ocurrir en el *Tagelied*—, y prometerle fidelidad hasta un próximo y certero encuentro, sale del lugar, ropas en mano, dando gracias al cielo por permitirle salir de un lugar que, para él, es lo más parecido a un infierno. Frente a esta ridícula escena, el poeta ofrece una despedida a la manera cortesana por parte del amante.

Teniendo en cuenta todos estos elementos, proponemos la siguiente traducción:

En esta noche carnavalesca
 quiero estar libre y a mi aire
 ¡heil!, también deseo alejar de mí
 todas las preocupaciones.
 Eso es lo que ahora me apetece
 Tenía una amiga, de nombre Hille
 ¡heil!, pidiome que fuera a verla
 Arriba, al cobertizo.
 Entonces allí entré

¹³ Es cierto que en ocasiones los poetas ofrecen figuras femeninas en sus composiciones con un carácter fuerte, capaces de maldecir la mañana, o de enfrentarse al vigía que anuncia la llegada del alba y por lo tanto, la separación inminente. Dicha “violencia”, sin embargo, se reduce siempre al ámbito verbal, de modo que a veces se presencia una acalorada discusión entre dama y vigía y viceversa; pero, en ningún momento, existe violencia por parte de la protagonista hacia su enamorado.

Donde encontré a la hermosa
 Caí al lecho de plumas
 Me sangró la rodilla
 ¡Mas tuve buena suerte
 Al ser el lecho fino!
 Rogué a Cristo del cielo,
 que me ayudara a escapar.

Pasé la noche con ella
 que me apretujó con fuerza
 bofetadas y arañazos
 fueron toda mi recompensa
 se volvió de panza, y mientras
 se rascaba, me picaron
 ¡hei! toda la noche, chinches y piojos
 que conmigo se cebaron
 Se fue temprano a la iglesia
 y me requirió un obsequio.
 siete días por semana
 es cuanto de mí obtendrá.
 ¡Mas tuve buena suerte
 al ser el lecho fino!
 Rogué a Cristo del cielo,
 que me dejara escapar.

Cuando amanecía, al alba
 brillaba el sol en los muros,
 recogí todas mis ropas
 Y en camisón me largué.
 Me despedí de la „dama“
 a la usanza, cortésmente.
 ¡Mis piernas, gracias a Cristo,
 De allí pudieron sacarme!

Mientras que el poema que acabamos de traducir es de autor desconocido, son dos los autores que destacan por

componer parodias del género: Steinmar y Der Mönch von Salzburg¹⁴. Al primero de ellos debemos el *Tagelied* ‘*ein kneht, der lag verborgen*’¹⁵:

*Ein **kneht**, der lag verborgen,
bî einer **dime** er slief,
unzûf den liehten morgen.
der **hirte** lûte rief:
“Wol ûf, lâz ûz die **hert!**”
**des erschrank diu dime
und ir geselle wert.***

*Das **strou**, daz muost er rumen
und von der lieben varn.
Er torste sich niht sûmen,
er nam si an den arn.
Daz **höi**, daz ob im lag,
daz ersach diu reine
ûf fliegen in den dag.*

*Davon si muoste erlachen,
ir sigen diu ougen zuo.
So suozze kunde er machen
in dem morgen fruo
Mit ir daz bettespil.
wer sach ân geraete*

¹⁴ Algunos autores han considerado que también el *Tagelied* compuesto por Walther von der Vogelweide era una parodia, haciendo un especial hincapié en la mímica y los gestos que el *Minnesänger* haría al representar ante su público el Lied. Vid. a este respecto Asher, J. A., “Das Tagelied Walthers von der Vogelweide. Ein parodistisches Kunstwerk”, München, 1971, pp. 279-286. Otros autores que escriben parodias de la canción de alba alemana son, según la crítica, Oswald von Wolkenstein (*Stand auff, Marede!*) o Heinrich Wittenwiler (*Tagelied* enmarcado en el mundo rural que aparece en su obra *Der Ring*).

¹⁵ Señalamos en negrita los principales aspectos que constituyen la parodia del poema, aspectos que también indicaremos en la traducción al español.

ie fröiden mê so vill!

