

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

DER SÄNGERKRIEG AUF DER WARTBURG

**El tema de la lid de los poetas y su recepción literaria en
Novalis, E. T. A. Hoffmann, Friedrich de la Motte Fouqué
y Richard Wagner**

Presentada por:

D^a. Beatriz MURO ARISTIZABAL

Dirigida por:

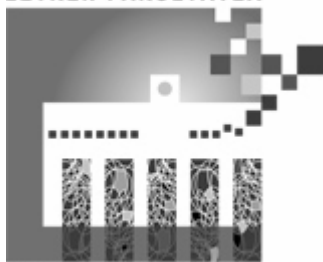
Dra. D^a. Berta RAPOSO FERNANDEZ

Dr. D. Mario SAALBACH ERDMANN

Departamento de Filología Inglesa y Alemana

Vitoria-Gasteiz, Febrero 2012

LETREN FAKULTATEA



FACULTAD DE LETRAS



Atribución-NoComercial-CompartirIgual

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. LOS POEMAS MEDIEVALES QUE CONSTITUYEN EL LLAMADO WARTBURGKRIEG	25
2.1. Composición y origen del <i>Wartburgkrieg</i>	25
2.2. Estructura y contenido de los poemas que componen el <i>Wartburgkrieg</i> propiamente dicho	29
2.2.1. <i>Fürstenlob</i>	29
2.2.2. <i>Rätselspiel</i>	30
2.2.3. <i>Zabulons Buch</i>	32
2.3. Motivos del <i>Wartburgkrieg</i> que formarán parte de la recepción posterior de los poemas medievales	33
2.4. Los personajes del <i>Wartburgkrieg</i> y las posibles razones para su recepción posterior	38
2.5. Las versiones de Johannes Rothe, Cyriacus Spangenberg y Johann Christoph Wagenseil	44
2.5.1. La versión de Johannes Rothe	45
2.5.2. La versión de Cyriacus Spangenberg	51
2.5.3. Johann Christoph Wagenseil: <i>Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst</i>	54
2.6. Recapitulación	56
3. LOS INICIOS DE LA RECEPCIÓN DE LA EDAD MEDIA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII Y SU CONSOLIDACIÓN EN EL ROMANTICISMO COMO MODELO Y ESPACIO DE PROYECCIÓN DE UTOPIÁS	59
3.1. Primeros contactos con textos medievales (s. XVI-XVII)	59
3.2. Siglo XVIII: Causas de la consolidación de la recepción de la Edad Media como modelo y espacio de proyección de utopías	64
3.2.1. La oposición contra la Ilustración	64
3.2.2. El sentimiento nacionalista	66
3.2.3. La disconformidad con el presente	73
3.3. Posibles motivos para la recepción del <i>Wartburgkrieg</i>	78
3.4. Recapitulación	81
4. HEINRICH VON OFTERDINGEN DE NOVALIS	83
4.1. Datos biográficos	83
4.2. Marco histórico-social y literario de la época de Novalis	85
4.2.1. Revolución industrial y Revolución francesa: consecuencias sociales y económicas	85
4.2.2. Movimientos intelectuales en Alemania: los nuevos planteamientos filosóficos	90
4.2.3. Marco literario	97
4.2.3.1. El concepto <i>Dichtung</i> en el romanticismo	97

4.2.3.2.	La recuperación del legado medieval	99
4.2.3.3.	El público lector a finales del XVIII y principios del XIX	104
4.3.	Motivos para la elección del escenario medieval en <i>Heinrich von Ofterdingen</i>	108
4.4.	Fuentes	114
4.5.	<i>Heinrich von Ofterdingen</i> (1802)	116
4.5.1.	Primera parte de la novela: <i>Die Erwartung und die Erfüllung</i>	117
4.5.1.1.	Argumento	117
4.5.1.2.	Recepción del <i>Wartburgkrieg</i> en <i>Die Erwartung</i>	118
4.5.2.	<i>Paralipomena zum Heinrich von Ofterdingen</i>	120
4.6.	Recapitulación	126
5. DER KAMPF DER SÄNGER DE E. T. A. HOFFMANN		129
5.1.	Datos biográficos	129
5.2.	Marco histórico-social y literario de la época de E. T. A. Hoffmann	135
5.2.1.	Situación política	135
5.2.2.	La burguesía	137
5.2.3.	Marco literario	138
5.2.3.1.	Recepción del <i>Wartburgkrieg</i> hasta <i>Der Kampf der Sänger</i> de E. T. A. Hoffmann	138
5.2.3.2.	Motivos para la adaptación del <i>Wartburgkrieg</i>	140
5.3.	Fuentes	147
5.3.1.	Fuentes relacionadas con el <i>Wartburgkrieg</i>	147
5.3.2.	Tieck und <i>Der getreue Eckart</i>	147
5.4.	<i>Der Kampf der Sänger</i>	149
5.4.1.	<i>Die Serapions-Brüder</i>	149
5.4.2.	<i>Der Kampf der Sänger</i> (1817)	150
5.5.	Motivos	151
5.5.1.	Motivos propios del <i>Wartburgkrieg</i>	151
5.5.2.	Motivos tomados del texto de Johann Christoph Wagenseil	153
5.5.3.	Motivos introducidos por Hoffmann	156
5.6.	Personajes	159
5.6.1.	Personajes del <i>Wartburgkrieg</i> tomados del texto de Wagenseil	159
5.6.2.	Personajes introducidos por Hoffmann	166
5.7.	Recapitulación	170
6. DER SÄNGERKRIEG AUF DER WARTBURG DE FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUÉ		173
6.1.	Datos biográficos	173
6.2.	Marco histórico-social y literario de la época de Fouqué	176
6.2.1.	Situación político-social tras el Congreso de Viena (1815)	176
6.2.2.	Marco literario	179
6.2.2.1.	El ocaso literario de Fouqué y la recepción de la Edad Media a partir de 1820	179

6.2.2.2.	Recepción del <i>Wartburgkrieg</i> hasta <i>Der Sängerkrieg auf der Wartburg</i> de Fouqué	181
6.2.2.3.	Razones para la recepción del <i>Wartburgkrieg</i> por parte de Fouqué	182
6.3.	Fuentes	186
6.4.	<i>Der Sängerkrieg auf der Wartburg</i> (1828)	187
6.5.	Motivos	189
6.5.1.	Motivos pertenecientes al <i>Wartburgkrieg</i>	189
6.5.2.	Motivos tomados probablemente de Johannes Rothe	195
6.5.3.	Motivos tomados de Hoffmann	196
6.6.	Personajes	197
6.6.1.	Personajes tomados del <i>Wartburgkrieg</i>	197
6.6.2.	Personajes ajenos al <i>Wartburgkrieg</i>	203
6.6.2.1.	Personajes tomados de otros autores	203
6.6.2.2.	Personajes introducidos por Fouqué	203
6.7.	Recapitulación	205
7.	TANNHÄUSER UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG DE RICHARD WAGNER	209
7.1.	Datos biográficos	209
7.2.	Marco histórico-social y literario de la época de Richard Wagner	211
7.2.1.	Consecuencias sociales y económicas tras el Congreso de Viena (1815)	211
7.2.2.	El movimiento <i>Biedermeier</i>	213
7.2.3.	El movimiento <i>Vormärz</i> y la Joven Alemania	214
7.2.3.1.	La Joven Alemania	214
7.2.3.2.	<i>Vormärz</i>	215
7.2.4.	Marco literario	219
7.2.4.1.	Recepción del <i>Wartburgkrieg</i> hasta la ópera <i>Tannhäuser</i> de Wagner	219
7.2.4.2.	Razones para la recepción del <i>Wartburgkrieg</i> por parte de Wagner	220
7.3.	Fuentes	229
7.4.	La ópera: <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> (1845)	231
7.5.	Motivos	232
7.5.1.	Motivos del <i>Wartburgkrieg</i>	233
7.5.2.	Motivos ajenos al <i>Wartburgkrieg</i>	236
7.5.2.1.	Motivos tomados de Hoffmann	236
7.5.2.2.	Motivos tomados de la leyenda de <i>Tannhäuser</i>	238
7.6.	Personajes	239
7.7.	Recapitulación	250
8.	CONCLUSIONES FINALES	253
9.	BIBLIOGRAFÍA	269

1. INTRODUCCIÓN

En la presente tesis se va a reflejar la evolución en el proceso de recepción del *Wartburgkrieg* desde las versiones medievales hasta sus adaptaciones en el romanticismo. Desde una perspectiva metodológica cabe precisar que la estructura está orientada a reflejar esta evolución y para ello consta de dos bloques unidos por un capítulo de enlace. El primer bloque está dedicado al conjunto de poemas medievales del *Wartburgkrieg* y el segundo a las adaptaciones del tema creadas por Novalis, Hoffmann, Fouqué y Wagner, mientras que en el capítulo que sirve de enlace, se exponen las razones del interés por lo medieval que se inicia en los siglos XVI y XVII en el ámbito alemán y su auge a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, que tiene como resultado el trabajo de recuperación sistemático de textos medievales durante el romanticismo.

Al analizar la trayectoria de la recepción del *Wartburgkrieg* llama particularmente la atención el hecho de que cuatro autores de la talla literaria de Friedrich von Hardenberg, alias Novalis, E.T.A. Hoffmann, Friedrich Baron de la Motte Fouqué y Richard Wagner, pertenecientes prácticamente todos al periodo romántico¹ y en un espacio relativamente corto de tiempo, de 1802 a 1845, hubieran escrito una serie de obras cuyo argumento tiene como tema central los poemas medievales del *Wartburgkrieg* (s. XIII) o uno de sus personajes. En el origen de este trabajo se halla el interés por averiguar cuáles fueron las razones que les llevaron a realizar una adaptación del tema del *Wartburgkrieg*. Entre las preguntas que se barajaron y que han constituido posteriormente la base de las explicaciones sobre los autores, se encuentran cuestiones como qué aspectos pudieron atraerles particularmente del

¹ Richard Wagner quedaría fuera del movimiento romántico propiamente dicho, aunque se le puede considerar un epígono del mismo debido a la temática de sus obras, precisamente a partir de su ópera *Tannhäuser*, así como a su concepto de la obra de arte total.

Wartburgkrieg, hasta qué punto y de qué manera pudo condicionarles su entorno personal y social en la creación de sus adaptaciones y qué papel desempeñó en la recepción del tema la relación que tanto a nivel personal como literario mantuvieron entre ellos.

Como resultado del análisis de las versiones de los autores arriba mencionados así como de su entorno personal y social, la hipótesis planteada en este trabajo considera la novela *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis como el origen de la recepción productiva del tema del *Wartburgkrieg* en Hoffmann, Fouqué y Wagner. Asimismo ha quedado demostrado que cada autor encuentra en los poemas medievales las respuestas adecuadas a las preguntas que le plantea su presente. Para ello ha sido de gran relevancia el estudio del marco histórico-social y literario de cada autor así como el de su horizonte vital. Se ha analizado qué influencia ejercen ambos ámbitos en los cambios introducidos en cada una de las adaptaciones y cómo se reflejan posteriormente dichos cambios en los textos correspondientes. Al estudiar tanto sus relaciones personales como las fuentes utilizadas para las respectivas versiones del tema del *Wartburgkrieg* se aprecia una fuerte interrelación entre los cuatro autores que permite establecer la conexión entre sus adaptaciones y seguir el proceso y desarrollo de los motivos y personajes en cada una de ellas. El estudio de las fuentes ha sido fundamental para reconstruir el proceso de recepción del *Wartburgkrieg* que ha realizado cada uno de los autores. Por otro lado, el éxito de sus obras nos ha permitido recrear el horizonte de expectativa del público lector, del que ellos mismos son parte activa, y que para Hans Robert Jauß y su Teoría de la Recepción literaria² constituye el origen de lo que él va a llamar el acontecimiento literario: un autor ha de ser primero lector.

El hecho de no incluir ninguna otra versión en el estudio, se ha debido a tres factores. Por un lado, los cuatro autores de este trabajo gozan de enorme fama en su época, es decir, sus obras han conseguido gran aceptación entre el público y por consiguiente pueden encontrarse muy probablemente en el origen de otras obras. Por otro lado, tanto ellos como sus adaptaciones del

² Véase pág. 20 de este mismo capítulo.

Wartburgkrieg abarcan todo el periodo romántico con lo que se tiene una visión prácticamente completa de la recepción del *Wartburgkrieg* en el romanticismo³. El último factor lo constituye el contacto que se establece entre los autores de este trabajo, bien personalmente, bien a través de otras personas⁴ o de sus propias obras lo que contribuye a la creación de una serie de adaptaciones sobre el tema del *Wartburgkrieg* que se analizan en este trabajo. Por estos motivos principalmente y porque no aportarían información novedosa con respecto a la hipótesis, ni tampoco en relación con los argumentos necesarios para establecer las correspondientes conclusiones, se ha prescindido de los siguientes autores por considerarlos secundarios para este trabajo lo que no significa que no puedan ser materia de otro estudio en el que se analice, por ejemplo, la recepción del *Wartburgkrieg* entre Hoffmann y Wagner:

- Christoph Kuffner, *Die Minnesinger auf der Wartburg* (1819)
- Gräfin von Hahn-Hahn, *Der Kampf auf der Wartburg* (1836)
- Gustav Mahir, *Der Tannhäuser – Drama in 3 Aufzügen* (Bamberg 1845)

Los hechos narrados en los poemas que componen el *Wartburgkrieg* relatan el enfrentamiento en la Wartburg⁵ de los mejores poetas medievales con el objetivo de alabar al mejor mecenas. Dicho acontecimiento aparece representado en el poema del *Fürstenlob* sobre la base histórica de la estancia en la corte turingia de importantes poetas medievales como Wolfram von Eschenbach y Walther von der Vogelweide. El *Wartburgkrieg* es un ejemplo de los enfrentamientos ficticios o *Sängerkriege* en los que se persigue establecer la maestría dentro de unas determinadas reglas que reflejan un proceso de

³ El *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis se terminó en 1800, correspondiéndose con la etapa de los primeros románticos; *Der Kampf der Sänge* (1817) de Hoffmann, se encuentra en los años centrales del movimiento, mientras que el *Dichterspiel* de Fouqué, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1828), aparece en los últimos años. La ópera de Wagner, *Tannhäuser* (1845), está fuera del periodo romántico propiamente dicho, pero por afinidad anímica y temática se puede considerar a Wagner un epígono del movimiento.

⁴ Tieck constituye el eje alrededor del que gira el contacto entre los cuatro autores, pues a lo largo de su vida tuvo contacto con todos. Hoffmann y Fouqué, por su parte, mantuvieron una relación personal que duró hasta la muerte de Hoffmann, llegando incluso a colaborar en varios proyectos. Borchmeyer aporta el dato del encuentro de Wagner con Tieck en 1847 en el que éste llegó a tener en sus manos el libreto de *Tannhäuser*. (Borchmeyer, Dieter, "Venus im Exil. Antike und Moderne im Mittelalter. Eine Studie über Wagners Tannhäuser", in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, Anif/Salzburg, hrsg. von Ursula und Ulrich Müller, Verlag Ursula Müller-Speiser, S. 108

⁵ Castillo que domina la ciudad de Eisenach, en el estado federal de Turingia, en el que se encontraba la corte de los landgraves de Turingia.

creación relacionado directamente con la conciencia artística de los poetas medievales. El *Wartburgkrieg* se transmite prácticamente sin interrupción desde la Edad Media hasta el Romanticismo, sufriendo en este proceso continuas modificaciones e interpolaciones a lo largo de los siglos. Con motivo del renovado interés que surge en el Romanticismo por el legado medieval, el *Wartburgkrieg* será tema de estudio entre los círculos intelectuales, que se cuestionarán hasta bien entrado el siglo XIX, la veracidad de los hechos que narra. Este debate y el análisis de los poemas medievales, que se llevará a cabo posteriormente, tendrán como consecuencia numerosos artículos críticos que irán apareciendo a lo largo de los años, manteniendo vivo el interés del *Wartburgkrieg* entre los autores románticos.

En la segunda mitad del siglo XVIII tuvo lugar uno de los debates más productivos en torno al *Wartburgkrieg* cuyo punto de partida es el intento por parte de Johann Jacob Bodmer de reconstruir el núcleo histórico de los sucesos relatados en los poemas del *Wartburgkrieg*. La discusión generada por Bodmer abarcará una generación entera durante la cual varios autores se posicionarán en relación con dicha tesis, contribuyendo a que el poema medieval se dé a conocer entre un público más amplio. Entre los intelectuales que toman parte en el debate se encuentran entre otros Christoph Gottsched y Johann Christoph Adelung, a los que se sumarán una generación más tarde, August Zeune, Jacob Grimm y Erduin Julius Koch. La importancia que adquiere el *Wartburgkrieg* entre el público interesado en los temas medievales es tal que nadie que se considere un entendido en el tema puede permitirse no conocerlo⁶.

Con la llegada del nuevo siglo la atención dedicada al *Wartburgkrieg* decae ligeramente, si se la compara con la actividad desplegada en torno a él en el siglo XVIII. Prueba del ligero desinterés es la distancia temporal con la que aparecen los siguientes artículos que, por otro lado, consiguen que se siga hablando y escribiendo sobre los poemas medievales. En 1803 Christian Schreiber escribe un artículo en la revista *Freimüthige* sobre el *Wartburgkrieg*,

⁶ Kasperowski, Ira, 1994, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, S. 156-160.

“Über die Minnesänger und ihren Krieg auf der Wartburg”, que engloba dentro de su estudio de la literatura del Medio Alto Alemán, labor que lleva a cabo como crítico de la revista. En 1804 publicará en la misma revista una adaptación del *Wartburgkrieg*⁷. Veinte años más tarde, en 1823, Karl Lachmann hace una recensión a la investigación que August Kotzebue ha llevado a cabo sobre el *Wartburgkrieg*. Kotzebue insiste en que Heinrich von Ofterdingen es el autor del *Nibelungenlied*, a lo que Lachmann se opone rotundamente⁸. El último artículo, que entraría dentro del periodo de actuación de nuestros autores, es el escrito en 1838 por Theodor Ludwig Lucas, “Über den Krieg von Wartburg” en el Cuaderno Anual de la Real Sociedad Alemana de Königsberg. En este artículo el profesor Lucas comenta el *Wartburgkrieg* y añade una versión del mismo en alemán medieval, además de exponer los argumentos para demostrar que Heinrich von Ofterdingen y Tannhäuser son la misma persona⁹.

Los estudios que se realizan desde el punto de vista literario y filológico son fundamentales para la recepción del *Wartburgkrieg* desde finales del XVIII hasta el siglo XIX, sin embargo, hay otra vía de transmisión que contribuye a evitar que el conjunto de poemas medievales caiga en el olvido: la tradición de los maestros cantores. La obra *Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst* de Johann Christoph Wagenseil (1633-1705), incluida en su *De civitate Noribergensi commentatio* (1697), recoge un fragmento del *Wartburgkrieg* proveniente del tratado sobre los maestros cantores, *Von der Musica und den Meistersängern* (1598), escrito por Cyriacus Spangenberg (1528-1604)¹⁰. La importancia de la obra de Wagenseil para la recepción del *Wartburgkrieg* radica en que va a ser la fuente directa de Hoffmann. Además, va a erigirse en obra de consulta imprescindible dentro del ámbito de los maestros cantores durante

⁷ Brinker-Gabler, Gisela, 1980, *Poetisch-wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur*, Stuttgart, Kümmerle Verlag, S. 149.

⁸ Rettelbach, Johannes, 1999, “Heinrich von Ofterdingen zwischen Dichtung und Philologie”, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 236. Band, 151. Jahrgang, 1. Halbjahresband, S. 47.

⁹ Mertens, Volker, „Richard Wagner und das Mittelalter“, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, 1989, Anif/Salzburg hrsg. von Ursula und Ulrich Müller, Verlag Ursula Müller-Speiser, S. 15.

¹⁰ Spangenberg es el primer autor que incluye el *Wartburgkrieg* dentro de la tradición de los maestros cantores para mostrar la maestría de los poetas medievales.

más de dos siglos y su influencia se va a extender incluso a la literatura de los siglos XVIII y XIX¹¹.

Podría decirse que el interés que despierta el *Wartburgkrieg* alcanza su momento álgido en el periodo que va de finales del XVIII a principios del XIX, debido principalmente a la recepción literario-filológica llevada a cabo durante esos años, sin olvidar la aportación al tema que supone el mundo de los maestros cantores. Por otro lado, y como consecuencia directa de dicha recepción, el interés por el *Wartburgkrieg* se extenderá a años posteriores, ya que tanto su estructura como su argumento así como los rasgos de algunos de sus personajes, siguen llamando la atención de los intelectuales y los autores lo suficiente como para que no sólo surjan artículos críticos sobre el tema, sino para que se produzcan también nuevos casos de recepción literaria.

El interés que despierta el *Wartburgkrieg* a lo largo de los años tiene que ver tanto con el contenido como con los personajes que toman parte en él, por lo que aún en los años cuarenta del siglo XIX, el *Wartburgkrieg* sigue atrayendo la atención del público. La consecuencia inmediata de este interés va a ser el diverso enfoque de las recepciones que se realicen a lo largo de los casi cincuenta años que separan a Novalis de Wagner. Sin embargo, todas ellas tienen algo en común: la recepción que se va a hacer del tema del *Wartburgkrieg* es una recepción productiva. Dicha recepción va a consistir principalmente en la elaboración de un texto distinto cuyo producto final, basado en el argumento de los poemas medievales, adquiere un significado que va más allá del texto original, reflejando en la renovación de los motivos y en el nuevo tratamiento del argumento las inquietudes personales y sociales de los autores presentados en este trabajo. Gracias al trabajo de recuperación y actualización llevado a cabo por los románticos el tema del *Wartburgkrieg* sigue vigente en la actualidad tanto a través de las obras en las que se adaptó como en los estudios que se han hecho de las mismas. De gran importancia para la recepción actual del *Wartburgkrieg* es la ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner

¹¹ Brunner, Horst, Nachwort, in: Johann Christoph Wagenseil, 1697, „Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst“ aus *De civitate Noribergensi commentatio*, S. 21.

que sigue representándose hoy en día y que mantiene vivo el argumento de los poemas medievales.

Unida al *Wartburgkrieg* y ocupando un lugar secundario en nuestro trabajo se encuentra la leyenda de Tannhäuser, posterior al poema medieval, pues surge en el siglo XV. La leyenda narra la estancia del poeta medieval Tannhäuser en el Monte de Venus y su peregrinación a Roma en busca de perdón por su pecado de lujuria. Al igual que el *Wartburgkrieg*, la leyenda de Tannhäuser ha ido transmitiéndose a lo largo del tiempo hasta llegar al Romanticismo donde adquiere otra dimensión. La importancia de esta leyenda dentro de nuestro trabajo radica en la relación que establecen nuestros autores entre ambos temas. Hoffmann es el primero en mencionarla en su relato, *Der Kampf der Sängers*, Fouqué apuntará el tema posteriormente en su *Dichterspiel* y finalmente será representada explícitamente en la ópera *Tannhäuser* de Wagner, donde el compositor entrelaza de manera magistral el argumento de ambas leyendas. Al igual que con el *Wartburgkrieg* la ópera de Wagner mantiene viva la leyenda de Tannhäuser en nuestros días.

En relación con la bibliografía disponible sobre la recepción del *Wartburgkrieg* durante el Romanticismo, tanto en el siglo pasado como en lo que llevamos de siglo, podría decirse que es más bien escasa si se tiene en cuenta que las publicaciones y libros sobre la recepción de la Edad Media en el periodo romántico son, sin embargo, muy numerosos a lo largo de todo el siglo XX, siendo analizado el tema en estudios e investigaciones con enfoques muy diversos.

Respecto a la bibliografía consultada y evaluada para este trabajo cabe destacar el libro de Ira Kasperowski, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis* (1994), debido a la abundante información que aporta sobre el *Wartburgkrieg* y su recepción, tanto en los autores medievales más relevantes como en autores de los siglos posteriores, proporcionando una visión completa de la trayectoria de los poemas medievales hasta el periodo romántico. La relación de las obras y los autores que recogen el tema del *Wartburgkrieg* a lo largo del siglo XVIII constituye una muestra indiscutible del interés alcanzado por los poemas del

Wartburgkrieg en este periodo y permite hacerse una idea de los textos a los que pueden haber tenido acceso los autores analizados en el presente trabajo. La exposición de las diferentes recepciones del poema medieval le sirve a Kasperowski para trazar la trayectoria de Heinrich von Ofterdingen, uno de los poetas del *Wartburgkrieg* y al mismo tiempo protagonista de la novela de Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1802). La exposición de Kasperowski se inicia con el arquetipo del *Fürstenlob* y finaliza con las versiones recogidas en el siglo XVIII pasando por Johannes Rothe, que será el artífice de toda la recepción posterior del *Wartburgkrieg* así como la fuente medieval de Novalis.

La conclusión a la que llega Kasperowski es que Novalis tenía la intención de rebasar el horizonte de expectativa del público lector por medio de su novela, valiéndose para ello de lo que el nombre de Heinrich von Ofterdingen evoca entre dicho público. La hipótesis planteada por Kasperowski ha proporcionado el punto de partida para poder entender cómo se ha producido el proceso de recepción entre los autores presentados en este trabajo, Hoffmann, Fouqué y Wagner, que, como lectores, pudieron sentirse igualmente atraídos por el título de la novela. Asimismo nos permite suponer que entraron en contacto con un nuevo planteamiento de recepción de un texto medieval que les proporcionó, a su vez, un nuevo campo de inspiración. El uso que Novalis hace de un texto medieval para presentar un tema de vital importancia para él es una muestra de cómo atraer al público hacia temas novedosos sin que éstos provoquen rechazo antes de haberlos leído, método que los autores presentados en este trabajo también utilizarán posteriormente para sus adaptaciones.

Por otro lado, la crítica de Novalis hacia su presente y los elementos que tiene en su poder para contrarrestar ese presente han servido de base para entender tanto la elección de la época en la que transcurre la novela como la elección del título de la misma. Kasperowski comenta asimismo que Novalis hace su propia recepción del tema¹². Con la introducción de Ofterdingen como protagonista de su novela Novalis se decide asimismo por la inclusión del tema del *Wartburgkrieg*¹³, con el que contaba para la segunda parte de la novela,

¹² Kasperowski, S. 173.

¹³ Ibid., S. 166.

que quedó inacabada, y para la que Ludwig Tieck elaboró los *Paralipomena* a partir de los papeles póstumos de Novalis. Kasperowski realiza una interpretación de la recepción del *Wartburgkrieg* en los *Paralipomena* donde explica las intenciones de Novalis con respecto al poema medieval, lo que permite entrever el papel que el *Wartburgkrieg* iba a desempeñar dentro de la novela y, sobre todo, considerar *Heinrich von Ofterdingen* como el punto de partida para la recepción productiva del *Wartburgkrieg*.

A pesar de la clara y decisiva contribución de las conclusiones de Kasperowski para la argumentación de este trabajo, aquí no se coincide con su afirmación de que la elección de Ofterdingen determina la inclusión del *Wartburgkrieg* en la novela. Existen indicios de que son precisamente el papel que Ofterdingen desempeña en el argumento del *Fürstenlob* así como la fama alcanzada por el *Wartburgkrieg* en este periodo los motivos fundamentales por los que Novalis elige a Ofterdingen como protagonista de su novela.

Por su parte, Johannes Rettelbach en su artículo, “Heinrich von Ofterdingen zwischen Dichtung und Philologie” (1999), realiza un seguimiento de la figura de Ofterdingen desde su primera aparición como protagonista del *Wartburgkrieg* hasta finales del siglo XIX donde el interés por el poema ha desaparecido casi por completo, desinterés que influye de manera negativa en la recepción del personaje cuya identidad ficticia ya ha sido descubierta. A lo largo de su artículo Rettelbach lleva a cabo una exposición de los autores más relevantes que han entrado en contacto tanto con el *Wartburgkrieg* como con la figura de Ofterdingen, comentando el enfoque de cada una de las adaptaciones así como aquellos sucesos que tienen relevancia para la continuidad de la existencia del poeta medieval. Novalis, Hoffmann y Wagner son algunos de los autores nombrados por Rettelbach en su artículo entre cuyas adaptaciones del tema del *Wartburgkrieg* establece una conexión¹⁴. La relación entre la recepción de Hoffmann con respecto de Novalis¹⁵ y de Wagner¹⁶ respecto de Hoffmann proporciona uno de los datos que va a confirmar la hipótesis que se

¹⁴ Rettelbach, S. 48-49.

¹⁵ Ibid., S. 48.

¹⁶ Ibid., S. 49.

plantea en este trabajo de que Novalis inicia la recepción productiva del tema del *Wartburgkrieg*, y que las recepciones sobre dicho tema de los autores analizados en este trabajo están relacionadas entre sí.

Con relación a la interpretación de los motivos, Rettelbach comenta la inclusión del motivo del Monte de Venus en el relato de Hoffmann¹⁷, lo que dará un nuevo impulso a la recepción del *Wartburgkrieg*, además de establecer la conexión con los dos siguientes autores, Fouqué y Wagner. Siguiendo con los motivos, aporta una interesante interpretación sobre el papel que Hoffmann asigna a Offerdingen dentro de su relato *Der Kampf der Sänger* (1819) como artista individual enfrentado a la sociedad¹⁸ que ha servido para entender y poder interpretar la problemática social que encierra la adaptación de Hoffmann. Sin embargo, y a pesar de que el artículo presenta toda la recepción relevante sobre el *Wartburgkrieg* y como consecuencia la de Offerdingen, Rettelbach no incluye en su relación el *Dichterspiel* de Fouqué, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1828), que recoge una nueva recepción tanto del tema del poema medieval como del personaje de Offerdingen, y que, además, se encuentra entre las fuentes de Wagner para la creación del argumento de su ópera *Tannhäuser*.

La bibliografía disponible para el estudio e investigación de las adaptaciones que se presentan en este trabajo, aunque no muy extensa, es suficiente como punto de partida para desarrollar la hipótesis que se ha planteado. En el caso de Novalis la obra de referencia es el libro de Kasperowski, anteriormente mencionado, ya que para explicar la recepción de la Edad Media que Novalis presenta en su novela *Heinrich von Offerdingen*, lleva a cabo un análisis exhaustivo de las corrientes y tendencias más importantes de la época de Novalis y cómo se reflejan éstas en su novela. Para el caso concreto de la recepción del *Wartburgkrieg*, la interpretación de Kasperowski de los *Paralipomena* constituye una importante aproximación al nuevo planteamiento que Novalis tenía pensado para los poemas medievales. Las notas escritas por

¹⁷ Rettelbach, S. 49.

¹⁸ Ibid., S. 48/51.

Novalis en los *Berliner Papiere* constituyen la prueba más fehaciente de que tenía intención de hacer su propia recepción del tema.

En cuanto a Hoffmann, Lothar Pikulik en su libro, *E. T. A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den 'Serapions-Brüdern'* (1987), realiza un breve análisis del relato *Der Kampf der Sängers*, presentando aquellos motivos que Hoffmann toma de su fuente, Johann Christoph Wagenseil, y los motivos propios del autor. El interés de la interpretación de Pikulik sobre los motivos del relato de Hoffmann radica en que, además de señalar aquellos temas recurrentes y de interés personal para Hoffmann que forman parte de todas sus obras, destaca la romantización de los motivos medievales llevada a cabo por el autor. Como consecuencia de ello, su recepción del tema del *Wartburgkrieg* constituye la base de la actualización del argumento medieval y el origen de la recepción posterior.

Al igual que Rettelbach, Pikulik comenta la introducción de la leyenda de Tannhäuser en el relato y cómo Wagner se va a inspirar en ella para crear la figura del personaje central de su ópera¹⁹. Con respecto a la posible relación con la novela de Novalis, Pikulik comenta que, aunque a *Heinrich von Ofterdingen* no se le puede contar entre las fuentes del relato de Hoffmann, existen una serie de detalles que evocan inequívocamente la novela de Novalis²⁰, lo cual contribuye a reforzar la idea de la conexión entre las recepciones de nuestros autores.

Para el análisis del *Dichterspiel* de Fouqué, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1828), son especialmente relevantes las obras *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen* (1993) de Arno Schmidt y *Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués* (2000) de Claudia Stockinger. Arno Schmidt considera, en un comentario muy breve sobre el *Dichterspiel*, que éste ocupa un lugar especial entre las obras de Fouqué de aquella época, finales de los años veinte del siglo

¹⁹ Pikulik, Lothar, 1987, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den "Serapions-Brüdern"*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, S. 113.

²⁰ *Ibid.*, S. 101.

XIX, limitándose a añadir las impresiones de un contemporáneo de Fouqué²¹. En estas impresiones, en las que se habla de la doble naturaleza del alma del poeta y de la lucha que en ella se entabla en el acto de creación, se van a basar las argumentaciones expuestas en este trabajo que explican las posibles razones que llevaron a Fouqué a escribir su *Dichterspiel*.

Claudia Stockinger, por su parte, realiza un análisis más detallado del *Dichterspiel*, incluyéndolo dentro del capítulo dedicado a la recepción de la Edad Media en las obras dramáticas de carácter religioso de Fouqué²². Stockinger considera que el valor del *Dichterspiel* se basa principalmente en que es un antecesor de la ópera *Tannhäuser* de Wagner. Comenta los cambios introducidos por Fouqué con respecto al argumento del *Wartburgkrieg* y expone su interpretación del argumento del *Dichterspiel* que resulta fundamental para entender la versión de Fouqué. Según Stockinger, las modificaciones que Fouqué introduce en su adaptación del *Wartburgkrieg* no son el resultado de una interpretación errónea del poema medieval, como le achacan algunos autores²³, sino su propia versión del mismo. Entre los cambios más significativos se encuentran la desaparición del motivo de la victoria de Wolfram sobre Klingsohr, y el desplazamiento de la crítica al panegírico de Otferdingen del plano estético al moral²⁴, anticipando lo que desarrollará Wagner.

En el caso de la ópera *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (1845) de Richard Wagner se ha contado, entre otros, con el libro de Jeffrey Peter Bauer, *Women and the changing concept of salvation in the operas of Richard Wagner* y con la recopilación de artículos recogidos en el libro, *Richard Wagner und sein Mittelalter*, editado por Ursula y Ulrich Müller. Jeffrey Peter Bauer analiza a lo largo de su trabajo el concepto de salvación, leitmotiv de las óperas de Wagner desde sus comienzos hasta el final, y el decisivo papel que juegan las mujeres en dicha salvación. Explica cómo, con el paso del tiempo, se va modificando este concepto de salvación, junto al genio artístico de Wagner, y

²¹ Schmidt, Arno, 1993, *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen*, Zürich, eine Edition der Arno Schmidt Stiftung, Haffmans Verlag AG, S. 479.

²² Stockinger, Claudia, 2000, *Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués: ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, S. 228.

²³ Ibid., S. 238, Fußnote 54.

²⁴ Ibid., S. 238-239.

cómo, a su vez, el modelo de mujer se ajusta a ese concepto de salvación cambiante. Para el caso concreto de la recepción del *Wartburgkrieg* lleva a cabo un análisis del único personaje femenino de la ópera aportado por los poemas medievales. Bauer explica la función a la que está destinado este personaje a partir de las figuras ficticias y reales en las que se basa Wagner para su creación, determinada por el concepto de amor psicofísico que Wagner reivindica en esta etapa. A partir de las ideas expuestas por Bauer, se ha podido comprender el papel que desempeña el *Wartburgkrieg* en la ópera *Tannhäuser* y el objetivo de los cambios introducidos en los personajes principales de los poemas medievales.

Por otro lado, el libro de Ursula y Ulrich Müller, *Richard Wagner und sein Mittelalter*, incluye una serie de artículos relacionados con la ópera *Tannhäuser* donde se exponen no sólo las razones que llevan a Wagner a su giro hacia la Edad Media, sino también la interpretación de muchos de los motivos que aparecen en su ópera, provenientes tanto de sus fuentes como de la influencia que ejercen sobre él los movimientos intelectuales y políticos de su época.

Entre dichos artículos se encuentra el de Volker Mertens, “Richard Wagner und das Mittelalter”. En él expone las razones que llevan a Wagner a concentrarse en el tema de la Edad Media, entre las que se encuentra su lectura del *Wartburgkrieg* en la versión medieval²⁵. Mertens deja claro que, aunque *Tannhäuser* es la primera ópera medieval de Wagner, constituye un producto de la recepción de la recepción, estableciendo claramente la relación entre Hoffmann y Wagner²⁶. Considera a Wagner un transmisor de la Edad Media, de la que se sirve para plasmar la problemática contemporánea²⁷, a la que no será ajena su interpretación tanto del *Wartburgkrieg* como de la leyenda de Tannhäuser para el argumento de su ópera.

En el artículo de Ulrich Müller, “Vom Parzival zum Liebesverbot. Richard Wagners Umgang mit dem Mittelalter – vier Thesen. Mit zwei Postscripta:

²⁵ Mertens, S. 15-16

²⁶ Ibid., S. 21.

²⁷ Ibid., S. 9.

Wagners ungeschriebene Oper von *Erec und Enide*; Zur mittelalterlichen Musik von Wagners Mittelalter-Stoffen”, se desarrolla la relación de Wagner con la Edad Media en cuatro tesis que podrían resumirse en que los textos medievales son la base para los argumentos de las óperas wagnerianas que acaban imponiéndose a dichos textos. Al igual que Mertens, destaca la actualidad de los argumentos creados por Wagner al convertirse en un espejo de su época y de su problemática personal²⁸. Aporta, además, la interesante idea de que las obras medievales que Wagner utiliza como modelo para sus dramas musicales, entre las que se encuentra el *Wartburgkrieg*, están relacionadas de diversas maneras con la música²⁹, lo que constituye una razón de peso para su elección del *Wartburgkrieg* así como la leyenda de Tannhäuser para el trasfondo de su ópera.

Por último, uno de los artículos más completos con respecto a las fuentes que inspiran los principales motivos de la ópera *Tannhäuser* es “Venus im Exil. Antike und Moderne im Mittelalter. Eine Studie über Wagners Tannhäuser” de Dieter Borchmeyer. Borchmeyer cita las fuentes de las que Wagner toma los motivos y explica la forma en la que los plasma posteriormente en su obra, apuntando claramente las posibles modificaciones que se llevan a cabo y las razones de tales modificaciones. Por otro lado, expone detalladamente la influencia de los motivos de Hoffmann en el argumento de Tannhäuser y alude al encuentro entre Tieck y Wagner en 1847, dos años después del estreno de Tannhäuser³⁰. A pesar de que Wagner ya ha estrenado su ópera, el encuentro con Tieck es muy significativo, ya que constituye el eslabón común a todos los autores presentados en este trabajo.

El apartado sobre la influencia que el movimiento de la Joven Alemania ejerce sobre la línea argumental de la ópera, junto con el tratamiento de determinados motivos, ha servido para constatar la relevancia de los factores socio-políticos en la creación y adaptación de la ópera. Además, Borchmeyer proporciona una

²⁸ Müller, Ulrich, „Vom Parzival zum Liebesverbot. Richard Wagners Umgang mit dem Mittelalter – vier Thesen.“, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, S. 86.

²⁹ Ibid., S. 96.

³⁰ Borchmeyer, Dieter, „Venus im Exil. Antike und Moderne im Mittelalter. Eine Studie über Wagners Tannhäuser, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, S. 108.

explicación sobre la leyenda de Tannhäuser desde la perspectiva medieval que permite comprender ciertos motivos controvertidos como son el papel de la Virgen María y la administración del perdón por parte del Papa, entre otros, que Wagner adapta al argumento de su ópera sin llegar a entender el significado original de los mismos.

Como se ha enunciado brevemente al principio del presente capítulo, la estructura de la tesis está formada por dos bloques bien diferenciados para que la evolución del argumento del *Wartburgkrieg* y sus modificaciones queden expuestas de la manera más clara. En el primer bloque se encuentra el capítulo dedicado al *Wartburgkrieg* donde se explica el origen y la evolución del mismo así como los motivos y personajes que aparecen en lo que se consideran las partes más antiguas del poema medieval, ya que lo que ha llegado hasta nuestros días son versiones del arquetipo. Dentro del conjunto de poemas que conforman el *Wartburgkrieg* sólo tres de ellos constituyen el *Wartburgkrieg* propiamente dicho: *Fürstenlob*, *Rätselspiel* y *Zabulons Buch*³¹. A partir de sus argumentos se van a realizar las adaptaciones descritas en este trabajo. La descripción de los motivos así como las aclaraciones sobre las interpolaciones y modificaciones introducidas en las diferentes partes del poema medieval, junto a la enumeración de los poetas participantes y el porqué de su inclusión en el mismo, servirán para establecer qué motivos y personajes del *Wartburgkrieg* recoge cada uno de los autores de este trabajo, en qué medida los modifica y cómo influye en estos cambios su experiencia vital. A continuación de la explicación general sobre los motivos y los personajes característicos del *Wartburgkrieg* se comentan las versiones de los autores que van a ser los artífices de toda la recepción posterior y fuentes directas de las adaptaciones comentadas en este trabajo: Johannes Rothe (alrededor de 1360-1434) y Johann Christoph Wagenseil (1633-1705).

Entre el primer bloque, formado únicamente por el capítulo dedicado al *Wartburgkrieg*, y el segundo, que recoge la recepción del poema medieval en los autores comentados en este trabajo, se ha incluido un capítulo que sirve de

³¹ Wachinger, Burghart, 1973, *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, S. 5.

enlace entre ambos bloques dedicado a la recepción de la Edad Media desde los siglos XVI y XVII hasta el Romanticismo. Al principio de este capítulo se expone de manera sucinta la recepción de la Edad Media en los siglos posteriores a Rothe y Spangenberg. A continuación se explican con más detalle las posibles causas que originan el cambio de paradigma de la Antigüedad a la Edad Media como lugar de proyección de utopías que culmina con la intensificación y sistematización de la recuperación del legado medieval alemán a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Se expondrá cómo un cúmulo de circunstancias sociales, políticas y literarias contribuye al cambio de mentalidad de los autores de la época y, como consecuencia, a la búsqueda de un nuevo objeto artístico que sustituya al hasta entonces vigente y a todo lo que representa. En este capítulo se encuentran las claves para comprender el porqué del renovado interés de los románticos por todo lo medieval.

En el segundo bloque se encuentran los capítulos dedicados a los autores y a sus adaptaciones cuyo año de publicación determina el orden de aparición de los autores en el trabajo. El orden de aparición de las adaptaciones responde asimismo al objetivo de mostrar de forma cronológica los cambios que se introducen en motivos y personajes y cómo se influyen en este aspecto unos autores a otros. Junto a los cambios introducidos en cada adaptación, se analizan, a su vez, las razones e influencias tanto a nivel social como personal que han podido estar en el origen de dichos cambios.

La metodología empleada para explicar el proceso de recepción del *Wartburgkrieg* que siguen los autores así como los cambios introducidos con respecto a las fuentes se basa en el enfoque historicista de la Teoría de la Recepción de Hans Robert Jauß que trata, entre otros aspectos, de la reconstrucción del horizonte de expectativa, que se complementa con las teorías de Wolfgang Iser sobre el lector implícito.

Lo novedoso de la teoría de Jauß es la reivindicación del papel del lector como agente activo a partir del cual se desencadena el proceso de transmisión de la literatura. Considera que en el triángulo autor, obra y público éste último no es en absoluto la parte pasiva, sino el origen de una dialéctica que crea historia.