Frente al *Tagelied* convencional, el poema de Steinmar no tiene como protagonistas a una dama y a un caballero, sino a un *kneht* (mozo) y a una *dirne* (campesina) que acaban de desposarse. Por lo tanto, lo paródico está presente desde el primer verso, ya que el autor traslada la acción presentada o narrada en otras composiciones al mundo del campesinado y partiendo de una situación muy distinta a la de la infidelidad a la pareja¹⁶. En efecto, los amantes que yacen en secreto pertenecen a la nobleza: dama y caballero suelen encontrarse, a escondidas, en la madrugada. Si bien no se especifica el lugar de encuentro de los enamorados, a lo largo del poema suelen aparecer términos como *kemenât* (aposento), *sal* (sala), *palas* (palacio), *venster* (ventana), *vensterlîn* (ventanita), *glas* (cristal) o *zinnen* (almenas), por lo que es fácil concluir que los encuentros amorosos tienen lugar en un castillo. El texto de Steinmar, si bien tampoco indica con precisión en qué lugar se encuentran mozo y campesina, sí contiene términos pertenecientes al campo semántico del mundo rural –*hirte* (pastor), *hert* (rebaño), *strou* (paja), *höi* (heno)–, del mismo modo que se expone en el *Tagelied* convencional, lo que a buen seguro provocaría las carcajadas de la audiencia.

Al igual que caballero y dama son sustituidos por mozo y campesina, el vigía también es “degradado” y representado, en esta ocasión, por un pastor. Las obligaciones del amante, lejos de

¹⁶ Esta es la razón por la que el poema provoca la risa del público. Así lo expone Hoffmann (1985: 168), para quien “Und der Stand der beiden Liebenden, die zudem keiner heimlichen, weil illegalen und damit gefährlichen *minne* pflegen, sondern als Jungvermählte gerade ihre Hochzeitsnacht hinter sich haben, widerstreitet naturgemäß nicht allein dem Wächtertagelied, sondern auch dem gattungsimmanenten Sinn des Tageliedes überhaupt und zieht das Tagelied vollends ins Lächerliche (...)”

ser de origen noble o aristocrático, se reducen a sacar a pastar al ganado. El mundo interior y el exterior, son, en definitiva, muy distintos a los presentados en los *Tagelieder* convencionales.

Por otra parte, el comportamiento de los enamorados es también singular, y por supuesto, diferente a aquello que el público suele ver representado en las veladas cortesanas. Lejos de mostrar dolor, tristeza o melancolía, la pastora y su compañero se sobresaltan por el grito del pastor, no por miedo a ser descubiertos, sino por lo inesperado del aviso. Es de esperar, por tanto, que en la escenificación del poema el *Minnesänger* alzara sobremanera el tono de voz al avisar a los jóvenes de que llegaba el día y advertirles que debían cumplir con sus deberes para con el ganado. Esta es una notable diferencia con respecto a los vigías que cuidaban del honor de la dama y el caballero, ya que en ningún momento se alude a una salida de tono, sino que, en todo caso, el vigilante se atreve a entonar un canto que anuncie a los amantes que llega el alba.

Una última cuestión es la siguiente: una vez despierta, la pastora rompe a reír cuando, al levantarse, ve cómo al quitar el heno de su cuerpo, éste flota en el aire, reacción ésta completamente diferente a la que tiene la dama cortesana. Todo ello representa algo muy distinto a lo esperado por la audiencia, por lo que la diferencia entre aquello que el público creía que iba a ver escenificado –o lo que es lo mismo, la distancia estética– y lo que realmente percibe produce un efecto paródico muy singular¹⁷.

El texto resultante de la traducción, por tanto, ha de transmitir todos los elementos arriba comentados:

Un **mozo** yacía oculto
durmiendo junto a una **campesina**

¹⁷ Vid. lo expuesto por Borck (1981: 96) sobre esta cuestión.

al despuntar el día.
 El **pastor** voceó:
 ¡Arriba, saca el **rebaño!**”
entonces la campesina se asustó
y también su amado compañero.

Hubo de ordenar la **paja**
 y separarse de la amada.
 No se atrevió a quedarse allí,
 la tomó del brazo.
 La amada vio el **heno**
 que tenía sobre el cuerpo
 volar en el aire, hasta el cielo.

Ella hubo de reírse por ello
 cerrando los ojos con cadencia.
 A él le pareció tan encantador
 por la mañana temprano
 el juego amoroso con ella
 ¡Quién, alguna vez, vio
 tanta dicha!

Por su parte, el Monje de Salzburgo, con su poema *Das kchühorn*, da un paso más en la concepción paródica del género.

Das kchühorn (MR 11)¹⁸

*Untarn ist gewohlich reden ze Salzburg und bedëutt, so man izzet nach
 mitten tag über ain stund oder zwo.*

a
Untar slaf
tut den sumer wol,
der an straf
liblich ruen sol

¹⁸ El texto en *Mittelhochdeutsch* está tomado de la compilación realizada por M. Backes (1999).