Gracias al lector la obra de arte entra en el cambiante horizonte de expectativa de una continuidad y con la nueva recepción se llega a una nueva producción que supone, a su vez, una nueva actualización del texto. Dicho horizonte de expectativa constituye el factor fundamental para la recepción de cualquier texto, englobando la experiencia literaria de los lectores, críticos y autores contemporáneos y futuros³². Para Jauß es un elemento imprescindible en lo que él llama el acontecimiento literario que consiste en el proceso de recepción y producción estéticas de textos literarios. A diferencia del horizonte de expectativa vital, que también tiene su importancia en el acontecimiento literario, el horizonte de expectativa literario no sólo retiene las experiencias realizadas, sino que anticipa posibilidades irrealizables, amplía el limitado margen de conducta social en nuevos deseos y objetivos y abre con ello vías para la experiencia futura³³. El horizonte de expectativa entra en juego siempre que el lector se enfrenta a un nuevo texto, predisponiéndole hacia una concreta forma de recepción a través de avisos, señales explícitas o implícitas y características que le son familiares dentro del nuevo texto³⁴.

Por otro lado, la reconstrucción del horizonte de expectativa permite reformular cuestiones a las que el texto responde y con ello deducir cómo pudo haber visto y entendido la obra el lector de una época pasada³⁵. Para explicar el proceso que se desencadena en la reconstrucción del horizonte de expectativa pasado Jauß aplica el principio de la historia productiva (*Wirkungsgeschichte*) del filósofo de la hermenéutica Hans Georg Gadamer. Gadamer desarrolla en su libro *Wahrheit und Methode* (1960) sus teorías contra el historicismo objetivista, planteando la cuestión de que lo que se trasmite a través de la historia no puede ser comprendido como un mero producto de la misma, sino que esa historia transmitida implica un diálogo. El diálogo surgiría de la aplicación lógica de pregunta y respuesta a esa tradición histórica. De esta manera se llega a un sistema de preguntas y respuestas, según el cual,

³² Jauß, Hans Robert, 1970, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, S. 173.

³³ *Ibid.*, S. 202.

³⁴ *Ibid.*, S. 175.

³⁵ *Ibid.*, S. 183.

interpretar supondría básicamente reconstruir la pregunta no formulada y hacerla propia³⁶.

Otro de los conceptos que es preciso tener en cuenta igualmente en la reconstrucción de cualquier hecho pasado es la distancia temporal. Se trata de un concepto fundamental en este proceso, ya que constituye un factor positivo y productivo que supone la acumulación de una serie de experiencias y tradiciones que ayudan a comprender mejor el pasado³⁷. En relación con los textos y siguiendo con el sistema de preguntas y respuestas, Gadamer señala que la pregunta reconstruida no se puede encontrar en el horizonte original, porque el horizonte histórico siempre estará comprendido en el horizonte de nuestro presente³⁸. Según Gadamer, en esta situación se produce una fusión de horizontes, el horizonte del lector presente y el del texto pasado, que tiene como resultado la gestación de un nuevo horizonte.

Para Jauß, el juicio de una obra literaria a lo largo del tiempo es algo más que sólo el juicio acumulado por lectores, críticos y espectadores. Dicho juicio resultaría de la sucesiva evolución del potencial de sentido que se halla en la obra, que va actualizándose con las diferentes recepciones a lo largo de la historia, y cuyo desarrollo depende de que la fusión de horizontes se produzca de manera controlada al entrar en contacto con la tradición³⁹. El paso de una historia de la recepción de obras a una historia de los acontecimientos de la literatura se muestra como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y el crítico se transforma en recepción activa y en nueva producción⁴⁰ o, dicho de otro modo, se convierte en un proceso en el que la obra antigua responde adecuadamente cuando el lector presente ha planteado la cuestión que la rescata de su aislamiento⁴¹.

³⁶ "La Hermenéutica filosófica", págs. 9-10 (según información facilitada por Luis Garagalza en 1996).

³⁷ Palacios, Xavier, 1995, "Cultura y crisis del sujeto", en: *Nacionalidad y cultura*, Vitoria INEC, págs. 215-231.

³⁸ Jauß, S. 185.

³⁹ Ibid, S. 186.

⁴⁰ Ibid, S. 189.

⁴¹ Ibid., S. 188.

La Teoría de la Recepción de Jauß se complementaría, en lo que al lector concierne, con las teorías de Wolfgang Iser sobre el lector implícito y la estructura apelativa de los textos (*Appellstruktur*), teorías con las que Iser pretende dar una respuesta a la cuestión de cómo se produce la transmisión de textos y en qué consiste básicamente el proceso de lectura. El lector implícito de Iser es la estructura inscrita en el texto literario que posibilita y fomenta la interacción entre texto y lector. Con cada lectura se produce una actualización diferente del texto, ya que los significados de los textos se generan exclusivamente en el proceso de lectura como producto de dicha interacción entre texto y lector⁴². Iser considera lo que él llama *Leerstellen* (lagunas, momentos indeterminados⁴³) como el elemento fundamental para la participación del lector en el proceso de lectura, ya que estas *Leerstellen* generan la indeterminación del texto que el lector necesita para construir significados. Cuanto mayor sea la indeterminación en un texto mayor es la participación del lector en el proceso de lectura, pues ha de buscar sentido supliendo la información que el texto no le proporciona, por lo que ha de poner en juego toda su experiencia vital⁴⁴. Sin embargo, la concretización individual de cada lector no agota el significado del texto. La segunda lectura es, por ejemplo, una clara prueba de ello, ya que es entonces cuando se comprueba que lo leído por segunda vez no concuerda del todo con la primera lectura⁴⁵. Las posibilidades de actualización que ha de garantizar un texto permiten que el texto sea entendido de manera diferente por diferentes lectores de diferentes épocas. El éxito del texto consiste en que el pasado que pueda contener es visto siempre como presente por el lector de turno⁴⁶.

Tanto las perspectivas creadas y anticipadas por el horizonte de expectativa como las posibilidades de actualización del texto se encuentran en el origen de la recepción que los autores tratados en este trabajo hacen del tema del *Wartburgkrieg*, ya que dichas adaptaciones constituyen la respuesta a las

⁴² Iser, Wolfgang, „Die Appellstruktur der Texte“, in: *Rezeptionsästhetik*, 1994, München hrsg. von Rainer Warning, Wilhelm Fink Verlag, S. 229.

⁴³ Rita Gnutzmann, *Diez años de la Teoría de la Recepción*, Letras Deusto, vol. 13, nº 25. Enero-Abril 1983, pág. 185.

⁴⁴ Iser., S. 249.

⁴⁵ Iser, Wolfgang, „Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive“, in: *Rezeptionsästhetik*, S. 259.

⁴⁶ Iser, „Die Appellstruktur der Texte“, S. 230.

preguntas que cada uno de ellos ha formulado al conjunto de poemas medievales. La adaptación del *Wartburgkrieg* que crea cada autor es producto de la reacción que la versión o versiones anteriores de dicho tema han producido en él y del efecto que, a su vez, dichos autores quieren producir entre sus futuros lectores.

Con esta tesis se aspira a encontrar el porqué de la recepción del *Wartburgkrieg* en los autores presentados en este trabajo así como el elemento o elementos de conexión entre sus adaptaciones. Esto nos va a llevar directamente al análisis de motivos y personajes en las respectivas versiones con el objetivo de hacer un seguimiento de los cambios introducidos por cada autor con respecto a la versión medieval del *Wartburgkrieg* y a la versión o versiones anteriores a la suya. El análisis de motivos y personajes se va a realizar dentro del contexto histórico-social y literario de cada autor para comprobar cómo se refleja el horizonte vital y la influencia del entorno en la interpretación que cada uno de ellos introduce en los motivos y personajes de su adaptación.

2. LOS POEMAS MEDIEVALES QUE CONSTITUYEN EL LLAMADO WARTBURGKRIEG

2.1. Composición y origen del *Wartburgkrieg*

En Germanística se da el nombre de *Wartburgkrieg* a un conjunto de poemas estróficos en forma dialogada, de autor anónimo que surgieron a mediados del siglo XIII, y que se han transmitido en una serie de versiones con un número de estrofas y sucesiones diferentes. Burghart Wachinger⁴⁷, en el prólogo de su libro sobre la poesía gnómica (*Spruchdichtung*) del siglo XIII, precisa el objetivo de estos poemas afirmando que el *Wartburgkrieg* es un conglomerado de poemas (*Fürstenlob, Rätselspiel, Aurons Pfennig, An Zeitgenossen, Totenfeier, Zabulons Buch, Sprechen ohne Meinen*) sobre justas poéticas ficticias y pseudo-históricas con una intención en cierta medida programática. Por su parte Günther Schweikle clasifica el poema como *fiktionalisierte Fehde* y lo incluye dentro de la polémica (*Polemik*)⁴⁸. Comenta que la obra se originó en el ámbito de la corte turingia, que en aquel tiempo no se encontraba todavía en la Wartburg, e incluye como cita la estrofa 61 del *Rätselspiel*: “Eschilbach: Diu lantgrévinne kam al dar/Ze Wartberg ûf den palas⁴⁹.” El primero en señalar la Wartburg como escenario de la justa poética fue Johannes Rothe que le dio

⁴⁷ Wachinger, Burghart, 1973, *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, S. XI.

⁴⁸ Günther Schweikle comenta al respecto: “ ‘Polemik’ ist hier allein innerliterarisch gefaßt, beschränkt sich auf Angriffe zwischen Autoren. Andere Arten der Polemik, etwa gegen Fürsten etc., sind nicht berücksichtigt. ‘Fehde’ meint eine mehr oder weniger deutlich nachvollziehbare Auseinandersetzung zwischen bestimmten Dichtern.” (Schweikle, Günther, 1986, *Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung*, Stuttgart, Helfant Edition, S. xi). Wachinger, por su parte, comenta: „In den meisten Fällen von Polemik unter den Spruchdichtern handelt es sich offenkundig um eine Polemik der Rivalität; sachliche und weltanschauliche Gegensätze spielen dagegen eine untergeordnete Rolle. [...] Vielfach werden Brotneid und Konkurrenz im Existenzkampf als der eigentliche Grund der Spruchdichterfehden angesehen.“ (S. 303)

⁴⁹ Schweikle, S. 129. (Para la traducción de los versos de los poemas medievales se va a utilizar la versión de Karl Simrock, 1858, *Der Wartburgkrieg*, Stuttgart und Augsburg, J. M. Gotta'scher Verlag, Strophe 88: “Die Landgräfin kam auch fürwahr/Zu Wartburg auf den Saal:..”).

precisamente el nombre por el que hoy se conoce al conjunto de poemas: *Krieg von Wartburg*⁵⁰.

El origen del *Wartburgkrieg* está relacionado históricamente con una presunta justa poética que reunió en la corte turingia a los *Minnesänger* más famosos de aquel tiempo. La relación de los participantes aparece en la miniatura del manuscrito C (*Große Heidelberger Handschrift*) en cuya parte superior se encuentran los landgraves de Turingia, Hermann y Sophia; en la parte inferior se incluyen los poetas: Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Reinmar el Viejo, el Escritor Virtuoso (*der Tugendhafte Schreiber*), Heinrich von Ofterdingen y Klingsor de Hungría. Cabe precisar que, además del manuscrito anterior, se conservan los siguientes documentos:

a) El Cancionero de Jena J (*Jenaer Liederhs.*), escrito alrededor de 1350, que incluye 119 estrofas con melodías y dos títulos en el borde: “Der von Ofterdingen und Her Wolveram”.

b) El Cancionero de Kolmar k (*Kolmarer Handschrift*) escrito alrededor de 1450 con melodías⁵¹.

Estos manuscritos sólo han conservado el texto poético y, en el mejor de los casos, los nombres de los participantes en la lid. Sólo el manuscrito C incorpora unas pocas aclaraciones en prosa⁵².

Aunque actualmente el carácter ficticio de estas justas poéticas literarias (*Sängerkriege*) está claro, no lo debió percibir así el público de la Edad Media, pues los lectores y oyentes medievales no fueron siempre conscientes de que el contenido de estos textos era meramente ficticio. La habitual disposición de los poemas en forma de diálogo y las omisiones que a veces presenta lo narrado, con el peligro de pecar de oscuridad, permiten a los poetas proponer sus textos como las auténticas estrofas del *Wartburgkrieg*. Por este motivo se

⁵⁰ Este título se recoge en la leyenda de Sta. Isabel, *Elisabethvita*, mientras que en la Crónica de Turingia se le denomina como *krieg von Warperg*. (Kasperowski, Ira, 1994, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, S. 143).

⁵¹ Schweikle, S. 188.

⁵² Wachinger, S. 27.

creía que los textos estaban basados en los poemas verdaderos que habían escrito y cantado Walther, Wolfram y otros maestros⁵³.

El *Wartburgkrieg* se transmitió como leyenda en el siglo XIII y fue integrado como suceso real en la historia local de Turingia. A este respecto y como prueba del carácter histórico del poema se podría aducir la coincidencia de eminentes poetas medievales en la corte turingia atraídos por el mecenazgo del landgrave. Entre los *Minnesänger* pudieron surgir desavenencias que posteriormente se verían plasmadas ocasionalmente en sus obras en forma de indirectas llenas de ironía o de pullas personales. Con el paso del tiempo los testigos de los sucesos de la corte de Eisenach y los contemporáneos de los poetas exageraron dichos enfrentamientos que fueron, por último, propagados por los viajeros por toda Alemania⁵⁴. El marco de veracidad que el autor crea para su obra y el hecho de que el *Wartburgkrieg* se considere un hecho real en Turingia contribuyen con toda seguridad a la recepción del poema medieval a lo largo de los siglos y también al interés posterior del Romanticismo.

Uno de los aspectos más interesantes del *Wartburgkrieg* es el hecho de que durante más de dos siglos este tema ejerciera una fascinación tal que produjo ampliaciones, cambios y nuevas adaptaciones en las que se refleja la continuidad y el cambio de la conciencia literaria de los *Meister*⁵⁵. Una contribución notable al desarrollo del *Sängerkrieg* y a la polémica de los *Sangspruchmeister* la aporta la oposición entre Wolfram y Gottfried von Strassburg. Ambos influyeron decisivamente con sus obras sobre las conciencias artísticas y personales de los poetas gnómicos (*Spruchdichter*)⁵⁶. En el modelo del maestro se une el nuevo ideal de formación literaria y, hasta cierto punto, erudita, con el ideal tradicional del poeta gnómico, basado en la sabiduría espiritual, moral y política. La temática de las polémicas entre maestros es la rivalidad, la lucha por el rango. Esta temática aparece también en los poemas ficticios del *Wartburgkrieg*. La maestría es el gran modelo del

⁵³ Wachinger, S. 26.

⁵⁴ Kokott, Harmut, "Die Wartburg. Wege der Mythenbildung", en Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. [en línea] <http://www.wartburg-mythos.de/> (fecha de consulta 19/01/2001), pág. 3.

⁵⁵ Wachinger, S. 7.

⁵⁶ *Ibid.*, S. 308-309.

poeta profesional del siglo XIII, en especial de los grandes *gernde Spruchdichter*, que sólo se demuestra y acredita en constante comparación con los otros. Su arte se basa no solo en la capacidad poética, la sabiduría y la formación, sino también en una actitud moral modélica y en una recta fe cristiana. Los *Sängerkriege* ficticios presentan un marco idóneo, con la situación épica a la que aluden, en el que la comparación se convierte en una pugna donde existen la victoria y la derrota⁵⁷.

Günther Schweikle comenta a propósito de la lucha con el tema de la adivinanza que recoge el *Rätselspiel* que pertenece a una antigua tradición entre las que se encuentran, por ejemplo, la adivinanza del Rigweda en sánscrito (1000 a.C.), la antigua leyenda de la Esfinge, la 'Wafthrudnirlid' en antiguo nórdico (Vafþrúðnis mál, transmitido en el siglo XIII) o el 'Trougemundslid' (surgido seguramente en el siglo XII y transmitido en el XIV)⁵⁸. De manera que el tema del *Wartburgkrieg* no se enmarca sólo en el ámbito de la corte turingia, sino que sus raíces enlazan con antiguas tradiciones literarias.

Con respecto al contenido de los poemas del *Wartburgkrieg*, Wachinger considera que fue mérito de Karl Simrock el haber ordenado y hecho accesible todas las estrofas transmitidas en los antiguos manuscritos. Hoy en día siguen siendo válidas su edición de 1858 y su división del poema en siete partes: *Fürstenlob*, *Rätselspiel*, *Aurons Pfennig*, *An Zeitgenossen*, *Totenfeier*, *Zabulons Buch* y *Sprechen ohne Meinen*, de los que sólo los dos primeros y *Zabulons Buch* reciben el nombre del *Wartburgkrieg* propiamente dicho⁵⁹. Las fechas aproximadas de la creación de los poemas más importantes son las siguientes: el núcleo del *Rätselspiel* se escribió posiblemente antes de 1239 y es anterior a *Aurons Pfennig*. Tanto el *Fürstenlob* original como el arquetipo se crearon de 1260 a 1280, periodo en el que también tiene su origen la versión de Heneberg

⁵⁷ Wachinger., S. 306.

⁵⁸ Schweikle, S. 190.

⁵⁹ Wachinger, S. 5. (En el caso de los autores tratados en este trabajo siempre que se hable del *Wartburgkrieg* se hablará principalmente de los poemas *Fürstenlob* y *Rätselspiel* y en menor medida de *Zabulons Buch*, ya que sólo Hoffmann recoge el enfrentamiento por las fuentes del saber que constituye el tema de *Zabulons Buch*).

del *Totenfeier*. La ampliación del *Rätselspiel* para unirlo con el *Fürstenlob* se realizó a finales del siglo XIII y *Zabulons Buch*, que es posterior al *Fürstenlob* y que ya estaba transformado en el manuscrito C, se escribió a finales del siglo XIII⁶⁰. De las fechas se deduce que el núcleo de los poemas fue el *Rätselspiel*, poema que recoge el enfrentamiento basado en las adivinanzas, y que entroncaría con las tradiciones más antiguas.

2.2. Estructura y contenido de los poemas que componen el *Wartburgkrieg* propiamente dicho

A continuación se va a exponer la estructura y el contenido de los poemas que constituyen el núcleo del *Wartburgkrieg* con el fin de poder establecer las correspondientes relaciones con las obras que van a ser analizadas en este trabajo.

2.2.1. *Fürstenlob*

El primer poema incluido en la clasificación de Simrock es el *Fürstenlob*. El poema *Fürstenlob* se ha erigido en el testigo literario que más ha contribuido al mito de la lid de los poetas en Turingia. Según Tomas Tomasek, el *Fürstenlob* se desarrolla en dos días⁶¹. El primer día Heinrich von Ofterdingen se enfrenta a todos los poetas, mientras que el segundo día constituye el clímax de la justa poética con la victoria de Walther sobre Ofterdingen.

El *Fürstenlob* narra la justa poética organizada en la Wartburg, donde se encuentra la corte de Turingia, ante los landgraves Hermann y Sophia. En esta lid toman parte los más afamados *Minnesänger* del momento que van a competir por la alabanza al mejor príncipe. Entre los participantes se encuentran: Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Reinmar el

⁶⁰ Wachinger, S. 301-302.

⁶¹ Tomasek, Tomas 1993, "Zur Sinnstruktur des 'Fürstenlobs' im 'Wartburgkrieg'", in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 115, S. 421-442 (citado por Kasperowski, S. 138).

Viejo, el Escritor Virtuoso, Biterolf⁶², Heinrich von Offerdingen y Klingsor de Hungría. Heinrich von Offerdingen se va a enfrentar al resto de los *Minnesänger* al alabar al duque de Austria por encima del landgrave de Turingia, contraviniendo las reglas del panegírico. La justa que se celebra para derrotar a Offerdingen será a muerte. Offerdingen pierde la justa debido a una trampa introducida por Walther⁶³, por lo que tendrá que pedir protección a la landgravesa. Como Offerdingen no se muestra conforme con el resultado de la justa exige la presencia de Klingsor como juez de una nueva lid. Su propuesta será aceptada y se le concede el plazo de un año para traerlo a la Wartburg.

2.2.2. Rätseispiel

El *Rätseispiel* constituye el segundo poema en la enumeración de Simrock. En cuanto al contenido, se puede afirmar que *Fürstenlob* y *Rätseispiel* no tienen nada en común. Lo que les une principalmente son los personajes, el lugar de los hechos y el entorno cultural en el que se desarrollan. Wachinger señala que el *Rätseispiel* no es una continuación del *Fürstenlob*, tal y como pensaron algunos autores al malinterpretar los últimos versos del *Fürstenlob*, sino que estos versos presuponen el *Rätseispiel*, pero no son más que un truco literario para dar salida a la situación creada por la ofensa de Offerdingen⁶⁴.

El *Rätseispiel* narra la lucha entre Wolfram, al que se considera el lego más sabio de toda la Edad Media, y Klingsor, que ha acudido a la Wartburg en ayuda de Offerdingen. Klingsor va a plantear a Wolfram una serie de adivinanzas que éste último irá resolviendo una a una. Para comprobar si Wolfram ha utilizado la magia a la hora de resolver los acertijos Klingsor le envía al demonio Nasion. Wolfram rechaza toda erudición astronómica y saldrá vencedor de su enfrentamiento con el demonio al rehusar sus malas artes,

⁶² Biterolf no se encuentra en las primeras versiones, ya que será añadido en una interpolación posterior.

⁶³ Kasperowski habla de „geteiltes spil“: „Sodann unterbreitet er [Walther] Heinrich in der 21. Strophe ein sog. geteiltes spil. Bei diesem Rechtsbrauch wird z. B. eine Erbmasse von einem der Partner aufgeteilt, wobei dann der zweite als erster seinen Teil wählen darf.“ (S. 139).

⁶⁴ Wachinger, S. 49

acogiéndose a su fe en Dios. Nasion volverá con Klinsgor para comunicarle que Wolfram es un duro rival al que le será realmente difícil vencer.

No cabe duda de que los juegos de adivinanzas (*Rätsele*) eran muy apreciados en la Edad Media y se disputaban a menudo bajo duras condiciones. Fundamentalmente se trataba de largas alegorías cuya solución era el desenlace de una prueba de sabiduría sobre temas ocultos y secretos⁶⁵. Pero la victoria de Wolfram no se basa en sus conocimientos científicos, sino en su fe en Dios. Es el vencedor moral del enfrentamiento con Klingsor y con Nasion, pues para el mundo medieval todo depende y está supeditado a las leyes de Dios. Esta concepción se transmitirá en el resto de las versiones, por lo que Wolfram siempre representa el lado positivo y Klingsor el negativo.

En las partes no tan antiguas del *Rätsele*, en especial la escena de Nasion, Wolfram demuestra su maestría en el saber espiritual interpretando las alegorías espirituales precisamente como un lego, ya que su saber no tiene nada que ver con la erudición astronómica⁶⁶. El hecho de que Wolfram como poeta lego consiga solucionar las alegorías que le plantea Klingsor muestra la capacidad de un laico para entender y transmitir correctamente una verdad espiritual. De esta manera Wolfram se convertirá en la figura principal de un poema que está escrito con temas y formas de la poesía gnómica y surge de un autor que está próximo a los poetas gnómicos y *gernden meister*. Para Wachinger, éste era también el objetivo de los poetas gnómicos: la transmisión de una verdad espiritual, aunque se carezca de la verdadera erudición. El poeta que quiere ser maestro necesita las pruebas adivinatorias del saber y las capacidades necesarias para ello. Wachinger señala que en comparación con el *Fürstenlob*, más enraizado en el pensamiento estamental de los *gernden meister*, el enfoque del *Rätsele* es más amplio, ya que no sólo se trata de la autocomprensión del poeta gnómico, sino también de la madurez del poeta lego. La fascinación del *Rätsele* original, como se advierte en la gran cantidad de adaptaciones, hay que atribuirla al motivo de la competición de

⁶⁵ Kokott, S. 3.

⁶⁶ Wachinger, S. 31.

adivinanzas o la lucha por el saber y, por otra parte, a la pseudo-historicidad del tema⁶⁷.

2.2.3. Zabulons Buch

El tercer poema que se relaciona más estrechamente con el *Wartburgkrieg* es *Zabulons Buch*. *Zabulons Buch* parece una continuación y un intento de unir los dos antiguos poemas. Wolfram y Klingsor se enfrentan ante el landgrave de Turingia en una lucha de sabiduría y de narración que se hunde en las fuentes de sus conocimientos⁶⁸. Antes de que Klingsor pueda demostrar su superioridad sobre Wolfram con su saber sobre el rey Laurin, el poema llega a su fin⁶⁹.

Zabulons Buch continúa con el tratamiento de las fuentes del saber que ya se inicia en el *Rätselspiel* con motivo de las adivinanzas. En *Zabulons Buch* se desvelarán definitivamente las fuentes de ambos *Minnesänger*. La procedencia del saber y del poder espiritual se corresponde con los diferentes caracteres. Wolfram obtiene su saber de dos fuentes: por un lado, del libro de Brandan, de un ángel que le inspira y le protege, pero que cada cuatro días lo deja solo ante el demonio (*Kartanie*) y, por otro lado, de un viaje a Escocia donde se encuentra con el sabio Fridebrant (*'kluogen Fridebrant'*, *Stubenkrieg* 6), perteneciente a la tradición visionaria y espiritual de los escoceses e irlandeses. El saber y el poder de Klingsor provienen de un libro secreto judío que Virgilio recuperó, el libro de Zabulon, de las universidades y de las escuelas paganas, de la astronomía y la nigromancia, es decir, de la sabiduría erudita judeo-pagana.

Wachinger señala que en estos enfrentamientos la superación del poder del contrario se consigue penetrando en las fuentes de su saber. Al principio del *Zabulons Buch* Wolfram rivaliza con Klingsor en conocimientos astronómicos,

⁶⁷ Wachinger, S. 88-89.

⁶⁸ Ibid., S. 28/31.

⁶⁹ Laurin, que vive en un monte en Alemania, es hermano del rey Sinnenel, rey de los enanos cuyo reino es Palakers.

pero al final aparece como un sabio lego, mientras que Klingsor es el erudito⁷⁰. Sin embargo, el hecho de que el poema esté inconcluso, con el consiguiente final abierto, ofrece la posibilidad de un sinfín de interpretaciones y adaptaciones para el duelo entre Wolfram y Klingsor.

2.3. Motivos del *Wartburgkrieg* que formarán parte de la recepción posterior de los poemas medievales

El apartado de los motivos constituye una de las partes más relevantes puesto que a través de ellos se podrá seguir la evolución y transformación del *Wartburgkrieg* en las posteriores adaptaciones. Cabe destacar que la gran mayoría de ellos provienen del poema *Fürstenlob* y tanto el *Rätselspiel* como *Zabulons Buch* recogen el motivo del enfrentamiento entre Wolfram y Klingsor así como el motivo de la profecía del nacimiento de Santa Isabel⁷¹. Este motivo acaba unido al destino del *Wartburgkrieg* como consecuencia de la inclusión de los poemas medievales como crónica en dos obras históricas del siglo XIII (*Vita Ludovici* y *Vita S. Elisabeth*) en las que se narra la vida de Santa Isabel de Hungría.

Los motivos más conocidos y adaptados son los que contiene el *Fürstenlob*:

- la Wartburg como lugar de la lid
- el tema de la lid: la alabanza al mejor mecenas
- la alabanza al duque de Austria por parte de Offerdingen, comparándolo con el sol y colocándolo por encima del landgrave de Turingia
- la elección de los dos jueces: Reinmar von Zweter y Wolfram von Eschenbach
- la trampa que Walther tiende a Heinrich comparando al landgrave de Turingia con el día y primándolo sobre el sol
- la derrota de Offerdingen debida a unos dados falsos
- la muerte como castigo para el perdedor
- la intercesión de la landgravesa Sophia a favor de Offerdingen

⁷⁰ Wachinger, S. 31.

⁷¹ Se ha dejado la explicación de este motivo para el apartado de Johannes Rothe, pues es él quien haciéndose eco de las tradiciones del siglo XIII, une definitivamente la leyenda del *Wartburgkrieg* y la de Santa Isabel, sometiéndola a la segunda.

- la petición de un juez imparcial para una nueva justa

Los siguientes motivos pertenecen al *Rätselspiel*:

- la partida de Offerdingen en busca de Klingsor para que éste dirima la justa de nuevo
- el enfrentamiento entre Klingsor y Wolfram con el tema de las adivinanzas
- el enfrentamiento entre Wolfram y Nasion para establecer la categoría de sabio y lego.

En *Zabulons Buch* se encuentra el motivo de:

- el enfrentamiento entre Klingsor y Wolfram por las fuentes del saber

La importancia de la Wartburg como motivo radica en que con la sola mención de su nombre se van a identificar los acontecimientos que tienen lugar entre sus muros y se va a evocar el mundo de los *Minnesänger*. De hecho, en la versión del Cancionero de Kolmar (*Oberkrieg*) se nombra explícitamente la Wartburg como lugar del suceso (k 28)⁷². La Wartburg va a representar un mundo concreto frente al exterior que variará según el planteamiento que exponga cada autor. Precisamente la oposición de esos dos mundos es uno de los temas recurrentes en las adaptaciones de nuestros autores.

Por otro lado, el *Fürstenlob* presenta la tarea profesional de los poetas al desarrollar el tema de la alabanza al mejor príncipe: maestro es aquel que reconoce la categoría del príncipe y honra de manera magistral al mejor. En el *Wartburgkrieg* nunca se asignó un premio para el vencedor, sino que el simple hecho de demostrar la maestría era suficiente. El vencido se marchaba habitualmente padeciendo la vergüenza de que se hubiera acertado su adivinanza o de haber fracasado en su actuación. Sin embargo, la decisión nunca era tan definitiva como para no dejar lugar a posibles ajustes de cuentas, y por ello hay tantas continuaciones e interpolaciones. Sin embargo, en el *Fürstenlob* el perdedor merece la muerte porque infringe las reglas de un poeta profesional. Para los *gernden*, saber si ensalzan al príncipe correcto es una

⁷² Wachinger, S. 28.

cuestión de vital importancia⁷³. Wachinger apunta al respecto que seguramente ésta es la razón de que se llegue al acuerdo de ejecutar al perdedor. Señala que no hay que entender el motivo de la muerte como algo programático, sino que su función es aumentar la tensión de la acción y el carácter lúdico-ficticio del poema⁷⁴. Offerdingen irá contra las reglas del panegírico al alabar al duque de Austria en la corte de su anfitrión, Hermann de Turingia. No cabe duda de que la acción tiene un objetivo, pero en este caso tras la decisión, el objetivo no se cumple puesto que Offerdingen no muere y el final vuelve a quedar abierto. Este motivo puede encerrar una cierta ironía frente al resto de las justas poéticas que eran asuntos serios y cargados de dignidad. A este respecto Wachinger plantea la posibilidad de que pueda tratarse de una creación de caracteres más libre y lograda acompañada por una acción más emocionante⁷⁵.

Por otra parte, estrechamente unida al motivo de la justa se encuentra la elección de los dos jueces. Offerdingen elegirá libremente a los dos poetas que han de juzgar lo que allí se dirime:

Mit sange sôst ir vrâge scharf,
swie doch ir eteslîchem volgen sûeze sprûche mite.
Reinmâr von Zweter, sît ich dîn bedarf,
hær zuo nâch triuwen site:

Von Eschenbach der wîse sol der ader kieser wesen...⁷⁶

Como se verá, éste va a ser un motivo que se repite frecuentemente en varias de las adaptaciones, aunque no siempre con los mismos jueces.

Con respecto a la derrota de Offerdingen frente a Walther por causa de su metáfora solar, la explicación del motivo de la primacía del día sobre el sol se encuentra en el libro de Ira Kasperowski. Apoyándose en una cita de Tomasek⁷⁷ nos dice que la alta estima de la que gozaba el día en la Edad

⁷³ Wachinger, S. 64.

⁷⁴ Ibid., S. 64, Fußnote 45.

⁷⁵ Ibid., S. 32.

⁷⁶ Simrock, Strophe 4: "Im Angriff ist ihr Singen scharf,/Wiewohl sie süße Sprüche drein zu weben wißen auch./Reinmar von Zweter, da ich dein bedarf,/Herbei nach treuem Brauch!/Von Eschenbach der weise soll der andre Kieser sein:..."

⁷⁷ Kasperowski, S. 140.

Media puede ser debida a que el día fue creado en primer lugar por Dios en el acto de la creación, mientras que el sol se creó el cuarto día. Así pues, el orden de creación proporciona un rango de primacía al día sobre el sol y, por consiguiente, al landgrave, defendido por Walther, frente al duque, defendido por Offerdingen.

En el caso del motivo de los dados falsos el narrador-reproductor utiliza probablemente una versión del *Fürstenlob* muy cercana al arquetipo con el objetivo de representar la lucha entre Offerdingen y el resto de los maestros. Es bastante seguro que en la transformación de la acción poética, que en el arquetipo no debía de ser muy consecuente, se hayan deslizado algunas interpretaciones erróneas en alguna de las crónicas, entre las que se encontraría el motivo del dado falso. Wachinger cita a Rompelman⁷⁸ que lo considera más antiguo que el *Fürstenlob*. Pero el hecho de que los seis poetas conviertan su justa en un juego de dados no es ni históricamente probable, si es que se piensa en un núcleo histórico, ni puede encontrarse en la concepción original de un *Sängerkrieg* ficticio. De hecho, el juego de dados constituye en el marco de la crónica un motivo falso. Otro autor, Wegele, propone que el juego de los dados provenía de una interpretación errónea de una expresión metafórica que sólo podía surgir de lecturas superficiales y ávidas en elementos narrativos⁷⁹. Los versos del *Fürstenlob* son: “Heinrich von Offerdingen klaget,/daz man im lege in Düringe lant ungeliche wüfel vür⁸⁰.”

Cabe precisar que el motivo de la búsqueda de protección de Offerdingen bajo el manto de la landgravesa es atribuido a un narrador-reproductor de mediano talento. Es posible que este motivo deba su existencia a una interpretación literal errónea de una expresión metafórica. En el verso 24'7 del *Fürstenlob* la landgravesa dice: “wart ich vür kumber ie iuwer keines dach⁸¹.” De ahí que no se excluya la posibilidad de que este motivo haya llevado a una lectura errónea

⁷⁸ Rompelman, Tom Albert, 1939, *Der Wartburgkrieg*, Amsterdam, (citado por Wachinger, S. 59-60).

⁷⁹ Wegele, Franz X., 1854, *Annales Reinhardsbrunnensis*, Jena, S. XXII (citado por Wachinger, S. 60).

⁸⁰ Wachinger, S. 60. (Simrock, Strophe 23: „Heinrich von Offerdingen klagt,/Ungleiche Wüfel hierzu Land hat man ihm vorgelegt:...”).

⁸¹ Ibid. (Simrock, Strophe 24'7: „Ward ich vor Gläubgern je euch Schirm und Dach,...“).

del manuscrito, relacionada con el verso en C 10'2: "als der vô offertingê sprichet under frowê wat"⁸².

La solicitud de ayuda por parte de Offerdingen a Klingsor es también uno de los motivos que se repiten en todas las adaptaciones por las posibilidades que encierra incluir en el argumento la presencia de un astrónomo con poder sobre las fuerzas ocultas. La búsqueda de Klingsor es un truco artístico para solucionar la situación creada por el aplazamiento de la pena de Offerdingen a una fecha indeterminada y un admirado tributo a la antigua poesía de los *Sängerkriege*⁸³. Por otro lado, el motivo de la búsqueda de Klingsor presupone el *Rätselspiel*. El motivo que recogen tanto el *Rätselspiel* como el *Zabulons Buch* es el enfrentamiento entre Wolfram y Klingsor: el primero con adivinanzas, el segundo por las fuentes del saber. Esta lucha se ha adaptado a varios temas diversos, tales como, la rivalidad entre legos y eruditos, la lucha entre el bien y el mal, la confianza en Dios y la magia negra, etc., siendo el representante de la luz Wolfram von Eschenbach y el de las tinieblas Klingsor.

A este respecto y estrechamente unido a este duelo se encuentra el enfrentamiento entre Wolfram y Nasion, que también forma parte del *Rätselspiel*. Después de que Nasion le plantee una serie de cuestiones sobre astronomía y Wolfram no conteste, éste será declarado un lego en el tema frente a la maestría de Klingsor. Nasion escribirá en la pared las famosas palabras que aparecerán prácticamente en todas las versiones posteriores con algunas modificaciones: "dû bist ein leige snippen snap' an dise want ich schriben./Clingsor lâ die meisterschaft."⁸⁴

Como ya se ha comentado, éstos serán los motivos que se repetirán una y otra vez en las diferentes recepciones del *Wartburgkrieg*, algunos más fieles a la versión medieval otros transformados a conveniencia del autor. Gracias a ellos puede reconocerse la recepción de los poemas medievales en textos

⁸² Wachinger, Fußnote 38. (Simrock, Strophe 10'2^a: „Wie der von Offerdingen meldet von der Fraun Gewand:...“).

⁸³ Ibid., S. 49.

⁸⁴ Kasperowski, S. 141-142. (Simrock, Strophe 112'7: "Du bist ein Laie Schnippeschnapp! Sieh an die Wand ichs schreibe./Laß Klingsorn seine Meisterschaft:...“).

posteriores y comprobar cómo ha evolucionado el tema del *Wartburgkrieg* así como las posibles causas que han condicionado dichas transformaciones.

2.4. Los personajes del *Wartburgkrieg* y las posibles razones para su recepción posterior

A continuación se va a profundizar en el análisis de los personajes para saber a quién se corresponden en la realidad y para conocer las razones de su inclusión en los poemas del *Wartburgkrieg*.

En primer lugar, sobre Biterolf existe la referencia de Schweikle y es sabido que su personaje fue interpolado en el *Fürstenlob*. No aparece en la relación de personajes del Manuscrito C, de ahí la interpolación posterior, pero tampoco se le incluye entre los personajes ficticios como Heinrich von Offerdingen y Klingsor, por lo que se deduce que es un personaje real, aunque no hay datos sobre su vida, como en el caso del resto de sus compañeros de justa⁸⁵. En el *Fürstenlob* es uno de los personajes que se enfrentan a Offerdingen por la ofensa que éste comete contra el landgrave de Turingia.

Al igual que sucede con Biterolf, el Escritor Virtuoso es uno de los personajes cuya identidad se desconoce, aunque en su caso, sí aparece nombrado en la relación de personajes del Manuscrito C. Se le equipara con Rudolf el escritor (*Rudolf der Schreiber*), representado en el manuscrito C con 49 estrofas. Ocasionalmente se le identifica también con Henricus scriptor del que hay testimonios en documentos turingios desde 1208⁸⁶. Se va a enfrentar a Offerdingen y lo hace a continuación de Walther en la 3ª estrofa. También toma parte en las estrofas 6ª, 8ª y 10ª.

Para Wachinger la figura de Reinmar se corresponde con Reinmar von Zweter⁸⁷. Reinmar el Viejo no ofrecería ninguna dificultad a la hora de situarlo en la justa poética si no fuera porque sólo se le encuentra en Austria y porque

⁸⁵ Schweikle, S. 189.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ En el manuscrito C aparece una representación de los *Minnesinger* que toman parte en el *Wartburgkrieg* en la que, sin embargo, se nombra a Reinmar el Viejo. (Ibíd., S. 188).

como *Minnesinger* se halla lejos de la temática del *Fürstenlob*. Por lo tanto, Wachinger no considera su enfrentamiento con Walther como motivo suficiente para incluirlo en dicho poema. Por el contrario, Reinmar von Zweter vivió principalmente en el centro de Alemania, hacia 1200-1260, provenía supuestamente de Zentern, cerca de Heidelberg, y los maestros lo consideraban uno de los grandes. Pero, además, lo que para Wachinger es muy significativo y hasta ahora no se había tenido en cuenta es que en Reinmar se encuentra el paralelismo más cercano a la comparación entre el día y el sol, tan importante para el *Fürstenlob*, y máxime, en el contexto de la alabanza a un príncipe. El hecho de que Reinmar von Zweter sea colocado en el *Fürstenlob* casi fuera de su tiempo se corresponde con la tendencia total del poema, es decir, con la percepción de una distancia temporal que no puede medirse en años y que constituye lo “clásico”⁸⁸. Reinmar será junto con Wolfram juez de la justa por deseo de Ofterdingen a quien se enfrentará asimismo por la ofensa de éste al landgrave.

Por su parte, Wolfram von Eschenbach (alrededor de 1170 - hacia 1220) es otro de los grandes poetas medievales que aparecen en el *Wartburgkrieg*. Pertenece al estamento de los *Ministerialen* y estuvo al servicio de los Señores de Wertheim, Wildenberg y Turingia⁸⁹. Existen varias posibles razones para que se le haya incluido en la justa poética. Por un lado, diferentes autores señalan que coincidió con Walther von der Vogelweide en la corte de Turingia; por otro, encarna al rival idóneo contra Klingsor, pues siempre representa el lado religioso y espiritual. Esto puede derivarse de que en la adaptación que Eschenbach hace del ciclo artúrico une éste último con la religiosidad del mundo del Grial. Por último, cabe señalar que el estilo de Eschenbach estaba lleno de humor, de aspectos enigmáticos y de alusiones oscuras, nada mejor que un ingenio de esta categoría para enfrentarse al mago y astrónomo Klingsor. Esto explicaría su papel secundario como juez en el *Fürstenlob* que contrasta poderosamente con el protagonismo que adquiere en el *Rätselpiel*. Según Wachinger, esto se debe al hecho de que Wolfram es un poeta épico

⁸⁸ Wachinger, S. 50-52.

⁸⁹ Krywalski, Dieter u. Beimdick, Walter, 1993, *Werk und Wirkung. Fünfzehn Jahrhunderte deutscher Dichtung*, München, Oldenbourg Verlag, S. 40.

cuya aparición en un poema como el *Fürstenlob*, donde se trata el arte gnómico del panegírico, responde fundamentalmente a la influencia del *Rätselspiel* que, como ya se ha visto anteriormente, es anterior al *Fürstenlob*.⁹⁰ Aquí encarna al lego que demuestra su capacidad para comprender y transmitir correctamente las verdades espirituales, característica que se encuentra en innumerables pasajes de su obra⁹¹. En *Zabulons Buch* mantendrá las mismas características que en el *Rätselspiel*, enfrentándose a Klingsor con su confianza en Dios y simbolizando la victoria del lego sobre el erudito.

Hay que precisar que la figura de Wolfram no se puede desligar de la de Klingsor, que representa su lado opuesto, y al que se describe como una figura oscura que tiene fama de gran mago y gran poeta cantor. Es un erudito que domina diferentes disciplinas, entre las se encuentra la invocación de espíritus. Esto conlleva que su figura tenga un carácter negativo, pero no es ningún seguidor del demonio, ya que también invoca a Cristo y alaba a la Virgen María⁹². Esta aparente contradicción acompañará al personaje a lo largo de toda la recepción posterior, constituyendo sin duda uno de sus grandes atractivos. Junto con Heinrich von Offerdingen, Klingsor es una de las figuras ficticias del *Wartburgkrieg*.

La mayoría de los autores señalan que Klingsor es una figura tomada en préstamo del *Parzival* de Wolfram donde es presentado como el Duque de Terra Lâbûr descendiente del mago Virgilio de Nápoles⁹³. Wachinger plantea la cuestión de que su origen es probablemente la consecuencia directa de que posteriormente se le haya convertido en un poeta erudito con poderes mágicos⁹⁴. Sin embargo, el hecho de que Wolfram sea colocado al mismo nivel que su personaje puede deberse a que la parte más antigua del *Rätselspiel* no se haya escrito antes de mediados de los años treinta del siglo XIII, con lo que se tendría una distancia temporal que permite la unión de las dos figuras⁹⁵. Para Schweikle, Klingsor pudo ser un hombre del séquito de la joven duquesa

⁹⁰ Wachinger, S. 49, Fußnote 25.