*pey der diren
 auf dem stro:
 in der stiren
 macht ez fro
 dy mit lust
 dem gesellen gut
 drukt sein brust-
 hey, wy wol ez tut!-
 der ist zoren,
 wer sey wekt
 mit dem horen
 und erschrekt*

*In dem lauzz,
 so der herter schreit:
 ho, treib auzz!
 hoho, des ist zeit!
 sy erwachet
 nach der mü:
 unbesachet
 sint dy kchü.*

b
*Sy: Ich muzz hyn, mein traut gesell,
 ich hab ze lang geslaffen hy pey dir.*
*Er: Traut gespil, ge, wy got well,
 ich laz dich schaiden nicht so pald von mir.*
*Sy: Ja sint dy kchü noch ungemolchen,
 darumb ist mir gach:
 gespottet wurd mir von den volchen,
 sold ich treiben nach.*
*ain frische, wolgemute diren
 kan und waiz gelympf:
 dar umb sorg nyman umb dy yren:
 ez ist nür yr schympf.*
Er: Herczen Trost, wy wol ich spür,

daz du mir pist ain ungretrëuez weib!
Sy: Dinst und lon ich gar verlür,
wizzt got! Nit, daz ich lenger hy beleib.
gehab dich wol, ich küm her wider,
so ich peldist kan,
und leg mich wider zu dir nyder,
herczen libster man.
ain frische...

Das fügt wol ainem armen knecht,
dem gut und mut stet all zeit in dem saus;
gold und vechs ist ym nit recht,
ym fügt vil paz dy dyren in dem haus:
wenn sy des morgens fru wil haiczen,
so wekt sy yn vor;
sein hercz kan sy zu frëuden raiczen,
daz ez swebt enpor.
ain frische...

La primera parte del poema —señalada por el autor como parte a— constituye la presentación de la situación inicial de la composición. Del mismo modo que ocurre en el poema de Steinmar, la *Tageliedsituation* tiene lugar en el ámbito rural: los enamorados yacen juntos, tendidos sobre la paja, hasta que la voz del pastor los despierta, anunciándoles que ha llegado la hora de la separación. Esto ya es, como se ha indicado antes, paródico, si bien el monje va más allá: este punto de partida no tiene lugar al amanecer, sino a la hora de la siesta, como el propio autor explica antes de comenzar la primera estrofa¹⁹. Por lo tanto, la situación inicial, aun siendo muy similar a la presentada en las composiciones pertenecientes a este género, no

¹⁹ Por esta razón, en mi estudio *La canción de alba en la lírica alemana de la Baja Edad Media* (2007) considero que el poema podría ser calificable como un *Siestalied*, término que propongo para hacer referencia a esta composición.

tiene relación alguna con el mundo de la caballería y/o la nobleza.

Otra de las cuestiones que confieren un marcado carácter cómico –me atrevería a decir que incluso burlesco– a la composición es la actitud que tienen los protagonistas del *Lied*. En el poema, el monje ha invertido los papeles, siendo en esta ocasión la figura femenina la que ha de abandonar al amado para ir a cumplir con su obligación –que no es otra que la de ordeñar a las vacas–, mientras que es el joven mozo quien queda desolado por su partida. Del mismo modo que el caballero puede perder honor y fama si es descubierto, la pastora puede perder su trabajo si permanece más tiempo junto al joven, y recibir la burla de la comunidad si es la última en acudir a la realización de sus labores –otra situación paródica creada intencionadamente por el monje. Del mismo modo que el caballero intenta hacer comprender a la dama que su honor ha de estar por encima del placer del amor en el *Tagelied* convencional, la pastora afirma en el *refrain* o estribillo del poema que lo importante no es cómo se divierte, sino cómo ha de desempeñar la tarea que le ha sido encomendada. El amor, por tanto, queda subordinado al trabajo. Esta actitud es, precisamente, la que se atribuye al personaje masculino en cualquier *Tagelied*.

Como consecuencia, el discurso femenino es igualmente opuesto al que tradicionalmente se ha presentado en este tipo de composiciones, e idéntico al asignado al protagonista masculino.

Por su parte, el hombre se presenta aquí como un ser enamorado que en todo momento se queja por el abandono de la pastora. Este es el rol que desempeña la fémica en los *Tagelieder*. Es más, como si de una mujer se tratase, también el pastor alude a la posible infidelidad de su amada (II b, vv. 1-2). Al igual que la forma de actuar varonil de la mujer, esta actitud

tan poco viril, podríamos decir que afeminada, bien podría provocar la risa en el público.