⁹¹ Ibid., S. 88.

⁹² Ibid., S. 31-32.

⁹³ Schweikle, S. 189.

⁹⁴ Wachinger, S. 88.

⁹⁵ Ibid., S. 78.

Elisabeth, húngaro como ella, y al que Wolfram pudo conocer e incluir posteriormente en su *Parzival* como el personaje del mago⁹⁶. Más tarde el autor del *Wartburgkrieg* los enfrentará a los dos en el mismo nivel de narración. El papel de Klingsor dentro del *Wartburgkrieg* consiste en ejercer de juez, una vez que Heinrich ha solicitado su ayuda al perder la justa poética, para que la lid se celebre en igualdad de condiciones. Sin embargo, acabará enfrentándose a Wolfram, su opuesto y el mejor de los poetas, en una lucha llena de ingenio por las fuentes del saber.

La otra figura ficticia del poema se corresponde con Heinrich von Offerdingen. La evolución de este personaje pasa por las diferentes recepciones que se han hecho del *Wartburgkrieg*. De ser una figura altanera pasa a convertirse en una de las figuras más agradables, gracias a Johannes Rothe, uno de los autores que más contribuyó a la difusión del poema. La creencia de que era un personaje histórico se debe a que en algunas crónicas turingias hablaban de él como ciudadano de Eisenach. Dentro del poema del *Fürstenlob* es quien comienza la polémica enfrentándose al resto de los poetas por la alabanza al mejor mecenas, que para él es el duque de Austria frente a Hermann de Turingia. Está a punto de perder la vida, pero se salvará gracias a la intervención de la landgravesa Sophia. Johannes Rettelbach señala que el personaje de Heinrich von Offerdingen se crea para que la figura que va a morir no sea identificada con una personalidad histórica y para enfrentarlo a su propio autor, el poeta del *Wartburgkrieg*⁹⁷. Por su parte, Wachinger incide en esta misma idea al considerar que para entender las intenciones del autor del *Fürstenlob* sería importante saber si las figuras cuyo origen es más dudoso (el Escritor Virtuoso, Heinrich von Offerdingen y Biterolf en la interpolación) esconden maestros de la época clásica o contemporáneos del mismo autor o si son una especie de seudónimo del mismo que se colocaría de esta manera al mismo nivel de los maestros clásicos⁹⁸.

⁹⁶ Schweikle, S. 189.

⁹⁷ Rettelbach, Johannes, 1999, "Heinrich von Offerdingen zwischen Dichtung und Philologie", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 236. Band, 151. Jahrgang, 1. Halbjahresband, S. 35.

⁹⁸ Wachinger, S. 61.

El verdugo de Offerdingen en la justa es Walther von der Vogelweide (alrededor de 1165 – antes de 1230), uno de los grandes *Minnesinger*. Su relación con la justa poética se debe posiblemente al encuentro que tuvo con Wolfram en la Wartburg, como ya se ha señalado en el apartado de Wolfram. Walther será quien haga perder la justa a Offerdingen y quien, además, ante la ofensa de Offerdingen contra el landgrave de Turingia, hable de la pena de muerte.

En el *Wartburgkrieg* conviven una serie de personajes que aparecen brevemente en el argumento, pero que son imprescindibles para la trama. El protagonista del tema de la justa, el landgrave Hermann de Turingia, queda en un segundo plano en el *Fürstenlob* y sólo hace una intervención en la estrofa 15: “der fürste ûz Dürengen sprach: er hât den muot,/daz drîzec lant/und alle ir guot/ze sînem ellen wæren wol bewant.”⁹⁹. Wachinger nos comenta que así como al landgrave hay que considerarlo presente en la justa, al igual que en el *Rätselspiel* y en *Zabulons Buch*, sin embargo, al duque de Austria no es necesario imaginárselo como espectador¹⁰⁰.

A su vez, la esposa del landgrave, Sophia de Turingia, también se encuentra presente en la justa junto a sus damas en la estrofa 17: “Ein fürstin und ir frowen sint/ uns beiden al ze nâhe bî, daz wirt von mir geklaget:/...”¹⁰¹. Su intervención para proteger a Offerdingen del resto de los poetas aparece en la estrofa 24’3: “diu fürstin sprach: Sweme ich mîn hant ie bôt,/der hât in wol genesen./Her Wolferam von Eschenbach,/Walther, Reginmâr, her Schrîber, lâzet iu gesagen:/ wart ich für kumber ie iur eines dach./sô solt ir zorn verdagen.”¹⁰².

Otro de los personajes breves que son nombrados en el *Fürstenlob* es el verdugo, que aparece en varias estrofas: 8’11^a: “von Isenache Stempfel

⁹⁹ Simrock, Strophe 15: “Da sprach der Landgraf selbst: Er hat den Muth/Ein Kaiserland/Und all sein Gut/Das wâr zu seiner Kühnheit wohlbewandt.”

¹⁰⁰ Wachinger, S. 28/87.

¹⁰¹ Simrock, Strophe 17: “Die Fürstin und die Frauen sind/Uns beide allzunahe hier, das wird von mir beklagt.”).

¹⁰² Ibid., Strophe 24’3: “Die Fürstin sprach: “Wem je die Hand ich bot,/Der läßt ihn wohl gedeihn./Herr Wolferam von Eschenbach, Walther, Reginmar, Herr Schreiber, laßt euch alle sagen,/Ward ich vor Gläubgern je euch Schirm und Dach,/Sollt ihr dem Zorn entsagen.”.

muoz/ob unser beider houbet stân mit sinne swerte breit:..”¹⁰³; 11’13^a: “sone mûeze Stempfel niemer mê gespar/dem leben mîn,/...”¹⁰⁴ y 14^a: “Stempfel, trit uns näher bî!”¹⁰⁵. Para Wachinger esto muestra hasta qué punto el *Fürstenlob* está vinculado a la corte de los landgraves de Turingia, pues se incluye el nombre del verdugo de Eisenach¹⁰⁶.

Nasion es el último de estos personajes secundarios. Aparece en el *Rätseispiel* invocado por Klingsohr. Será enviado a casa de Wolfram para vengar a Klingsohr de la derrota que el anterior le inflige en su primer encuentro. Nasion quiere demostrarle quién es el maestro y, al mismo tiempo, averiguar si Wolfram ha utilizado la magia para resolver los acertijos. También Nasion será derrotado por Wolfram, imponiéndose la fe en Dios a los poderes ocultos.

Por su parte, Rettelbach presenta otra versión del origen del *Fürstenlob*. Para él, todo lo ficticio que ocurre en la corte de Hermann I (1190-1217) y de su esposa le sucede a uno de sus descendientes, en concreto a su nieto, el landgrave Heinrich der Erlauchte (1249-1288) de Meißen, que, a su vez, fue también landgrave de Turingia. En el antepasado se honra al príncipe actual. De esta manera se explica la extraña y anacrónica composición de los personajes. Los datos biográficos que existen sobre Walther von der Vogelweide se incluyen dentro del espacio de tiempo ficticio así como los de Wolfram von Eschenbach. A este respecto, la poesía gnómica de Reinmar von Zweter hay que datarla un cuarto de siglo antes. Biterolf es un personaje histórico difícil de localizar que apenas ha empezado su obra por la época de Hermann I y que es incluido en el *Fürstenlob* por medio de una interpolación poco después de la creación de una primera versión del mismo. En los primeros decenios del siglo XIII el Escritor Virtuoso comienza su obra que contiene varios *Minnelieder* así como algunas poesías gnómicas en tonos desconocidos. Posiblemente también sea autor del *Totenfeier* que se incluye en el *Wartburgkrieg*. El nombre de pila “Heinrich” de este poeta, al que sólo

¹⁰³ Simrock, Strophe 8’11: “Stempfel von Eisenach, der soll/Ob unser beider Haupte stehn seinem breiten Schwert.”).

¹⁰⁴ Ibid., Strophe 11’13: “Nicht schone meiner Stempfel, wenn euch dieß/Mein Herz ersinnt.”.

¹⁰⁵ Ibid., Strophe 14: “Tritt näher, Stempfel, mit dem Schwert,”).

¹⁰⁶ Wachinger, S. 28.

nombran las fuentes de las crónicas, data muy probablemente de la equiparación con el escritor del mismo nombre que existía en la corte de Turingia¹⁰⁷.

Esta es otra posible versión del origen del *Wartburgkrieg* que introduce un nuevo personaje histórico, esta vez el nieto de Hermann I. Si como se ha visto la fecha más probable de la creación del arquetipo del *Fürstenlob* se encuentra entre 1260 y 1280 la vida de este personaje encaja sin problemas en el margen de años que haría que el suceso tuviera la distancia temporal necesaria. Esto hace posible establecer la justa poética dentro del espacio modélico que Wachinger denomina “canonización” y, a su vez, permite que la coincidencia de los poetas en el tiempo deje de ser imprescindible.

Wachinger recalca que en definitiva, el tema y sobre todo el objetivo del *Fürstenlob*, que para este trabajo constituye el poema más importante, no están influenciados por la polémica contemporánea de los maestros. Rechaza la tesis de que el *Fürstenlob* esté basado en el recuerdo de una polémica real entre autores de la época clásica transmitido a través de la tradición literaria o la leyenda, teniendo en cuenta la corta extensión del mismo y el diferente objetivo de la polémica literaria de aquel tiempo. Considera el hecho de que el poema transcurra en la época de Walther, Wolfram y Hermann como una conexión consciente con el *Rätseispiel* y una proyección intencionada hacia el pasado que acentúa la ejemplaridad y lo programático de la justa ficticia. En este punto establece una cierta conexión con el motivo de la competición amorosa, que es conocida desde Walther en el *Minnesang* y desde Tannhäuser en el *Herrenpreis*¹⁰⁸.

2.5. Las versiones de Johannes Rothe, Cyriacus Spangenberg y Johann Christop Wagenseil

Las versiones de Johannes Rothe y Cyriacus Spangenberg, escritas con dos siglos de diferencia y con la suficiente distancia temporal con respecto a la

¹⁰⁷ Rettelbach, S. 34-35.

¹⁰⁸ Wachinger, S. 312-313.

creación del *Wartburgkrieg*, contribuyen de manera relevante a la difusión del mismo y a su recepción posterior. Asimismo introducen una serie de modificaciones que aumentarán el interés por este conjunto de poemas medievales. Johann Christoph Wagenseil recogerá un fragmento del libro de Spangenberg en su estudio sobre los maestros cantores en cuyo ámbito dará a conocer el *Wartburgkrieg*.

2.5.1. La versión de Johannes Rothe

Johannes Rothe (alrededor de 1360 -1434) escribe cuatro textos que contienen el tema del *Wartburgkrieg* con algunas diferencias entre ellos¹⁰⁹. Los textos en cuestión son: *Chronik Eisenachs*, *Chronik Thüringens* o *Thüringer Landeschronik*, *Thüringische Weltchronik* y *Elisabethvita*¹¹⁰. Sin embargo, ninguna de las versiones incluye todos los motivos del mismo, apareciendo estos repartidos en los cuatro textos.

Con el objetivo de establecer las diferencias con respecto a los poemas medievales anteriores a Rothe conviene precisar que los dos textos más completos son *Thüringische Weltchronik* y *Elisabethvita*. En ambas obras Rothe une el *Wartburgkrieg* y la leyenda de Santa Isabel, sometiendo la primera leyenda a la segunda, según una tradición que se remonta a las leyendas del siglo XIII¹¹¹. El *Wartburgkrieg* se incluiría para justificar la presencia de Klingsor en la Wartburg y así poder profetizar el nacimiento de Santa Isabel. El elemento de unión entre las dos leyendas sería el origen común de Santa Isabel y Klingsor, provenientes ambos de Hungría. Por otra parte, será también en la *Elisabethvita* donde Rothe dé nombre al conjunto de poemas como *Krieg von Wartburg*.

¹⁰⁹ Kasperowski, S. 150

¹¹⁰ Ibid., S. 142/149.

¹¹¹ El *Wartburgkrieg* aparece como crónica dentro de dos obras históricas sobre Turingia: *Vita S. Elisabeth* (1289) del dominico Dietrich von Apolda y *Vita Ludovici*, escrita entre 1270 y 1280. En la más antigua de las dos ya aparece el *Wartburgkrieg* unido a la vida de Santa Isabel, hecho que se vuelve a repetir en la obra *Vita S. Elisabeth*, de ahí que a partir de finales del siglo XIII la profecía del nacimiento de Santa Isabel pase a ser uno de los motivos del *Wartburgkrieg*.

A pesar de que Rothe debía conocer el argumento del *Wartburgkrieg*, introduce grandes cambios con respecto a lo que se había transmitido hasta el momento. De hecho, la *Weltchronik* y la *Elisabethvita* presentan diferencias considerables entre ellas en determinados motivos. Una de dichas diferencias es concretamente la fecha de lo acaecido en la Wartburg, datado en 1206 en la *Weltchronik* y en 1207 en la *Elisabethvita* para hacer coincidir la justa con el nacimiento de Santa Isabel. En ambas versiones aparece la descripción de Heinrich von Ofterdingen como ciudadano de Eisenach, lo cual va a mantenerse en toda la recepción posterior, y se recoge asimismo el origen del conflicto: la alabanza al duque de Austria por encima del resto de los príncipes y su equiparación con el sol¹¹². Sin embargo, conviene precisar que la alabanza al landgrave Herrmann de Turinigia deja de ser el objetivo principal del poema, ya que Rothe considera las justas entre poetas algo innato en ellos. En la *Elisabethvita* a la justa la va a preceder una descripción general del juego de las adivinanzas que sitúa dentro de un marco de leyenda los diferentes enfrentamientos que se van a suceder entre los poetas. Rothe representa la justa como si desde un principio los poetas hubieran decidido plantearse unos a otros acertijos piadosos. El panegírico entraría asimismo a formar parte de esta actividad, viniendo a continuación la comparación que hace Ofterdingen del duque de Austria con el sol. No obstante, para Rothe el conflicto surge por otros motivos que son nuevos dentro de la temática del *Wartburgkrieg*: el arte de Ofterdingen es superior al de los otros poetas y Ofterdingen no procede de la nobleza. La envidia y el odio hacen que los otros participantes se presten a una lid a vida o muerte, motivo que también aparece recogido en la *Weltchronik*¹¹³.

En ambas versiones el desenlace de la justa no se produce por la trampa (*geteiltes spiel*) de Walther. Mientras que en la *Elisabethvita* los poetas intentan matar a Ofterdingen de manera alevosa al no conseguir la aprobación del landgrave para realizar una justa, para la que el verdugo ya estaba preparado, en la *Weltchronik* Ofterdingen pierde a causa de un juego de dados engañosos. Sin embargo y a pesar de plantear un motivo diferente para el desenlace, en la

¹¹² Kasperowski, S. 143.

¹¹³ Ibid., S. 144.

Weltchronik se sigue aludiendo a la trampa de Walther. Rothe mantiene el motivo para que Klingsor utilice la argumentación de Walther con objeto de salvar a Offerdingen. Klingsor invierte el rango del día y el sol basándose en el hecho de que sin sol no habría día y declara finalmente vencedor a Offerdingen¹¹⁴.

En los dos textos Offerdingen logrará salvarse de los ataques del resto de los poetas acogiéndose a la protección de la landgravesa quien aplaza la pena de muerte, y le da permiso para ir en busca de Klingsor. A continuación Offerdingen se dirige desde la Wartburg a la corte del duque de Austria con el objetivo de solicitar cartas de recomendación que le sirvan para poder visitar a Klingsor en Siebenbürgen¹¹⁵. En la *Elisabethvita* se describe detalladamente la estancia de Offerdingen en casa de Klingsor y la amistad que existe entre ellos. Klingsor promete juzgar la lid y le pide a Offerdingen que le dé una muestra de su arte. De esta forma se va pasando el tiempo hasta que llega el momento de volver a Eisenach. Entre tanto, en la víspera del plazo convenido, Klingsor hace uso de sus poderes dándole un bebedizo a Offerdingen e invoca a los espíritus del aire para que los lleven a tiempo hasta Eisenach. El primer acto de Klingsor en la Wartburg es anunciar el nacimiento de Santa Isabel, por lo que se granjeará el afecto del landgrave. Klingsor ayuda a Offerdingen enfrentándose a Wolfram y vencién-dole. Según Kasperowski, la justa narrada por Rothe, tanto en la *Weltchronik* como en la *Elisabethvita*, se basa en la manipulación del punto de vista de Wolfram que será el causante del enfrentamiento. Al no poder vencerle Klingsor le enviará un espíritu con apariencia de joven al que Wolfram ganará al hablar de la gloria del Dios creador. Posteriormente y para saber definitivamente si Wolfram es un erudito o un lego Klingsor le enviará de noche al demonio. Wolfram queda indefenso ante las preguntas astrológicas y perderá por ello el enfrentamiento, al contrario que en el *Rätse/spiel* original. El final se representa de manera diferente en la *Weltchronik* y en la *Elisabethvita*. En la primera Klingsor pide permiso al landgrave para marcharse tras haber desempeñado con éxito su tarea, mientras que en la segunda se marcha de la

¹¹⁴ Kasperowski, S. 144-145.

¹¹⁵ *Ibid.*, S. 145.

Wartburg colmado de regalos, pero sin querer saber nada de su amistad con Offerdingen¹¹⁶.

Conviene precisar que el mérito de Rothe consiste en unificar las modificaciones que ya habían sido introducidas por autores anteriores dentro del argumento del *Wartburgkrieg*. Herbert Wolf comenta que las causas de las diferencias en las versiones de Rothe se deben probablemente a que escribió los textos de memoria con aquello que recordaba de textos anteriores. De hecho, para Wolf Rothe no incorpora nada nuevo, sino que se limita a reproducir lo que ya había leído. Concretamente habla de la valoración positiva de Offerdingen y de su cambio de perdedor a ganador así como de la mejora de sus capacidades artísticas. Todo esto ya aparecía en *Leben des heiligen Ludwig* de Ködiz von Salfeld¹¹⁷. Rothe se limita a acentuar estos cambios y, en el caso de Offerdingen, a potenciar su caracterización positiva así como a cimentar su genealogía. Esto último tampoco es propiamente una innovación suya puesto que ya se encontraba en *Historia de Landgraviis Thuringiae*, escrita por unos monjes de Eisenach y que Rothe había traducido¹¹⁸. Su aportación principal consiste en presentar nuevos datos sobre la ciudadanía y la familia de Offerdingen¹¹⁹.

Otro de los personajes que presenta también modificaciones es Klingsor, casualmente y como Offerdingen, uno de los personajes ficticios. Klingsor aparece caracterizado de manera diferente en las cuatro versiones de Rothe. Las descripciones presentan a un sabio, astrólogo, maestro de los poderes ocultos, pero que sabe interpretar las escrituras y que, además, posee conocimientos de mineralogía y de geología. A su aspecto positivo contribuyen su profecía del nacimiento de Santa Isabel y la relación de amistad y protección que mantiene con Offerdingen, quien con los cambios se ha convertido en el

¹¹⁶ Kasperowski, S. 147-148.

¹¹⁷ Wolf, Herbert, 1973, "Zum Wartburgkrieg. Überlieferungsverhältnisse, Inhalts- und Gestaltungswandel der Dichtersage", in: *Festschrift für Walter Schlesinger*, Bd. 1. hrsg. von Helmut Beumann, Köln/Wien, S. 513-530 (citado por Kasperowski, S. 152).

¹¹⁸ Kasperowski, S. 154.

¹¹⁹ *Ibid.*, S. 153

preferido del *Wartburgkrieg* en detrimento de Walther¹²⁰. Para Kasperowski existe una cierta contradicción en el carácter de Klingsor, que Rothe no consigue conciliar en el personaje, que se derivaría de la unión de tradiciones judeo-paganas con rasgos cristianos procedentes de la combinación del *Rätselspiel* y la leyenda de Santa Isabel¹²¹.

Entre las razones que pudieron llevar a Rothe a modificar sustancialmente el argumento del *Wartburgkrieg* transmitido en los antiguos textos se encuentra, sin lugar a dudas, su labor como cronista de la ciudad de Eisenach. Rothe pudo plantearse elaborar unas crónicas más actualizadas de la ciudad al encontrarse ante nuevos datos a los que accedería por su ocupación y por su condición de clérigo así como adaptar la acción relatada en el *Wartburgkrieg* a su tiempo para hacerla más accesible a sus contemporáneos. Los datos nuevos propician una caracterización más ajustada de Offerdingen y de Klingsor. La perfección del arte del primero está estrechamente relacionada con la fama alcanzada como *Minnesänger* desde la aparición del *Wartburgkrieg*, gracias a la aportación de autores como Herrmann Damen quien en 1287 elabora una lista con doce *Minnesänger* ya desaparecidos, entre los que se encuentran Offerdingen y Klingsor, además de otros poetas del *Wartburgkrieg*¹²². La fama alcanzada en el último siglo puede erigirse también como razón de peso para que Rothe insista en la ciudadanía de Offerdingen, pues como cronista de la ciudad le interesa también la popularidad de la misma.

En cuanto a la caracterización del personaje, Hermann Hembold¹²³ apunta que en el siglo XV hay testimonios documentales de dos ciudadanos que podían ser la causa de que Rothe modificara aspectos del carácter y de la familia de Offerdingen. Tales personajes son Konrad Afterding, que en 1347 pertenecía al

¹²⁰ Naumann, Hans, 1942, "Der Prosabericht vom Wartburgkrieg", in: *Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte*, hrsg. von Heinz Otto Burger, Halle/Saale, S. 43-54 (citado por Kasperowski, S. 153).

¹²¹ Kasperowski, S. 146. (Estas contradicciones son constitutivas del personaje desde las primeras adaptaciones, como ya se ha visto).

¹²² Rettelbach, S. 36

¹²³ Hembold, Hermann, "Wartburgsagen und ihre Entstehung", in: *Festschrift für Johannes Biereye zum 70. Geburtstag* (Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, Heft 26) Erfurt 1930, (citado por Kasperowski, S. 153).

Consejo de Eisenach, y Johann Afterding¹²⁴, que aparece documentado por primera vez en 1412 como uno de los deanes del convento María Virgen de los Agustinos. A través de ellos pudo llegar a la conclusión de que Offerdingen pertenecía a un linaje de la ciudad de Eisenach y que su familia era piadosa y noble.

El caso de Klingsor es completamente diferente, pero su continuidad en los textos está avalada por su profecía del nacimiento de Santa Isabel. Con toda seguridad se fue añadiendo información sobre el personaje para completar su única aparición en el *Rätselspiel* como contrincante de Wolfram para darle más empaque, de ahí que se describa con detalle la estancia de Offerdingen en casa de Klingsor y la amistad entre ellos. Todos estos detalles nuevos contribuyen también a su caracterización positiva que se inicia con la profecía, ya que sería contradictorio que un personaje maligno pudiera dar una noticia relacionada con la santidad. Esta caracterización positiva aumenta debido a su relación con el personaje preferido por todos, Offerdingen. Puesto que Klingsor va unido estrechamente a Offerdingen su prestigio y fama aumentarán en la medida en que lo haga la de éste.

El caso de los motivos responde a la actualización del argumento del *Wartburgkrieg* conforme a los estándares de la época, lo que explicaría, por ejemplo, que Rothe prescinda del panegírico y limite el enfrentamiento de los poetas a un intercambio de acertijos. Esto refleja con toda probabilidad una costumbre popular, por lo que Rothe recoge para sus crónicas una actividad que, como ya se ha visto anteriormente en este capítulo¹²⁵, era habitual en aquel tiempo. En la misma línea se encuentra el motivo de la derrota de Offerdingen por unos dados falsos que se debe o bien a un motivo falso o bien a una interpretación errónea de una expresión metafórica¹²⁶. Para Rothe el juego de dados sería un entretenimiento corriente entre la población, por lo que no advierte la incongruencia que ello supone en el relato, ya que para él no resulta extraño. Algo parecido ocurre con la condena a muerte de Offerdingen

¹²⁴ En la pág. 153 del libro de Kasperowski nos encontramos el nombre escrito también como Johann Affterding.

¹²⁵ Ver pág. 31.

¹²⁶ Ver pág. 36.

por resultar superior a los nobles, totalmente comprensible para la época. La derrota de Wolfram frente a Nasion, invirtiendo lo relatado en el *Wartburgkrieg*, se corresponde con las creencias religiosas de la época, ya que en aquellos tiempos tener conocimientos astrológicos podía ser motivo de acusación en los tribunales eclesiásticos, de ahí que en la versión de Rothe Wolfram pierda frente al demonio.

A pesar de las contradicciones en los textos de Rothe con respecto al desarrollo del argumento del *Wartburgkrieg*, es él quien contribuye en mayor medida a la recepción posterior de los poemas medievales. A este respecto habría que destacar dos factores: por un lado, que Rothe da título a la serie de poemas del *Wartburgkrieg* proporcionándole una unidad temática que los hará más atractivos para las recepciones posteriores; y por otro, actualiza en sus crónicas sobre Turingia lo acaecido en la Wartburg, lo que le proporciona una cierta veracidad y lo que llamará la atención de los románticos. En sus crónicas Rothe presenta una nueva recepción del *Wartburgkrieg* que resulta tanto de la actualización de algunos motivos, como consecuencia del paso del tiempo y de la aparición de nuevos datos, como de la adaptación de otros a su presente. De gran relevancia también para la recepción posterior es el protagonismo que alcanzan las dos figuras ficticias de los poemas, Klingsor y Heinrich von Offerdingen¹²⁷ que, según Rothe, pertenecen al grupo de los mejores poetas de su época.

2.5.2. La versión de Cyriacus Spangenberg

La versión de Cyriacus Spangenberg (1528- 1604), teólogo y muy vinculado a los Maestros Cantores de Estrasburgo de los que formaba parte¹²⁸, es importante en la recepción del *Wartburgkrieg* porque introduce una línea nueva de recepción con respecto a Rothe al unir el destino de los poemas medievales y el de sus protagonistas con el mundo de los maestros cantores. En el capítulo *Catalogus etlicher Meister Senger* de su libro *Von der Musica und den*

¹²⁷ En su versión el nombre de Offerdingen aparece ligeramente modificado: Heinrich von Affterdingen/Aftirdingen (Kasperowski, S. 151).

¹²⁸ Rettelbach, S. 39.

Meistersängern (1598)¹²⁹ Spangenberg recoge el *Wartburgkrieg* como muestra del arte de los antiguos maestros. Aunque las modificaciones introducidas por Spangenberg en el argumento de los poemas medievales tienen una importancia secundaria, merecen ser mencionadas, ya que su versión aparecerá posteriormente en el libro de Johann Christoph Wagenseil (1633-1705) *Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst*¹³⁰ que servirá de fuente a E. T. A. Hoffmann. Tanto Spangenberg como Wagenseil contribuirán a la difusión y veracidad de los hechos narrados en el *Wartburgkrieg* desde la tradición de los maestros cantores, de manera que para las generaciones posteriores será difícil imaginar que la justa poética representada en el *Wartburgkrieg* es propiamente un hecho ficticio.

Kasperowski señala que Spangenberg comienza su relato del *Wartburgkrieg* con el enfrentamiento entre Klingsohr¹³¹ y Wolfram¹³². Esto es debido a que Spangenberg supedita el relato de los hechos a la descripción de la maestría y las hazañas de Klingsohr. Al explicar su estancia en Eisenach enumera los poetas que en aquel entonces se encontraban en la Wartburg bajo el mecenazgo del landgrave de Turingia. El primero de esa enumeración es Wolfram, por lo que Spangenberg, además de aportar una breve información sobre Wolfram como poeta, relata lo que se correspondería con lo narrado en el *Rätselspiel*, datando el enfrentamiento en el año 1208.

El último de la lista de autores es Offerdingen y al llegar a él Spangenberg presenta una breve descripción biográfica de su vida y sus obras. Entre ellas estaría la autoría del *Heldenbuch*¹³³, lo que va a repercutir en la fama del personaje e indirectamente en la del *Wartburgkrieg*. Sitúa su origen en Austria

¹²⁹ Spangenberg, Cyriacus, 1966, *Von der Musica und den Meistersängern*, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1861 (Bibliothek des Literarischen Vereins, Band 62) hrsg. von Aldabert von Keller, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

¹³⁰ Wagenseil, Johann Christoph, 1697, „Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst“ aus *De civitate Noribergensi commentatio*, Altdorf, hrsg. von Horst Brunner, 1975, Göppingen, Verlag Alfred Kümmerle.

¹³¹ En el texto de Spangenberg aparece el nombre con “h”.

¹³² Kasperowski, S. 155.

¹³³ Rettelbach, S. 40.

y considera que la estancia en la corte de Leopoldo VII¹³⁴ durante su juventud es la causa principal de que lo compare con el sol y lo ensalce a lo largo y ancho del reino por encima de los otros príncipes. Los otros poetas comparan al landgrave Herrmann con el día, llegando a tal enfrentamiento entre ellos que esta lid es conocida como *Krieg von Wartburg*¹³⁵. Sin embargo, Spangenberg desliga esta justa de los acontecimientos del año 1206, fecha en la que Rothe databa la justa del *Wartburgkrieg*, dejando claro que los hechos transcurren antes de este año. En el año 1206 Offerdingen es engañado por el resto de los poetas para que se juegue la maestría a los dados. Después de participar en el juego y de perderlo todo quieren ahorcarlo, pero la landgravesa intercederá por él. Para intentar dirimir el conflicto va a buscar a Klingsohr quien finalmente le da la razón. Se sospecha que detrás de esta decisión de Klingsohr subyace la intención de vengarse de Wolfram que le había ganado en su duelo particular¹³⁶.

La inclusión del *Wartburgkrieg* dentro del libro de Spangenberg viene determinada, sin duda, por la consideración de Walther von der Vogelweide y Klingsohr como dos de los mejores maestros cantores que aparecen en la lista de los doce maestros cantores clásicos¹³⁷. Para demostrar la antigüedad y la excelencia del arte de los maestros cantores Spangenberg pone como ejemplo los acontecimientos acaecidos en la corte del landgrave de Turingia recogidos en el *Wartburgkrieg*. El poema medieval es un ejemplo excelente de cómo algunos de los más grandes poetas de la Edad Media se enfrentan en una justa poética por el mejor panegírico. Así tenemos, por un lado, a Walther von der Vogelweide enfrentándose y venciendo a Heinrich von Offerdingen, a quien Spangenberg considera autor del *Heldenbuch*; por otro, encontramos a Klingsohr, de quien Spangenberg dice que es uno de los mejores maestros cantores del mundo¹³⁸, en un duelo con otro de los mejores, Wolfram von Eschenbach. Por lo tanto no es de extrañar que Spangenberg incluyera el

¹³⁴ Según Rettelbach, el duque en cuestión es Leopoldo VI de Austria (1198-1230). Este error de transcripción se transmite a través del tratado de Spangenberg y se extiende a futuras biografías. (S. 39-40)

¹³⁵ Spangenberg, S. 124-125.

¹³⁶ Kasperowski, S. 156.

¹³⁷ Wagenseil, S. 503.

¹³⁸ Spangenberg, S. 125.

Wartburgkrieg en su libro, considerado por Horst Brunner como una historia de la literatura contada desde el punto de vista de los maestros cantores¹³⁹, ya que los poemas medievales son un testimonio inmejorable de la maestría de los maestros medievales.

2.5.3. Johann Christoph Wagenseil: *Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst*

A la vista de todos estos datos se entiende perfectamente que Johann Christoph Wagenseil (1633-1705) contara en su *Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst*, incluido en su *De civitate Noribergensi commentatio* (1697), con el fragmento del *Wartburgkrieg* proveniente del libro de Spangenberg para completar su estudio sobre los maestros cantores. La versión que llega a Wagenseil es la edición impresa que hizo Enoch Hanmann en 1654 de una parte del tratado de Spangenberg que se había transmitido en manuscritos¹⁴⁰. Wagenseil presenta dos textos relacionados con el *Wartburgkrieg*, uno de ellos es un fragmento del texto de Spangenberg que relata sólo el enfrentamiento entre Klingsohr y Wolfram, el *Rätselspiel*, y el otro es un texto en latín que narra los hechos recogidos por el *Fürstenlob* y el *Rätselspiel*, que le recomendó el Dr. Gottfried Thomas cuando supo que Wagenseil escribía un estudio sobre los maestros cantores. Este texto en latín se encontraba en el manuscrito *Crónica Pontificum & Archiepiscoporum Magdeburgensium* recuperado por un tal Jacob Wilhelm dentro de un texto que contaba la vida del decimoséptimo Arzobispo Ludolphi¹⁴¹. Wagenseil incluye ambos textos para mayor comprensión de la historia, dados los errores y las incomprensiones de los manuscritos impresos del texto de Spangenberg.

Al igual que Spangenberg, la recepción que Wagenseil hace del poema medieval se encuentra dentro del interés por los maestros cantores, ya que Wagenseil lleva a cabo en este libro una de las descripciones más detalladas y

¹³⁹ Brunner, Horst, 1975, Nachwort, in: Johann Christoph Wagenseil, 1697, „Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst“ aus *De civitate Noribergensi commentatio*, Göppingen, Verlag Alfred Kümmerle, S. 16.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Wagenseil, S. 509.

extensas que se realizan en su tiempo sobre el origen y el arte de los maestros cantores así como una recopilación completa de todos los tonos existentes. Para ello se basó no sólo en una gran cantidad de fuentes impresas y manuscritas sobre maestros cantores, sino que además tuvo en cuenta fuentes de otras procedencias, y expuso en las explicaciones todos sus conocimientos personales sobre la materia¹⁴². La investigación de Wagenseil sobre los maestros cantores fue decisiva para el tema durante más de dos siglos y determinó la opinión pública que había sobre los maestros tanto a nivel científico como cultural. El libro de Wagenseil alcanzó tal fama que su influencia no sólo se limitó al ámbito de los maestros cantores, sino que se extendió incluso a la literatura de los siglos XVIII y XIX¹⁴³. La repercusión que tuvo el libro de Wagenseil a lo largo de los años mantuvo viva la recepción del *Wartburgkrieg* dentro del tema de los maestros cantores hasta llegar al tiempo de los autores tratados en este trabajo.

E. T. A. Hoffmann se basó en la versión del *Wartburgkrieg* aparecida en el libro de Wagenseil para su relato *Der Kampf der Sanger*. Brunner comenta que el interés de Hoffmann por esta versión radica en la mezcla que hace Wagenseil de una existencia burguesa sólida y segura, además de eficiente, como se desprende de su descripción de los maestros cantores, con lo misterioso y peligroso que aparece en el texto del *Wartburgkrieg*. Hoffmann presentara el *Wartburgkrieg*, según el relato de Wagenseil, como el enfrentamiento entre el arte del canto que fluye del espíritu más puro y el que lo hace del fantasma siniestro que es la locura¹⁴⁴. Sin embargo, el relato de Wagenseil no es la única razón que lleva a Hoffmann a plantearse una nueva versión del *Wartburgkrieg*. Con toda seguridad, la novela inacabada de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, juega un papel muy importante en su decisión.

¹⁴² Brunner, S. 19.

¹⁴³ Ibid., S. 21.

¹⁴⁴ Ibid., S. 23.

2.6. Recapitulación

Como se ha podido constatar en las páginas precedentes, los poemas del *Wartburgkrieg* que nos han llegado constituyen un conjunto de diversos manuscritos, en diferentes estados de conservación que contienen partes y añadidos de lo que debió ser el núcleo del poema original. De los poemas que constituyen el *Wartburgkrieg* propiamente dicho, los que más repercusión han tenido a lo largo del tiempo han sido el *Fürstenlob* y el *Rätselspiel*. Las interpolaciones y los añadidos nos dan una idea del interés que despierta el *Wartburgkrieg* en los siglos posteriores a su creación, relacionado, sin lugar a dudas, tanto con los participantes en la lid como con los sucesos narrados en el mismo.

Sin embargo, los artífices del interés que va a despertar el *Wartburgkrieg* posterior a la época de su creación y que va a desembocar en su recepción en el Romanticismo son Rothe y Wagenseil, sin olvidar que éste último recoge el tema del *Wartburgkrieg* del tratado de Spangenberg sobre el arte de los maestros cantores medievales. Ambos, cada uno en su época y con sus diferentes aportaciones, contribuyen a la difusión del *Wartburgkrieg* y a su consideración como hecho histórico: Rothe lo hace desde su labor como cronista de Eisenach y Wagenseil desde la tradición de los maestros cantores.

En este sentido, entre las aportaciones más importantes de Rothe se encuentra su labor de integrar bajo un mismo título los diferentes poemas que forman el *Wartburgkrieg*, proporcionándoles una unidad temática. Además actualiza y renueva el argumento de los poemas para sus crónicas sobre Turingia, adaptando los motivos con nuevos datos y haciéndolos más acordes a su época. Su última aportación, no menos importante, es considerar a Heinrich von Offerdingen y a Klingsor como los mejores poetas de su época, situando al mismo nivel de los maestros reales a dos personajes ficticios. Este error histórico va a ser fundamental para la recepción posterior del *Wartburgkrieg*, puesto que ambos *Minnesänger*, sobre todo Heinrich von Offerdingen, van a contribuir con las obras y los hechos que se les atribuyen a lo largo de los siglos a mantener el interés por el tema del *Wartburgkrieg*.

Por su parte, Wagenseil incluye el *Wartburgkrieg* dentro de la recepción del mundo de los maestros cantores, como ya lo hizo Spangenberg, orientando la recepción de los poemas medievales hacia un ámbito completamente distinto. Para Spangenberg el *Wartburgkrieg* constituye uno de los mejores ejemplos del quehacer y de la excelencia de los maestros medievales, además de incluir a dos de los mejores maestros de aquella época: Walther von der Vogelweide y Klingsor. Wagenseil recoge para su estudio sobre los maestros cantores, entre otras muchas informaciones, el testimonio de Spangenberg sobre el *Wartburgkrieg*. Gracias a la influencia lograda por el libro de Wagenseil, el texto de Spangenberg llegará a todos los ámbitos literarios, no sólo a aquellos relacionados con el mundo de los maestros cantores, sino también a la literatura de los siglos XVIII y XIX, periodo que se corresponde con los autores tratados en el presente trabajo.

Por todo ello, los románticos van a acceder a un suceso legendario que, sin embargo, está avalado por crónicas antiguas y por grandes poetas medievales. La fama de la que gozaban los poetas del *Wartburgkrieg* en su tiempo, hecho por el que aparecen en los poemas, se agranda con el paso del tiempo al relacionarlos con grandes obras de la literatura alemana o al incluirlos en las listas de los maestros cantores clásicos. Todo ello representa para los románticos el pasado glorioso que buscan para reafirmar su identidad nacional y enfrentarse a las influencias extranjeras así como el acceso a una nueva fuente de inspiración. Esta nueva inspiración se integra en el nuevo proceder de los románticos que inician una renovación de la literatura creando a partir de lo ya existente y considerándolo un producto nuevo, como sucederá con los textos que tengan como origen el *Wartburgkrieg*.

Por otro lado, el cambio en el horizonte de expectativa en relación con la Edad Media que se está llevando a cabo desde la segunda mitad del siglo XVIII permite a los autores contemporáneos plantearse la Edad Media que les llega a través de los textos como un marco ideal para plasmar su visión personal de la situación presente, y un medio para influir en el público que les lee. En el caso del *Wartburgkrieg* la estructura en forma de duelo de los poemas permite plantear cualquier problemática desde dos posturas opuestas, problemática

que puede ir desde las cuestiones actuales hasta las inquietudes personales del autor. Para el público contemporáneo de los románticos el horizonte de expectativa del *Wartburgkrieg* evoca inmediatamente un mundo fantástico donde residen los héroes y tienen lugar historias maravillosas. Aprovechar ese horizonte de expectativa para atraer al público hacia sus textos y presentar algo completamente distinto va a ser el objetivo de los autores tratados en este trabajo. Con ello contribuyen a la renovación de la recepción del *Wartburgkrieg* que inicia una trayectoria distinta a la seguida hasta ahora, convirtiéndose en una recepción productiva.

3. LOS INICIOS DE LA RECEPCIÓN DE LA EDAD MEDIA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII Y SU CONSOLIDACIÓN EN EL ROMANTICISMO COMO MODELO Y ESPACIO DE PROYECCIÓN DE UTOPIÁS

El interés de los románticos alemanes por la tradición literaria de la Edad Media, que derivará en la creación de la Germanística como disciplina universitaria y en el estudio y recepción sistemáticos de los textos medievales, será la culminación de los esfuerzos iniciados anteriormente por una serie de intelectuales y aglutinará en un solo movimiento las diferentes tendencias que han estado en el origen de la recuperación del legado medieval.

3.1. Primeros contactos con textos medievales (siglos XVI-XVII)

Durante el periodo humanista (s. XVI) el punto de partida del interés por la Edad Media lo constituye el redescubrimiento de la Antigüedad clásica en Italia que despierta en los humanistas alemanes el afán por investigar su propio pasado. Los textos medievales van a desempeñar una función meramente testimonial y documental en el intento de deducir de las fuentes la historia gloriosa de la propia nación¹⁴⁵.

Esta función adicional se extenderá al periodo de la Reforma. Los intelectuales protestantes recurren a las obras de la literatura medieval en su intento por crear una iglesia nacional y proporcionar una lengua también nacional para la Biblia así como para justificar las propias convicciones religiosas en sus luchas de fe¹⁴⁶. Ejemplo de ello es la publicación del evangelio de Otfried von Weißenburg en 1571 a cargo de Mattias Flacius Illyrikus. Con la publicación de este texto se pretende presentar una muestra de la traducción de la Biblia a la

¹⁴⁵ Brinker-Gabler, Gisela, 1980, *Poetisch-wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur*, Stuttgart, Kümmerle Verlag, S. 6.

¹⁴⁶ Ibid.

lengua vernácula. El amplio diccionario que se adjunta, 331 palabras, los dos tratados sobre la lengua de los francos y las traducciones de muestra persiguen despertar el interés del lector por el texto. Además de los motivos religiosos, Flacius incluye otros aspectos de la recepción dentro de su estudio del texto como son los de anticuario, los lingüísticos y etimológicos y los nacionales. La búsqueda de fuentes y testimonios de un pasado glorioso refleja el compromiso humanista de Flacius que complementa su labor como reformador¹⁴⁷.

En este contexto va ser también de gran relevancia la labor llevada a cabo por el jurista Melchior Haiminsfeld Goldast (1578-1635). A principios del siglo XVII da a conocer el periodo de florecimiento literario medieval a través de una serie de publicaciones del código Manesse. Como anticipo de lo que posteriormente será una edición completa Goldast presenta tres poemas didácticos (*König Tyrol, Der Winsbecke, Die Winsbeckin*¹⁴⁸) que acompaña de infinidad de citas extraídas del código Manesse así como de otros poemas del Medio Alto Alemán. Siguiendo el modelo que se aplica para las ediciones de los textos clásicos originales, los comentarios detallados junto a los poemas tienen como objetivo hacer accesibles al lector los textos originales del pasado alemán y facilitar la lectura de la antigua escritura.

La actividad desarrollada por Goldast supone un paso más en la recepción de los textos medievales alemanes. Entre la enorme cantidad de anotaciones se puede percibir un cierto interés literario por dichos textos. Se muestra un cuidado especial por la expresión lingüística, lo que representa, aunque todavía de manera periférica, un interés por el valor estético de dichas obras literarias.

Los esfuerzos de Goldast van a suponer una contribución decisiva para la recepción de la literatura medieval durante el siglo XVII. Sus publicaciones, en las que intenta poner orden en la tradición de los *Meistersänger*, permiten el acceso a la segunda vía más importante de transmisión de la literatura

¹⁴⁷ Brinker-Gabler, S. 6-8.

¹⁴⁸ Ibid., S. 10.

medieval¹⁴⁹. Asimismo le mueve el interés por estudiar la propia lengua a través de los textos medievales y pone de manifiesto la abismal desproporción que existe entre la investigación de los textos clásicos y la falta de estudio sobre los propios, abriendo con ello el debate sobre la recepción de la literatura medieval que va a prolongarse hasta comienzos del siglo XIX¹⁵⁰.

Junto a las aportaciones de Goldast, es de gran interés para toda la recepción posterior de la literatura medieval la labor de Martin Opitz (1597-1639). Opitz va a establecer las bases teóricas y las condiciones previas para un nuevo estilo basado en la creación literaria en lengua vernácula¹⁵¹. Entre sus logros se encuentra, en primer lugar, el haber equiparado la lengua alemana en dignidad e importancia con el latín, para lo que busca testimonios en el pasado literario nacional, y, en segundo término, el ser consciente de la capacidad de la lengua nacional para la creación literaria. Su obra *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) es precisamente un ejemplo de lo anterior, ya que a través de él, se accede de manera sucinta a la literatura medieval alemana, contribuyendo así decisivamente al proceso de recepción.

Al igual que Goldast, Opitz reivindica una mayor atención e interés por los documentos antiguos y confía en que a través de su edición del *Annolied* (1639) se fomente el estudio y la fama de la “venerable” lengua materna. Para las anotaciones que aparecen junto al texto original sigue el modelo de Goldast, además de añadir todo lo referente a los textos medievales alemanes que se conoce hasta el momento. Junto a las aclaraciones etimológicas y lingüísticas, aparece también el aspecto estético, relacionado con la expresión, ya que al patriota y humanista Opitz le interesa demostrar la existencia de una poesía antigua escrita en lengua alemana que contrarreste el extendido prejuicio de que los alemanes son unos bárbaros¹⁵².

¹⁴⁹ La primera vía de acceso al pasado medieval la van a constituir los textos del periodo del Antiguo Alto Alemán (véase pág. 63 de este subcapítulo)

¹⁵⁰ Brinker-Gabler, S. 9-12.

¹⁵¹ Krywalski, Dieter u. Beimdick, Walter, 1993, *Werk und Wirkung. Fünfzehn Jahrhunderte deutscher Dichtung*, München, Oldenbourg Verlag GmbH., S. 100.

¹⁵² Brinker-Gabler, S. 13-15.

Otro factor que durante el siglo XVII fomenta la recepción de la tradición literaria nacional lo constituyen las asociaciones lingüísticas (Opitz fue miembro de la *Fruchtbringende Gesellschaft*¹⁵³), creadas específicamente para preservar la lengua propia de influencias extranjeras, sobre todo, de palabras provenientes del francés. Su objetivo consiste en recurrir a la propia lengua en cuanto aparece un término nuevo para lo que ponen a disposición del público gran cantidad de ejemplos en la lengua nacional. Todos estos esfuerzos por mantener la lengua libre de influencias ajenas introducen un nuevo aspecto en la recepción de los textos medievales: el interés por la gramática y la lingüística¹⁵⁴.

El final de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), a partir del cual se puede volver a hablar de un arte y cultura alemanes propiamente dicho¹⁵⁵, y la independencia del alemán con respecto del latín como lengua literaria, contribuyen al renovado interés por los textos medievales que hasta entonces eran considerados únicamente testigos de la antigüedad y dignidad de la nación alemana. Sin embargo, tanto los trabajos de Opitz como los de Goldast y los esfuerzos de las asociaciones lingüísticas no presentan todavía un profundo y riguroso conocimiento de la poesía medieval, sino que se caracterizan más bien por un interés patriótico¹⁵⁶.

Gabriela Brinker-Gabler resume con toda claridad la situación de la recepción de textos medievales a finales del XVII, que en el umbral del siglo XVIII, cuenta como motivo principal con los impulsos patrióticos (oposición al reproche de lo bárbaro, el interés por la historia y cultura nacionales frente a lo clásico, defensa del idioma propio frente a las influencias extranjeras...) que continúan siendo ajenos a lo que constituiría una problemática científica y que explican lo casual e incoherente de los resultados y las publicaciones. El estudio de la literatura medieval se sitúa como disciplina auxiliar frente a disciplinas ya establecidas como la historia, la teología, la jurisprudencia y, posteriormente, la investigación lingüística, por lo que únicamente se consiguen avances aislados.

¹⁵³ Brinker-Gabler, S. 13.

¹⁵⁴ Ibid., S. 12.

¹⁵⁵ Hauser, pág. 270.

¹⁵⁶ Brinker-Gabler, S. 13-14.

Al interés propio de anticuario, que resulta del estudio de los textos medievales, se le suma durante el siglo XVII el interés literario. Llama la atención que exista una mayor preferencia por las obras más antiguas que por las del Medio Alto Alemán, lo que no significa en modo alguno que se desconozcan las obras de este periodo. Mientras prime el interés por demostrar el pasado nacional más lejano los documentos más antiguos acapararán toda la atención¹⁵⁷.

A lo largo del siglo XVIII comienza el paulatino enriquecimiento de la burguesía, gracias al progreso del comercio y de la industria. Pero no será hasta la segunda mitad del siglo cuando se produzcan en la Europa Occidental una serie de cambios económicos y sociales, debido a la introducción del sistema capitalista, que tendrán como consecuencia la transformación de la burguesía en la clase económicamente dominante. Las revoluciones burguesas de los siglos XVII y XVIII abren el camino a la instauración del capitalismo en todo Occidente¹⁵⁸. La mejora de las condiciones sociales y económicas se refleja también en la tarea de la recuperación del legado medieval que culminará en el trabajo sistemático de los románticos. A partir de este momento la situación social cobrará incluso mayor importancia, porque influirá en la manera de ver el pasado y en su utilización en el presente. De hecho, el cambio social y de mentalidad producido por la Revolución francesa será decisivo para el cambio de perspectiva con respecto a la Edad Media¹⁵⁹. Por todo ello, lo que en el siglo XVII era asunto de unos pocos especialistas se convierte en el siglo XVIII en objeto de interés general para los intelectuales y estudiosos, que serán quienes preparen el terreno a los románticos¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Brinker-Gabler, S. 19-20, Fußnote 1.

¹⁵⁸ Iovchuk, M. T., Oizerman, T. I. y la Shchipanov, I., 1979, *Compendio de la Historia de la Filosofía*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, pág. 241.

¹⁵⁹ Hoffmeister, Gerhart, 1990, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 153.

¹⁶⁰ Bumke, Joachim, „Phasen der Mittelalter-Rezeption. Einleitung“, in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, 1986, hrsg. von Peter Wapnewski, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 8.

3.2. Siglo XVIII: Causas de la consolidación de la recepción de la Edad Media como modelo y espacio de proyección de utopías

El cambio de arquetipo de la Antigüedad Clásica a la Edad Media que se lleva a cabo en Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII resulta de la equiparación que se hace de la literatura y el arte medieval con lo que hasta entonces se consideraba clásico: la Antigüedad Griega. La razón por la que se sustituye un modelo por el otro está relacionada con todos los movimientos sociales del siglo XVIII que en Francia culminan con la Revolución francesa. Ésta, a su vez, desencadenará los movimientos nacionalistas por toda Europa con la consiguiente búsqueda de la identidad nacional que desembocará en una recuperación e investigación del propio pasado. En el caso alemán es la Edad Media la que reúne todas las condiciones para servir como modelo de esta identidad nacional: unidad estatal y religiosa, obras y autores de gran calidad equiparables a cualquier otra nación, cortes principescas donde se reúnen los intelectuales de la época, etc.

Para llegar al cambio de modelo de utopías, que va a pasar de la Antigüedad Clásica a la Edad Media, son necesarios una serie de acontecimientos que se pueden aglutinar en tres temas: el rechazo contra el racionalismo y las tendencias reformadoras de la Ilustración, el creciente sentimiento nacionalista y, por último, la disconformidad con el presente. Todas, en su medida y a su tiempo, propician que la Edad Media comience a erigirse en un tema de interés y en fuente de inspiración.

3.2.1. La oposición contra la Ilustración

Con la recuperación económica de la burguesía a lo largo del siglo XVIII y su proceso de emancipación de las clases dominantes a partir de la Ilustración comienza la transformación hacia un nuevo concepto vital en el que se incluye la búsqueda de un estilo artístico propio. La emancipación de la burguesía fue resultado de la reacción contra el racionalismo de la Ilustración que se extendió principalmente a aquellos sectores de la burguesía a los que les parecía que el movimiento estaba todavía demasiado estrechamente ligado a la vieja cultura

clásica¹⁶¹. Hasta entonces el estilo imperante había sido el cortesano-aristocrático francés para el que se importaban artistas de Francia o se copiaba directamente de los modelos franceses¹⁶². Para la burguesía esta cultura cortesano-aristocrática era más bien una pseudocultura compuesta por patrones estereotipados y vacíos que representa el reflejo de su falta de ideal propio y de su carencia de conciencia de clase así como la ausencia de un carácter nacional distintivo¹⁶³.

Con la llegada del *Sturm und Drang* la literatura se hace totalmente burguesa. La intelectualidad de la época piensa y siente de manera burguesa y el público al que se dirigen se compone fundamentalmente de elementos burgueses. Aunque este público no abarca la totalidad de la burguesía representa una tendencia progresista y supone la disolución definitiva de la cultura cortesana¹⁶⁴. Sin embargo, durante el periodo clásico, heredero del *Sturm und Drang*, el objeto artístico lo sigue constituyendo en gran medida el pasado clásico de griegos y romanos. Las obras de los clásicos alemanes no pueden considerarse “populares”, ya que no van a encontrar entre el público la acogida de las creaciones clásicas de la literatura francesa e inglesa¹⁶⁵. Dicho pasado clásico es un objeto artístico con el que la burguesía del momento se puede sentir momentáneamente identificada, pero que no refleja en absoluto el sentimiento nacional que empieza a surgir en la sociedad, impulsado por las ideas de la Revolución francesa y por el enorme desencanto con la situación política. Inspirada, sin duda, por este nuevo sentimiento nacionalista comienza la recopilación de la poesía medieval con la que se pretende redescubrir las fuentes de la propia tradición literaria y, con la renovación de la poesía, dar la espalda definitivamente al Clasicismo¹⁶⁶. Indirectamente se establecen las bases para esa identidad nacional que pugna por hacerse realidad, a pesar de que las condiciones políticas no son las idóneas. Sin embargo, en el ámbito de la investigación literaria se va a ir un paso por delante con el inicio del estudio sistemático de los textos medievales.

¹⁶¹ Hauser, pág. 265.

¹⁶² Ibid., pág. 270.

¹⁶³ Ibid., pág. 275.

¹⁶⁴ Ibid., pág. 278.

¹⁶⁵ Ibid., pág. 293.

¹⁶⁶ Hoffmeister, S. 154.

3.2.2. El sentimiento nacionalista

Aunque ya se ha visto que la Edad Media no es un tema desconocido entre los intelectuales anteriores al siglo XVIII, sin embargo, no será hasta la segunda mitad de este siglo cuando se darán las condiciones necesarias para permitir posteriormente a los románticos realizar su propia interpretación y recepción de la Edad Media. Cabe destacar que la recepción de la Edad Media que se inicia en este periodo va a suponer un cambio considerable con respecto a la realizada en épocas anteriores. Aunque todavía, en la primera mitad del siglo, predominan los aspectos lingüístico e histórico de la recepción, el de anticuario en menor medida, a partir de la segunda mitad se consolida la idea de la Edad Media como fuente y modelo para inspirar la unidad nacional. La Edad Media no va a interesar sólo por sí misma, sino especialmente por lo que puede aportar.

Sin embargo, antes de que se llegue a la utilización de la Edad Media con fines nacionalistas hay que facilitar el acceso del público a los textos medievales para que no sean sólo objeto de atención de unos pocos entendidos. En el umbral del siglo XVII al XVIII empieza a prodigarse una mayor atención a dichos textos. Esta nueva fase de recepción se caracteriza por una serie de nuevas ediciones donde todavía predomina el interés lingüístico e histórico¹⁶⁷. En esta primera fase, alrededor de mediados de siglo, la circulación y

¹⁶⁷ Así nos encontramos con el hallazgo a principios del siglo XVIII del códice Manesse, que constituye uno de los hitos en el estudio de la literatura medieval; la reedición en los años 1726 a 1728 de la obra de Johannes Schilter, *Thesaurus Antiquitatem Teutonicarum (Schatzkammer deutscher Altertümer)*, que sirve de base hasta bien entrado el siglo XIX para la recepción del periodo del Antiguo Alto Alemán; la edición de Bodmer y Breitinger del códice Manesse sobre la poesía medieval de la época de los Staufer, *Proben der alten schwäbischen Poesie des Dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Maneßischen Sammlung* (1748); extractos del manuscrito de Jena (1754) a cargo de B. Chr. B. Wiedeburg; *Die Historischen Bücher des Alten Testaments* (1779-1781) de G. Schütze, nueva edición de la *Weltchronik* de Rudolf von Ems; en 1780 Casparson anuncia la publicación de un poema épico de la antigua época suaba; entre 1781 y 1784 se publica *Wilhelm der Heilige von Oranse*, nueva edición del *Willehalm* de Wolfram von Eschenbach; en 1780 F. Chr. Jonathan Fischer publica unos extractos del poema épico *Waltharius*, que completará posteriormente en 1784 con el título *Sitten und Gebräuche der Europäer im V. und VI. Jahrhundert. Aus einem alten Denkmale beschrieben*; Fr. Molter publica en 1782 una traducción métrica del mismo poema; la edición de *Iwain* (1786-1787) publicada por Karl Michaeler y, por último, la obra de J. C. Myller, *Sammlung deutscher Gedichte aus dem XII., XIII. und XIV. Jahrhundert* (1782). Estas últimas ediciones van a surgir gracias al interés despertado por los estudios y publicaciones llevados a cabo por Bodmer y Breitinger. (Brinker-Gabler, S. 20-21/30/33-36/42-45).

distribución de los textos y documentos medievales es todavía un trabajo de aficionados, ya que la germanística no existe aún como disciplina universitaria¹⁶⁸. A pesar de ello, el objetivo principal de las nuevas ediciones y de los trabajos sobre los textos medievales va a consistir en preparar dichas ediciones de manera que su lectura resulte accesible al público. Para ello se va a intentar dar a la antigua poesía un aspecto más contemporáneo, siguiendo el modelo francés y el de los traductores alemanes del siglo XVIII, imbuidos del espíritu ilustrado francés, ya que una de las causas de la poca resonancia de los textos medievales entre el público es precisamente la forma de presentación de los mismos.

Sin embargo, la presentación de los textos medievales no va a ser el único obstáculo para su divulgación. La tradicional fijación en los modelos clásicos es uno de los mayores impedimentos para la introducción de un nuevo paradigma. A esto hay que sumarle el entusiasmo surgido en la década de los años 60 y 70 del siglo por los poemas de Ossian¹⁶⁹ y la poesía de los bardos que dirigen el interés hacia lo nórdico y el pasado germánico. La Guerra de los Siete Años (1754-1763)¹⁷⁰ reaviva el sentimiento nacionalista, que se desarrolla especialmente durante y después de la guerra, respaldando el giro hacia el pasado germánico en torno al culto por el guerrero Hermann¹⁷¹.

A pesar de lo que pueda parecer en un primer momento, esta vuelta al pasado germánico propicia el acceso hacia lo popular y sencillo, desviando el interés de los modelos clásicos tradicionales, y abriendo nuevas vías para el conocimiento de la literatura medieval. Las canciones populares se van a convertir en el aliado del *Minnesang*. El rasgo nacionalista va a ser otro de los aspectos que impulsa el trabajo y el estudio de los textos medievales alemanes. Este impulso nacional queda reflejado en la frecuencia con que las

¹⁶⁸ Grosse, Siegfried, "Überblick über die Rezeption der deutschen Literatur des Mittelalters im 19. Jahrhundert", in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, S. 378.

¹⁶⁹ Este tema se tratará con detalle en las páginas 71-72.

¹⁷⁰ Conflicto que enfrentó a Gran Bretaña y Prusia contra Francia, Austria, Suecia y Rusia (España entró en 1762), a causa de la rivalidad colonial francoinglesa y de la decisión austriaca de recuperar Silesia, en poder de Prusia.

¹⁷¹ Brinker-Gabler, S. 49. Guerrero germano que, según cuenta la leyenda, se enfrentó en el año 9 d.C. en el *Teutoburger Wald* a 20 000 romanos para liberar a sus tribus germánicas del poder de Roma. Los romanos fueron derrotados, lo que frenó su avance hacia el norte.

palabras “patriótico” y “patria” aparecen en relación con la literatura medieval¹⁷².

El interés por la literatura medieval se irá desarrollando a lo largo del siglo gracias al trabajo de divulgación realizado por diferentes autores al que contribuye, sin lugar a dudas, el cambio en la presentación de los textos así como el cambio en el gusto del público por lo presuntamente popular. El sentimiento nacionalista supondrá asimismo la excusa perfecta para aglutinar los diferentes pareceres y tendencias alrededor de una causa común: la unidad nacional. Para ello va a resultar de inapreciable ayuda el estudio de los textos medievales.

Entre todos los autores que van a contribuir al nuevo enfoque de la Edad Media, hay que destacar la labor llevada a cabo por Johann Christoph Gottsched (1700-1766), la de los suizos Johann Jacob Bodmer (1698-1783) y Johann Jakob Breitinger (1701-1776) y la de Johann Gottfried Herder (1744-1796).

La recepción que Gottsched realiza de la literatura medieval alemana se centra sobre todo en el aspecto histórico-anticuario y se va a caracterizar por un patriotismo de corte humanista. Al igual que Opitz, va a recurrir a la tradición literaria alemana para demostrar que Alemania también ha tenido su periodo de florecimiento literario y de esta forma contrarrestar las influencias y las críticas provenientes principalmente de la literatura francesa. El patriotismo de Gottsched va a poseer un acento político que se manifestará en sus continuos llamamientos a la conciencia nacional¹⁷³.

Por otro lado, al igual que en sus predecesores, a los que Gottsched no sólo se asemeja en los aspectos que le interesan de la recepción de la Edad Media (aspecto patriótico-nacional, moral y religioso), el punto de vista estético sigue quedando al margen. Sin embargo, una de sus grandes aportaciones son sus intentos de dar a conocer la literatura medieval fuera de los círculos habituales

¹⁷² Brinker-Gabler, S. 49-50.

¹⁷³ Ibid., S. 24.

y hacerla accesible al público. El mejor ejemplo de ello es su edición de *Reinecke der Fuchs* para la que, a petición de su editor, realiza la primera traducción completa de un texto medieval. Además de la traducción, Gottsched incluirá el texto medieval como complemento de su traducción y como él dice: “[...] aber zugleich den alten unverstümmelten Text, eines der schönsten deutschen Altertümer, auf die Nachwelt [zu] bringen.”¹⁷⁴ Por medio de la traducción Gottsched establece un puente entre el texto original y el público para despertar en éste el interés por la literatura medieval.

El mérito de Gottsched constituye el haber establecido las bases para facilitar el acceso del público a todo lo que está todavía por descubrir. A través de su contribución sobre todo en revistas (*Beyträge, Neuer Büchersaal, Handlexikon*) intenta despertar el interés entre el público por la literatura medieval antes de que los suizos Bodmer y Breitinger empiecen con su labor de divulgación de los antiguos textos¹⁷⁵.

Johann Jacob Bodmer prosigue con la tradición de los siglos pasados y, junto a Johann Jakob Breitinger, se dedica a la sistemática comprensión de los textos medievales. Para Bodmer la condición previa para la recepción de la literatura medieval es la revalorización de la imagen de la Edad Media y con ello la posibilidad de influir sobre la lengua y la literatura contemporáneas¹⁷⁶. Ambos hacen hincapié en un aspecto nuevo en la recepción de la poesía medieval: la renovación de los temas y la lengua de los poemas. Su principal objetivo es la propagación y popularización de la poesía medieval alemana, completando sus ediciones con glosarios, gramáticas, además de notas biográficas, históricas y métricas para llegar a un público más amplio¹⁷⁷.

Pero su aportación más importante para lo que será el ideario de los románticos y para toda la recepción posterior de la Edad Media es considerar la época de los Stauffer como la época poética por excelencia no sólo por la calidad poética de las obras, sino también por la gran cantidad de poetas que

¹⁷⁴ Brinker-Gabler, S. 26/29.

¹⁷⁵ Ibid., S. 29.

¹⁷⁶ Ibid., S. 38.

¹⁷⁷ Ibid., S. 35.

existen en dicha época¹⁷⁸. A partir de este momento se aplicará el término “época poética” (*poetisches Zeitalter*) para designar el clasicismo del periodo de los Staufer y se la equiparará a la Antigüedad Clásica¹⁷⁹.

Otra de sus contribuciones es intentar darle al arte una nueva orientación sin cuestionar su aspecto estético. Esta nueva orientación se basaría en la labor de poetas y pintores como transmisores de los hechos de los grandes hombres de la nación para que a través de ellos se forme el carácter del pueblo, se nutra el amor por la patria y se incite al pueblo a emular las grandes hazañas¹⁸⁰. Brinker-Gabler comenta que una de las motivaciones de Bodmer y Breitinger en sus esfuerzos por dar a conocer la literatura del periodo del Medio Alto Alemán es el patriotismo local que se deriva de la afinidad de su dialecto con respecto al idioma utilizado por los poetas de dicho periodo que les lleva asimismo a considerar la Edad Media como el *schwäbischer Zeitpunkt* (la época suaba)¹⁸¹.

A pesar de su patriotismo local, que contrasta con las reivindicaciones nacionales de Gottsched, Bodmer contribuye indirectamente con sus aportaciones a crear el ideario nacionalista. Por un lado, presenta una Edad Media, concretamente la época de los Staufer, como una época clásica de la literatura alemana donde las obras, su calidad y la calidad y cantidad de los poetas están a la altura de la Antigüedad Clásica, por lo que ya no hay que buscar un espacio y unos textos ajenos como lugar de proyección de utopías. Por otro lado, introduce la idea del artista como transmisor de valores nacionales con lo que anticipa la función que los pensadores de la época, como los hermanos Schlegel entre otros, asignarán a los poetas en todos los ámbitos

¹⁷⁸ Bodmer llega a esta conclusión basándose en la teoría contemporánea de Thomas Blackwell de que la calidad de la poesía homérica es debida a que Homero escribió todas sus obras en una época de transición, situada entre una anterior de barbarie y otra posterior civilizada. Según esta teoría, las etapas intermedias son muy productivas porque en ellas nada es seguro ni previsible y todo está cambiando continuamente. Bodmer sitúa esta etapa de transición en la época de los Staufer (en el capítulo de Novalis se volverá sobre ello). (Kasperowski, Ira, 1994, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, S. 184-185).

¹⁷⁹ *Ibid.*, S. 186-187.

¹⁸⁰ Büttner, Frank, „Die Darstellung mittelalterlicher Geschichte in der deutschen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts“, in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, S. 408.

¹⁸¹ Brinker-Gabler, S. 30.

que estén relacionados con la construcción nacional: preservar y enaltecer los antiguos testimonios nacionales¹⁸².

Por su parte Herder será quien sitúe a la Edad Media en su legítimo lugar en la historia y proporcione una nueva dimensión a los intereses de los juristas y los filólogos. Después de que Lessing mostrara el condicionante nacional de la literatura, Herder irá un paso más allá al considerar lo nacional como el impulso que imprime fuerza vital a cada gran poema¹⁸³. Es precisamente en los antiguos textos donde el historiador puede investigar el carácter de un pueblo. Sus teorías sobre el concepto *Volk* (pueblo, nación) serán decisivas para dotarle de un carácter nacional cuyo espíritu se refleja en la lengua, los mitos y la poesía popular. Los cuentos, las leyendas y las canciones populares son considerados a partir de ahora el alma del pueblo¹⁸⁴. Con esta idea Herder reivindica el valor que tiene todo el legado del pasado para la búsqueda o la conciencia de la propia identidad nacional, con lo que prepara el camino para los intereses nacionalistas. Estrechamente unidas a esta última idea están las reflexiones que aparecen en su *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, disertación sobre el Ossian de James Macpherson¹⁸⁵. Macpherson introduce un cambio de perspectiva en el gusto literario con su personaje, un simple salvaje que habla de sus penas de amor y de sus sentimientos en un paisaje norteño y sombrío. Traslada la concepción del bardo clásico a uno nórdico que incorpora la mitología nórdica, abriendo paso a un nuevo escenario poético y literario. Basada en esta nueva concepción de poesía Herder desarrolla su interpretación de la canción popular

¹⁸² Friedrich Schlegel: "Wichtig ist vor allen Dingen für die ganze fernere Entwicklung, ja für das ganze geistige Dasein einer Nation erscheint es auf diesem historischen, die Völker nach ihrem Wert vergleichenden Standpunkte, daß ein Volk große alte National-Erinnerungen hat, welche sich meistens noch in die dunkeln Zeiten seines ersten Ursprungs verlieren, und welche zu erhalten und zu verherrlichen das vorzüglichste Geschäft der Dichtkunst ist. ..." (el subrayado es mío). (Kozierek, Gerard, "Ideologische Aspekte der Mittelalter-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts", in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, S. 119.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Moser, Hugo, "Sage und Märchen in der deutschen Romantik", in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, 1967, hrsg. von Hans Steffen, Göttingen, Auflage Vandenhoeck & Ruprecht, S. 254.

¹⁸⁵ James Macpherson (1736-1796) publica en el año 1760 un libro sobre poesía irlandesa y galesa resultado de una recopilación de la tradición oral de un presunto cantor ciego legendario que se llamaba Ossian. En realidad se trataba de una falsificación.

como canción de un pueblo inculto, como poesía en estado natural¹⁸⁶. Dichas reflexiones encuentran eco en los sentimientos nacionalistas y patrióticos de muchos lectores europeos y preparan el terreno para una creciente conciencia nacionalista¹⁸⁷. Será también fundamental para el movimiento romántico el hecho de que Herder considere “romántico” el pasado nórdico-germánico y destaque con ello el valor cultural de lo propio frente al mundo románico-medieval. Con los románticos la vuelta al propio pasado y con ello la recepción de la historia y cultura nórdica y medieval alcanzará su punto culminante¹⁸⁸.

Además de las aportaciones de Gottsched, Bodmer y Herder, que allanan el camino hacia un proyecto de unidad nacional, no se puede prescindir de los acontecimientos históricos. Como ya se ha mencionado, la Guerra de los Siete Años contribuye a despertar la conciencia de lo nacional. Este sentimiento se empieza a plasmar en la poesía, la filosofía y en la historia, reivindicando la conciencia de la pertenencia espiritual a una nación y la inclinación hacia un pasado común¹⁸⁹. El anhelo nacionalista es la consecuencia de los movimientos intelectuales del siglo XVIII, sin embargo, mientras en Francia, Inglaterra y en el nuevo mundo se empiezan a constituir estados nacionales a partir de ideas liberales, parlamentarias y democráticas, el presente alemán está marcado por el dualismo Prusia-Austria y por los pequeños estados feudales¹⁹⁰. Desde los tratados de Westfalia (1648), que ponen fin a la Guerra de los Treinta Años, la configuración política del Sacro Imperio se había convertido en una ficción. A principios del siglo XIX Napoleón simplificará la estructura política del Imperio y Francisco II tomará el título de emperador de Austria (1804), renunciando definitivamente a la corona imperial de Alemania, lo que conlleva la desintegración definitiva del Sacro Imperio.

La insatisfacción producida por el estancamiento político de la nación y su progresivo desmembramiento hace que la generación más joven se comprometa políticamente, animada por las ideas de la Revolución francesa, e

¹⁸⁶ Hoffmeister, S. 28.

¹⁸⁷ Krywalski u. Beimdick, S. 159.

¹⁸⁸ Ibid., S. 230.

¹⁸⁹ Koziulek, S. 119.

¹⁹⁰ Krywalski u. Beimdick, S. 230.

intente crear la unidad nacional a partir de raíces históricas. El único modelo al que pueden recurrir es la Edad Media donde no sólo encuentran la unidad política, sino también la unión del poder temporal, representado por el estado, con el espiritual, encarnado por la Iglesia. Desde el punto de vista histórico y artístico la Edad Media simboliza el pasado glorioso necesario en este momento para los movimientos nacionalistas en la búsqueda de la identidad nacional, y en sus esfuerzos por contrarrestar las influencias extranjeras con ejemplos propios. La búsqueda de las raíces y elementos comunes lleva a una profundización en los estudios filológicos al mismo tiempo que coloca a la Edad Media en el centro del estudio lingüístico y literario.

3.2.3. La disconformidad con el presente

Con la irrupción del *Sturm und Drang* en el panorama literario se establece una ruptura entre el racionalismo, que representan la Ilustración y las clases dominantes, y la religión. Esta última, unida a las fuerzas irracionales, es esgrimida por los representantes del *Sturm und Drang* contra la realidad desencantada a la que no les une nada. Bajo la influencia de estas fuerzas irracionales la intelectualidad alemana pierde su sentido para el conocimiento positivo y racional, y lo sustituye por la intuición y la visión metafísica. Los filósofos tampoco son ajenos a ésta pérdida de conexión con la realidad. El hecho de que los grandes filósofos alemanes, que revolucionaron la filosofía del país, sean considerados idealistas se debe principalmente al atraso económico de Alemania, a la debilidad de su burguesía y la incapacidad de ésta para enfrentarse al régimen feudal¹⁹¹. Sin embargo, todos sus esfuerzos irán orientados a mejorar la vida social sobre la base de la razón y la libertad. Según Hauser, la pérdida de conexión con la realidad responde al deseo de las clases dominantes, que de este modo consiguen distraer la atención de la realidad de la que ellas disfrutaban. Se van a dedicar a fomentar el significado del mundo como algo inexplicable y a favorecer la espiritualización de los problemas, consiguiendo con ello encauzar las tendencias revolucionarias dentro de la esfera intelectual e inducir a la burguesía a contentarse con una

¹⁹¹ Iovchuk, Oizerman y la Shchipanov, pág. 243.

solución ideológica¹⁹². Como consecuencia de este planteamiento, todas las ideas de la nueva generación se desarrollarán siempre fuera de la realidad presente, por lo que van a carecer de una visión objetiva de la misma. Asimismo echar mano del pasado para poder poner en práctica todo aquello que les es imposible realizar en el presente va a convertirse en una práctica habitual. Esta falta de visión objetiva les impide adaptarse a las necesidades de su tiempo, no quedándoles otra opción que la de crear un mundo en el que todas sus utopías puedan hacerse realidad. Se puede entender por tanto perfectamente que el creciente movimiento nacionalista en Alemania influyera en los escritores en su búsqueda del pasado y que este pasado fuera precisamente la Edad Media. Además, hay que tener en cuenta que en aquel momento se inicia un estudio sistemático de los textos medievales que va a proporcionar a los estudiosos y a los autores un ingente material de renovada inspiración.

Tras la Revolución francesa, con sus convulsiones políticas y sociales, se desencadena asimismo el descontento con el propio presente, que constituye otro de los motivos por los que en aquella segunda mitad del siglo XVIII se empieza a buscar un nuevo marco para la realización de las utopías. Tanto la Ilustración como la Revolución francesa habían encumbrado a los escritores y pensadores hasta lo más alto, asignándoles una autoridad absoluta. Ellos eran los guías intelectuales de Occidente, sin embargo, tras la Revolución se les hizo responsables de no haber sabido adaptarse a los tiempos, unas veces por exceso y otras por defecto. Perdieron su prestigio y la mayoría de ellos no pudo ejercer ya más su influencia, por lo que se refugiaron en el pasado que convirtieron en el lugar donde se cumplían sus sueños y sus deseos. El sentimiento de carencia de patria y la soledad será lo que determine la concepción del mundo de esta nueva generación. El presente es para ellos un caos y la huida al pasado es una de las innumerables formas de escapar de él¹⁹³.

¹⁹² Hauser, pág., 279.

¹⁹³ Ibid., págs. 351-352.

La huida al pasado está asimismo relacionada con la situación política en Alemania. Tras los primeros momentos de entusiasmo los resultados de la revolución llevada a cabo en el país vecino empiezan a verse en toda su amplitud. Cuando los ejércitos de la revolución ocupan Alemania (1792) y los huidos cuentan sus experiencias el entusiasmo se transforma en desencanto. El odio por todo lo francés sustituye los principios cosmopolitas de la Ilustración y el Clasicismo por el pensamiento patriótico¹⁹⁴. El desmembramiento social y el caos político que se producen como consecuencia de la revolución tienen como resultado que muchos intelectuales alemanes vuelvan la mirada hacia el pasado. En este pasado medieval se encuentra la unidad política del Sacro Imperio en el que el factor aglutinador es la fuerza espiritual. El deseo de trasladar dicho modelo al presente tendría como objetivo contrarrestar el proceso de desintegración nacional que se está llevando a cabo en Alemania. La recuperación del legado medieval debería contribuir a reforzar la idea de la unidad nacional como testigo de la existencia de un pasado común para todos los alemanes.

A esta desorientación personal hay que añadirle el descontento con la época debido al auge del capitalismo que deshumaniza la sociedad, y al filisteísmo reinante que vulgariza y empobrece al individuo, por lo que también en este caso se produce una huida al pasado. Lo prosaico del presente sólo puede ofrecer una vida trivial en la que reina el egoísmo y el hedonismo de los individuos. El materialismo abarca todos los ámbitos de la sociedad inhabilitándola para la creación y la comprensión de la poesía, por lo que urge encontrar un espacio en el que se pueda volver a vivir poéticamente. A esta situación se ha llegado sobre todo con las nuevas reglas del juego impuestas por la revolución industrial que resulta, entre otras cosas, de la superación del marco de las regulaciones medievales y mercantilistas y en la que surge una nueva élite social, el empresariado. El empresario debe disfrutar de absoluta independencia y libertad de movimientos en el desempeño de su actividad para la que no puede ser molestado por ninguna intromisión externa ni debe ser perjudicado por ninguna medida estatal frente a sus competidores. La

¹⁹⁴ Hoffmeister, S. 16.

revolución industrial lleva al extremo el desarrollo económico iniciado a finales de la Edad Media, llegándose a la mecanización y racionalización de la producción que tienen como resultado el abismo insalvable que separa a partir de ahora el capital y el trabajo¹⁹⁵. El resultado de estos cambios sociales tan radicales es una crisis ideológica que asola Europa en ese momento y que tiene como consecuencia que muchos intelectuales vuelvan su mirada a la Edad Media donde parece que todos estos problemas están resueltos. Ante la incertidumbre del futuro hay muchos que están dispuestos a creer en las bondades de la época medieval, aunque esto estuviera bastante alejado de la realidad, basándose en la información sesgada que transmiten los textos, ya que les resulta más consolador que afrontar su presente.

Para la intelectualidad alemana, desengañada por la situación política de la nación y desligada de la realidad en su lucha contra las clases dominantes, el pasado medieval sirve, además, como lugar donde proyectar todas las utopías que no se pueden llevar a cabo en el presente. Los románticos tomarán el testigo de sus antecesores y seguirán el trabajo ya iniciado. Con ellos la recepción de la Edad Media pasará por diferentes etapas empezando por la recopilación y edición de textos medievales, que se corresponde con el último cuarto del XVIII, llegando a una etapa de carácter más ideológico donde las epopeyas, las canciones y los libros de carácter presuntamente popular sirven de base para un nuevo espíritu “popular”. Este proceso de ideologización se hará mucho más patente durante la ocupación napoleónica, donde no sólo reforzará el sentimiento de unidad nacional, sino que, además, nivelará el abismo existente entre las diversas clases sociales y fomentará la renovación nacional¹⁹⁶.

El proceso de ideologización e instrumentalización de la Edad Media que inician los primeros románticos a partir de la segunda mitad del XVIII se va a centrar en la divulgación de los textos a círculos más amplios y en la función de renovación de la literatura contemporánea. Con ello se pretende profundizar en la valoración positiva de la Edad Media que se había ido gestando en décadas

¹⁹⁵ Hauser, págs. 215-220

¹⁹⁶ Koziellek, S. 128.

anteriores. Se traducen y editan los textos medievales originales y se cortan los canales habituales de transmisión de la literatura medieval, que la habían convertido en una literatura para eruditos. A partir de ahora todo aquel que quiera acceder al legado medieval tendrá que hacerlo a través de las traducciones que los románticos realizan de los originales. Su labor principal va a consistir en reconducir el pensamiento y el proceso creativo medievales hacia un romanticismo de corte nacionalista cuya influencia popularizará el concepto de conciencia política¹⁹⁷.

Los testimonios que llegan del pasado van a desempeñar un papel fundamental en la concienciación política del público, ya que para los románticos los textos medievales son los depositarios del alma de una nación. Esta creencia es precisamente la que se encuentra en el origen del cambio en el horizonte de expectativa. Tanto los textos dedicados al estudio de la Edad Media como las nuevas adaptaciones de temas medievales en las que los autores utilizan la Edad Media como espacio donde plasmar sus inquietudes personales y sociales van a ser utilizadas para dicho cambio. Para ambos ámbitos se aprovecha el horizonte de expectativa que el público contemporáneo tiene sobre la Edad Media con la intención de transmitir la nueva concepción de la misma y llevar al lector a una nueva temática, sin que esto tenga que llevar exclusivamente a una interpretación ideológica.

En relación con la recepción de la Edad Media que se lleva a cabo en la segunda mitad del siglo XVIII es interesante destacar la idea que Kasperowski recoge en su libro en el capítulo sobre las reflexiones al concepto de la recepción de la Edad Media. Kasperowski se plantea hasta qué punto dicha recepción tiene que ver con un horizonte de expectativa ya existente o pretende crear uno nuevo¹⁹⁸, ya que es precisamente en la transformación consciente del horizonte de expectativa, que lleva a la nueva concepción de la Edad Media, donde radica la importancia de la labor realizada por los primeros románticos. Ellos preparan el terreno para todas las adaptaciones posteriores que se van a realizar de los textos medievales, lo que lleva a una utilización de

¹⁹⁷ Krywalski u. Beimdick, S. 68.

¹⁹⁸ Kasperowski, S. 11.

la Edad Media con unos fines determinados que no implican exclusivamente la concienciación política del público.

3.3. Posibles motivos para la recepción del *Wartburgkrieg*

Los acontecimientos históricos acaecidos en la Wartburg y las leyendas relacionadas con el lugar forman parte de la tradición alemana, por lo que los hechos narrados por el *Wartburgkrieg* no eran desconocidos entre el público alemán. Además, la recepción de los poemas del *Wartburgkrieg* se venía haciendo de manera ininterrumpida prácticamente desde que se creó en el siglo XIII. Como se ha visto, dicha recepción empezó con todos los añadidos e interpolaciones que surgen alrededor del núcleo original, pasando por la inclusión de la justa poética en textos religiosos o de alabanza de la época, *Elisabethvita* (1289) y *Vita Ludovici* (entre 1270 y 1280), por las versiones de Johannes Rothe, Cyriacus Spangenberg y Johann Christoph Wagenseil, por su descubrimiento como poema dentro del código Manesse por Johann Jakob Bodmer y Johann Jacob Breitinger hasta llegar a las recepciones de los autores que nos ocupan en este trabajo.

Los autores mencionados son los que más contribuyen a la difusión del *Wartburgkrieg*, bien porque introducen cambios que renuevan la temática del poema medieval, bien porque contribuyen a la fama de alguno de sus personajes, aumentando de esta manera el significado legendario del mismo, o bien porque incluyen el *Wartburgkrieg* dentro de un ámbito de recepción distinto al tradicional, como es el caso de Spangenberg y Wagenseil. Ambos mencionan los sucesos del *Wartburgkrieg* dentro del mundo de los maestros cantores, modificando la perspectiva de la recepción de los poemas medievales que venía realizándose hasta el momento. A partir del tratado de Spangenberg y del libro de Wagenseil, el *Wartburgkrieg* no sólo representa un hecho recogido en las crónicas de Turingia, sino que, además, es un ejemplo de la maestría de los poetas medievales en cuya lid toman parte algunos de los considerados mejores maestros. El *Wartburgkrieg* sigue estando de actualidad a través del libro de Wagenseil, porque éste ejerce una gran influencia sobre la

literatura de los siglos XVIII y XIX, sirviendo de fuente a diferentes autores, entre los que se encuentra E. T. A. Hoffmann¹⁹⁹.

La aportación de Bodmer y Breitinger vendrá desde el punto de vista académico y contribuirá a la discusión abierta en el siglo XVIII en torno al *Wartburgkrieg*. En este siglo el *Wartburgkrieg* es, junto con *Das Nibelungenlied*, uno de los textos medievales más conocidos y más estudiados²⁰⁰. De ello dan fe las nuevas ediciones de textos medievales que tratan o incluyen el tema del *Wartburgkrieg*²⁰¹. A esto contribuye, sin lugar a dudas, el debate en torno a la consideración de la Alta Edad Media como una época de transición en la que la producción literaria alcanza cotas inigualables hasta entonces. Esta época coincide con el gobierno de los Staufer (alrededor de 1200), época también en la que surge el *Wartburgkrieg*. Bodmer, por su parte, creía que el interés del *Wartburgkrieg* recaía principalmente en que en sus justas tomaron parte los mejores poetas suabos de la época²⁰², sin olvidar que en el siglo XVIII las leyendas se consideraban fuentes históricas que transmitían la mentalidad de las personas que las crearon. No es de extrañar entonces que la justa poética representada en el poema medieval y sus personajes fueran motivo de gran interés entre los intelectuales románticos, pues estos creyeron ver representadas en los textos la cultura y forma de vida reales de la Edad Media. El *Wartburgkrieg* junto con *Das Nibelungenlied* y el resto de los textos medievales son para los intelectuales de la época como una ventana al pasado que muestra una sociedad completamente distinta a la idea que de ella se tenía en el siglo XVIII y que había sido transmitida por las novelas de argumento

¹⁹⁹ Brunner, Horst, Nachwort, in: Johann Christoph Wagenseil, 1697, „Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst“ aus *De civitate Noribergensi commentatio*, S. 21.

²⁰⁰ Kasperowski, S. 160.

²⁰¹ Además de los autores ya nombrados, Kasperowski hace una relación de los textos medievales editados en el XVIII que contribuyen a la difusión del *Wartburgkrieg*. Entre ellos nos encontramos una versión en latín de la *Eisenacher Chronik*, *Chronicon Thuringicum* (1753), de Christian Schoettgen y Georg Christoph Kreysig, la versión del poema medieval contenida en la *Thüringische Landeschronik*, que se edita sin el nombre del autor en una recopilación de leyes germánicas de Heinrich Christian von Seckenberg, la edición en latín de Wilhelm Ernst Tenzel, *De sex Magistri in Cantinelis* (1702), que es la más nombrada de todas las versiones en latín sobre el *Wartburgkrieg*, además de contener la versión del poema medieval *Leben des heiligen Ludwig* de Kōdiz von Salfeld, la edición realizada en el siglo XVIII de la *Ludwigslegende* en la versión de los monjes de Eisenach *Historia de Landgraviis Thuringiae* y la versión de Wigend Gerstenberger (1457-1522), cronista cuyas fuentes se nutren de Rothe, que escribe una crónica sobre Turingia y Hesse donde habla del *Wartburgkrieg* (Kasperowski, S. 149-150/154).