La parodia queda determinada igualmente en la descripción del mundo que presenta el poema. Así, el monje se sirve de elementos acústicos, como es el sonido del cuerno. Tal vez, en la representación del *Lied*, el *Minnesänger* llegara incluso a tocar un instrumento de viento para parodiar dicho sonido, lo que divertiría sobremanera al público cortesano. El grito del pastor, que, como ocurre en el poema de Steinmar, es ensordecedor, queda además reforzado aquí por el uso de interjecciones²⁰.

Hemos hecho referencia a las obligaciones de la pastora, que son las mismas que las del protagonista del *Lied* de Steinmar: cuidar el ganado²¹. La parodia no sólo reside en trasponer las obligaciones del caballero al mundo del campesinado, sino que además queda, en el caso de *Das kchühorn*, patente por otra cuestión: mientras que en el *Tagelied* cortesano el caballero ha de cumplir con su deber porque es una obligación innata a su estatus social, la pastora ha de hacerlo porque si llega tarde a cumplir con su cometido, recibirá la burla de sus compañeros.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, la traducción propuesta es la siguiente:

Das kchühron (MR 13)

²⁰ Esta forma de despertar a los amantes los sobresalta. El motivo del sobresalto y el temor de los enamorados también está presente en otras composiciones de la época, tales como *Ez gienc ein juncfrou minneclîch*, de Der Burggraf von Lienz o *Ich sihe den morgensternen gleston*, de Konrad von Würzburg.

²¹ La similitud entre este poema y la composición de Steinmar ha llevado a la conclusión a N. R. Wolf de que el monje ya conocía la composición del *Minnesänger* (1965: 41): “Wir können sogar annehmen, daß der Mönch dieses lied gekannt hat”.

Untarn es una expresión usual en Salzburgo que designa el momento en el que se almuerza, entre la una y las dos del mediodía.

a

Una siesta
hace bien en verano
a aquel que sin preocupaciones
puede, amorosamente,
yacer junto a su pastora
sobre el heno.
Ciertamente
proporciona placer y lozanía.

Aquella que abraza
con deseo al amado
y lo aprisiona contra su pecho
¡hei! ¡Cuánto bien le reporta!
Sobre aquel que nos despierta
con el cuerno
y nos sobresalta
recaerá la ira.

En el escondite,
cuando el pastor vocea:
¡ho! ¡Sacad a pastar el rebaño!
¡hoho! ¡Ya es la hora!
los amantes se despiertan
tras el juego amoroso:
las vacas
están sin atender.

b

Ella: Debo marcharme, mi fiel amigo,
he estado demasiado tiempo junto a ti.

Él: Amada mía, Dios sabe
que no te dejaré alejarte de mí tan pronto.

Ella: Pero las vacas aún no han sido ordeñadas
por ello tengo tanta prisa.
Todos se burlarán de mí
si soy la última en llegar.
Una pastora joven y lozana
bien sabe lo que hace:
nadie ha de ocuparse de cómo se divierte
es sólo asunto suyo.

Él: Tesoro mío, ¡cómo siento
que me seas infiel!

Ella: Perdería trabajo y jornal
¡Dios! No puedo quedarme más tiempo
tranquilo, volveré
tan pronto como pueda
y nuevamente yaceré junto a ti
mi más amado.
Una pastora joven y lozana...

Esto le sucedió a un pobre campesino
que tan sólo piensa en el placer.
Puede renunciar al oro y al armiño,
pues prefiere tener a la pastora en casa.
Cuando ésta, muy temprano, enciende el fuego,
primero lo despierta
Ella puede así llevar a la dicha a su corazón
hasta hacerle sentir en el séptimo cielo.
Una pastora joven y lozana...

Para finalizar, podemos señalar las siguientes conclusiones:

1. Mientras que el dolor presentado en los *Tagelieder* alemanes representan el sufrimiento de los amantes por la separación inminente, Steinmar y Der Mönch von Salzburg utilizan dicho sufrimiento para conformar la parodia del género. Esta ridiculización del dolor cortés ha de estar presente también en los textos traducidos.
2. En el caso de Steinmar, no hay lugar para la desdicha, sino todo lo contrario: la pastora sonríe por la situación creada con el aviso del pastor. Por su parte, el Monje de Salzburgo, atribuye el dolor a la figura masculina, lo que con toda seguridad resultaría inconcebible para la sociedad de la época, puesto que es la mujer, precisamente, la que se asocia a la debilidad de espíritu, a la que se le atribuyen las tribulaciones, las lamentaciones y las lágrimas. Con todo ello, unido a la representación del poema, a los gestos y a la entonación del cantor, la parodia resulta aún más evidente. El texto español, por tanto, ha de transmitir del mismo modo la esencia y el sentido del TO, de forma que el lector español perciba que, en efecto, está ante una parodia de la canción de alba alemana.
3. Finalmente, frente a esto, se parodia, al mismo tiempo, todo el sistema cortesano-caballeresco imperante, ya que ambos autores sitúan la acción de sus poemas en el ámbito del campesinado. Los protagonistas, así como sus aliados, son pastores, personas burdas, sin educación, de baja condición social. No obstante, en ocasiones, como hemos visto, su comportamiento emula aquel que tienen damas y caballeros en la lírica amoroso-cortesana de la época. Dicho comportamiento ha de reflejarse en el TM, de forma que mediante el léxico, y, en la medida de lo posible, el ritmo del texto español, el lector ha de ver la

ridicularización que se presenta en el TO de la sociedad cortesana de la época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASHER, J. A., “Das Tagelied Walthers von der Vogelweide. Ein parodistisches Kunstwerk”. En: Hennig, U. & Kolb, H. (Hrsg.), *Mediaevalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor*. München: Beck, 1971, pp. 279-286.
- BARTSCH, K., “Die romanische und deutsche Tagelieder”. En: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*. Friburgo, Tübinga, 1883, pp. 250-317.
- BECKER, Ph. A., “Von Morgenhymnus zum Tagelied”. En: *Zur romanischen Literaturgeschichte. Ausgewählte Studien und Aufsätze*. München, 1967, pp. 149-173.
- BEHR, H. J., “Die Inflation einer Gattung: Das Tagelied nach Wolfram”. En: Edward, Cyril (Ed.), *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch*. Tübinga: Niemeyer, 1989, pp. 195-202.
- BORCK, K. H., “Zu Steinmars Tageliedparodie *Ein kneht der lac verborgen*”. En: Smits, Kathryn & Asher, J. A. (Hrsg.), *Interpretation und Edition deutscher Texte des Mittelalters. Festschrift für John Asher zum 60. Geburtstag*. Berlin: Schmidt, 1981, pp. 92-102.
- BRESLAU, R., *Die Tagelieder des späten Mittelalters. Rezeption und Variation eines Liedtyps der höfischen Lyrik*. Postdam: Babelsberg, 1987.
- DE GRUYTER, W., *Das deutsche Tagelied*. Tesis Doctoral. Leipzig, 1887
- GALLEGOS ROSILLOS (J. A.) 2001, «El capricho de la traducción poética», en *Trans*, Málaga, 5, 2001, pp. 77-90.
- HATTO, A. Th., “Das Tagelied in der Weltliteratur”. En: *DVjs*, 36, 1962, pp. 489-506.
- _____, *Eos. An Inquiry into the Theme of Lovers’ Meeting and Parting at Dawn*. Londres, La Haya: Mouton & Co., 1965.
- KLOEPFER (R.) 1967, *Die Theorie der literarischen Übersetzung*, München.
- KNOOP, U., *Das mittelhochdeutsche Tagelied. Inhaltsanalyse und literarhistorische Untersuchungen*. Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1976;

- KOCHS, Th., *Das deutsche geistliche Tagelied*. Munster: Aschendorff, 1928.
- MARTÍNEZ DE MERLO (L.) 1997, «Traducir poesía (condiciones y límites de una práctica posible)», en *Trans*, Málaga, 2, pp. 43-53.
- MAYER-ROSA, N., *Studien zum deutschen Tagelied. Untersuchungen zur Gruppe Tagelieder in Uhlands Sammlung alte-, hoch- und niederdeutsche Volkslieder*. Tubinga, 1938.
- NICKLAS, F., *Untersuchungen über Stil und Geschichte des deutschen Tageliedes*. Berlín: Emil Ebering Verlag, 1929.
- OHLING, H., *Das deutsche Tagelied vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*. Colonia: Ziegler, 1938.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, *De poesía y traducción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- SAVILLE, J., *The medieval erotic Alba. Structure as Meaning*. Londres, Nueva York: Columbia University Press, 1972.
- STÖNIG (H. J.) 1963, *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt.
- WOLF, N. R., 1965, "Tageliedvariationen im späten provenzalischen und deutschen Minnesang". En: *ZfdPh*, 87, 1965, pp. 185-194.