²⁰² *Ibid.*, S. 156-157.

medieval. El caso concreto del *Wartburgkrieg* evoca un pasado glorioso no sólo a nivel literario, gracias a la calidad de sus poetas y las obras que se han ido recuperando de éstos, sino que también nos deja ver el esplendor de las cortes medievales y la cultura y magnanimidad de sus príncipes.

Los intentos por desvelar el núcleo histórico del *Wartburgkrieg* abrirán un debate intenso en torno al mismo que provocará que éste siga estando de actualidad. Karl Wilhelm Ferdinand von Funck²⁰³ aporta también su visión de cómo se llega a esta excelencia poética dentro de la Edad Media. Para este autor el desencadenante son las cruzadas que muestran a los europeos una existencia mejor que se traduce en una explosión imaginativa que renueva todo el ámbito poético. Explica el surgimiento de los *Minnesinger* y la difusión de su poesía gracias a las justas de ingenio que se organizaban en las cortes de los príncipes alemanes donde el ganador era merecedor de un premio. El ejemplo del que se vale para llegar a esta conclusión es la corte del landgrave Hermann de Turingia y las justas que en ella se organizaban²⁰⁴. Tanto el debate abierto en torno a la autenticidad del *Wartburgkrieg* como el considerarlo modelo de antiguas justas medievales preparan el terreno para la recepción del poema medieval que se va a llevar a cabo durante el Romanticismo.

Otro aspecto importante para la recepción del *Wartburgkrieg* es la concepción de la poesía entre los románticos. Para ellos ésta impregnaba todos los ámbitos de la vida y era inseparable del mismo acto de vivir. En su época, sin embargo, esto resulta impensable debido a los rápidos cambios que empiezan a surgir sobre todo en los campos de la tecnología y la economía. Ambos ámbitos representan un mundo totalmente opuesto a lo que buscan los románticos. Por eso se refugian en los hechos del pasado que les permiten desarrollar el mundo que ellos desearían y plasmar los problemas de su tiempo. Para los románticos el *Wartburgkrieg* representa aquello que ellos anhelan, pues les muestra un mundo donde la poesía está unida a la vida, donde las justas poéticas están al orden del día, donde se cuida el arte con el

²⁰³ En la pág. 114 del capítulo dedicado a Novalis volverá a aparecer Karl Wilhelm Ferdinand von Funck en relación con la búsqueda de fuentes para su novela *Heinrich von Ofterdingen*.

²⁰⁴ Kasperowski, S. 190.

mecenazgo de los príncipes, donde el poeta es un artista respetado y vive de su arte, donde lo fantástico todavía es posible. El poema medieval les aporta, además, un escenario y unos hechos, que ellos creen reales, donde plasmar sus inquietudes y su forma de ver el mundo, donde mostrar a sus contemporáneos las excelencias del pasado y contrarrestar lo negativo de su presente.

No cabe duda de que el interés del *Wartburgkrieg*, que suscita un enorme debate entre los intelectuales de la época, es debido en gran medida a un error de perspectiva. Los primeros románticos y sus predecesores creyeron, sin lugar a dudas, que tanto el poema medieval como todos y cada uno de sus participantes eran reales. Este error tiene su origen en la creencia de que las leyendas y las antiguas crónicas transmitían hechos históricos reales y que tanto lo narrado en el *Wartburgkrieg* como algunos de los participantes en la justa sirven a los maestros cantores como ejemplo del quehacer de los maestros medievales. Ante estos hechos nadie se planteó que el *Wartburgkrieg* pudiera ser un texto de ficción escrito por un único poeta, y que, por lo tanto, no todos sus personajes fueran reales. Sin embargo, gracias a este error de perspectiva el *Wartburgkrieg* será un texto conocido y comentado en todos los círculos intelectuales, dándose unas condiciones inmejorables para su recepción posterior.

3.4. Recapitulación

A lo largo de la exposición se ha explicado la evolución de la recepción de la Edad Media desde los siglos XVI y XVII, en los que el interés por el pasado medieval empieza a adquirir relevancia, hasta la segunda mitad del siglo XVIII donde se produce su sistematización y donde la Edad Media pasa a ser el espacio de proyección de utopías, sustituyendo a la Antigüedad Clásica. Se ha visto que para ello confluyen diferentes problemáticas que, sin embargo, están relacionadas íntimamente: el creciente sentimiento nacionalista, el rechazo contra el racionalismo y las tendencias reformadoras de la Ilustración y la disconformidad con el presente. Todas ellas están influidas por los cambios sociales, históricos y económicos gestados antes y durante el siglo XVIII que

tienen como resultado un renovado interés por la Edad Media tanto desde el punto de vista académico como ideológico.

Unido a esta última idea estaría el planteamiento de Kasperowski de si la recepción de la Edad Media llevada a cabo en la segunda mitad del siglo XVIII responde a un horizonte de expectativa ya establecido o busca crear uno nuevo. La labor de los románticos no sólo es fundamental por el redescubrimiento de la Edad Media, sino precisamente también por la transformación consciente del horizonte de expectativa con unos objetivos concretos.

Una de las tareas principales de los románticos va a consistir en la recopilación y en el estudio de los textos medievales así como en la recuperación de la tradición oral para su divulgación a todo tipo de lectores. Van a transformar las vías de transmisión de la tradición medieval para imbuir los nuevos textos de su particular concepción de lo medieval, con lo que el acceso a dichos textos pasa por su interpretación de los mismos. A través de las nuevas adaptaciones de temas medievales, que los autores van a utilizar para plasmar sus inquietudes personales y su percepción de la problemática social, se intenta influir sobre el público lector, utilizando para ello, en su propio beneficio, el horizonte de expectativa que el público contemporáneo tiene sobre la Edad Media.

Como se verá a lo largo del trabajo en relación con el ejemplo concreto del *Wartburgkrieg*, el artífice de ese cambio en el horizonte de expectativa es Novalis cuya recepción del *Wartburgkrieg* en la figura de Heinrich von Ofterdingen abrirá las puertas a una serie de recepciones del poema medieval en las que tanto Hoffmann como Fouqué y Wagner hacen su propia interpretación del mismo, ligada a sus propias experiencias vitales y a su trayectoria como lectores. Cada uno de ellos aprovecha con diferente resultado el horizonte de expectativa creado en torno al tema del *Wartburgkrieg* así como el horizonte que ha quedado establecido por la obra del autor u autores anteriores, contribuyendo de esta manera a la recepción del *Wartburgkrieg* comenzada siglos atrás.

4. HEINRICH VON OFTERDINGEN DE NOVALIS

4.1. Datos biográficos²⁰⁵

Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801), alias Novalis, es el segundo de los once hijos del director de las salinas de Sajonia, Heinrich Ulrich Erasmus von Hardenberg (1738-1814) y de Auguste Bernhardine, de soltera Bölzig (1749-1818). En 1790 se matricula en el Luthergymnasium de Eisleben a cuyo término ingresará en la Universidad de Jena para cursar estudios de derecho. Establecerá una estrecha relación con Friedrich Schiller a raíz de las clases de filosofía e historia que éste imparte en la universidad. En 1792 conoce a Friedrich Schlegel en Leipzig que se ofrece a leer y valorar sus obras de juventud, escritas en el periodo comprendido entre 1788 y 1790, iniciando así una relación de amistad que durará hasta la muerte de Novalis.

En 1794 Novalis aprueba el examen jurídico de estado con excelente resultado, pero en vez de empezar a trabajar para el servicio público prusiano, para lo que estaba destinado, a finales de año comienza su labor como contable (*Aktuaris*) para August Coelestin Just (su primer biógrafo) en la oficina del distrito de Tennstedt. En Grüningen, cerca de Tennstedt, conocerá a Sophie von Kühn, con la que se prometerá al año siguiente sin el conocimiento de los padres. El mismo año del compromiso con Sophie, Novalis conocerá a Fichte y a Hölderlin en Jena. Este encuentro supone el comienzo de su interés por la filosofía de Fichte a cuyo estudio se dedicará hasta la muerte de Sophie, que

²⁰⁵ Los datos biográficos están recopilados de los cuadros cronológicos de las siguientes obras: Kurzke, Hermann, 1988, *Novalis*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, S. 105-106; Ritzenhoff, Ursula, 1988, *Erläuterungen und Dokumente. Novalis (Friedrich von Hardenberg) Heinrich von Offerdingen*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., S. 222-225; y Samuel, Richard, 1988, *Novalis Schriften*, Fünfter Band: Materialien und Register, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, S. 306-404.

comienza a tener problemas de salud en noviembre. A finales de año entra a trabajar en la dirección de las salinas en Weißenfels, donde reside su familia.

El año siguiente, 1796, está marcado por la enfermedad de Sophie que, tras un calvario de operaciones y recaídas, morirá en marzo de 1797, año en el que Novalis pierde también a su hermano Erasmus, a quien estaba muy unido. La figura de Sophie va a jugar un papel fundamental en los últimos años de la vida de Novalis, pues su deseo de seguirla a la muerte va a ser la consecuencia de su anhelo por lo trascendental. Su vida experimenta un giro hacia lo ultraterreno cuyo mejor testimonio son las obras de este periodo, entre las que se encuentra su novela *Heinrich von Ofterdingen*. En el verano de 1797 conocerá a August Wilhelm Schlegel y a su esposa Caroline en Jena con los que mantendrá una estrecha relación a lo largo de los cuatro años hasta su muerte. Sigue profundizando sus conocimientos filosóficos con la lectura del libro *Ideen zu einer Philosophie der Natur* de Schelling y con la obra de Hemsterhuis, además de renovar su interés por Fichte y Kant. A finales de año ingresa en la Escuela de Minas de Freiberg donde asistirá a las clases de Abraham Gottlob Werner, Lampadius, Lempe y Köhler.

En 1798 utilizará por primera vez el seudónimo Novalis en el texto *Vermischte Bemerkungen* que A. W. Schlegel publicará en la revista *Athenäum*. Este será también el año de sus primeros encuentros tanto con Goethe en Weimar, acompañado por A. W. Schlegel, como con Jean Paul en Leipzig. En verano pasa una temporada en Teplitz para una cura de salud. Posiblemente se trate del comienzo de su tuberculosis que a finales de noviembre le obligará a tomarse un descanso de su actividad literaria durante tres semanas. En el mes de diciembre se prometerá a Julie Charpentier, cuya familia ha frecuentado desde su llegada a Freiberg.

A mediados de 1799 parte de Freiberg para volver a Weißenfels donde será nombrado asesor y miembro del consejo directivo de las salinas a finales de año. Durante el verano de ese mismo año conocerá a Tieck en casa de A. W. Schlegel y en noviembre comenzará a trabajar en su novela *Heinrich von Ofterdingen*.

Posteriormente, en la primavera de 1800, escribirá a Tieck y a Friedrich Schlegel para informarles de la finalización de la primera parte de su novela. En verano surgen los apuntes para la segunda parte en la que hay varios poemas y estudios sobre naturaleza, medicina y religión. En octubre su salud empeora y viaja a Meißen y Dresde para consultar a otros médicos. A finales de año alcanzará la cima de su carrera profesional con el nombramiento como director administrativo supernumerario (*Supernumerar-Amtshauptmann*) para el distrito de Turingia. Sin embargo, su salud no mejora con el nuevo año y Novalis muere el 25 de marzo de 1801 en presencia de su hermano Karl y de Friedrich Schlegel.

4.2. Marco histórico-social y literario de la época de Novalis

4.2.1. Revolución industrial y Revolución francesa: consecuencias sociales y económicas

La época en la que vive Novalis está marcada por dos revoluciones significativas que van a modificar el mapa económico y social de Occidente: la revolución industrial y la Revolución francesa. La revolución industrial, que ha comenzado a mediados del siglo XVIII en Inglaterra, tiene eco en toda Europa, siendo una de sus características principales el auge del capitalismo que traerá consigo una modificación profunda de las relaciones laborales y humanas así como de las clases sociales. Las regulaciones medievales y mercantilistas dan paso a una progresiva independencia y libertad de movimientos a la hora de establecer el negocio. Como consecuencia inmediata el entramado social sufre una rápida y profunda transformación de la que surgen dos nuevas clases sociales: el empresariado, que acapara la mayor parte de la riqueza, y el proletariado, que habrá de adaptarse a las nuevas reglas del juego del ámbito laboral. Las condiciones de trabajo se endurecen a causa de la concentración de la clase trabajadora en las ciudades industriales y su dependencia de los fluctuantes mercados laborales. El sistema de trabajo está condicionado por la introducción de los medios mecánicos, por la racionalización de la producción de las mercancías y por un ritmo de producción adaptado a las necesidades de

la consumición masiva²⁰⁶. El mercado se ampliará gracias a la aplicación de la máquina de vapor a los transportes, impulsando el comercio nacional e internacional. A partir de este momento todo se reduce a conseguir el máximo beneficio, originándose una visión mercantilista y materialista del mundo así como de las relaciones humanas donde no hay cabida para el sentimentalismo.

Por otro lado, la revolución industrial provoca una serie de actitudes que se reflejan en la sociedad y en el arte. El principio de la libre competencia y el derecho a la iniciativa personal encuentran un paralelismo en la tendencia de los autores de la época a plasmar en su obra su identidad y sus sentimientos, y a hacer al lector partícipe de los mismos. Para la concepción artística y vital de los románticos será determinante el individualismo como resultado del proceso de la mecanización y despersonalización de la vida, originadas a su vez por el sistema económico predominante. El Romanticismo llevará el individualismo hasta sus últimas consecuencias como compensación y contrapunto del materialismo del mundo así como para protegerse de la hostilidad de la burguesía y del filisteísmo de las cuestiones intelectuales. Al igual que los Prerrománticos, el Romanticismo quiere crear un ámbito estético que esté aislado del mundo y en el que pueda gobernar sin restricciones²⁰⁷.

En el caso concreto de Alemania el panorama industrial es más bien deprimente. La particularidad alemana de la hegemonía de los príncipes territoriales, confirmada en la Paz de Westfalia (1648), es una de las causas que impide el pleno desarrollo industrial al no permitir el enriquecimiento de la burguesía, que ha perdido todo en los dos últimos siglos, y que, además, ha quedado excluida de todo puesto influyente. Al contrario que en el oeste de Europa donde la burguesía había conseguido establecerse en la Administración, en Alemania dichos puestos, salvo aquellos destinados a los funcionarios subalternos, están en manos de la alta nobleza y de la nobleza campesina, creándose de este modo una nueva forma de feudalismo²⁰⁸. A esto hay que sumar el dualismo entre Prusia y Austria que convierte el país en un

²⁰⁶ Hauser, Arnold, 1979, *Historia Social de la Literatura*, tomo 2º, Barcelona, Editorial Labor, págs. 218-220.

²⁰⁷ *Ibid.*, págs. 356-357.

²⁰⁸ *Ibid.*, pág. 268.

tablero de ajedrez donde ambas potencias crean sus zonas de influencia para hacerse con la hegemonía de Alemania. A pesar de que los avances técnicos y las nuevas relaciones laborales se van abriendo camino poco a poco, el desarrollo industrial en Alemania sigue siendo escaso debido a la falta de libertad que afecta no sólo al desarrollo industrial, sino también al progreso social que suele ir de la mano del anterior. Los avances sociales se ven obstaculizados como consecuencia de una serie de lacras, entre las que se encuentran la gran influencia que el clero sigue ejerciendo tanto en las clases altas como en las bajas, la presión a la que se ve sometido el pueblo por un sistema inmisericorde de impuestos, el mantenimiento de la servidumbre en los campos, el régimen estricto de las corporaciones en las ciudades, la desconfianza en la justicia y la brutalidad del funcionariado. Todo ello constituye una barrera infranqueable para cualquier mejora que provenga del exterior o que se intente introducir desde dentro, por lo que el paso del mercantilismo hacia la libertad de comercio e industria se va a llevar a cabo en Alemania con mucha lentitud, pues no se desarrollará plenamente antes de 1850. En el plano político, Austria abandonará su lucha por Alemania y dirigirá su atención hacia Italia, los países del Danubio y los Balcanes, dejando vía libre a Prusia en su objetivo de hacerse con toda Alemania. Al igual que en el caso del desarrollo industrial, el poder central político no consigue desligarse de los señores territoriales hasta la segunda mitad del siglo XIX²⁰⁹. Por todo ello no es de extrañar que la Guerra de Independencia americana despierte un sentimiento republicano entre el pueblo alemán que luego se transformará en entusiasmo entre los eruditos con el comienzo de la Revolución francesa²¹⁰.

Al estallar la Revolución francesa Alemania sigue dividida en un gran número de estados muy distintos en extensión, en estructura política y en concepciones religiosas, a lo que hay que sumar la lucha entre Austria y Prusia por la hegemonía en el territorio alemán. Aunque a Alemania le falta todavía mucho para poder ser una nación, los principios de la Revolución francesa tienen gran resonancia entre la intelectualidad alemana, que hace tiempo que alberga

²⁰⁹ Hauser, págs. 268-269.

²¹⁰ Scherr, Johannes, *Deutsche Kultur und Sittengeschichte*, Band III, Verlag Johannes Knoblauch GmbH/Berlin – Wilmersdorf Ohlenrot'sche Buchdruckerei, S. 208

tendencias francófilas. Los logros en el país vecino se ven ensombrecidos, sin embargo, por una serie de acontecimientos que tienen como consecuencia la expropiación y destrucción, en muchos de los casos, de los bienes de las clases pudientes así como el apresamiento y la ejecución de muchos de sus miembros y de todos aquellos que son considerados adversarios de la revolución. Tales actos hacen que el primer entusiasmo de muchos alemanes se transforme en miedo ante las conquistas logradas por la revolución y el modo en que se han llevado a cabo.

Una consecuencia directa de la alarma que producen en los países vecinos los sucesos que tienen lugar en Francia son las guerras de coalición. Estas guerras son el resultado de la toma de conciencia de que el derecho divino de sacerdotes y reyes, que hasta ahora había sido inviolable, ha sido puesto en entredicho. Una prueba elocuente resulta la ejecución de Luís XVI, el 21 de enero de 1793, que provoca la movilización de la mayoría de los estados europeos en una coalición contra Francia. Dicha coalición hará replegarse en marzo de 1793 a los ejércitos revolucionarios hacia las fronteras francesas. Sin embargo, casi un año más tarde en junio de 1794, se produce en Fleurus la primera de una serie de victorias sobre la coalición que desembocarán en los tratados siguientes: Basilea 1795, Campoformio 1797, Luneville 1801. El resultado de dichos tratados es el retroceso de los límites occidentales del Imperio hasta el Rin, provocando importantes transformaciones en el territorio alemán que supondrán el desmembramiento y la desaparición de la antigua Alemania. Pese a todo ello nadie pensó en oponerse al poder de los príncipes alemanes durante todo el proceso revolucionario, debido sobre todo a las mejoras llevadas a cabo por el despotismo ilustrado. Sin embargo, durante el periodo de las guerras de coalición, que suponen un rechazo de las clases dominantes a todo lo conseguido por la Revolución francesa, el movimiento intelectual en Alemania toma otra dirección, ya que sólo unos pocos saben ver más allá del sangriento enfrentamiento en el país vecino y son conscientes de las profundas transformaciones sociales que trae consigo la revolución.

La mayoría de los escritores e intelectuales alemanes comprenden de inmediato que los sucesos en Francia significan el comienzo de una nueva

época (Kant, Hegel, Hölderlin, Schelling, Tieck, etc.). La revolución trae consigo las esperanzas de poder eliminar no sólo un poder injusto, sino el poder en general, albergando la enorme esperanza de que el cambio de las instituciones dé a luz al hombre libre²¹¹. La Revolución traslada la política a la calle, haciendo partícipes de la misma a las clases bajas que hasta el momento no han contado para la historia. La mayoría de los escritores alemanes es también parte activa en esta politización bien porque están entusiasmados con la Revolución, bien porque se comportan con escepticismo o bien porque se convierten en acérrimos adversarios de la misma. Durante un breve periodo predomina el razonamiento político en todos los ámbitos de la vida y muchos autores se encuentran en la tesitura de poner su arte al servicio de la política, hasta tal punto que algunos escritos, poemas o dramas presentan rasgos panfletarios o semejan textos que incitan a la agitación²¹².

Sin embargo, conviene precisar que en Alemania no fue posible una revolución que surgiera desde el pueblo. La revolución que impusieron las fuerzas de ocupación transformó por completo el país en unos pocos años: se hundió el Sacro Imperio Romano Germano y se formó en Alemania un nuevo sistema estatal; Napoleón despojó de su poder a las casas regentes; en los estados de la Confederación del Rin se instauró el Código Civil de la Francia napoleónica²¹³. Por su parte, el movimiento romántico va a asumir de manera diferente todos estos cambios: mientras que los primeros románticos trasladan la revolución al ámbito de la literatura, el romanticismo patriótico de los Círculos de Heidelberg, Berlín y Dresde y sus ideales de libertad reivindicarán la creación de un estado nacional alemán²¹⁴.

²¹¹ Safranski, Rüdiger, 2007, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, 2009, Barcelona, Tusquets Editores S.A., pág. 35.

²¹² *Ibid.*, pág. 36.

²¹³ *Ibid.*, pág. 31.

²¹⁴ Hoffmeister, Gerhart, 1990, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 21.

4.2.2. Movimientos intelectuales en Alemania: los nuevos planteamientos filosóficos

El gran problema con el que va a encontrarse la intelectualidad alemana lo constituyen las condiciones económicas y sociales del país, incluso en pleno proceso revolucionario, que tendrán como consecuencia el desarrollo de las teorías filosóficas en un plano ideal ajeno a la mísera realidad del país. Por un lado, va a surgir una transformación de dichas teorías con Immanuel Kant (1724-1804) a la cabeza que va a suponer una revolución en el pensamiento científico de la época. Por otro lado, estrechamente unido a lo anterior y a los acontecimientos del momento, comienza a desarrollarse el sentimiento nacionalista que va a ser decisivo sobre todo en el estudio del pasado alemán. La filosofía clásica alemana se va a apoyar en las conquistas del pensamiento filosófico de los países europeos en los que las revoluciones burguesas ya se habían llevado a cabo, por lo que su teoría del desarrollo irá dirigida contra el feudalismo de los príncipes alemanes que frenan en todos los sentidos el avance del país. Los filósofos idealistas entienden el desarrollo como un proceso intelectual condicionado por el autodesarrollo de la razón que, junto con la libertad, constituye para ellos la esencia del espíritu. En sus doctrinas idealistas se fundamenta la necesidad de una transformación de la burguesía alemana basada en la reorganización de la vida social en función de los dos conceptos anteriores²¹⁵. Las teorías filosóficas que van a surgir en este último cuarto del siglo XVIII van a intentar dar explicación a una serie de temas como la relación entre lo subjetivo y lo objetivo, la naturaleza, la estética, la religión, la libertad, que allanan el camino al movimiento romántico. El desarrollo de estas teorías filosóficas va a ir prácticamente paralelo a la evolución del movimiento, por lo que no es extraño que filósofos e intelectuales se influyan mutuamente en su afán por desentrañar los enigmas de la naturaleza y del hombre. Kant va a ser el precursor del idealismo crítico cuyos postulados van a modificar la visión del mundo que se tenía hasta ahora, iniciando una revolución espiritual.

²¹⁵ Iovchuk, M. T., Oizerman, T. I. y la Shchipanov, I., 1979, *Compendio de la Historia de la Filosofía*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, págs. 243-244.

A partir de los años 70 del siglo, Kant comienza a trabajar en lo que se denomina el periodo crítico en el que centra su investigación en la composición, el origen y los límites de las distintas funciones del conocimiento²¹⁶. Durante este periodo escribe sus dos obras fundamentales: *Crítica de la razón pura* (1781), donde expone sus ideas acerca de los límites del conocimiento, y *Crítica de la razón práctica* (1788), en la que desarrolla sus reflexiones sobre la ética. En ambas obras Kant va a cuestionar el poder de la razón partiendo de la idea de que poner límites a la razón es también garantizar su objetividad.

La crítica de la razón pura se apoya en el hecho de que la razón tiende a crear una realidad y objetividad arbitrarias, por lo que es conveniente suspender el juicio de la razón allí donde no existan pruebas. El mundo de las cosas existe al margen de la conciencia humana que, para Kant, es el centro del mundo. Todo lo que queda fuera de la conciencia, el caos o lo incomprendible, simboliza para Kant la “cosa en sí”²¹⁷. El idealismo de Kant parte del planteamiento de que ninguna de las facultades cognitivas fundamentales (sensibilidad, entendimiento y razón) nos proporcionan un conocimiento de las “cosas en sí”, pues éstas son realmente incognoscibles. Para Kant sólo los fenómenos son cognoscibles²¹⁸, reduciendo la razón teórica al ámbito finito y rechazando en cada momento toda especulación metafísica.

Por otra parte, en su *Crítica a la razón práctica* Kant se ocupa de examinar la ley moral y de cómo condiciona el comportamiento humano. Kant interpreta la ley moral como prescripción absoluta o imperativo categórico. El adjetivo “categórico” implica un acto sin condiciones, no sometido a la causalidad imperante en la naturaleza. Puesto que un acto sin causa es un acto libre, la existencia de la ley moral supone la base para probar la libertad del hombre.

La razón práctica se fundamenta en el hecho absoluto de la ley moral, experiencia que está en la base de nuestro ser, y que solo se hace posible desde el punto de vista práctico, pues es imposible probarla teóricamente. La

²¹⁶ Iovchuk, Oizerman y la Shchipanov, pág. 246.

²¹⁷ Safranski, pág. 264.

²¹⁸ Iovchuk, Oizerman y la Shchipanov, pág. 248.

moralidad es el único órgano religioso que nos queda, según Kant. La ley moral no se explica a partir de la naturaleza, sino que se hace perceptible en el respeto, sentimiento crítico que detiene nuestros deseos y limita nuestras tendencias. Para Kant la religión está fundada en la moral y no a la inversa y, además, considera que la moral ha de ser autónoma, porque así lo exige su concepto de libertad. El hombre se da a sí mismo su moral ejerciendo de manera autónoma la coacción sobre sí mismo, ya que Dios ya no actúa en el hombre como coacción exterior. El papel de Dios queda reducido a su actuación en la autodeterminación moral del hombre. Considera sublime esta autodeterminación, pues permite al hombre elevarse por encima de los meros impulsos y necesidades de la naturaleza. Seguir los mandatos morales significa ser libre frente a las coacciones de la naturaleza en el propio cuerpo, frente a los apetitos y las exigencias del placer. Según Kant, la acción buena se produce sin esperar nada a cambio en esta vida o en el más allá. Kant sustituye la religión por la moral y la despoja de su fuerza para santificar la naturaleza, para descubrir un misterio en ella, labor a la que se van a entregar con empeño los románticos²¹⁹.

En cuanto a la Crítica del Juicio, su concepción estética desliga el arte de la finalidad y considera que la valoración estética de la obra de arte se desprende del placer que proporciona la contemplación del objeto artístico. El genio poético crea siempre a partir de lo inconsciente, porque es una cualidad innata, de ahí que sea original y ejemplar. Eleva el arte al mismo rango que la naturaleza, pues ambos desvelan en sus creaciones una finalidad sin fin, convirtiéndose la obra de arte en un organismo en el que los contrarios desaparecen (lo general y lo particular, la razón y la imaginación, la libertad y la necesidad). Kant cree en la armonía entre el espíritu y el universo en la que el individuo creador se convierte en el intérprete de la naturaleza y de la sociedad²²⁰.

Posteriormente Fichte, Schelling y Schleiermacher elaborarán sus concepciones filosóficas a partir de la filosofía trascendental de Kant,

²¹⁹ Safranski, págs. 124-125.

²²⁰ Hoffmeister, S. 114.

convirtiéndose en los representantes más significativos de la primera etapa del Idealismo alemán, que parte de la idea de que la razón, el “yo” como realidad objetiva, crea primero la materia como forma externa del espíritu²²¹.

Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) desarrolla su Doctrina de la ciencia (1794) con el propósito de dar mayor profundidad al contenido de la obra de Kant. Además de sus planteamientos filosóficos, Fichte ejercerá una gran influencia entre sus contemporáneos por sus ideas políticas. A un primer entusiasmo por las conquistas de la Revolución francesa le va a seguir un periodo de decepción que culmina en su compromiso nacionalista. A su vuelta a Alemania, en 1807 tras haber huido de las tropas de Napoleón, pronuncia su *Discurso a la nación alemana*, considerado el manifiesto del nacionalismo alemán.

A diferencia de Kant que parte del “yo pienso” como algo dado, Fichte comienza su doctrina partiendo de la intuición del sujeto activo o “Yo” que abarca en sí a todo cuanto puede ser concebido. Además de este “Yo” o conciencia, debe existir un “no-Yo” que se correspondería con la naturaleza o los objetos que no sólo deben ser reconocidos, sino que actúan sobre el “Yo” y en cierto sentido determinan su actividad²²². La concepción dialéctica del proceso de la actividad concebido por Fichte consiste en que el movimiento o impulso a la acción del “Yo” activo siempre es originado por algo opuesto. La actividad no condicionada del “Yo” es un proceso incesante de superación y supresión de un obstáculo para que a continuación surja otro. A este método Fichte lo llama antitético²²³.

La apoteosis a la que Fichte eleva su concepto del “Yo” crea la interpretación romántica de la poesía como acto de un sujeto libre, aunque el “Yo” de Fichte se refiera exclusivamente a la razón. Serán los primeros románticos los que confundan el “Yo” absoluto con el empírico, lo que permite dar rienda suelta al subjetivismo. La filosofía trascendental de Fichte (la realidad es un producto del

²²¹ Krywalski, Dieter u. Beimdick, Walter, 1993, *Werk und Wirkung. Fünfzehn Jahrhunderte deutscher Dichtung*, München, Oldenbourg Verlag, S. 237.

²²² Iovchuk, Oizerman y la Shchipanov, pág. 259.

²²³ El método de Fichte se diferencia del de Hegel en que en el de Fichte la antítesis no se deduce de la tesis, sino que se coloca junto a ésta como su contrario. (Ibíd., pág. 260.)

“Yo”) se va a reflejar en la filosofía de la identidad de Schelling y en el concepto religioso de Schleiermacher. Novalis encontrará en él la solución a la transformación poética del mundo²²⁴.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), para muchos el auténtico filósofo del Romanticismo²²⁵, va a desarrollar una filosofía panteísta con la que inicia la era de las filosofías del absoluto frente al formalismo de las filosofías del sujeto (Kant, Fichte).

Para los románticos va a ser de gran importancia el concepto de arte de Schelling, cuyo mérito es haber diseñado una teoría romántica del arte que deriva el arte de lo absoluto y establece de nuevo el lugar del artista en el mundo. Estudia a Platón, al Neoplatonismo y a Aristóteles y coincide con ellos en la idea de que el arte imita la naturaleza. Para Schelling la naturaleza es la revelación de lo eterno. Dios ha creado la naturaleza en la que permanece su espíritu. La tarea del artista es recuperar y devolver al presente a ese espíritu petrificado en la naturaleza. Sólo lo conseguirá si reconoce el espíritu, el alma del mundo, en sí mismo, convirtiéndose así en el salvador de la naturaleza²²⁶. La tarea más sublime del arte es convertir en creación artística el poder que actúa en la naturaleza. Por eso el arte es para Schelling una nueva naturaleza que surge de una naturaleza poco activa a través del poder creativo y la experiencia del artista. El arte introduce la intemporalidad en el tiempo y permite experimentarla en la obra de arte. Para Schelling el arte es la más elevada función de entendimiento, pues hace visible lo absoluto en lo finito. De ahí que el proceso de creación artística sea un acto de creación microcósmico. Este razonamiento constituye el núcleo de la llamada filosofía de la identidad, que promulga que el arte muestra y hace realidad la unidad del orden mundial²²⁷.

Por su parte Friedrich Ernst Schleiermacher (1768-1834), desde su formación como filósofo y teólogo protestante va a proporcionar a los románticos una

²²⁴ Hoffmeister, S. 115-116.

²²⁵ Krywalski u. Beimdick, S. 236.

²²⁶ Hoffmeister, S. 116.

²²⁷ Krywalski u. Beimdick, S. 236.

religión con un fuerte componente místico. Su obra principal, *Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799), va a encontrar entre los románticos el reconocimiento que le ha sido negado por la generación anterior, llegando a constituir el documento fundacional de una nueva devoción, la devoción romántica²²⁸.

Para Schleiermacher la experiencia religiosa es sentimiento e intuición de la finitud del universo. Llega a esta conclusión tras haber intentado acreditar la fe ante la razón, estudiando los conceptos de las ciencias estrictas y de la moral rigurosa. Al no encontrar una respuesta satisfactoria su siguiente paso será abrirse a nuevas experiencias en el ámbito de la poesía, la música y la pintura que no encuentran una definición adecuada ni en la ciencia, ni en la moral, ni en las religiones dogmáticas. A su hallazgo lo va a llamar “sentido y gusto para lo infinito”, que pasa a convertirse en su definición de lo religioso. Su mística del ser se basa en el descubrimiento de cualidades subjetivas en la naturaleza por medio del sentimiento y la fusión con dichas cualidades. Entre los románticos podrá poner en práctica la mística del ser como centro de su vida espiritual y desarrollará su renovado concepto religioso tras haber intentado verlo desde el punto de vista racionalista²²⁹.

Su doctrina de la religión contiene cinco aspectos que se identifican plenamente con el modo de vida romántico. El primero de ellos habla de la unidad con Dios o, dicho de otra manera, la participación en lo divino. Para Schleiermacher no hay que esperar a la vida eterna para disfrutar de la inmortalidad. Ésta consiste en hacerse con lo infinito en medio de la finitud y ser eterno en un instante. El segundo aspecto trata de la mística del ser para la que el concepto de Iglesia convencional no es necesario. Es algo que se puede experimentar y vivir privadamente, pero no condena al aislamiento, sino que funda una comunidad de la comunicación. Su idea de Iglesia se aleja del modelo institucional existente y promueve una religión subjetiva. El tercer aspecto lo constituye el amor que une todo. Schleiermacher no habla de pecado y rechaza todo lo relacionado con el terror cristiano (cruz, muerte,

²²⁸ Safranski, pág. 135.

²²⁹ Ibid., págs. 127-129.

resurrección, juicio del mundo, condenación). El cuarto aspecto se caracteriza por la ausencia de dogmática cristiana. La religión de Schleiermacher es un reflejo de la filosofía trascendental de Fichte y encaja perfectamente en la admiración romántica del “yo”. Concibe la religión como un poder de la mente y cree firmemente que cada persona es capaz de crear su propia Biblia, de ser su propio sacerdote y que lo sagrado no está unido a ningún lugar concreto. El quinto aspecto tiene gran relevancia para los románticos, pues la religión que propugna Schleiermacher es de tipo estético. Esta concepción está basada en el sentimiento y la intuición, como ya se ha comentado, y no en la acción moral. El alma del hombre religioso anhela la belleza del mundo. De esta manera se convierte en un alma bella que es capaz de actuar bellamente en consonancia con la armonía y con las demás almas. La experiencia religiosa acompaña al hombre como una música sagrada y no promete ningún tipo de retribución, sino que ella misma es el fin, idea que coincide con el concepto de arte que albergan los románticos²³⁰.

No cabe duda de que con su definición de lo religioso como “sentido y gusto para lo infinito” Schleiermacher hace desaparecer las fronteras entre la religión y la estética. Acerca el arte a la religión al decir que religión es aceptar todo lo limitado como una representación de lo infinito, definición que se podría aplicar perfectamente a la poesía romántica. Pero la amplitud de su concepto religioso no sólo abarca el arte y la poesía, sino que incluye también el mito y sus sistemas, las mitologías, en los que hay que hallar el núcleo religioso, prescindiendo de la delimitación que se hacía hasta ahora entre lo que es cristiano y lo pagano²³¹.

Sus ideas sobre la religión habrán de traerle problemas más adelante cuando sea un alto dignatario eclesiástico. En la época de la persecución de los demagogos un príncipe de la casa de los Hohenzollern dirá de él que envenena a la juventud y que es uno de los peores maquinadores²³². A pesar de todo y como resultado de su religión del sentimiento, surgen en años posteriores

²³⁰ Safranski, págs. 129-132.

²³¹ Ibid., pág. 137.

²³² Ibid., pág. 130.

canciones sentimentales para misa, ermitas y cuadros de ermitaños así como una poesía inspirada en la naturaleza llena de un profundo sentimiento religioso²³³.

Todos estos nuevos planteamientos filosóficos, junto con el hecho de considerar al hombre el centro del mundo, abren una puerta a la subjetividad del individuo que se traducirá a partir de ahora en la posibilidad de expresar los propios sentimientos dentro de la obra artística, además de dar rienda suelta a toda la problemática personal. De esta manera se llega a una obra que refleja la personalidad del autor y su manera del ver el mundo. La consecuencia de esta subjetividad es una mayor identificación del autor con los personajes, que recogen muchos de los problemas cotidianos del autor, pues son un reflejo de su alma. De ahí que empiecen a surgir personajes dolientes y antihéroes que plasmarían las inquietudes y los miedos de sus creadores. El individualismo y la emoción van a ser las características que adopte la burguesía para independizarse espiritualmente de la aristocracia, aunque ésta al final acabará reconociendo la intimidad y la expresividad como criterios artísticos válidos, desdibujándose la diferencia inicial con respecto a la burguesía²³⁴. Los románticos plasmarán ese individualismo en todas y cada una de sus obras, siendo los pioneros de una tendencia que sigue vigente en nuestros días.

4.2.3. Marco literario

4.2.3.1. El concepto *Dichtung* en el Romanticismo

El significado que el concepto *Dichtung* tiene dentro del Romanticismo está relacionado también con toda la discusión en torno al tema de la renovación de la literatura y la producción literaria. La dificultad que entraña aunar posturas en torno a estos dos temas permite hacerse una idea de lo complicado que les resultó a los románticos explicar el concepto *Dichtung* para el que no encontraron una respuesta satisfactoria. Tenían claro que la poesía sólo se podía expresar a través de poesía, porque situaban su origen fuera del ámbito de la razón, sin embargo, no se ponían de acuerdo en la función de la obra

²³³ Krywalski u. Beimdick, S. 237.

²³⁴ Hauser, págs. 220-222.

literaria ni en la interpretación de lo que constituye el trabajo del autor (*Dichter*)²³⁵. Lo que sí se convierte en una tendencia general es la concepción de la obra literaria como obra total que resulta de la mezcla de todos los géneros, las disciplinas, las percepciones sensoriales y los diferentes estilos²³⁶. Por lo tanto, el concepto *Dichtung* abarcaría en el Romanticismo todas las formas y todos los géneros literarios que un autor puede utilizar como vía de expresión para su obra, tanto si los utiliza individualmente como si integra varios en una misma obra. A este nuevo concepto de obra literaria se añadiría el pensamiento discursivo, la crítica, la reflexión y la ciencia, que hasta el momento han estado al margen de lo poético, constituyendo todo ello el concepto de obra de arte²³⁷.

Los románticos van a utilizar la obra literaria o *Dichtung* en su confrontación con la realidad social. El resultado va a ser una creación elevada y subjetiva de dicha realidad que sólo va a existir y ser real como proyecto de cada autor²³⁸. Esta confrontación con la realidad se va a ir transformando con el paso de los años como consecuencia de los acontecimientos políticos y sociales así como por los cambios introducidos por los avances científicos en todos los ámbitos de la vida. Si para los primeros románticos el concepto de obra literaria está orientado a superar la tensión entre lo real y lo trascendental a través de la poesía, posteriormente se derivará hacia posturas más prácticas, utilizándola como medio para acercarse a la realidad (realismo romántico) y para intentar mejorar el mundo (utopismo social)²³⁹.

Al igual que el concepto *Dichtung*, la palabra *Dichter* no se puede circunscribir en el Romanticismo únicamente al significado “poeta”, sino que responde a la labor que lleva a cabo un poeta que a su vez es escritor y dramaturgo, añadiéndose en determinados casos incluso las facetas de filósofo y científico. Se va a tender, paralelamente al concepto de la obra total, hacia un artista total.

²³⁵ Hoffmeister, S. 117.

²³⁶ Ibid., S. 124.

²³⁷ Safranski, pág. 63.

²³⁸ Krywalski u. Beimdick, S. 232.

²³⁹ Hoffmeister, S. 124.

4.2.3.2. La recuperación del legado medieval

Paralelo a los nuevos planteamientos filosóficos surge un renovado interés por todo el pasado alemán que tiene su origen en el poder que ha ido adquiriendo la burguesía a raíz de las últimas revoluciones, y su deseo de buscar fuentes de inspiración diferentes de las de la aristocracia. También contribuye a este interés por el pasado el creciente sentimiento nacionalista que se extiende por Alemania como consecuencia de los desastres de la guerra y la desmembración del país. Los trabajos de recuperación y estudio del legado medieval, que se van a intensificar en este último cuarto del siglo XVIII, van a tener como objetivo hacer más accesibles los textos medievales, lo que coloca la cuestión de la traducción en el centro del debate. Lo que se pretende conseguir con la nueva recepción de la literatura medieval es su divulgación entre un mayor número de lectores y, a su vez, utilizarla para la renovación de la literatura contemporánea. Este interés por renovar la literatura contemporánea por medio de la antigua no es nada nuevo, pues ya se había propuesto con anterioridad (Opitz, Bodmer). Lo realmente nuevo consiste en la fundamentación de lo que va a ser la nueva poesía que implica no sólo una crítica a la situación literaria contemporánea, sino que supone una revalorización del legado medieval que debe ser la base de la creación literaria moderna²⁴⁰.

En este aumento del interés por el pasado nacional juega un papel primordial el descontento social que tiene como consecuencia más inmediata un presente insatisfactorio dominado por la razón y el cálculo en el que el desarrollo industrial y científico impregna todas las relaciones humanas. La visión idealizada que se tiene de la Edad Media como época de gran creatividad y como ideal político donde el poder del estamento de los caballeros y la religión católica unifican toda Europa es asimismo producto de la situación presente. Las características de la poesía medieval (la diversidad de formas métricas que presentan los *Minnesänger*, la mezcla de temáticas en la poesía épica, etc.) son una invitación a la puesta en práctica de nuevas formas y temas en la

²⁴⁰ Brinker-Gabler, Gisela, 1980, *Poetisch-wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur*, Stuttgart, Kümmerle Verlag, S. 106.

propia obra, con lo que esta recepción productiva constituye el origen mismo de la recuperación de la poesía medieval, porque en ella se halla la justificación para los propios principios poéticos²⁴¹.

Los artífices del comienzo de renovación de la poesía medieval son Ludwig Tieck y A. W. Schlegel²⁴² quienes con sus esfuerzos y trabajos sobre la poesía medieval contribuyen decisivamente a la divulgación del pasado medieval. A Ludwig Tieck se le considera el precursor de la Germanística gracias a su inmensa labor por difundir el legado medieval entre sus contemporáneos, y por su edición de los *Minnesänger, Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter* (1803), con la que intenta que la poesía medieval llegue a un público más amplio. Su intento de renovar el tratamiento del *Nibelungenlied*, que junto con el *Heldenbuch* ha de servir para educar al público en la poesía y mostrarle los valores nacionales, coincide plenamente con el planteamiento de A. W. Schlegel. A lo largo de toda su vida Schlegel se va a dedicar, desde sus clases en Berlín, a dar a conocer la literatura y el arte de la poesía medieval. Tanto los intentos de Tieck por divulgar entre el público los textos más importantes de la literatura medieval como los trabajos de los hermanos Schlegel, encaminados a establecer las bases del movimiento romántico y la función de los intelectuales dentro del mismo, son el origen de numerosos estudios sobre la tradición medieval que abarcarán desde la lingüística pasando por la didáctica y la historia hasta la literatura. En este último cuarto del siglo XVIII lo primordial es recuperar el legado medieval que se encuentra desperdigado en bibliotecas y en innumerables manuscritos para hacerlo accesible al público en general. La diferencia fundamental entre la recepción de la Edad Media realizada hasta el momento y la que plantean los románticos radica en la manera de hacer accesible ese material, por lo que se comenzará con las traducciones al alemán moderno y las interpretaciones de los textos medievales.

Uno de los textos medievales más famosos junto con el *Nibelungenlied* y el *Heldenbuch* es el conjunto de poemas del *Wartburgkrieg* de cuyo interés da fe la gran cantidad de ediciones publicadas a lo largo del siglo XVIII que

²⁴¹ Brinker-Gabler, S. 105.

²⁴² Ibid., S. 75.

contribuyen al redescubrimiento y a la difusión del mismo²⁴³. Hasta el Romanticismo, el *Wartburgkrieg* era conocido en los círculos intelectuales no sólo por estar incluido en las crónicas de Turingia, en las narraciones de la vida de Santa Isabel de Hungría y en la de su marido el landgrave Ludwig de Turingia, sino también por la importancia que alguno de los poetas participantes desempeña en la tradición de los maestros cantores. La recepción realizada en este ámbito es muy importante también para la transmisión del *Wartburgkrieg*, ya que la tradición de los maestros cantores sigue viva durante el siglo XVIII y con ella todo lo referente a los maestros, lo que hace que el *Wartburgkrieg* siga indirectamente de actualidad a través de alguno de sus protagonistas²⁴⁴.

Es precisamente en el siglo XVIII cuando los poemas del *Wartburgkrieg* se dan a conocer entre el público, a lo que contribuye, además de las publicaciones de los testimonios medievales, toda la discusión contemporánea que se realiza en torno a él. El punto de partida de este debate va a ser el origen de los hechos que narran los poemas del *Wartburgkrieg*, pues se empieza a considerar la posibilidad de que lo narrado en los poemas medievales descansa sobre una base ficticia. Hasta el siglo XVIII el argumento del *Wartburgkrieg* es considerado por todos como una leyenda basada en unos hechos verídicos, tal como la transmitieron Rothe y Spangenberg, hasta que en 1748 se dan a conocer los poemas que forman el *Wartburgkrieg* y Bodmer comienza a plantearse la veracidad de lo relatado. Bodmer duda de la veracidad de lo narrado en la leyenda por la aparición del demonio y el uso de poderes ocultos en la justa, algo imposible de aceptar en una época como la suya, pero la inclusión de una justa en el código Manesse que narra lo mismo que la leyenda le hace creer que detrás de los poemas se oculta un hecho verídico. Por ello va a intentar reconstruir el núcleo histórico en el que se basa el *Wartburgkrieg*, concibiendo el *Wartburgkrieg* como un drama que se representa con diferentes roles, asumidos por los poetas que aparecen en los encabezamientos de las estrofas.

²⁴³ Veáse nota 201.

²⁴⁴ Como se ha visto en el capítulo 2 dedicado al *Wartburgkrieg*, el autor que mantiene viva la recepción del *Wartburgkrieg* dentro del ámbito de los maestros cantores es Johann Christoph Wagenseil, cuya obra seguirá vigente a lo largo de todo el XVIII y el XIX.

La tesis del drama, presentada por Bodmer, va a ser discutida por sus contemporáneos que se van a posicionar a favor y en contra de la misma, pero ninguno llega a plantearse que el *Wartburgkrieg* pueda ser la creación de un poeta y, por lo tanto, que sus personajes pudieran ser ficticios. Este planteamiento erróneo tiene su fundamento en la mención que las crónicas de Turingia hacen de lo acaecido en el *Wartburgkrieg*, por lo que todavía en el siglo XVIII se creía que la justa poética era un hecho histórico y no se dudaba de la autenticidad de ninguno de sus protagonistas²⁴⁵. Todos estos factores (considerar verídico lo narrado en el *Wartburgkrieg*, creer en la autenticidad de todos los protagonistas, la leyenda que relata la estancia de grandes poetas en la corte de Turingia, el debate por la tesis del drama, la gran cantidad de publicaciones en torno al *Wartburgkrieg*) sumados a la prácticamente ininterrumpida recepción del conjunto de poemas tienen como consecuencia que sea conocido por una amplia mayoría del público lector y que la sola mención del título de los poemas o el nombre de cualquiera de sus protagonistas evoque inmediatamente en los lectores la Edad Media.

El debate en torno a la historicidad del *Wartburgkrieg* y el momento concreto en el que se realiza deja al descubierto una serie de temas que van a estar en el origen del interés de los románticos por el *Wartburgkrieg*. En primer lugar, el hecho de ser un texto medieval ya le predispone favorablemente, pues la época de la que proviene representa para los románticos lo contrario de la suya, caracterizada por el caos y el materialismo. El *Wartburgkrieg*, además, presenta un mundo en el que los poetas muestran su maestría en la corte de un príncipe-mecenas, lo que corrobora la idea de la riqueza cultural de la Edad Media. Si a esto se le añade que la mayoría de los intelectuales creía en la veracidad de estos hechos, se puede entender que los poemas despertaran un enorme interés entre los románticos al mostrar una parte de la vida cultural medieval relacionada, además, con la poesía, tema de enorme importancia para ellos.

²⁴⁵ Kasperowski, Ira, 1994, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, S. 156-160.

Por otro lado, la estructura dialogada de los poemas permite representar un duelo verbal sobre cualquier tema en el que se introduzcan dos posturas antagónicas, algo muy apropiado para la idea de la lucha entre el bien y el mal que es constitutiva de los primeros románticos²⁴⁶. Además de la estructura dialogada, en el *Wartburgkrieg* aparecen dos personajes que van a encarnar esas posturas opuestas, Wolfram y Klingsohr, hasta el punto de que con el paso del tiempo simbolizarán el bien y el mal respectivamente. Siguiendo con la estructura, es interesante destacar, desde el punto de vista del argumento, que el *Fürstenlob*, poema del que más adaptaciones se han hecho y con el que más se identifica al *Wartburgkrieg*, tenga un final abierto, de manera que no sólo se dispone de una estructura dialogada en forma de duelo, sino que el final permite todo tipo de posibilidades.

Aparte de la estructura formal y del argumento, uno de los personajes principales del *Wartburgkrieg* encaja perfectamente en el perfil del antihéroe que va a ser tan característico de los románticos. El personaje en cuestión es Heinrich von Ofterdingen que se enfrenta a todos los maestros en contra de las reglas del panegírico y que salva su vida gracias a la intercesión de la landgravesa. Desde el punto de vista romántico es un personaje muy atractivo por sus contradicciones (el duelo con los otros maestros, la búsqueda de un nigromante-astrólogo para que dirima la justa) y por su comportamiento un tanto peculiar dentro de la sociedad medieval de la Wartburg. Se podría decir que el *Wartburgkrieg* contribuye a renovar el ideario temático del momento gracias a su estructura y argumento así como a afianzar la idea de la Edad Media que va surgiendo entre los románticos como época ideal con respecto a su presente y poseedora de una enorme riqueza cultural.

En el caso particular de Novalis, el *Wartburgkrieg* reúne una serie de características que lo hacen idóneo para exponer su teoría filosófica del idealismo mágico²⁴⁷. Por un lado, el *Wartburgkrieg* está situado en la Edad Media, época que para Novalis representa todo lo contrario que la suya, y único marco para la existencia de un poeta-sacerdote que tiene como misión revelar

²⁴⁶ Kasperowski, S. 172.

²⁴⁷ En la página 109 se explica este concepto.

la poesía al mundo, ya que las características que ha de tener este poeta (magia, adivinación, conocimiento de la verdadera poesía) son inviables en el presente. Por otro lado, la estructura formal del *Wartburgkrieg*, que asemeja un duelo verbal, va a ser decisiva para la lucha entre el bien y el mal que Novalis tiene planeada para la segunda parte de la novela. Novalis tiene un gran respeto por el duelo, ya que para él representa una de las formas más justas de enfrentarse a un rival. La otra gran aportación del *Wartburgkrieg* es el personaje de Heinrich von Offerdingen que reúne todas las características que Novalis necesita para su poeta-sacerdote (valentía, conocimiento de la poesía, fama intemporal). Y por último y no menos importante, Novalis pretende utilizar la fama del *Wartburgkrieg* y de Heinrich von Offerdingen para modificar el horizonte de expectativa del público lector. Tanto el uno como el otro son el medio del que Novalis se va a valer para atraer la atención del público hacia su novela, y de este modo presentarle un texto completamente distinto a las novelas sobre la Edad Media²⁴⁸ a las que está acostumbrado.

4.2.3.3. El público lector a finales del XVIII y principios del XIX

Rüdiger Safranski destaca la furia lectora y escritora que se produce en el último cuarto del siglo XVIII y que caracterizará la época romántica. Safranski comenta que el mismo Schiller llamó a su época “el siglo manchado de tinta” debido al exceso de lecturas que se convierte casi en una epidemia dentro de los círculos de la burguesía y de la pequeña burguesía. Con la entrada de la generación romántica se sigue escribiendo y leyendo como nunca anteriormente. A partir de finales del XVIII se asiste a un cambio en los hábitos de lectura, ya que ahora no se lee el mismo libro varias veces, sino que se leen muchos libros sólo una vez. Desaparece la autoridad de los grandes libros como la Biblia, los devocionarios o los almanaques, que han constituido las lecturas principales hasta el momento, y se exige una mayor cantidad de material. A finales del siglo XVIII el 25 por ciento de la población es un público potencial de lectores. Este aumento de la lectura está unido al ocio de una

²⁴⁸ Hasta ahora el público asociaba la Edad Media con historias de aventuras fantásticas y espeluznantes llenas de caballeros, gigantes, fantasmas y algún que otro asesinato, todo ello envuelto en luz de luna y ocasos. Los temas que el público esperaba encontrar tenían que ver con la fidelidad, la piedad, el amor y la amistad. (Kasperowski, S. 178-179)

burguesía que si no tiene tiempo suficiente para leer de día, sigue leyendo por la noche. El público aprende a leer deprisa y los autores se especializan en una escritura de lectura rápida. Entre 1790 y 1800 se publican 2500 títulos de novelas, la misma cantidad de obras que en los noventa años anteriores.

En el caso concreto de Alemania, sus características sociales, políticas y geográficas hacen que la publicación y lectura de los libros proliferen considerablemente. Alemania carece de un poder político que dé alas a la fantasía, ninguna capital grande llena de misterios laberínticos, ninguna colonia que evoque el sentido de la lejanía y las aventuras fuera de sus fronteras. La ausencia de núcleos urbanos de importancia como centros de vida social, la falta de proezas como las realizadas por los navegantes y descubridores ingleses, los pioneros en América o los cabecillas de la Revolución francesa hacen que el público busque esas experiencias en los libros y las viva a través de la lectura de los mismos²⁴⁹.

La información que aporta Safranski sobre el cambio en el hábito de lectura permite hacerse una idea muy aproximada del contexto en el que Novalis y posteriormente Hoffmann, Fouqué y Wagner, ya que esta tendencia no va a cambiar, van a realizar su recepción del *Wartburgkrieg* como lectores y como autores. Permite representarse un escenario en el que la posibilidad de transmisión de obras literarias se ha incrementado considerablemente, dado el mayor número de lectores potenciales, lo que hace pensar que tanto Novalis como Hoffmann, Fouqué y Wagner pudieron ser muy conscientes de las ventajas que les aportaba el aumento del público lector en relación con la recepción de sus propias adaptaciones. Este contexto llegaría a explicar asimismo cómo se han podido comportar Hoffmann, Fouqué y Wagner como lectores y cuál ha sido el punto de partida para sus correspondientes adaptaciones del tema del *Wartburgkrieg*, pues el mismo Safranski comenta, “Quien lee mucho llega con facilidad a la idea de escribir él mismo”²⁵⁰,

²⁴⁹ Safranski, págs. 47-49.

²⁵⁰ Ibid., pág. 49.

ratificando la afirmación de Jauß²⁵¹ de que todo autor es primero lector. Como lectores debieron tener a su disposición un número considerable de lecturas, entre las que encontrarían con toda probabilidad, los textos relacionados con el debate sobre el *Wartburgkrieg* así como la novela de Novalis. Con el paso de los años a estas lecturas se sumarán las adaptaciones sobre el tema del *Wartburgkrieg* que van a escribir ellos mismos.

Para culminar el proceso de recepción de las adaptaciones del tema del *Wartburgkrieg* de Novalis, Hoffmann, Fouqué y Wagner habría que tener en cuenta asimismo el papel que va a desempeñar el horizonte de expectativa del público lector, del que ellos mismos van a formar parte, en relación con dicha temática. La Wartburg y todos los acontecimientos acaecidos en ella así como las leyendas surgidas a partir de algunos de dichos acontecimientos forman parte de la cultura alemana, y son conocidos por gran parte del público. La justa poética que enfrenta a los mejores poetas medievales, recogida en el *Wartburgkrieg*, adquiere una enorme fama en el periodo romántico, y no es desconocida para el público, ya que se ha transmitido a lo largo del tiempo como leyenda. Las expectativas creadas en torno a la Wartburg van a servir a nuestros autores para atraer al público hacia sus adaptaciones del tema del *Wartburgkrieg*.

A este respecto Novalis va a utilizar el horizonte de expectativa que origina el nombre de Heinrich von Ofterdingen, e indirectamente el surgido a través de las novelas de argumento medieval que se publican por la época, para plantear una temática totalmente distinta. En el caso de Hoffmann y Fouqué, hay que añadir el nuevo horizonte de expectativa creado por la novela de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, y el éxito de sus propias obras que les proporciona un crédito inmejorable entre el público lector. Wagner, por su parte, se va a beneficiar no sólo del horizonte de expectativa creado por las adaptaciones del tema anteriores a la suya, sino también por toda la discusión académica en torno al núcleo histórico del *Wartburgkrieg* así como por el debate sobre la existencia real de Ofterdingen. Su adaptación pretende recuperar el interés del

²⁵¹ Jauß, Hans Robert, 1970, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, S. 169.

público por lo medieval precisamente con uno de los textos medievales del que más se ha hablado en las últimas décadas, y que sigue estando presente en la conciencia de los alemanes gracias a acontecimientos de la historia reciente. Por todo ello, es evidente que al aumentar el hábito de lectura aumente, a su vez, el número de textos por lector, lo que posibilita en mayor medida una amplia recepción de las adaptaciones de nuestros autores, que cuentan con la ventaja del horizonte de expectativa que el tema del *Wartburgkrieg* evoca entre los lectores.

Como se ha mencionado más arriba, para la difusión de sus respectivas adaptaciones nuestros autores van a contar, por un lado, con el horizonte de expectativa creado alrededor del *Wartburgkrieg* y, por otro, con el que han originado sus obras anteriores. En el caso concreto de Novalis, para cuando empieza a escribir su novela *Heinrich von Ofterdingen*, publicada en 1802, ya es conocido como un prometedor autor, al menos en los círculos intelectuales, con varias publicaciones en vida. Novalis se ha ocupado principalmente de exponer sus ideas filosóficas y su opinión de cómo se ha de organizar el estado. Su primera obra *Klagen eines Jünglings* (1791) se publica en *Der Neue Teutsche Merkur* de Wieland. Posteriormente publicará en la revista *Athenäum*, que dirigen los hermanos Schlegel, una serie de apuntes sobre sus estudios filosóficos que titula *Blüthenstaub* (1797)²⁵². Al año siguiente pasa un ensayo político, *Glauben und Liebe* (1798), a Friedrich Schlegel, quien lo dividirá en tres partes: *Blumen*, que se publicará en junio, y la parte principal, que saldrá en julio. Ambas partes aparecen en *Jahrbücher der preußischen Monarchie*, revista de reciente creación para homenaje de la monarquía. La tercera parte nunca vio la luz porque, aunque se trataba de un texto de exaltación de la monarquía, Federico Guillermo III consideró que se le exigía demasiado²⁵³. El último texto son los poemas *Hymnen an die Nacht* (1800) publicados en *Athenäum*. Ludwig Tieck publicará en 1802 una edición de dos tomos titulada *Schriften*, donde recoge parte de la obra de Novalis. De *Glauben und Liebe* sólo publica fragmentos aislados, el ensayo político *Die Christenheit oder Europa* lo acorta en dos tercios y deja lo demás en fragmentos. La arbitrariedad

²⁵² Kurzke, S. 34.

²⁵³ *Ibid.*, S. 39.

con la que Tieck presenta la obra de Novalis hace que para el lector del siglo XIX el contexto real de la obra de Novalis sea desconocido²⁵⁴.

A pesar de ello, no hay que olvidar que Novalis se ha relacionado en su corta vida con lo más sobresaliente de la intelectualidad alemana, lo que va a propiciar que, aparte de Tieck, haya una serie de autores que hayan tenido contacto directo con su escasa pero original obra (los hermanos Schlegel, Goethe, Jean Paul, Fichte, Hölderlin, entre otros). Dada su trayectoria literaria y su temprana muerte no sería equivocado pensar que la publicación de su novela póstuma *Heinrich von Ofterdingen* despertara un vivo interés entre el público lector, sobre todo entre sus conocidos, iniciándose de esta manera una nueva recepción del *Wartburgkrieg*.

4.3. Motivos para la elección del escenario medieval en *Heinrich von Ofterdingen*

Las características de la época de Novalis, originadas tanto por la revolución industrial como por la francesa, son las que determinan principalmente que se decante por la Edad Media como escenario para su novela *Heinrich von Ofterdingen*. Como la mayoría de los integrantes del Círculo de Jena²⁵⁵, Novalis siente auténtica aversión por su época. Considera que la industrialización de la sociedad ha desterrado la poesía de la vida y ha centrado el interés en el lucro y en el máximo beneficio. La introducción de las máquinas tiene como resultado la tecnificación de lo cotidiano y contribuye decisivamente al prosaísmo de la vida diaria de la que se excluye cualquier manifestación espiritual. La sociedad se va adaptando a la nueva situación que la aleja cada vez más de lo espiritual y humano, bien porque la actividad se centra exclusivamente en el beneficio conseguido o por conseguir, bien porque para conseguirlo hay que trabajar sin descanso. Para alguien como Novalis, en

²⁵⁴ Kurzke, S. 108.

²⁵⁵ Tanto Tieck como los hermanos Schlegel consideraban que las condiciones en las que se desarrollaba su presente eran insuficientes e inadecuadas para apreciar y desarrollar el trabajo del poeta.

continua búsqueda de indicios sobre la Edad de Oro²⁵⁶, el presente se aleja totalmente de la concepción que él tiene de lo que ha de ser esta época. La Revolución francesa resulta ser el paso intermedio entre la poetizada y creyente Edad Media y la Nueva Época sagrada. A la llegada de esa nueva Edad de Oro, a la vuelta al ideal, contribuyen asimismo la filosofía trascendental, que propugna el control del mundo a través del yo, y los primeros románticos con su búsqueda de una salida para su decepcionante presente.

Aunque rechaza las leyes abstractas y el vacío espiritual de la Revolución francesa, Novalis quiere aplicar sus valiosas ideas a la monarquía que, para él, está basada en el principio de representación y en el de la igualdad. Por otro lado, propugna una nueva iglesia en la que no existan las fronteras que median entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo católico y lo protestante y cuya esencia sea la auténtica libertad²⁵⁷. Novalis cree firmemente en el poder de los individuos para cambiar el mundo y esta fe se fundamenta en su idealismo mágico que supone un paso más allá de la filosofía trascendental de Kant y Fichte, radicalizando el poder del “yo” al convertirlo en un poder que es capaz de salvar el mundo. El “yo” y el mundo, creado libremente por el “yo”, se encuentran al mismo nivel, lo que proporciona al “yo” el poder de transformar el mundo. Quien descifre el código con el que está construido el mundo lo tiene en sus manos y puede manejarlo activamente. La Edad de Oro no es simplemente el objetivo, también implica el camino hacia ese objetivo²⁵⁸. Para Novalis la llave que libera la verdadera esencia del mundo se encuentra en la poesía que, además, conducirá a la humanidad a la Edad de Oro.

²⁵⁶ La Edad de Oro consiste en un modelo histórico-filosófico muy extendido entre los románticos del Círculo de Jena. Se trata de una época anterior en la que el hombre se hallaba en armonía consigo mismo y con la naturaleza. Esta Edad de Oro se extinguió y le siguió otra época que, para los románticos del Círculo de Jena, sigue hasta el presente. Esta época, contemporánea de los románticos, continuará hasta que haya un restablecimiento de aquella Edad de Oro primigenia. Las personas tienen conocimiento de aquella Edad de Oro a través de los sueños. (Feldges, Brigitte u. Staedler, Ulrich, 1986, *E.T.A. Hoffmann. Epoche-Werk-Wirkung*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, S. 24-25.)

²⁵⁷ Hoffmeister, S. 20.

²⁵⁸ Kurzke, S. 55-56.

Para lo que va a ser el planteamiento filosófico de su novela *Heinrich von Ofterdingen* y para la elección del personaje, es decisivo su compromiso con Sophie von Kühn y la muerte de ésta acaecida en 1797²⁵⁹. A partir de la filosofía de Fichte establecerá su idealismo mágico y su concepción del papel del poeta. El objetivo último del poeta es la unión de la naturaleza y el espíritu por medio de la palabra. Con la desaparición de Sophie Novalis ve en la muerte la puerta hacia otro mundo, convirtiéndose en la garante de las utopías en todas sus obras, pues en ella se unen la poesía, el amor y la Edad de Oro. En las huellas de la muerte Novalis reconoce la presencia de otro mundo en el nuestro a través del que se llega a la salvación. Por eso, a partir de este momento la misión del poeta es ser un intermediario entre este mundo y el otro, entre lo finito y lo infinito. Novalis tiene claro que un poeta de esas características, poeta-sacerdote cuyo papel es ser puente entre Dios y los hombres para guiarlos a la Edad de Oro, no se puede dar en una época como la suya, centrada en el materialismo.

Otro de los factores fundamentales para la elección del escenario medieval de su novela lo constituye el estudio sistemático de los textos medievales que da a conocer un mundo totalmente opuesto al presente. En la Edad Media Novalis encuentra no sólo la unidad política y religiosa, sino que es un mundo en el que la fantasía todavía tiene cabida. Puesto que la recuperación del legado medieval se realiza en círculos intelectuales, donde además es un tema habitual, no cabe duda de que Novalis habría llegado a tener noticia de todo lo que se estaba haciendo a este respecto, a lo que hay que añadir su relación

²⁵⁹ Las biografías de Novalis recogen que tras la muerte de Sophie se produce un cambio significativo en el autor que no desea más que seguir a su amada al más allá, lo que se trasluce en un giro hacia lo ultraterreno reflejado en sus obras. Posteriormente se establecerá que Novalis no mantendrá un duelo permanente por Sophie, sino que en los últimos años de su vida recupera su interés por la misma, ya que se vuelve a prometer con Julie Charpentier, surgen sus obras principales, sigue formándose profesionalmente y tiene grandes proyectos de futuro, lo que contradice por completo su intención de seguir a Sophie en la muerte. Sin embargo, sí que se produce un cambio sustancial en el quehacer y en el enfoque literario de Novalis que es fundamental para entender la hipótesis de este trabajo con respecto a la recepción del *Wartburgkrieg* en Novalis. De hecho, Rüdiger Safranski reafirma esta idea al apuntar que, a pesar de la vuelta de Novalis a la vida ordinaria, la tendencia hacia lo trascendental no desaparece, sino que se muestra en su sensación de que la vida ordinaria es algo provisional y en su continua añoranza por la muerte. (Safranski, pág.109).

con algunas de las figuras más representativas del momento: Ludwig Tieck y los hermanos Schlegel.

Al trabajo de recuperación del pasado medieval hay que añadirle la discusión contemporánea sobre la teoría de Thomas Blackwell y los procesos históricos cíclicos que van de una época de barbarie a otra de transición terminando en una época civilizada. Como consecuencia de este debate, historiadores y germanistas llegan a la conclusión de que no se puede calificar la Edad Media como una época de barbarie, sino como una época de transición. De las tres fases la más interesante desde el punto de vista de la productividad artística es la época de transición, puesto que la inseguridad y las penurias son fuente de inspiración para el poeta, ya que tocan su fibra más sensible. En el caso alemán la época de transición se correspondería con la Alta Edad Media, concretamente con la primera mitad del siglo XIII, cuyo momento artístico culminante coincide con la época de los Staufer. La concepción que Novalis tiene de la Edad Media viene determinada por todo este debate contemporáneo que, al considerar a la Edad Media como época de transición, no sólo le ofrece la posibilidad de plasmar un poeta con las características que él necesita, sino que también le proporciona la oportunidad de que, siguiendo el ciclo histórico y dado que nos encontramos en una etapa de transición, el siguiente paso sea la Edad de Oro²⁶⁰.

Una vez elegida la Edad Media como época para desarrollar su novela Novalis tenía que buscar un personaje medieval que fuera lo bastante conocido entre el público como para evocarla simplemente con la mención de su nombre. Su fama tendría que haber traspasado la frontera del tiempo para poder adoptar las características que Novalis necesita. La Edad Media permite la existencia de una persona formada en el arte de la magia, en el de la verdadera poesía y en el sentido de la adivinación. Cada una de estas condiciones presupone las otras y juntas forman el auténtico poeta. Heinrich von Ofterdingen reúne todas las condiciones previamente expuestas, además de ser considerado todavía en

²⁶⁰ Kasperowski, S. 192-193.

el siglo XVIII un personaje real. Se le atribuye la creación del *Heldenbuch*²⁶¹ y del *Nibelungenlied*²⁶², dos de los más famosos testimonios medievales del pasado alemán, haciendo más creíbles las teorías de Novalis, dada su presunta existencia.

Por el título y el papel que Heinrich von Ofterdingen tiene en la novela se puede pensar que fue el personaje quien determinó la inclusión del *Wartburgkrieg* en la misma²⁶³. Sin embargo, también se puede plantear desde otra perspectiva. Por un lado, Novalis tenía a su disposición un gran abanico de poetas medievales (Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Tannhäuser, Heinrich von Meißen, etc.) que reunían las mismas o parecidas condiciones que Ofterdingen, incluido el halo de leyenda. Todos ellos fueron afamados poetas y escribieron grandes obras que se transmiten a través de los siglos, sin embargo, su elección recae en el personaje de Heinrich von Ofterdingen. Se podría pensar que Novalis pudo dejarse llevar por aquello que estaba de actualidad entre sus contemporáneos, ya que no hay que olvidar que el *Wartburgkrieg* es, junto con *Das Nibelungenlied*, uno de los textos medievales más conocidos del momento. Asimismo hay que tener en cuenta que los poemas están datados en la época de los Staufer (primera mitad del siglo XIII) que, en opinión de los románticos, representa el momento de florecimiento literario medieval por excelencia. Pero lo verdaderamente significativo para la elección de su protagonista, es la etapa trascendental por la que pasa Novalis a raíz de la muerte de su prometida Sophie von Kühn que le hace pensar continuamente en el más allá. Su novela *Heinrich von Ofterdingen*, comenzada dos años después de la muerte de Sophie, se englobaría dentro de esta etapa trascendental donde la muerte juega un papel fundamental. Y eso es precisamente lo que Novalis encuentra en el *Wartburgkrieg*: la condena a muerte de Heinrich von Ofterdingen. Ésta es la única característica que le distingue de los demás poetas y es sin duda por ella que Novalis opta por Ofterdingen entre todos los demás. Elige a Heinrich von

²⁶¹ Rettelbach, Johannes, 1999, "Heinrich von Ofterdingen zwischen Dichtung und Philologie", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 236. Band, 151. Jahrgang, 1. Halbjahresband, S. 40.

²⁶² *Ibid.*, S. 47.

²⁶³ Kasperowski, S. 166: „Novalis hat sich mit der Wahl des Heinrich von Ofterdingen auch für den Wartburgkriegstoff entschieden.“

Offerdingen, porque es un poeta de gran fama que a su vez es protagonista de un texto medieval de renombre en su época, con estructura de duelo²⁶⁴, que le ofrece un argumento abierto y donde, además, este protagonista es condenado a muerte. Teniendo en cuenta que en el siglo XVIII todavía se cree en la existencia real de Heinrich von Offerdingen, Novalis apenas tiene que dar forma al personaje, pues éste ya reúne todas las características que necesita.

Por otro lado, es imposible desligar a Heinrich von Offerdingen del *Wartburgkrieg* y viceversa, porque son la leyenda y los sucesos que en ella acontecen los que le proporcionan la entidad real y los que contribuyen con el paso del tiempo a la fama de Offerdingen. No cabe la menor duda de que sin el *Wartburgkrieg* Heinrich von Offerdingen no hubiera gozado de la fama que lo hizo legendario, a la que contribuye con toda probabilidad el hecho de que los poetas a los que se enfrenta en el *Wartburgkrieg* sean los mejores de la época. Sin embargo, el poema podría haber sobrevivido al olvido sin Heinrich von Offerdingen porque, además de la fama de sus protagonistas, lo que representa, las justas de los *Minnesinger* fomentadas desde las cortes de los príncipes, es lo que le aporta validez para trascender el marco de la Edad Media. Novalis es el artífice del nuevo rumbo que toma la recepción del *Wartburgkrieg* y del nuevo horizonte de expectativa creado en torno a la Edad Media. Kasperowski nos dice al respecto:

[...], daß Novalis eine bewußte Wahl getroffen hat, die auf einen bestimmten Erwartungshorizont stieß und mit diesem rechnete. Daß dieser Erwartungshorizont nicht nur die Person, sondern auch „sein Zeitalter“ betrifft.²⁶⁵

Ya en su artículo *Die Christenheit oder Europa* conjura una Edad Media ficticia que será la base para todas las novelas de ambiente medieval posteriores²⁶⁶ en las que lo fundamental no es lo histórico, sino el trasfondo en el que transcurre la historia. Novalis es consciente de que su novela no se

²⁶⁴ En los *Berliner Papiere* aparece la idea de que Heinrich iba a verse involucrado en un duelo cuyas reglas Novalis conocía desde joven, y al que consideraba un tipo de enfrentamiento imbuido del espíritu de la caballería (Kasperowski, S. 219).

²⁶⁵ Kasperowski, S. 166.

²⁶⁶ Seibicke, Elisabeth Christa, 1985, *Friedrich Baron de la Motte Fouqué: Krise und Verfall der Spätromantik im Spiegel seiner historisierenden Ritterromane*, München, tuduv-Verlagsgesellschaft, S. 70-71.

corresponde con el horizonte de expectativa que los lectores tienen de la Edad Media. Sin embargo, quiere aprovechar ese horizonte de expectativa para utilizarlo en su provecho, por ello el nombre de Heinrich von Ofterdingen como título de la novela pretende evocar en el público la Edad Media para presentarle un tema completamente distinto. A ello contribuye también el hecho de que el tema del *Wartburgkrieg* es tratado por Benedikte Naubert, autora de gran fama en el entorno de las novelas de tema medieval, en su libro *Wallfahrten der Pilger*²⁶⁷.

Debido a su muerte, Novalis nunca llegó a escribir la parte en la que aparecería el *Wartburgkrieg* del que sólo nos quedan sus anotaciones recogidas por Tieck en los *Paralipomena*, pero el enfoque que hace de los poemas medievales supone el comienzo de una nueva recepción del *Wartburgkrieg*.

4.4. Fuentes

A. W. Schlegel puso a Novalis en contacto con el *Wartburgkrieg* - y, por lo tanto, con Heinrich von Ofterdingen - al pedirle éste información sobre los poemas medievales²⁶⁸. Los *Minnesinger* a los que Schlegel hace referencia no son otra cosa que la edición de Bodmer y Breitinger de la *Große Heidelberger Liederhandschrift*. Bodmer y Breitinger no tradujeron las estrofas, por lo que el acceso al sentido del texto resultaba muy complicado²⁶⁹, aunque Novalis tuvo por lo menos acceso al punto de vista científico-literario e histórico a través de este texto²⁷⁰. El primer contacto que tuvo Novalis con el poema medieval del *Wartburgkrieg* fue a través de las crónicas de Turingia de Johannes Rothe en la edición de tres tomos de Johann Burkhard Mencke (1674-1732), editada de 1728 a 1730, que encontró en la biblioteca del caballero e historiador Karl Wilhelm von Funck en Artern²⁷¹. El segundo tomo recoge la *Thüringische*

²⁶⁷ Kasperowski, S. 178-179.

²⁶⁸ Ibid., S. 137: (Brief an Tieck vom 10. 7. 1801): "Wir sind beyde Hardenbergs Freunde, er hat mit uns beiden mündliche Mitteilungen über seinen Roman gehabt. Mich hat er unter andern über den Krieg zu Wartburg zu Rathe gezogen, und hat durch mich die Behandlung desselben in den Minnesingern kennen gelernt."

²⁶⁹ Ibid., S. 137.

²⁷⁰ Ibid., S. 162.

²⁷¹ En el texto de Kasperowski (S. 142) el nombre del mayor aparece como "Funck", en el epílogo de Frühwald (S. 229), como "Funk".

Weltchronik de Rothe²⁷². Frühwald en el epílogo a *Heinrich von Offerdingen* de la edición de 1984 de la editorial Reclam hace mención concretamente de dos de las obras de Johannes Rothe, *Thüringische Chronik* y *Leben der heiligen Elisabeth* así como de la *Mansfeldische Chronik* de Cyriacus Spangenberg. En cuanto al nombre del título, en los primeros apuntes sobre la novela se habla siempre de *Heinrich von Afterdingen*. El nombre del poeta en la grafía de Heinrich von Offerdingen aparece en la edición de *Minnesinger* de Bodmer y Breitinger y será la que Tieck y Friedrich Schlegel adopten como nombre definitivo del poeta y como título de la novela de Novalis²⁷³.

Kasperowski también apunta una serie de libros relacionados con el *Wartburgkrieg* y las crónicas de Rothe a los que Novalis pudo tener acceso, de lo que, sin embargo, no hay ninguna prueba. Entre esos libros se encontraría la ya mencionada versión que la autora Benedikte Naubert hace del tema del *Wartburgkrieg* en su novela *Wallfahrten oder Erzählungen der Pilger*. Kasperowski comenta que Novalis conocía las novelas de esta autora, por lo que existe la posibilidad de que entre sus lecturas estuviera la novela en cuestión. Por otro lado, Novalis pudo contar también con las reproducciones de la leyenda del *Wartburgkrieg* que se editan en el siglo XVIII y que pudo llegar a conocer a través de A. W. Schlegel. Entre las nuevas ediciones se encuentran, por un lado, las reproducciones de las crónicas de Turingia de Rothe: *Chronicon Thuringicum* (1753), editado por Christian Schoettgen y Georg Christoph Kreysig sobre la Eisenacher Chronik, en la que no se aportan datos sobre el autor; *Sammlung germanischer Gesetze* (1765), editada por Heinrich Christian von Senckenberg también sin datos sobre el autor y que recoge la *Thüringische Landeschronik*, cuyo único manuscrito se conserva en la Biblioteca de Gotha y del que Urban Schlorff hizo una copia en 1487²⁷⁴; la versión de los monjes de Eisenach sobre la *Ludwigslegende*, *Historia de Landgraviis Thuringiae*, que aparece también en una edición del siglo XVIII; y una crónica sobre Turingia y Hessen en la que se habla del *Wartburgkrieg* cuyo autor, Wigand Gerstenberger (1457-1522), es un cronista que tiene como

²⁷² Kasperowski, S. 142.

²⁷³ Frühwald, Wolfgang, 1984, Nachwort in: Novalis, *Heinrich von Offerdingen*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., S. 229.

²⁷⁴ Kasperowski, S. 149-150.

fuentes a Rothe. Entre las versiones en latín del tema del *Wartburgkrieg* la más nombrada es la de Wilhelm Ernst Tenzel (1702)²⁷⁵.

Por otro lado, se encontrarían las ediciones relacionadas con la tradición de los músicos cantores en la que el *Wartburgkrieg* también tiene su lugar. Novalis podría haber accedido al tema a través de dos libros mencionados anteriormente: el libro de Cyriacus Spangenberg con su capítulo *Catalogus etlicher deutscher Meister Senger* del que aparecen una serie de extractos en el apéndice que Enoch Hanmann escribe para la obra de Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, cuya edición todavía se usaba en el siglo XVIII; y el libro de Johann Christoph Wagenseil, *De civitate Noribergensi commentatio*, con su apéndice, *Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst*, donde vuelve a aparecer el capítulo de Spangenberg²⁷⁶.

4.5. Heinrich von Ofterdingen (1802)

Novalis tenía la intención de escribir una novela nueva en febrero de 1799. Posteriormente, en noviembre del mismo año, se va a Artern donde estudiará en la biblioteca de Funck y comenzará a trabajar en su novela. Novalis tenía proyectadas dos novelas de las que sólo consiguió escribir la primera que consta de dos partes: la Espera (*Die Erwartung*) y la Realización (*Die Erfüllung*). La primera parte narra el viaje iniciático de Heinrich en busca de la “flor azul”, la poesía, viaje en el que irá salvando diferentes etapas que le aportarán diversas experiencias. Con la ayuda de Klingsohr todo este bagaje se orientará hacia la misión del poeta en el mundo: la revelación de la poesía en la tierra. En la segunda parte ya está iniciado como poeta. Esta parte transcurre en el mundo del cuento, “es handelt sich um die Befreiung der Welt zum goldenen Zeitalter”²⁷⁷. Debido a su muerte, sólo pudo terminar la primera parte de la novela dejando muchas anotaciones de sus ideas para la segunda que Tieck recogerá posteriormente en *Paralipomena zum “Heinrich von Ofterdingen”*. Tanto Tieck como Friedrich Schlegel intentaron recomponer la

²⁷⁵ Kasperowski, S. 154.

²⁷⁶ Ibid., 155.

²⁷⁷ Kurzke, S. 97.

segunda novela a partir de las anotaciones, pero hubo discrepancias sobre el enfoque. Es en esta segunda novela donde Novalis tenía pensado incluir los motivos que había tomado del *Wartburgkrieg* y que nos han llegado en forma de anotaciones.

4.5.1. Primera parte de la novela: *Die Erwartung und die Erfüllung*

4.5.1.1. Argumento

Tras soñar con una flor azul, que Heinrich identificará más adelante con la llamada hacia la poesía y el amor, y ante la melancolía que parece apoderarse de su hijo, la madre de Heinrich decide hacer un viaje a Augsburgo. Allí reside su padre, el abuelo de Heinrich, el viejo Schwaning. La madre espera que con el viaje Heinrich pueda distraerse no sólo con la posibilidad de entablar nuevas relaciones, sino que, además, pueda encontrar una joven de su edad. A lo largo del viaje Heinrich irá entablando relación con diferentes personas que van a suponer los distintos estadios de su aprendizaje como poeta, ya que el viaje es en realidad un viaje hacia su interior.

Su primer encuentro se produce con los comerciantes que le pondrán en contacto con el pasado mítico (la leyenda de Arion y el cuento de la Atlántida). Ellos son la voz del espíritu de la poesía.

Los siguientes personajes que halla en su viaje son el guerrero y Zulima, su prisionera. Ambos encarnan una serie de antítesis (la guerra y la poesía, occidente y oriente, el principio masculino y el femenino, cristianismo y paganismo) que Heinrich habrá de reunir en sí mismo. En estos personajes encuentra asimismo el simbolismo del laúd y de la espada, que representan al poeta y al guerrero respectivamente. Heinrich ha de asumir ambos roles para la tarea que le espera.

En su siguiente etapa coincide con el minero, que encarna la naturaleza, y con el ermitaño, que va a simbolizar la historia. Con los relatos del minero Heinrich entra en contacto con la naturaleza y descubre que ésta se halla en una fase de transición y, al igual que la historia, está preparada para la llegada de la

Edad de Oro. Heinrich va a aprender con él las señales de la naturaleza y cómo interpretarlas. El minero le pone también en contacto con dos características fundamentalmente medievales: la piedad y la devoción. Ambas han de formar parte de la mentalidad del poeta.

Por su parte el ermitaño enseñará a Heinrich el equilibrio entre lo íntimo y lo superficial. En el libro que entrega a Heinrich éste verá su propia vida representada en un contexto pasado, el periodo provenzal. Al escuchar de labios del ermitaño que se trata de la historia del extraordinario destino de un poeta, Heinrich comprende inmediatamente cuál es su objetivo. Falta el final del libro, pero con la sabiduría del historiador y con las cualidades “mágicas” del poeta, que integran el mundo de lo trascendental, Heinrich dará a conocer el mundo desconocido y llevará a la humanidad hacia el objetivo de la naturaleza y la historia: la Edad de Oro.

Finalmente, llega a casa de su abuelo que le presentará a su mejor amigo, el poeta Klingsohr. Gracias a Klingsohr va a conocer la poesía y el amor. El conocimiento de la poesía llegará a través de sus conversaciones con Klingsohr; el amor, con la presentación de la hija de Klingsohr, Mathilde. Con la llegada del amor Heinrich ha terminado su aprendizaje y se ha desarrollado por completo como poeta. Ya está preparado para la misión que le espera.

El último capítulo recoge el cuento de Klingsohr en el que se relata la liberación del mundo hacia la Edad de Oro. Entre el final del cuento y el comienzo de la segunda parte de la novela se adivina la muerte de Mathilde, cuyo único objetivo dentro del argumento de la novela es morir por Heinrich²⁷⁸.

4.5.1.2. Recepción del *Wartburgkrieg* en *Die Erwartung*

Aunque tanto el *Wartburgkrieg* como su época le sirven a Novalis de trasfondo para sus teorías, en *Die Erwartung* se pueden reconocer algunos motivos de

²⁷⁸ Para detalles del argumento, véase: Frühwald, Wolfgang Nachwort in: Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, S. 233-245; Kurzke, Hermann, *Novalis*, S. 88-100 y Kasperowski, Ira, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, S. 201-228..

los poemas medievales. Los motivos están modificados para servir al objetivo de Novalis, pero mantienen una relación con el poema medieval. Ante todo hay que tener en cuenta que Novalis leyó la versión de Rothe en donde ya se habían retocado algunos motivos.

Así tenemos por ejemplo la figura de la landgravesa que aparece como madrina de Offerdingen, con lo que el motivo de la protección sigue vigente, aunque enfocado de manera diferente. Se dice en el texto que Heinrich pasaba mucho tiempo con ella en la Wartburg: "Auch jetzt beurlaubte er sich bei seiner Beschützerin, die ihm gute Lehren und eine goldene Halskette verehrte,..."²⁷⁹

También emprende un viaje, pero no para escapar del resto de los poetas que quieren su muerte, sino acompañado de su madre para salir del estado melancólico en el que ha caído:

Da faßte die Mutter den Entschluß, bei dieser Gelegenheit jenen Wunsch auszuführen, und es lag ihr dies um so mehr am Herzen, weil sie seit einiger Zeit merkte, daß Heinrich weit stiller und in sich gekehrt war, als sonst. Sie glaubte, er sei mißmütig oder krank, und eine weite Reise, der Anblick neuer Menschen und Länder, und wie sie verstohlen ahndete, die Reize einer jungen Landsmännin würden die trübe Laune ihres Sohnes vertreiben, ...²⁸⁰.

Su estado se debe a que ha llegado la hora de emprender el viaje hacia su aprendizaje. En ambos casos se marcha para mejorar su estado actual: en el poema medieval huyendo de la muerte para hallar a Klingsohr²⁸¹ con el fin de que éste le ayude a mejorar su arte y dirima la justa, y en la novela para ver a su abuelo. Al igual que en el *Wartburgkrieg*, en la novela será Klingsohr quien le ayude a finalizar su aprendizaje. El camino es parecido, la meta es Klingsohr que le llevará tanto en el *Wartburgkrieg* como en la novela de Novalis a la perfección de su arte.

Klingsohr es caracterizado positivamente por Novalis y seguirá teniendo la función de instructor de Heinrich. En la novela surgirá entre ellos una fuerte

²⁷⁹ Novalis (Friedrich von Hardenberg), 1984, *Heinrich von Offerdingen*, Textrevision und Nachwort von Wolfgang Frühwald, Stuttgart, Philipp Reclam jun. ., S. 20, (el subrayado es mío).

²⁸⁰ Ibid., S. 18-19.

²⁸¹ Novalis mantiene el cambio en la grafía del nombre de Klingsohr que ya introdujo Spangenberg (capítulo 2: Los poemas medievales que constituyen el llamado *Wartburgkrieg*, nota 131).

amistad y un gran afecto: “Es lag soviel Zutrauliches in seiner Stimme, daß Heinrich bald ein Herz faßte und sich freimütig mit ihm unterhielt.”²⁸². En el *Wartburgkrieg* Heinrich tiene que ir a buscar a Klingsohr después de haber sido derrotado para que éste le ayude a ganar. En la novela son presentados por el abuelo de Heinrich:

Es ist mein trefflicher Freund Klingsohr, der Dichter. / Der alte Schwaning führte Heinrichen auf Klingsohr zu, und erzählte ihm, daß Heinrich ihn gleich bemerkt und den lebhaftesten Wunsch habe mit ihm bekannt zu sein.²⁸³

A Klingsohr se le sigue representando como poeta, sin que su faceta de astrólogo le abandone por completo. Así como Offerdingen evoca al gran poeta, el nombre de Klingsohr evoca al mago, aunque no sea un rasgo que aparezca en la novela explícitamente, para el lector es algo que está unido estrechamente al personaje y es también una característica que Novalis aprovecha para su papel en la segunda parte de la novela como el Rey de la Atlántida.

4.5.2. Paralipomena zum Heinrich von Offerdingen

Puesto que en *Die Erfüllung*, segunda parte de la primera novela, no hay ninguna alusión al *Wartburgkrieg* se ha pasado directamente a los *Paralipomena*, recogidos por Tieck, donde Novalis tenía pensado incluir la justa poética.

En el segundo libro Novalis iba a desarrollar su propia recepción del tema del *Wartburgkrieg*. Aunque su muerte dejó inacabado su trabajo, sus anotaciones para la segunda parte de la novela son una clara muestra de que Novalis pretendía incluir allí la temática del *Wartburgkrieg*. Kasperowski señala que Novalis considera de su propia invención la combinación de diferentes leyendas cuyo ejemplo es precisamente la unión del *Wartburgkrieg* y la leyenda

²⁸² Novalis, S. 99.

²⁸³ Ibid., S. 98-99.

del monte Kyffhäuser²⁸⁴ que une la segunda parte con el primer capítulo de su novela²⁸⁵. Dentro de la temática del *Wartburgkrieg*, la justa poética debía ocupar todo un capítulo. Benno von Wiese aclara un poco más este punto diciendo que, aunque el mismo Novalis no tenía claro cómo iba a estructurar la segunda parte, parece ser que la justa (*Wartburgfest*) iba a ser tratada en el capítulo VI²⁸⁶. Comenta que en los *Berliner Papiere* hay pocas notas en relación con la recepción del *Wartburgkrieg*, de manera que es difícil reconstruir la representación que Novalis había pensado para la justa. Para Kasperowski, los *Berliner Papiere* son una prueba de que la reflexión de Novalis sobre el argumento del *Wartburgkrieg* no tiene que ver ni con los poemas medievales en sí ni con las adaptaciones posteriores, sino con su propia recepción del tema²⁸⁷.

A grandes rasgos la recepción del tema del *Wartburgkrieg* se podría resumir de la siguiente manera: Novalis pensaba incluir en su obra una justa poética a muerte en la que el tema principal sería la poesía y su contrario. La poesía se manifestaría a través de Heinrich quien combatiría por ella con entusiasmados cantos religiosos y la presentaría en su relación con el mundo invisible como el principio de la bondad²⁸⁸. Kasperowski aclara que la representación en forma de duelo que iba a hacer Novalis no era una idea exclusiva suya, sino que la idea de la lucha de los contrarios en general es constitutiva de los primeros románticos. Friedrich Schlegel desarrolla esta idea en 1803 en su artículo *Literatur*, publicado en la revista *Europa*. Según Schlegel, la novela se basa en la diferenciación entre la poesía exotérica, asequible a la generalidad de la gente, y la poesía esotérica, asequible sólo a los iniciados. Ésta última es

²⁸⁴ El monte Kyffhäuser está situado en el Mittelgebirge al sureste del Harz en Turingia. Según cuenta la leyenda, en una cueva del Kyffhäuser duerme el emperador Federico I, llamado Barbarroja, con sus fieles vasallos para despertar un día y rescatar el reino con la intención de llevarlo a un nuevo esplendor. Hasta el siglo XVI es el emperador Federico II quien asume el papel del emperador durmiente, posteriormente lo hará también Carlomagno.

²⁸⁵ La unión de ambas leyendas se lleva a cabo por la nostalgia que Heinrich siente por el Kyffhäuser, de manera que Klingsohr decide transportarlo hacia allí en su abrigo. Este motivo se correspondería con el del *Rätselspiel* en el que Heinrich von Offerdingen es trasladado a Eisenach, y por lo tanto a la Wartburg, por la magia de Klingsohr. (Kasperowski, S. 199).

²⁸⁶ Wiese, Benno von, 1983, *Deutsche Dichter der Romantik*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, S. 242. (Encontramos el mismo dato en Kasperowski, S. 166-167).

²⁸⁷ Kasperowski, S. 173.

²⁸⁸ *Ibid.*, S. 172.

aquella poesía que va más allá de lo humano y que intenta abarcar por igual el mundo y la naturaleza. Es en esta temática donde Schlegel sitúa la novela que tiene como objeto poetizar el elemento contrario a la poesía, que es la vida corriente, y vencer a su contrario. Esta definición coincide plenamente con la explicación de Klingsohr de que la poesía se encuentra en lucha contra un ser opuesto a ella, y refleja también la información de Tieck de que Novalis hubiera representado en la lid de los poetas la lucha entre el principio del bien y el del mal²⁸⁹. Sin embargo, el propio Novalis desechó la idea de representar una justa en la Wartburg: “Keinen Streit auf der Wartburg. Mehrere Szenen an Kayser Friedrichs Hofe.” Kasperowski recoge la opinión de Richard Samuel al respecto que considera que Novalis sólo cambia el lugar en el que se tiene que llevar a cabo la justa. Debido al intenso debate contemporáneo sobre la historicidad del *Wartburgkrieg* se había extendido la creencia de que en la Edad Media había habido gran cantidad de justas entre poetas, por lo que es factible pensar que Novalis tuviera planeada una justa poética en la corte de Federico II²⁹⁰.

Otro ejemplo de cómo la estructura del *Wartburgkrieg* se pliega a la propia recepción de Novalis es la importancia que éste da al duelo. En los *Berliner Papiere* aparece la siguiente cita: “Ein großer Krieg, wie ein Zweikampf – durchaus generös – philosophisch – human. Geist der alten Chevalerie. Ritterspiel. Geist der bacchischen Wehmut.” Para Kasperowski, Novalis fue consciente de que la justa era tomada muy en serio y que se desarrollaba en forma de un duelo judicial debido a los términos que se utilizan en el *Wartburgkrieg* para describir el enfrentamiento entre los poetas (kriec, kreiz, kemphe, griezward)²⁹¹. Novalis tenía un gran concepto del duelo, pues, para él, suponía una forma justa de enfrentarse a un contrario. Esta “justicia” estaría representada por la igualdad de condiciones de las que partirían ambos rivales, decidiendo en último lugar la fuerza o la habilidad. El duelo termina en el momento en el que uno de los participantes demuestra su superioridad frente al contrario, por lo que no degenera en una matanza, lo que no quiere decir que a

²⁸⁹ Kasperowski, S. 172-173.

²⁹⁰ Ibid., S. 173.

²⁹¹ Ibid., S. 174.

veces la muerte no esté presente²⁹². En el personaje de Heinrich von Offerdingen se unen la poesía y la combatividad del guerrero, visto como algo típico de la Edad Media por los contemporáneos de Novalis. Heinrich no es sólo superior a los otros en su arte, sino que no duda en enfrentarse a todos a muerte para defender su idea del mejor mecenas. Para Kasperowski, estas cualidades del personaje original son tenidas en cuenta por Novalis para caracterizar a su protagonista, que debe tomar parte en una guerra, llegando a ser un poeta-heróe²⁹³.

Aunque al final de los *Berliner Papiere* queda claro que Novalis descarta llevar a cabo la justa poética en la Wartburg, es interesante recoger la interpretación que hace Kasperowski de los diferentes apuntes de Novalis con respecto al papel del *Wartburgkrieg* en la segunda novela, ya que estos apuntes suponen una nueva recepción del tema del poema medieval²⁹⁴. El primer apunte de Novalis es: "Wartburg. Innrer Streit der Poesie." Como ya se ha comentado la idea de Novalis era representar un enfrentamiento entre la poesía y su contrario en la Wartburg, siguiendo el modelo del *Wartburgkrieg*. Heinrich llegará a conocer el sentido del mundo una vez que haya superado el enfrentamiento por la lucha interna de la poesía²⁹⁵.

La siguiente cita es: "Die Dichter wetten aus Enthusiasmus und bacchischer Trunkenheit." El motivo de la lucha a muerte aparece en el poema medieval y en todas las adaptaciones posteriores, pero es Rothe quien explica más detalladamente este motivo constitutivo de la leyenda. Según Kasperowski, la cita es una interpretación propia de Novalis de la justa poética. Para ello argumenta que si Novalis hubiera querido mantenerse fiel a las fuentes hubiera puesto una nota como la siguiente: "Die Dichter wetten aus Ruhmbegierde und um ihrer Mäzene willen um den Tod." La alusión al mito griego de Baco o Dionisos se basa en una interpretación más compleja del *Wartburgkrieg* que se

²⁹² Kasperowski, S. 219.

²⁹³ Ibid., S. 174.

²⁹⁴ Kasperowski (S.167-175) cambia ligeramente el orden de aparición de las citas para su argumentación. En la exposición he mantenido las citas comentadas en el orden original de aparición en los *Berliner Papiere*, añadiéndoles la interpretación de Kasperowski.

²⁹⁵ Ibid., S. 171.

halla en el núcleo de la justa poética. La expresión remite al debate contemporáneo sobre mitología y al concepto de “poesía ebria” de Herder.

Herder plantea esta idea en 1767 en la segunda recopilación de fragmentos *Über die neuere Deutsche Literatur*, en el capítulo *Pindar und der Dithyrambensänger*. Herder se cuestiona si sería posible crear ditirambos en lengua alemana. Para él, la época actual carece de las condiciones en las que fueron creados los ditirambos. El salvajismo y la ebriedad, características principales de aquella época, permitían cantar a Baco con una ebriedad venerable y sagrada. Por medio de la superstición se sentía la presencia divina. Para Herder la única posibilidad de hacer algo parecido en alemán está relacionada con el entusiasmo por la religión y el estado, por lo que identifica la sagrada ebriedad con el sagrado entusiasmo por la religión y el estado moderno. Aunque no hay pruebas de que Novalis conociera esta obra de Herder, está claro que tuvo acceso al debate sobre el tema, pues su apunte “bacchische Trunkenheit” hace alusión a él. Para Kasperowski, la idea de Herder se puede identificar con unos versos de la *Elisabethvita* de Rothe.

Sie sungen gar hubsche redesall [Rätsel]/Aus der heyligen schriefft vbirall/Vnd waren doch gar wenig gelart/Got der hat es Ine geoffenbart“...„Ir iezlicher ouch einen fursten lobt/Den er mit seyner liedern begobt/Heinrich von Afterdingen der sang/Das er vil dicke verdient danck/Von deme herzogen von Osterreich/Das er were der Sonnen gleich/Vor andern fursten in deutzschen landen.²⁹⁶

Los poetas identifican la religión cristiana con las sagradas Escrituras y el estado en la figura del mecenazgo de los príncipes. Lo primero es posible gracias a que Dios se las ha revelado y se encuentran en un cierto estado de entusiasmo divino. De este modo transmiten en la Edad Media un ejemplo de cantos ebrios de entusiasmo por una religión sagrada y por el estado²⁹⁷.

El apunte que viene a continuación con relación al *Wartburgkrieg* es: “Gegen das Gleichniß mit der Sonne ist Heinrich bey mir”. Para Kasperowski queda claro que si Novalis no quiere que su héroe sea vencido ha de evitar el motivo de su derrota que, en los poemas medievales, consiste en la comparación del

²⁹⁶ Kasperowski, S. 168-169.

²⁹⁷ Ibid., S. 167-168.

duque de Austria con el sol. Por otro lado, cita también a H.-J. Mähl quien considera que acabar con el reino del sol, que es el que divide el día y la noche, simboliza el paso hacia la Edad de Oro donde el tiempo es eterno. Kasperowski señala que Novalis prescinde del *Fürstenlob* al renunciar a la causa de la justa, algo que ya comentó Tieck en su *Fortsetzungsbericht*. Según Tieck, el autor tenía en mente otra justa poética en la que se enfrentarían el principio del bien y el del mal en cantos religiosos y no religiosos, representándose la oposición entre el mundo visible y el invisible. Novalis iba a mantener el enfrentamiento a muerte entre los poetas, pero su intención era modificar el contenido del mismo. Aunque en los *Berliner Papiere* no hay ninguna información explícita al respecto, Kasperowski lo fundamenta con las reflexiones de Klingsohr al principio del capítulo octavo en donde habla de una esencia contraria a la poesía que existe en la naturaleza y en las personas. Esta esencia contraria a la poesía, que mantiene una lucha incansable con ella, se manifestaría en la avidez, la insensibilidad y la pereza. Esto representaría el principio negativo, lo malo que ata a las personas al mundo visible. Por el contrario, la poesía es el medio para llegar al mundo invisible. La religión también constituye un medio de unión con el mundo invisible, por lo que se encuentra del lado del principio de la bondad. Parece ser que la poesía y su rival iban a ser el objeto de la justa poética²⁹⁸.

El siguiente apunte está a continuación de la cita anterior: “Der Streit der Sänger ist schon der erste Act auf Erde”. Kasperowski relaciona esta cita con la propia recepción de Novalis del tema del *Wartburgkrieg*, pues no aparece nada parecido en las fuentes. El tema de la segunda novela es la revelación de la poesía en la tierra, apunte que aparece seguido del que se ha nombrado en primer lugar: “Offenbarung der Poesie auf Erden – lebendige Weissagung. Afterdingens Apotheose: Fest des Gemüts.” El enfrentamiento entre los poetas sería el acto de la revelación de la poesía en la tierra en el que alguien se enfrentaría a la no-poesía. La revelación de la poesía en la tierra es el tema de la novela en general y el de la justa poética en particular, siendo ésta el primer acto en la tierra en el que la poesía es revelada. Tieck, sin embargo, habla de

²⁹⁸ Kasperowski, S. 170-171.

lo contrario: “Dieses ist der letzte Akt Heinrichs auf Erden, der Übergang zu seiner eignen Verklärung.“ Como se ha visto en la cita, la apoteosis de Heinrich seguiría a lo sucedido en la justa poética. Según Kasperowski, si Novalis mantuvo la apuesta a muerte era porque alguno de los participantes iba a morir. Novalis hace morir a su protagonista para luego divinizarlo, lo que no está claro es si Heinrich ha de pasar primero por la muerte común para llegar luego a la apoteosis²⁹⁹.

4.6. Recapitulación

Como se ha visto a lo largo de la exposición, la elección que hace Novalis de la Edad Media como escenario para su novela *Heinrich von Ofterdingen* no es algo fortuito, sino que es una decisión muy meditada. Para Novalis, la Edad Media representa una época totalmente opuesta a la suya donde la magia y la poesía todavía tienen cabida y donde la industrialización y el materialismo no han impregnado todas las relaciones humanas. Es el lugar donde se desarrollan las leyendas y los cuentos, donde es posible la existencia de un personaje legendario como el poeta-sacerdote que busca Novalis.

Los estudios y el trabajo de investigación en torno a la Edad Media, que han aumentado considerablemente en el último cuarto del siglo XVIII, permiten un mayor acceso a los textos medievales y amplían la visión que se tenía sobre lo medieval, por lo que Novalis tuvo a su disposición información suficiente sobre el tema. Asimismo el debate contemporáneo sobre la teoría de Thomas Blackwell con sus procesos cíclicos contribuye en gran medida a mantener el entusiasmo sobre la Edad Media. Según esta teoría, se llega a la conclusión de que la Edad Media es una época de transición, la más interesante desde el punto de vista artístico de las tres que plantea Blackwell, dadas las circunstancias de penuria e incertidumbre que inspiran el alma del poeta. Los intelectuales del siglo XVIII sitúan la época de transición en la Alta Edad Media, en la que están datados dos de los más conocidos textos medievales alemanes que han llegado hasta nuestros días: el *Wartburgkrieg* y el *Nibelungenlied*.

²⁹⁹ Kasperowski, S. 172.

En torno al *Wartburgkrieg* se inicia un intenso debate intelectual que tiene su origen en el problema de la veracidad de los hechos que narra, que es cuestionada por algunos intelectuales de la época, mientras que otros no dudan de que sea un hecho histórico. Por otro lado, tanto su argumento como sus protagonistas, entre los que se encuentran los mejores poetas medievales de la época de los Staufer, hacen de él un texto de actualidad con un argumento interesante y atractivo. No es de extrañar pues que Novalis eligiera a Heinrich von Ofterdingen como protagonista de su novela, ya que en él coincidían los hechos de pertenecer a la Edad Media, época considerada de transición, de ser protagonista de uno de los textos que más interés despierta que, además, aportaba para Novalis el sugestivo argumento de la muerte, y de haberse convertido con el paso de los siglos en un poeta de gran renombre dentro de la literatura alemana.

En cuanto a la situación personal de Novalis, es muy significativo que empiece a escribir su novela sólo dos años después de la muerte de su prometida Sophie von Kühn, y que desde ese momento la muerte esté continuamente presente en su vida, siendo el lugar donde se cumplen todas sus utopías: la poesía, el amor y la Edad de Oro. Aunque muchos autores rechazan el hecho de que Novalis quisiera seguir a Sophie a la muerte, porque en los últimos años de su vida vuelve a sentir la ilusión de vivir, se vuelve a prometer con Julie Charpentier y tiene diversos planes de futuro, no es menos cierto que desde la muerte de Sophie algo cambia en Novalis que le hace interesarse profundamente por la muerte y el más allá. Precisamente el rasgo que diferencia a Heinrich von Ofterdingen de cualquier otro poeta medieval de su tiempo es la condena a muerte de la que es objeto en el *Wartburgkrieg*. Novalis elige a Heinrich von Ofterdingen, porque es el *Wartburgkrieg* y todo su argumento los que hacen del personaje lo que es. Novalis necesita del *Wartburgkrieg* para que su protagonista mantenga su carácter de leyenda y sus características: el espíritu guerrero con el que Novalis caracteriza a su personaje en la segunda novela es un rasgo inherente al personaje medieval, pues es él quien se enfrenta a todos los demás, la apoteosis que le llevará a la divinización se realiza a través de la muerte, que es el objetivo que persiguen los poetas de la Wartburg para castigar la ofensa de Ofterdingen. A Heinrich

von Offerdingen le precedía una fama de siglos como autor de importantes obras medievales, pero es su aparición en el *Wartburgkrieg* y su enfrentamiento con los mejores poetas de la época lo que determina esa trayectoria y de lo que no se le puede desligar. Sin duda alguna, Novalis fue plenamente consciente de ello, ya que de otro modo no hubiera sido necesario incluir ninguna alusión al *Wartburgkrieg*.

Por otro lado, y no menos importante para este trabajo, es la aportación de Kasperowski según la cual Novalis prepara un cambio en el horizonte de expectativa del público con respecto a las novelas sobre la Edad Media. La intención de Novalis no es presentar una novela de argumento medieval, sino que su objetivo es utilizar ese horizonte de expectativa para sus propios intereses: la revelación de la poesía en la tierra y el establecimiento del mundo del cuento. Para que el público diera una oportunidad a su novela el título debía evocarles inmediatamente la Edad Media. La elección de Heinrich von Offerdingen responde a éste último motivo y también al planteamiento de la novela. Por un lado, Heinrich von Offerdingen está estrechamente ligado al *Wartburgkrieg*; por otro lado, era considerado uno de los grandes poetas medievales con obras de gran renombre, con lo que su sola mención hacía referencia a un pasado glorioso, y sus características como poeta le capacitan para revelar la poesía al mundo.

Junto a la figura de Offerdingen, las modificaciones previstas para el *Wartburgkrieg* responden a la recepción propia que Novalis quiere hacer del poema medieval. El mérito de Novalis radica en que su novela utiliza la época medieval para contar algo totalmente distinto a lo que los lectores de historias sobre la Edad Media están acostumbrados, con lo que contribuye al cambio en el horizonte de expectativa del público de las mismas, y al mismo tiempo supone el comienzo de una nueva percepción de lo medieval que abre las puertas a una nueva etapa en la recepción del *Wartburgkrieg*. A esta recepción contribuirá decisivamente la acogida que las obras de Novalis tuvieron entre el público lector por lo que es de esperar que su trayectoria literaria unida a su temprana muerte preparasen una gran acogida para su novela póstuma *Heinrich von Offerdingen*.

5. DER KAMPF DER SÄNGER DE E. T. A. HOFFMANN

5.1. Datos biográficos³⁰⁰

En la vida de E. T. A. Hoffmann³⁰¹ (Königsberg 1776 - Berlín 1822) es fácil advertir tres constantes: la música, las mujeres y los amigos. La música le va a permitir acceder al mundo de sus sueños, en la mujeres va a buscar el amor que no encontró en su madre y los amigos representan el refugio frente a todo lo que le es hostil. En el origen de estas tres constantes así como en el de la doble naturaleza de su personalidad, la del artista y la del jurista que destacan todos los investigadores de Hoffmann, se encuentran las vivencias de su infancia. Hoffmann va a ser un artista completo para quien el dibujo, la música y la literatura son diferentes formas de la misma voluntad artística. Buscará a lo largo de su vida su medio de expresión y, antes de llegar a la literatura y probarlo desesperadamente con la música, lo intentará con la pintura en la que se formó previamente en el colegio.

La infancia de Hoffmann está marcada manifiestamente por la separación de los padres. Su padre, Christoph Ludwig Hoffmann (1736-1797) que trabaja como abogado en el tribunal de Königsberg, es un hombre de gran ingenio y de carácter impulsivo y veleidoso a quien le gusta en extremo la bebida. La madre, Luise Albertine Dörffer³⁰² (1748-1796), es, por el contrario, una mujer huraña y depresiva con enorme tendencia a la histeria. El padre aprovecha la ocasión que le brinda su profesión de trasladarse a Istenburg y abandona la familia

³⁰⁰ Los datos biográficos han sido tomados de las siguientes obras: Feldges, Brigitte u. Stadler, Ulrich, 1986, *E.T.A. Hoffman. Epoche-Werk-Wirkung*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung; Wittkop-Ménardeu, Gabrielle, 1997, *E.T.A. Hoffmann*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH; Steinecke, Harmut, 1997, *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, Philipp Reclam.

³⁰¹ Hoffmann es bautizado como Ernst Theodor Wilhelm que cambiará por Ernst Theodor Amadeus en honor a Mozart. El cambio de nombre aparecerá por primera vez en 1804 en la portada de la partitura *Die lustigen Musikanten*.

³⁰² En Hartmut Steinecke el apellido de la familia materna aparece como "Doerffer".

acompañado del hijo mayor, Johann Ludwig, con el que Hoffmann no volverá a tener contacto. A raíz de la separación Luise regresa a casa de su familia en la que viven su enfermiza madre y tres de sus hermanos: Otto Wilhelm, Charlotte Wilhemine y Johanna Sophie, único miembro de la familia que va sentir un enorme cariño por su sobrino. Otto Wilhelm será el encargado de la educación de Hoffmann que se va a caracterizar por la devoción pietista, el puritanismo y por una moral estrecha de miras. En el desarrollo personal de Hoffmann va a tener una influencia decisiva la extraña constelación familiar de los Dörffer, la infancia sin padre y casi sin madre, ya que Hoffmann nunca llegó a tener una auténtica relación materno-filial, y la continua compañía de personas solteras. A esta particular familia hay que añadir las dos personas que viven en el piso de arriba: Zacharias Werner y su madre cuyos gritos de demente acompañarán toda la infancia de Hoffmann.

Hoffmann contrarresta la mojigatería, la pedantería y la mediocridad de su familia con una fantasía desbordante gracias a la que crea su propia percepción del mundo, poniendo distancia entre él y los sucesos que conforman su vida. Todos los expertos en Hoffmann van a coincidir en destacar los dos aspectos de su personalidad, presentes en cualquier ámbito de su vida. No sólo hablan de dualismo, sino también de divergencia. El ser hijo de unos padres cuyos caracteres son totalmente opuestos dota a Hoffmann de la capacidad de vivir en una continua dualidad: siempre ama a dos mujeres a la vez; tan pronto se muestra a la vista de todos como que se retrae en sí mismo; es amoroso e indiferente, enfermizo pero con una resistencia corporal increíble, es burgués y bohemio, elegante y dejado en el vestir, ardiente y frío, tiene una fantasía desbordante y, a la vez, es terriblemente racional. Estas contradicciones en el carácter, que constituyen las distintas caras de la misma moneda, van a estar presentes no sólo en su vida, sino en toda su obra.

Sin embargo y a pesar de que la suya fue sin duda una infancia triste, no todo es negativo en su familia materna. El rasgo más positivo es la gran afición de sus tíos por la música; todos tocan algún instrumento que enseñarán también al sobrino. Dicha afición se ve reflejada asimismo en las veladas musicales que se organizan en la casa y a las que Hoffmann ha de acudir. Gracias al

ambiente musical que reina en la casa Hoffmann aprende temprano los rasgos básicos de la composición y compone ya desde los trece años. Por otro lado, asiste a todo tipo de conciertos tanto de aficionados como de grupos extranjeros de ópera y zarzuela. Ni siquiera con el comienzo de sus estudios de derecho, en 1792, abandona sus ejercicios de música, lo que le permite, ya con 18 años, dar clases de piano. De ahora en adelante y en todos y cada uno de sus destinos profesionales Hoffmann se va a dedicar a la música que compaginará con su trabajo de jurista en el servicio público. Va a trabajar de director de orquesta, de profesor de canto y de piano, va a componer infinidad de piezas musicales, que tendrán más o menos acogida entre los editores de música, sin embargo, la música nunca va a ser el medio a través del cual se muestre su personalidad. Hoffmann es un buen músico con una gran técnica pero no es un innovador, sino un emulador. En este ámbito sólo logrará un gran éxito que es la composición de la ópera *Undine*, basada en el relato homónimo de Fouqué. No obstante, la música va a impregnar toda su vida, será uno de sus grandes consuelos en los momentos críticos y aparecerá en todos sus escritos, tanto en los relatos como en las cartas.

Otro de los pilares de su vida lo van a constituir los amigos, ya que lo que no consiguió en el amor lo consiguió con la amistad. Hoffmann tiene a lo largo de su vida grandes amigos que le ayudarán y apoyarán hasta el final de sus días. Al primero de sus grandes amigos, Theodor Gottlieb Hippel, lo conoce en la Burgschule a la que se incorpora en 1782. Con Hippel comparte sus primeras experiencias artísticas en el campo de la literatura de lo que da fe la correspondencia entre ambos amigos en los años 1794-1795 donde se habla de numerosos trabajos literarios. Hippel será la persona que mejor llegue a conocer a Hoffmann, pues es a quien más se abre y quien se encuentra al corriente de todos sus miedos, sentimientos y amores. Posteriormente la amistad de Hippel va a salvar a Hoffmann de más de un apuro no sólo económico, sino también profesional.

Johannes Hampe, con el que coincide en su etapa de Goglau (1796-1798), será de los pocos amigos con los que Hoffmann puede hablar de música, pues,

al igual que Hoffmann, éste divide su tiempo entre la música y su actividad en el servicio público.

A Julius Eduard Itzig³⁰³ lo conocerá en Varsovia cuando éste es trasladado a la ciudad en 1804 como *Justizassessor*³⁰⁴. Hitzig va a desempeñar un papel fundamental en la vida de Hoffmann, ya que va a ser su asesor literario y su primer biógrafo. Gracias a la biblioteca de Hitzig Hoffmann amplía su horizonte literario con obras de Tieck, Novalis, Brentano, los hermanos Schlegel, Wackenroder y otros muchos representantes de la literatura de aquellos años. En Varsovia volverá a coincidir con su vecino de infancia Zacharias Werner al que no le une una auténtica amistad, sino el destino compartido de una infancia desgraciada y un tanto peculiar.

Los últimos en incorporarse a su círculo de amistades son los componentes de sus *Seraphinenabende* (desde el 18 de noviembre de 1818 se denominarán *Serapionsabende*) a los que conoce en casa de Hitzig a su vuelta al servicio público en Berlín. Entre los que forman parte de las veladas se encuentran Fouqué, Chamisso, Tieck, Bernhardi, Franz Horn y Philipp Veit, entre otros. Ellos serán, junto con Hoffmann, los protagonistas de los diálogos marco que aparecen antes y después de los relatos recogidos en *Die Serapions-Brüder*.

Hoffmann también conoció a muchas mujeres a lo largo de su vida, pero con ellas no tuvo tanta suerte como con los amigos. Su primer gran amor, Dora Hatt, fue su discípula de canto y piano. La relación estaba abocada al fracaso, ya que ella era algo mayor que él, estaba casada y no sentía la misma pasión que Hoffmann. Dora, a la que en su intercambio epistolar con Hippel llamará Cora por la protagonista de Kotzebue en *Die Sonnenjungfrau*, supone su primera decepción amorosa y le hará ser consciente de los problemas que representa su físico así como de las posibilidades que le brindan sus dotes artísticas con el sexo opuesto:

³⁰³ Con la emancipación de los judíos cambiará su nombre a Hitzig.

³⁰⁴ Funcionario de la administración de justicia con segundo examen de estado.

Um diese Zeit [18 Jahre] haben seine Figur und sein Gesicht bereits das charakteristische Aussehen angenommen, das sich im Laufe der Jahre kaum noch wandeln wird. Der junge Mann ist von weit unterdurchschnittlicher Größe, sehr hager, ein wenig vorgebeugt. Sein blauschwarzer Schopf hängt unordentlich in die hohe Stirn, die Nase ist gebogen, das Kinn schuhförmig aufwärts gekrümmt, der Teint gelb, der sehr große Mund scheint über einem Geheimnis versiegelt zu sein; die Augen herrlich und kurzsichtig, von der Farbe des Mondsteins, glänzen und funkeln von beunruhigendem Feuer zwischen den langen Wimpern. Die ganze Alraungestalt wird von ständigen Zappeln, von unaufhörlichem Gestikulieren in Bewegung gehalten.³⁰⁵

Posteriormente en 1798, habiendo dejado atrás su relación con Dora, se promete a su prima Sophie Wilhelmine Constatine Dörffer (Minna) para romper el compromiso cuatro años más tarde y casarse con la polaca Maria Thekla Rorer-Trzynska³⁰⁶, a la que Hoffmann llamará 'Mischa'. Mischa responde al tipo de mujer que gusta a Hoffmann, morenas de ojos claros, pero no va constituir el amor pasional que Hoffmann va a encontrar en otras mujeres. Sin embargo, será la única mujer con la que se case. Gabrielle Wittkop-Ménardeau describe la relación que posiblemente hubo entre ambos cónyuges:

Jedenfalls bietet sie [Mischa] ihm einen Hafen, eine unkomplizierte gute Kameradschaft, etwas wie die Wärme eines Heims. Wenn auch eine geistige Verbundenheit zwischen beiden Gatten niemals bestanden hat, gab es zwischen ihnen doch eine Art stillschweigenden Verstehens, eine unromantische Bindung in guten und bösen Tragen, trotz der kaum zu vermeidenden Konflikte, die das Zusammenleben mit einem Manne wie Hoffmann mit sich bringen mußte.³⁰⁷

El hecho de estar casado no va a ser un impedimento para Hoffman a la hora de seguir coqueteando con las mujeres. Durante su estancia en Varsovia (1804-1807) y a pesar de toda la actividad que despliega dentro de la comunidad musical, de la que es cofundador, le queda tiempo todavía para tener amoríos con las estudiantes de la academia de música. En su segunda estancia en Berlín (1807-1808), al perder su puesto de funcionario en Varsovia por no querer rendir homenaje a Napoleón, tendrá como amante a la mujer de un alto funcionario que en esa época se encuentra de servicio en la Prusia Oriental.

Pero sin duda la gran pasión de su vida es Julia Mark. Hoffmann entra en contacto con ella en Bamberg (1808-1813) donde le han ofrecido un puesto de

³⁰⁵ Wittkop-Ménardeau, S. 18.

³⁰⁶ En Steinecke el nombre aparece como Marianne Thekla Michaelina Rorer (pág. 24).

³⁰⁷ Wittkop-Ménardeau, S. 31.

director de orquesta en el teatro de la ciudad. Hoffmann se dedica a dar clases de piano y de canto para compensar su exiguo sueldo. En esas clases conocerá a Julia que tiene 13 años en su primer encuentro. Hoffmann se enamora perdidamente de su discípula y el tiempo que comparta con Julia en las clases le va a llevar de la exaltación a la miseria en más de una ocasión. Todos sus miedos, sus deseos, sus sentimientos los va a plasmar en un diario que escribe de manera críptica e incluso con letras griegas para que su mujer no tenga conocimiento de lo que ocurre. En 1812 Hoffmann pone distancia entre él y Julia, pero el compromiso de ésta con un comerciante, Johann Gerhard Grappel, aviva los celos de Hoffmann y da nuevas energías a la pasión. La relación acaba de manera desastrosa en una excursión que realizan todos en otoño en la que el prometido se emborracha y Hoffmann aprovecha para insultarle de manera incontrolada. Las consecuencias no se hacen esperar y la madre de Julia le prohíbe la entrada en su casa, consiguiendo que el resto de las madres se solidaricen con ella. A pesar de todo, la relación con Julia le deja una huella imborrable hasta el punto de que aparecerá en todas sus obras bajo apariencias y nombre diferentes.

Aunque Hoffmann supedita siempre su actividad como escritor a su trabajo como músico, será en la literatura donde consiga sus mayores éxitos, a excepción de la ópera *Undine*. Como hemos comentado, sus comienzos literarios están unidos a Hippel con quien compartirá sus primeras experiencias. Posteriormente, en 1803 y al contrario de lo que le ocurre con la música, logra que le publiquen un artículo, *Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt*, en la revista *Der Freimüthige* lo que supone una gran alegría para Hoffmann. Poco después en un concurso organizado por Kotzebue para escribir un libreto no se hará con el primer premio, pero consigue una mención especial del jurado. Gracias a estos reconocimientos Hoffmann no abandonará su actividad literaria que se verá recompensada en 1813, al final de su etapa de Bamberg. Carl Friedrich Kunze, comerciante de vino que había fundado una editorial, le publica los relatos recogidos en *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Los *Fantasiestücke* resultan un enorme éxito y se empieza a hablar del nacimiento de un artista genial. A partir de este momento su trabajo musical queda relegado a un segundo plano

superado con creces por su labor y éxito literarios. En los próximos años las obras de éxito aumentarán su fama, las que no lleguen a alcanzarlo mantendrán su nombre en boca de todos y su genialidad estará presente hasta su muerte.

5.2. Marco histórico-social y literario de la época de E.T.A. Hoffmann

5.2.1. Situación política

Tras los agitados acontecimientos de la Revolución francesa con los cambios políticos y sociales que surgen a partir de ella, los ejércitos de la Revolución y, posteriormente los de Napoleón, invaden Europa trayendo la guerra y el caos. Es en este momento cuando Fichte escribe su famoso *Discurso a la nación alemana*. La filosofía de Fichte con su “yo” libre va a ofrecer al pueblo, humillado y aterrado por la situación bélica, la confirmación de su dignidad interior. Su filosofía constituye un fiel reflejo de la época porque, aunque Napoleón difunde las ideas de la Revolución francesa por toda Europa, en esta última fase de la Revolución surgen las tendencias más nacionalistas, alejadas del pensamiento de los grandes filósofos cosmopolitas y enciclopedistas del siglo XVIII. De hecho, las teorías de Condorcet, Holbach, Helvetius o Montesquieu no tienen cabida en un sistema tan autoritario como el napoleónico. Las ideas de dichos intelectuales sólo penetraron en una fina capa de la burguesía alemana durante el gobierno de Federico el Grande, quedando eliminadas casi por completo por los disturbios de las guerras de liberación, por lo que la juventud intelectual sólo llega a tener una vaga idea sobre ellas³⁰⁸.

En 1807, cuando Napoleón domina toda Europa, Prusia intenta conseguir a nivel social lo que habían logrado los franceses por medio de una revolución institucional. En el caso alemán las reformas se van a llevar a cabo desde la monarquía, a pesar de que las derrotas de Jena y Auerstedt (1806) contra Napoleón han puesto en evidencia ideas e instituciones que han sobrevivido hasta el momento. La ocupación de varias partes de Prusia (Brandenburgo,

³⁰⁸ Wittkop-Ménardeu, S. 110-111.

Silesia, Pomerania) por las tropas napoleónicas, que lleva al Tratado de Tilsit (1807), se convierte en el punto de partida para la puesta en marcha de las reformas. Los protagonistas de las nuevas estructuras políticas provienen principalmente de la nobleza y en menor medida de la alta burguesía (oficiales y hacendados). A pesar de seguir siendo fieles a la monarquía, todos coinciden en la urgente necesidad de los cambios, imprescindibles para alcanzar el bien común. Los principales responsables de llevar a cabo las reformas son el barón Karl von Stein y Karl August von Hardenberg que seguirá con las reformas al cese de von Stein en 1808. Los ámbitos en los que se llevan a cabo dichas reformas son: el campo, donde se pueden adquirir tierras libremente tras la supresión de la servidumbre de la tierra; el fomento del comercio; la eliminación de las aduanas interiores en Prusia, para agilizar dicho comercio; y la reforma del ejército que llevarán a cabo Scharnhorst, Gneisenau y Boyen entre 1807 y 1814 y que se desarrollará paralelamente a la labor desempeñada por von Stein y von Hardenberg. Éste último, además, va a luchar por la secularización de los bienes espirituales, por la igualdad jurídica de los judíos así como por la jurisdicción policial de cada distrito³⁰⁹.

En otro orden de cosas, Wilhelm von Humboldt funda la Universidad de Berlín con el argumento de que hay que sustituir con fuerzas intelectuales lo que el estado ha perdido en el aspecto material. La nueva libertad académica en la investigación y en la enseñanza, que garantiza la protección contra cualquier intervención estatal, apoya los movimientos que tienen como objetivo alcanzar los cambios y fomentar los derechos democráticos en los que los estudiantes toman parte activa.

Cuando en diciembre de 1812 las potencias europeas se unen contra Napoleón la esperanza de todos los patriotas alemanes está puesta en Prusia al asumir ésta las guerras de liberación (1813-1815). La conciencia nacional alemana se intensifica como reacción contra la ocupación napoleónica. Estudiantes, burguesía y nobleza se alzan juntos contra Napoleón con el objetivo de una

³⁰⁹ Feldges u. Stadler, S. 13-16.

patria unida y libre³¹⁰. Sin embargo, este entusiasmo inicial se convierte en desencanto tras las guerras de liberación. En este momento surge en Alemania una gran agitación política, ya que se pretende restablecer el espíritu restaurador de la época anterior a Napoleón, lo que llena de frustración tanto a los estudiantes como a los luchadores por la libertad y a los patriotas. En el Congreso de Viena (1814-1815) los estados alemanes se organizan en la Confederación Germánica y se rechazan las ideas de los reformistas. Pronto se llega a la conclusión de que los príncipes no han llamado al pueblo a levantarse contra Napoleón para defender al país, sino para evitar que en Alemania se divulgaran las ideas de la Revolución francesa. En contra de la restauración del antiguo orden los estudiantes de Jena fundan la primera corporación estudiantil (*Burschenschaft*) en 1815, movimiento que se extiende pronto a otras universidades. Estos movimientos estudiantiles, que se tienen por democráticos y revolucionarios, aspiran a depurar las costumbres, a educar a la juventud y a luchar contra toda influencia extranjera. Con el mismo fanatismo condenan a los príncipes, el Catolicismo, el Racionalismo y el espíritu enciclopedista, el francés y la música italiana, además de propagar un patriotismo militante y centrarse en la divulgación de la cultura teutónica³¹¹ que representa el pasado común con el que enfrentarse a la situación presente.

5.2.2. La burguesía

Durante todo el proceso de las reformas apenas se cuenta con intelectuales provenientes de la burguesía, hecho ocasionado por el dominio que sigue ejerciendo la nobleza en las cuestiones de estado, y, sobre todo, por la falta de unidad y de conciencia de clase que todavía lastra a la burguesía. Sin embargo, se les permite el acceso al ejército y a la educación, ámbitos en los que pueden ejercer cierto poder, además de la adquisición de propiedades pertenecientes a la nobleza gracias a la reciente reforma del campo. La alta burguesía en Prusia está formada por médicos, funcionarios, profesores de bachillerato y oficiales. Junto a estos, la administración crea, con motivo de los

³¹⁰ Krywalski, Dieter u. Beimdick, Walter, 1993, *Werk und Wirkung. Fünfzehn Jahrhunderte deutscher Dichtung*, München, Oldenbourg Verlag GmbH., S. 273.

³¹¹ Wittkop-Ménardeau, S. 152-153 y Krywalski u. Beimdick, S. 273.

monopolios y los privilegios, unas clases económicas especiales a las que les corresponden una serie de tareas específicas relacionadas con el estado que afectarán a trabajadores y empresarios. Con esta medida no se eliminan las diferencias entre clases, pero se abre la barrera a los derechos por nacimiento³¹².

El paulatino avance de la burguesía en aquellos ámbitos sociales con cierto carácter privado, que hasta ahora eran también exclusivos de la nobleza, tiene consecuencias específicas en el ámbito de la cultura. Junto a las instituciones en las que hasta el momento ha tenido lugar la cultura oficial, ganan cada vez más relevancia las instituciones burguesas para el cuidado de la cultura. Aparte del programa oficial, el arte se desarrolla en círculos privados llamados “salones”, siguiendo el modelo francés, o en veladas donde se conversa sobre el arte. Estas actividades son organizadas principalmente por profesores de bachillerato, comerciantes y juristas y reúne a lo más notable de la burguesía. El arte se concibe cada vez en menor medida como algo decorativo, convirtiéndose en un instrumento para el análisis de la realidad, lo cual no impide que se siga consumiendo como medio para reconciliarse con la insatisfacción del día a día. Los artistas invitados a estos círculos privados se limitan a entretener al público que busca más bien una distracción que no un debate sobre el arte. A partir de este momento surge otro aspecto de la autonomía del arte: la soledad del artista. Al contrario de lo que sucedía en la corte de un príncipe feudal donde el artista dependía del trabajo que recibía de los mecenas, pero, a su vez, disfrutaba de un prestigio, a principios del siglo XIX el artista se encuentra sólo frente a una sociedad indiferente y estrecha de miras³¹³.

³¹² Feldges u. Stadler, S. 15.

³¹³ Ibid., S. 17.

5.2.3. Marco literario

5.2.3.1. Recepción del *Wartburgkrieg* hasta *Der Kampf der Sanger* de E. T. A. Hoffmann

El *Wartburgkrieg* sigue manteniendo el interés entre el público y los estudiosos tras la novela *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis gracias a diversos artículos crticos³¹⁴ que se escriben sobre el poema medieval a principios del nuevo siglo a los que sigue el debate en torno a la autoría del *Nibelungenlied* con Heinrich von Ofterdingen como protagonista. Puesto que el personaje está estrechamente ligado al *Wartburgkrieg* toda discusión en torno al él repercutirá en el interés por el poema medieval. Los hermanos Schlegel abogarn por separado y con diferentes planteamientos por Ofterdingen como autor del *Nibelungenlied* lo que desatará un debate entre los estudiosos por la autoría del poema pico³¹⁵. Jacob Grimm abre una nueva hipótesis al plantear la posibilidad de que fueran más de uno los autores del *Nibelungenlied*, basándose para ello en la dificultad de asignar la autoría de un texto de carácter popular a un autor concreto. Se inclina más por la figura de un rapsoda que hubiera recopilado los versos de la antigua canción y los hubiera unido de nuevo. La problemática de la revisión del texto y de la autoría compartida era conocida asimismo por varios estudiosos. De la misma opinión es Karl Lachmann que aporta argumentos muy parecidos en la recensn que escribe para la edición del *Nibelungenlied* de von der Hagen en 1816. Más adelante, en 1823, zanjar dicha cuestión en otra recensn, esta vez a la investigación de August Koberstein sobre el *Wartburgkrieg*³¹⁶.

³¹⁴ En 1803 Christian Schreiber publica un artículo en la revista *Freimüthige* sobre el *Wartburgkrieg* que se titula “ber die Minnesnger und ihren Krieg auf der Wartburg”. Posteriormente, en el mismo año, hará una adaptación del *Wartburgkrieg* que publicará en la misma revista. E. J. Docen criticar en 1804 en la *Münchner Zeitschrift* la representación de Schreiber sobre el *Wartburgkrieg* (Brinker-Gabler, Gisela, 1980, *Poetisch-wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur*, Stuttgart, Kümmerle Verlag, S. 149/150/157).

³¹⁵ A. W. Schlegel basa su teoría de la autoría definitiva de Ofterdingen en Austria como país de origen del autor y en las alusiones de Wolfram von Eschenbach sobre el *Nibelungenlied* lo que demuestra que él no puede ser el autor, ya que el poema ya existía para entonces. Por otro lado, su hermano Friedrich considera que la siguiente cita *Heinrich Durricher ist daz buoch* en el manuscrito B avala la autoría de Ofterdingen (Rettelbach, Johannes, 1999, “Heinrich von Ofterdingen zwischen Dichtung und Philologie” en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 236. Band, 151. Jahrgang, 1. Halbjahresband., S. 44-47).

³¹⁶ *Ibid.*, S. 47.

Por su parte, el *Wartburgkrieg* no sólo se encuentra en el centro de interés de los investigadores del ámbito científico-literario, sino que el mismo año que se publica el relato de Hoffmann, *Der Kampf der Sanger* (1817)³¹⁷, la Wartburg será escenario de una concentraci3n estudiantil para conmemorar los 300 años de la Reforma y el cuarto aniversario de la batalla de Leipzig. Dicho acontecimiento tendrá unas repercusiones políticas y sociales nefastas para las libertades y los derechos conseguidos hasta el momento: va a afectar negativamente al derecho de reuni3n de asociaciones sospechosas de difundir ideales nacionalistas o burgueses, se va a endurecer la censura y se van a limitar aún más los derechos alcanzados por la prensa y las asociaciones políticas. Sin embargo, todos estos hechos contribuyen a mantener y extender la fama de la Wartburg e indirectamente todo aquello relacionado con ella, como el *Wartburgkrieg*.

En este contexto lleno de acontecimientos políticos y sociales así como de investigaci3n y creaci3n literaria se desarrolla la obra literaria de Hoffmann que supone un reflejo de los aspectos sociales que preocupan al autor y de sus propias vivencias. La adaptaci3n que Hoffmann hace del *Wartburgkrieg* en su relato *Der Kampf der Sanger* no es ajena a este planteamiento. Hoffmann aprovechará todo el potencial que le aportan los motivos medievales para plasmar una serie de inquietudes personales que abarcan tanto el ámbito público como el más íntimo.

5.2.3.2. Motivos para la adaptaci3n del tema del *Wartburgkrieg*

Para cuando Hoffmann escribe *Der Kampf der Sanger* (1817) ya es un autor consagrado gracias a sus innumerables artículos y relatos repartidos en almanaques y libros de bolsillo, pero sobre todo gracias a sus *Fantasiestücke in*

³¹⁷ La fecha de publicaci3n de *Der Kampf der Sanger* oscila entre 1817/1818 y 1819 en la mayoría de los autores: Wulf Segebrecht (1817), Harmut Steinecke (1818), Horst Brunner y Johannes Rettelbach (1819). De todos ellos el que aporta la informaci3n más detallada es Lothar Pikulik que sitúa la publicaci3n del relato en 1817, sin embargo, la edici3n sobre la que trabaja presenta los siguientes datos: Erstdruck in Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1819. Neue Folge, Jg. I Leipzig: F. A. Brockhaus, S. 81-159. Verfasserangabe: Einer alten Chronik nacherzhlt von E. T. A. Hoffmann. (Pikulik, Lothar, 1987, *E. T. A. Hoffmann als Erzahler. Ein Kommentar zu den Serapions-Brüdern*”, G3ttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, S. 101).

Callots Manier (1814) a los que le siguen los *Nachtstücke* (1815). *Der Kampf der Sanger* no es uno de los grandes relatos de Hoffmann y el motivo principal radica en que la historia transcurre en el pasado. Hoffmann sentía auténtica predilección por diseccionar y describir su presente y a sus contemporáneos, lo cual además, realizaba con genialidad y destreza. El problema de *Der Kampf der Sanger* aparece siempre que Hoffmann abandona su presente para describir tiempos pasados lo que le hace caer fácilmente en la mediocridad al perder la perspectiva y al no comprender el sentimiento vital de los personajes³¹⁸.

Sin embargo, el relato de Hoffmann es imprescindible para entender la recepción productiva del *Wartburgkrieg* que se va a llevar a cabo tras la novela de Novalis, ya que es el primero de los autores incluidos en el presente trabajo que adapta el argumento de los poemas medievales. Como se ha visto, en la primera parte de la novela de Novalis apenas hay referencias al *Wartburgkrieg* y de la segunda, donde se habría desarrollado la temática de los poemas medievales, sólo quedan anotaciones. La actualización de los motivos junto con el horizonte de expectativa creado por las obras anteriores de Hoffmann va a estar en el origen de la recepción posterior del *Wartburgkrieg*.

A pesar de que no es uno de sus relatos más logrados, Hoffmann encuentra en el *Wartburgkrieg* un material lo suficientemente interesante como para crear otra de sus historias. La profunda admiración de Hoffmann por Novalis surgira raíz del contacto con su obra en la biblioteca de Hitzig³¹⁹. Es muy probable también que Hoffmann no se quedara al margen del intenso debate en torno al *Wartburgkrieg* que se origina con motivo de la investigación sobre la veracidad de los hechos que relata, por lo que de alguna manera el texto no le es desconocido. Asimismo y, como ya se ha mencionado anteriormente, están la discusión en torno a la autoría del *Nibelungenlied* y los sucesos políticos que tienen como escenario la Wartburg. Todo ello contribuye a que el *Wartburgkrieg* siga estando de actualidad.

³¹⁸ Wittkop-Ménardeau, S. 129/134.

³¹⁹ Ibid., S. 46.

Por otro lado, el trato con Tieck puede ponerle en contacto con el tema de la recepción medieval así como con los estudios que se estaban llevando a cabo. No hay que olvidar la gran labor de Tieck en pro de la recuperación y traducción de textos medievales y su difusión entre el público. De gran importancia para la relación de Hoffmann con la novela de Novalis es el hecho de que Tieck sea uno de los encargados de organizar el material que Novalis había dejado sobre la segunda parte de su novela, precisamente la parte en la que pensaba introducir el tema del *Wartburgkrieg*. El conocimiento de las obras de Tieck va a ser fundamental para la renovación del argumento del *Wartburgkrieg*, ya que Hoffmann entra en contacto con la leyenda de Tannhäuser a través del relato *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* (1799) que dará un nuevo impulso a la historia y al personaje de Offerdingen.

En la enorme biblioteca de Hitzig, que Hoffmann tiene a su disposición, encuentra, con toda seguridad, otro texto que contiene una de las versiones del *Wartburgkrieg*: la crónica de Johann Christoph Wagenseil. Su interés por la música, que llena sus primeros años profesionales, es seguramente el cauce por el que accede a la crónica de Wagenseil, fuente principal de su relato *Der Kampf der Sänger*. No es posible saber cuál de los textos fue el primero en ponerle en contacto con el tema del *Wartburgkrieg*, pero muy probablemente y, aunque Wagenseil es la fuente directa, su admiración por Novalis con su temprana muerte y su inacabada novela, que Hoffmann ya había leído³²⁰, haya podido ser el desencadenante de su interés por el *Wartburgkrieg*³²¹.

La música es sin duda otro de los motivos que llevan a Hoffmann a interesarse por el conjunto de poemas del *Wartburgkrieg*. Como ya se ha visto, la música juega un papel primordial en su vida y es la actividad que prepara el terreno para su producción literaria³²², además de considerarla la más romántica de todas las artes. La música es asimismo un órgano de percepción y de

³²⁰ “[...] Cyprian habe ihm das schöne Bild von dem im tiefsten Gemüt begeisterten Heinrich von Offerdingen, wie es ihm aus dem Novalis aufgegangen, durchaus verdorben,” (Hoffmann, E.T.A., 1995, *Die Serapions-Brüder*, München, Winkler Verlag, S. 316).

³²¹ Rettelbach comenta en la pág. 48 de su artículo lo siguiente: “Als Gegenentwurf zu Novalis ist E. T. A. Hoffmanns Novelle ‘Der Kampf der Sänger’ (1819) aus der Sammlung ‘Serapionsbrüder’ zu verstehen.”

³²² Wittkop-Ménardeau, S. 24.

conocimiento, una fuerza aglutinadora que une a las personas y el mundo³²³. El *Wartburgkrieg* le ofrece un argumento en el que la música desempeña un importante papel, pues es el medio que utilizan los poetas en sus duelos para demostrar su arte y su poder. El conjunto de poemas combina, además, música y poesía que, para Hoffmann, posee un poder mágico capaz de despertar lo prodigioso a la vida a través de la viveza de sus imágenes. Hoffmann intenta conseguir con sus palabras lo que luego logrará su *Offerdingen* con los sonidos:

Wenn *Offerdingen* seine Lieder vorträgt, so ist es, als schlüge er mit seinen gewaltigen Tönen an die dunklen Pforten eines fremden verhängnisvollen Reichs und beschwöre die Geheimnisse der unbekannt dort hausenden Macht herauf.³²⁴

El libro de Wagenseil no le va a interesar sólo por su relación con la música, sino también por entrelazar lo burgués, con su existencia segura y eficiente tal y como se desprende de su descripción de los maestros cantores y del antiguo Núremberg, con el misterio y el peligro que se pueden encontrar en el relato del *Wartburgkrieg*. El libro de Wagenseil le servirá de fuente para cuatro relatos, entre los que se encuentra *Der Kampf der Sängers*, en el que Hoffmann presenta el *Wartburgkrieg* como el escenario en el que se desencadena la lucha entre dos formas diferentes del arte de cantar: el inspirado por el más puro espíritu y el que fluye de la locura³²⁵. El argumento del *Wartburgkrieg* le permite tratar uno de los temas recurrentes en sus relatos, la intromisión de lo siniestro en lo cotidiano, y, a su vez, mostrar el poder de la música unida a lo siniestro y como antídoto del mismo.

En el *Wartburgkrieg* encuentra, por otro lado, la posibilidad de reflejar los cambios sociales que se van produciendo en esta época. Tanto el argumento como los personajes presentan unas características con las que Hoffmann puede plasmar una serie de problemas a los que concede gran importancia.

³²³ Neumann, Gerhard, Nachwort in: *Die Serapions-Brüder*, 1995, München, Winkler Verlag S. 1012.

³²⁴ Pikulik, S. 45.

³²⁵ Brunner, Horst, 1975, Nachwort, in: Johann Christoph Wagenseil, 1697, „Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst“ aus *De civitate Noribergensi commentatio*, Göppingen, Verlag Alfred Kümmerle, S. 23. (Hoffmann anticipa con esta temática lo que Fouqué va a desarrollar en su *Dichterspiel*)

Una de ellas que, además, le atañe personalmente es el papel del artista en la sociedad contemporánea. Durante el Romanticismo el papel del artista cambia sustancialmente con respecto a otras épocas propiciado por la más activa participación de la burguesía en el ámbito cultural. El nuevo artista es dueño absoluto de su obra que se convierte en la voz de sus sentimientos y de los problemas de la sociedad, quedando libre de tradiciones y convencionalismos. Esto supone tener que enfrentarse continuamente al gusto imperante y vivir a menudo en la miseria. Al no permanecer bajo la protección de ningún mecenas el artista se convierte en un inadaptado a quien la sociedad rechaza. En la figura de Offerdingen, Hoffmann refleja la impotencia y el desánimo cuando el artista no es comprendido.

Hoffmann se identifica con su personaje en varios aspectos: en su lucha por mejorar su arte y en su huida de la estrechez de lo cotidiano y de una sociedad que no le comprende. Offerdingen también le servirá para representar la figura romántica del antihéroe, ya que como ningún otro personaje del *Wartburgkrieg* Offerdingen refleja muchos de los problemas personales de Hoffmann. Hoffmann aprovecha la rebeldía que caracteriza al personaje medieval y la adapta a las necesidades del argumento que va a crear, convirtiendo a Offerdingen en uno de los personajes más románticos del relato. Offerdingen se enfrentará a la sociedad de la Wartburg para reivindicar su arte ante una sociedad inmovilista y se convertirá en el arquetipo del antihéroe al saltarse las normas para ir en busca de la perfección.

Además del nuevo papel del artista, el panorama social se ha visto modificado como consecuencia de las guerras napoleónicas. Los desastres de la guerra dejan en Europa más de un tercio de la población en la condición de desclasados, por lo que no es extraño que a partir de ahora se produzca el acercamiento entre individuos de diferente procedencia social. Hoffmann es un ejemplo de ello al disfrutar de esta situación asistiendo a los salones en los que se habla de cultura y arte y a los bailes que organiza la alta burguesía³²⁶. Recoge este acercamiento de clases en el motivo de la amistad entre Heinrich

³²⁶ Wittkop-Ménardeau, S. 68.

von Offerdingen, ciudadano de Eisenach, y Wolfframb von Eschinbach, del estamento de los caballeros, algo bastante improbable en la época en la que transcurre el argumento del *Wartburgkrieg*³²⁷. Para el tema de la amistad Hoffmann se inspira también en su propia vida, en la que gozó de grandes y fieles amistades, y en las tendencias del momento, ya que uno de los temas que ensalza el siglo XVIII es la amistad a la que los amigos se dedican sin vergüenza y sin segundas intenciones³²⁸. Para los románticos las personas sólo se pueden formar en estrecha relación con otras personas. La amistad y los círculos de amigos determinan la vida en la comunidad que queda reflejada en géneros literarios como diálogos, discursos o las veladas de lectura. Éste va a ser asimismo uno de los temas centrales de la poesía de la época³²⁹.

Otro de los temas personales que más influyen en Hoffmann, además de la amistad, es el amor. El argumento medieval y la novela de Novalis le proporcionan los elementos para la historia de amor: dos hombres enamorados de la misma mujer y un escenario en el que luchar para conseguir su amor. Hoffmann aborda un tema de gran relevancia para él, ya que el amor juega un papel primordial en su vida. Prueba de ello son las mujeres con las que, además de su mujer, mantendrá relación, destacando de entre todas ellas su discípula de canto Julia Mark que, sin duda, le dejó una huella imborrable. Hoffmann presenta el amor romántico con el sufrimiento y la pasión de los amantes, para lo que cuenta con su propia experiencia, reflejando el cambio producido en este aspecto con respecto a épocas anteriores. A diferencia de la Ilustración donde hombre y mujer eran considerados como seres racionales por igual, el Romanticismo resalta las diferencias individuales y sexuales entre ambos como su característica más noble. A partir de este momento se empieza a mostrar cómo el amor atrapa por completo a las personas y cómo a través de la unión de los amantes se alcanza una unidad superior³³⁰. Hoffmann vuelve a identificarse con Offerdingen en su enfrentamiento con Wolfframb y con toda la Wartburg por el amor de Mathilde.

³²⁷ De hecho, en la adaptación de Rothe, uno de los motivos por los que los poetas del *Wartburgkrieg* se enfrentan a Heinrich von Offerdingen es porque no pertenece a la nobleza, por lo que consideran una afrenta que, como simple ciudadano, pueda participar en la justa.

³²⁸ Wittkop-Ménardeau, S. 14.

³²⁹ Krywalski u. Beimdick, S. 232.

³³⁰ *Ibid.*, S. 232-233.

Por otro lado, y no menos interesante como causa para la elección de Hoffmann del tema del *Wartburgkrieg* está su estructura en forma de duelo. Gerhard Neumann señala que, como consecuencia de su temática, *Der Kampf der Sängers* puede ser incluido dentro de una forma especial de juego que forma parte de una serie de modelos lúdicos que sirven para simular la percepción del mundo y que llenan la obra de Hoffmann. Este juego tiene que ver con un orden social y mundial que surge a comienzos del siglo XIX y que gozará de gran importancia a lo largo del mismo: el duelo. El duelista es un jugador del destino que busca su suerte gracias a su habilidad y a una suerte de Providencia que va más allá de las leyes humanas. El orden mundial se crea a través de la acción del individuo, de su destino y de su habilidad. La estructura del duelo se encuentra en toda la obra de Hoffmann como escenificación propia del héroe, como percepción y representación del propio destino. Junto con una serie de duelos, en el sentido más estricto, como los pertenecientes al repertorio de los relatos románticos aparecen duelos que utilizan como arma diferentes medios y el poder que manifiesta su mundo. En el caso de *Der Kampf der Sängers* se trata de un duelo de sonidos entre poetas por la posesión de una mujer³³¹. Al igual que el carácter rebelde de Otterdingen, la figura del duelo ya se encontraba en la estructura original del *Wartburgkrieg*. Éste es un rasgo romántico que el relato de Hoffmann comparte con la novela de Novalis, pues ya se ha visto la importancia que Novalis daba al duelo al considerarlo una forma sublime de enfrentamiento.

Resumiendo podría decirse que, junto al interés despertado por la novela de Novalis sobre el tema del *Wartburgkrieg*, Hoffmann se encuentra con un texto que por su estructura y por las características de los personajes le permite abordar una serie de temas personales y sociales de gran importancia para él. Con la modificación de los motivos renueva la temática del *Wartburgkrieg* modernizando el argumento medieval y haciéndolo más atractivo para el público contemporáneo.

³³¹ Neumann, S. 1015

5.3. Fuentes

5.3.1. Fuentes relacionadas con el *Wartburgkrieg*

Las fuentes que Hoffmann utiliza para crear su relato aparecen en la introducción del mismo. La fuente principal, citada por él, es la Crónica de Núremberg de Johann Christoph Wagenseil (1633-1705) *De sacri Romani imperii libera civitate Noribergensi commentatio* (Bericht über Nürnberg Freie Stadt des Heiligen Römischen Reiches) de 1697³³². Hoffmann utilizó, además, una descripción de la Wartburg, seguramente de J.C.S. Thon, *Schloß Wartburg. Ein Beytrag zur Kunde der Vorzeit* (1815). También es bastante seguro que consultara el artículo de C. Schreiber en la revista *Der Freimüthige*, nº 84, 85 de 1804, “Über die Minnesänger und ihren Krieg auf der Wartburg”. Por el contrario, no debió recurrir al poema medieval sobre el *Wartburgkrieg* que debía conocer por lo menos en una edición fragmentada. Prescindiendo de algunos detalles que se citarán a lo largo de los capítulos correspondientes al *Wartburgkrieg*, tampoco utilizó como fuente principal *Heinrich von Ofterdingen*³³³; no obstante, en *Der Kampf der Sängers* hay huellas inconfundibles de la novela de Novalis³³⁴. Otra de las fuentes que Hoffmann toma para su relato es la leyenda de Tannhäuser para lo que se inspirará en *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* (1799), relato de Ludwig Tieck en el que se adapta dicha leyenda y que aparece en el primer tomo del *Phantasmus*³³⁵. En el relato de Hoffmann las palabras de Nasias al hablar “von den überschwenglichen Freuden des Venusberges” traen a la memoria del lector la leyenda de Tannhäuser.

5.3.2. Tieck y *Der getreue Eckart*

Tieck une en su relato varias leyendas alemanas de gran tradición: la leyenda del fiel Eckart, la leyenda del Flautista de Hamelin y la leyenda de Tannhäuser.

³³² Esta crónica contiene en su anexo, *De Germaniae Phonascorum Von der Meistersinger Origine, Praestantia, Utilitate*, en las páginas 509-515 dos fragmentos, uno alemán y otro latino, que le sirven de fuente a Hoffmann.

³³³ Pikulik, S. 101.

³³⁴ Feldges u. Stadler, S. 44. (además del comentario que aparece en los diálogos marco de *Der Kampf der Sängers*, veáse nota 320).

³³⁵ Pikulik, S. 113.

La primera de ellas tiene como protagonista a un caballero que advierte a los que llegan a las puertas del Monte de Venus de los peligros que les acechan en él. Para la figura de su fiel Eckart Tieck recopiló datos sobre el personaje y los unió a la leyenda del Flautista de Hamelin, mientras que la leyenda de Tannhäuser es una mezcla de ficción y realidad, ya que se apoya en la figura de un poeta real llamado Tannhäuser³³⁶. De su vida se sabe muy poco, entre otras cosas, que nació en Chiemgau y que huyó muy joven de la casa paterna para ir a las cruzadas, como era costumbre en la época. A la vuelta se estableció en la corte del duque Federico II de Austria. Aquí se pierde la pista en la historia y su figura entra a formar parte de la leyenda³³⁷.

El punto de partida de la leyenda surgida en el siglo XIV lo constituye la acentuada sensualidad de su poesía frente al amor cortesano imperante en ese momento³³⁸. El Tannhäuser de la leyenda se adentra en el Monte de Venus para gozar de los placeres prohibidos, pero pasado un tiempo decide volver a su mundo y peregrinar a Roma para pedir perdón. El papa le dice que no está en su mano concederle el perdón, que eso es potestad de Dios, y que le será tan difícil como que el báculo que lleva se llene de hojas nuevas. Tannhäuser no quiere esperar tanto tiempo y regresa al Monte de Venus. Al poco tiempo su bastón se llena de hojas verdes, pero él ya se ha condenado³³⁹. Hoffmann recoge el motivo de Tannhäuser en la figura de Heinrich von Ofterdingen que desaparece de la corte del landgrave de Turingia para volver tiempo después con un conocimiento de los placeres terrenales inaudito para aquella sociedad cristiana.

³³⁶ Nace después de 1200, según Pikulik, pág. 113; alrededor de 1205 es el dato que aparece en *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Mittelalter II*, 1976/1984, Stuttgart, pág. 113. En la muerte parece haber más unanimidad al fecharla en ambas obras después de 1266.

³³⁷ Pahlen, Kurt, 1995, *Richard Wagner Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, Mainz, B. Schott's Söhne, S. 165.

³³⁸ Pikulik, S. 113.

³³⁹ Dieter Borchmeyer considera, sin embargo, que volver al Monte de Venus es precisamente la penitencia que Tannhäuser se impone a sí mismo y que el reverdecer del báculo indica que esta penitencia se ha cumplido y que el perdón ha sido concedido (Borchmeyer, Dieter, "Venus im Exil. Antike und Moderne im Mittelalter", in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, 1989, hrsg. von Ursula und Ulrich Müller, Anif/Salzburg, Verlag Ursula Müller-Speiser, S. 122-123).

5.4. Der Kampf der Sanger

5.4.1. Die Serapions-Brüder

Der Kampf der Sanger se encuentra en el segundo tomo de la recopilaci3n *Die Serapions-Brüder*. La idea de editar en forma de libro sus narraciones, diseminadas por los libros de bolsillo y las revistas, se la dio a Hoffmann el librero y editor Georg Reimer a finales de 1818 cuando Hoffmann ya era un escritor de 3xito. Hoffmann acept3 la proposici3n y dud3 entre ponerle un t3tulo sencillo como *Erzahlungen* o darle un t3tulo más general parecido al *Phantasmus* de Tieck. Se decidi3 por lo segundo y eligi3 el t3tulo *Die Serapions-Brüder. Erzahlungen und Marchen*. El primer t3tulo fue *Die Seraphinen-Brüder* por las “veladas serafinas” (*Seraphinen-Abende*) en las que Hoffmann se reun3a con sus amigos en la primera 3poca berlinesa (1814-1816). En esta primera etapa se reun3an en Berl3n Carl Wilhelm Salice Contessa, Julius Eduard Hitzig, Johann Ferdinand Koreff, los hermanos Ernst y Friedrich von Pfuehl y Georg Segemund, que eran los participantes fijos. De vez en cuando acud3an tambi3n Adelbert von Chamisso, Joseph von Eichendorff, Friedrich de la Motte Fouqu3, Theodor Gottlieb von Hippel, Werner von Haxthausen, August Oetzel y Ludwig Roberts. Esta “orden” se disolvi3 con la marcha de Chamisso a un crucero, reanudándose los encuentros a su vuelta, esta vez el 14 de noviembre de 1818 d3a de San Serap3n Sidonita, con el nuevo nombre de *Serapions-Brüder*³⁴⁰.

El c3rculo de amigos que se reun3a en Berl3n le sirve de pretexto para enmarcar su libro. Antes y despu3s de cada relato aparecen comentarios de los amigos que muestran sus reacciones ante lo que han escuchado, ante lo que se comenta en el grupo e incluso ante opiniones de lectores y cr3ticos. En estudios anteriores se intent3 identificar a los seis participantes con Theodor (Hoffmann), Ottmar (Hitzig), Sylvester (Salice-Contessa), Vinzenz (Koreff), Lothar (Fouqu3) y Cyprian (Chamisso)³⁴¹. Estos intentos de identificaci3n no han dado resultado porque en principio todas las figuras de Hoffmann son ficticias o creaciones propias lo que no quiere decir que no se haya podido basar tambi3n en modelos reales. El ciclo de relatos *Serapions-Brüder* enlaza

³⁴⁰ Feldges u. Stadler, S. 55.

³⁴¹ Wittkop-M3nardeau, S.143.

con una larga tradición literaria que se remontaría a Boccaccio y su *Decamerone* en donde ya aparece un círculo de narradores. En el ámbito alemán tenemos a Wieland, Goethe (*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*) y Tieck (*Phantasmus*), pero también enlaza con la tradición del cuento oriental del que se toma como ejemplo a Sherezade³⁴².

5.4.2. Der Kampf der Sanger (1817)

El relato de Hoffmann comienza con la lectura de un libro de Wagenseil con el que el narrador tendrá un sueño premonitorio que luego relata. Alrededor de 1208 el landgrave Hermann I de Turingia reúne en su corte a los siguientes poetas: Walther von der Vogelweid, Reinhard von Zwekhstein, Heinrich Schreiber, Johannes Bitterloff, Heinrich von Offerdingen y Wolfframb von Eschinbach, estos dos últimos grandes amigos. Offerdingen abandona la Wartburg porque está perdidamente enamorado de la condesa Mathilde, viuda del conde Cuno von Falkenstein, que, a su vez, es la amada de Wolfframb. En el bosque se encuentra con una horrible figura que ha escuchado sus canciones y que le recomienda burlonamente que visite al maestro Klingsohr para mejorar su arte. La aparición le deja un libro a Offerdingen que éste no llega a leer, porque se queda dormido nada más abrirlo, y al despertar no consigue acordarse de nada. Wolfframb entretanto ha ido a Eisenach a buscar al amigo, pero all le dicen que hace tiempo que se march.

Con la llegada de la primavera los poetas se reúnen para cantar. Sin previo aviso aparece Offerdingen en el que todos perciben algo siniestro. Todos los poetas interpretan por turno sus canciones, pero es Offerdingen quien deja maravillado a todos los presentes y se alza con la corona del ganador que le entrega Mathilde. Ésta ha quedado subyugada por su arte y se convierte en su discípula, volviéndose altanera como él. Pasado un tiempo Mathilde abandona la Wartburg, pero Offerdingen se queda para una justa organizada por el landgrave que quiere averiguar qué le ha ocurrido. Antes de la justa Offerdingen le revela que su maestro es Klingsohr. Offerdingen pierde la justa

³⁴² Neumann, S. 1004.

al ser vencido por el resto de los poetas y como venganza alaba al duque de Austria, Leopoldo VII, por encima del landgrave y ofende a las damas de la corte alabando la belleza y el encanto de Mathilde de manera infame. Los poetas quieren vengarse, pero Offerdingen pide al landgrave que sea Klingsohr quien dirima la justa. Offerdingen se pone en camino para ir a buscar a Klingsohr y traerlo a la Wartburg para lo que se le concede el plazo de un año.

Pasado el año Klingsohr llega a Eisenach y, nada más llegar, Wolfram le hace una visita. En su primer duelo Wolfram sale vencedor, por lo que Klingsohr le enviará de noche a un demonio llamado Nasias. Ambos se enfrentan y Wolfram consigue ganar una vez más gracias a una canción inspirada en la primera vez que vio a Mathilde. Mientras tanto el landgrave ha mandado llamar a Klingsohr porque la noche anterior las estrellas revelaron el nacimiento de la hija del rey de Hungría, Andreas II, que llegará a ser santa y esposa de Ludwig, el hijo del landgrave. Es en esta reunión cuando Klingsohr renuncia a arbitrar la lid, abandonando la Wartburg cargado de presentes.

La lid se celebra en el último minuto al hacer su entrada Offerdingen que deberá enfrentarse al adversario designado por el landgrave. El elegido por sorteo es Wolfram quien al vencer a Offerdingen, bajo cuya apariencia se esconde Klingsohr, salva a Mathilde y a Offerdingen de la maldición en la que habían caído. Wolfram recupera a su amada y Offerdingen parte hacia la corte de Leopoldo VII de Austria, donde se dedica a su labor como poeta.

5.5. Motivos

Hoffmann utiliza para su relato una mezcla de motivos compuesta por los que toma de Wagenseil y los creados por él mismo. Sin embargo, la estructura del relato tiene un gran paralelismo con la del *Wartburgkrieg*.

5.5.1. Motivos propios del *Wartburgkrieg*

Hoffmann organiza su relato en el mismo orden en el que se encuentran los dos poemas principales del *Wartburgkrieg*, en cuanto al argumento general.

Introduce, sin embargo, algunos cambios en la aparición de motivos y personajes que se adaptan mejor a la estructura de la historia.

Se mantiene como lugar de la lid la Wartburg, apareciendo el nombre en el título del primer capítulo, “Die Meistersänger auf der Wartburg”³⁴³, aunque aparecerá más veces a lo largo del relato. Hoffmann distribuye la justa poética a lo largo de la narración y su desarrollo es exactamente el mismo que en el *Fürstenlob*, dos días, siendo la justa del segundo día, celebrada en la Wartburg, consecuencia directa de la primera en la que Offerdingen ofende a todos los maestros. La única diferencia va a consistir en el lugar de aparición de los motivos. Mientras que la comparación del duque de Austria con el sol aparece en el *Fürstenlob* el primer día, Hoffmann lo situará en el segundo. En el capítulo “Von der Gräfin Mathilde. Ereignisse auf der Wartburg” aparece el primer enfrentamiento de Offerdingen con los otros maestros tras su larga ausencia de la Wartburg donde muestra su nuevo arte, despreciando el de sus contrincantes. En este primer enfrentamiento conquistará el corazón de Mathilde y despertará las sospechas del resto de los poetas sobre su forma de cantar. El capítulo “Der Krieg von Wartburg” recoge el ajuste de cuentas de Heinrich von Offerdingen con los otros poetas con motivo de la anterior justa. Estos dos primeros capítulos presentan los motivos propios del *Fürstenlob* y los siguientes capítulos, “Meister Klingsohr kommt nach Eisenach”, „Nasias kommt in der Nacht zu Wolfframb von Eschinbach“ y „Meister Klingsohr verläßt die Wartburg. Entscheidung des Dichterkampfs”, se corresponden con el enfrentamiento entre Klingsohr y Wolfframb, es decir, con el *Rätseispiel*.

Además del trasvase del motivo de la comparación del duque de Austria con el sol, la aparición de los jueces que han de dirimir la justa es postergada en el relato de Hoffmann³⁴⁴. La razón para este cambio de lugar del motivo puede ser debida al intento de prolongar la historia, ya que, como dice Rettelbach, la justa se desarrolla en etapas³⁴⁵. Los dos jueces originales, Reinmar y Wolfframb, son sustituidos por dos personajes tomados de la *Thüringische*

³⁴³ Hoffmann, S. 279.

³⁴⁴ Ibid., S. 311.

³⁴⁵ Rettelbach, S. 48.

Chronicka (*Des zweyten Buches Anderer Theil*, Erfurth 1738) de Johann Heinrich von Falkenstein, el conde Meinhard zu Mühlberg y el copero Walther von Vargel³⁴⁶. Hoffmann les asigna este papel puesto que Wolframb será uno de los participantes y porque son dos caballeros de su corte entendidos en el arte de cantar.

Hoffmann recoge asimismo el motivo de la muerte que aparece en la primera lid cuando el landgrave acepta que sea Klingsohr quien arbitre el duelo “und den Kampf auf Tod und Leben entscheide.”³⁴⁷. La segunda vez que se nombra la lucha a muerte será en la última justa que enfrenta a Offerdingen y al poeta elegido por el landgrave. En este momento es el mariscal del landgrave quien anuncia la condición a muerte de la justa: “[dass] der im Gesang Besiegte hingerichtet werden solle mit dem Schwert.”³⁴⁸

La similitud de la estructura del relato de Hoffmann con respecto de la del *Wartburgkrieg*, indica que o Hoffmann no supo resolver el relato de su fuente, Wagenseil³⁴⁹, o que la estructura del poema medieval le resultó lo suficientemente interesante e idónea para desarrollar el planteamiento de su historia.

5.5.2. Motivos tomados del texto de Johann Christoph Wagenseil

Wagenseil recoge los hechos del *Wartburgkrieg* en dos textos que se complementan: el texto de Spangenberg, sin el breve relato sobre el enfrentamiento de los poetas, y un texto en latín que recoge precisamente lo anterior³⁵⁰. Del libro de Wagenseil tomará Hoffmann la mayoría de los motivos para su relato. En *Der Kampf der Sänger* Heinrich von Offerdingen sigue siendo ciudadano de Eisenach:

Es befanden sich allda Wolframb von Eschinbach, Walther von der Vogelweid, Reinhard von Zwekhstein, Heinrich Schreiber, Johannes Bitterloff, alle ritterlichen Ordens, und Heinrich von Offerdingen, Bürger zu Eisenach.³⁵¹

³⁴⁶ Segebrecht, Wulf, Anmerkungen, in: *Die Serapions-Brüder*, S. 1059.

³⁴⁷ Hoffmann, S. 298.

³⁴⁸ Ibid., S. 311-312.

³⁴⁹ Pikulik, S. 109.

³⁵⁰ Capítulo 2: Los poemas medievales que constituyen el llamado *Wartburgkrieg*, pág. 54.

³⁵¹ Hoffmann, S. 279.

Sin embargo, Hoffmann cambiará uno de los rasgos que ha acompañado a Offerdingen desde la versión de Rothe y que ha contribuido sin duda a su fama: la amabilidad que hace de él uno de los personajes más apreciados. Hoffmann modifica parcialmente este motivo, repartiendo el afecto del resto de los personajes entre Wolfram y Offerdingen, resultando vencedor en esta “lid” el primero:

Nicht allein Wolframs große Kunst, sondern auch seine Milde und Demut gewannen ihm in kurzer Zeit des Landgrafs volle Gunst und Liebe, und wohl mocht es sein, daß Heinrich von Offerdingen, der sonst in dem hellsten Sonnenlicht der fürstlichen Gnade gestanden, ein wenig in den Schatten zurücktreten mußte.³⁵²

El motivo de la alabanza al duque austriaco aparece en el relato de Hoffmann en el capítulo que él denomina ‘Der Krieg von Wartburg’. El tema de la justa no tiene ninguna relación con la alabanza al mejor mecenas, sino que la lid se celebra porque los poetas de la Wartburg quieren humillar a Offerdingen, dándole una lección. La venganza de éste será alabar al duque de Austria por encima del Landgrave Hermann de Turingia comparándolo con el sol:

Offerdingen ergrimte über diese Schmach und begann nun Lieder, die, mit verhöhnenden Anspielungen auf den Landgraven Hermann, den Herzog von Österreich Leopold den Siebten bis über die Sterne erhoben und ihn die hellfunkelnde Sonne nannten,...³⁵³

Hoffmann cierra el círculo en esta relación entre poeta y mecenas situando a Heinrich al final del relato en la corte de Austria: „Einige Zeit war verstrichen, da kam die Nachricht nach der Wartburg, daß Heinrich von Offerdingen sich am Hofe des Herzogs von Österreich Leopolds des Siebten befinde,...“³⁵⁴.

Otros dos de los motivos medievales, que habitualmente aparecen unidos, son la petición de protección de Offerdingen, en este caso, al landgrave y la partida de Offerdingen para ir en busca de Klingsohr³⁵⁵. Una vez que Offerdingen ha ofendido a toda la sociedad de la Wartburg, por lo que los maestros se quieren vengar de él, solicita la ayuda al landgrave, además de exigirle que sea Klingsohr quien dirima la justa:

³⁵² Hoffmann, S. 281.

³⁵³ Ibid., S. 297.

³⁵⁴ Ibid., S. 316.

³⁵⁵ Hoffmann sustituye a la landgravesa por el landgrave en el motivo. En el subcapítulo personajes, en las págs. 167-168 de este mismo capítulo, se explica más en detalle la razón de la modificación del motivo.

Voller Wut und Verzweiflung rief er den edelgesinnten Landgrafen Hermann an, sein Leben zu schützen, ja noch mehr, die Entscheidung des Streites über die Meisterschaft des Gesanges dem berühmtesten Sänger der Zeit, dem Meister Klingsohr zu überlassen.³⁵⁶

Asimismo se mantiene el motivo del *Rätseispiel* que representa la confrontación entre Klingsohr y Wolfram. Wolfram sigue simbolizando la religiosidad y la espiritualidad, mientras que Klingsohr encarna el lado oscuro debido a su relación con los poderes ocultos. El tema continúa siendo la lucha entre el bien y el mal. Hoffmann es el único de los autores presentados en este trabajo que recoge el motivo del enfrentamiento por las fuentes del saber³⁵⁷, motivo perteneciente al poema *Zabulons Buch*. La alusión al maestro Friedebrand, quien introduce a Wolfram en el conocimiento del arte de cantar y le suministra escritos con poemas magistrales, establece una relación directa con este último poema. Friedebrand procede de Escocia, de Siegebrunnen, y de allí trae libros sobre la historia de algunos caballeros del ciclo artúrico (Gamuret, Parsifal, etc.) así como sobre el margrave Wilhelm von Narben y Rennewart³⁵⁸. De hecho, el motivo que lleva a Wolfram a visitar a Klingsohr es hacerse con todos los conocimientos que éste le pueda transmitir, salvo aquellos que vayan más allá de lo que un espíritu piadoso deba saber. Las reservas de Wolfram hacia Klingsohr tienen que ver con la oscura procedencia de la sabiduría del poeta-astrólogo³⁵⁹. El primer enfrentamiento entre ambos surge a causa de sus diferencias como poetas: Klingsohr no tiene a Wolfram por un digno contrincante y Wolfram considera que el poder de Klingsohr viene del infierno y que se encuentra en continuo contacto con los espíritus del mal. Klingsohr por su parte le recuerda que su arte proviene de Friedebrand y le acusa de haber robado los escritos que el maestro le proporcionó³⁶⁰. Hoffmann mantiene la diferencia entre el piadoso Wolfram y el oscuro Klingsohr tanto al establecer el origen de sus fuentes como en los temas que los enfrentan.

³⁵⁶ Hoffmann, S. 297.

³⁵⁷ Hoffmann toma este motivo de su fuente Wagenseil que a su vez lo recoge de Spangenberg.

³⁵⁸ Hoffmann, S. 280.

³⁵⁹ *Ibid.*, S. 298. (Wolfram anticipa el dilema al que se van a enfrentar los poetas en el *Dichterspiel* de Fouqué).

³⁶⁰ *Ibid.*, S. 300-301.

Uno de los motivos que Hoffmann mantiene sin retocar es la profecía de Santa Isabel que Klingsohr lee en las estrellas. Según la profecía, la hija del rey Andreas II de Hungría, Isabel, se convertirá en la esposa del hijo del landgrave actual y llegará a ser santa:

Die wird aber Elisabeth heißen und ob ihrer Frömmigkeit und Tugend heiliggesprochen werden in künftiger Zeit von dem Papst Gregor dem Neunten. Und die heilige Elisabeth ist erkoren zum Weibe Ludwigs, des Sohnes Eures Herrn Landgrafen Hermann!³⁶¹.

Aprovechando la ambigüedad del carácter de Klingsohr presente en los primeros textos, Hoffmann utiliza la profecía para acercar a Klingsohr y al landgrave, ya que éste último no le tenía mucho afecto. Por un lado, es un astrónomo de prestigio y tiene contacto con los poderes ocultos, por otro lado, anuncia el nacimiento de Santa Isabel lo que hará que pueda marcharse de la Wartburg colmado de presentes por el landgrave³⁶². Hoffmann ha podido mantener el motivo para presentar las dos caras de su maestro: la siniestra, acompañada de sus espíritus, de la magia negra; y la otra, la bondadosa, con la que se introduce en lo cotidiano de los otros personajes. De esta manera tenemos una de las dualidades que tanto gustan a Hoffmann: lo siniestro dentro de lo cotidiano.

5.5.3. Motivos introducidos por Hoffmann

Los motivos que Hoffmann incorpora a su relato están estrechamente relacionados con su presente tanto en lo que respecta al aspecto social como al personal. Hoffmann recoge gran parte de los motivos de los poemas medievales, en los que introduce modificaciones que actualizan el significado medieval de los mismos, acercándolos y haciéndolos más comprensibles para el público lector de la época de Hoffmann.

Uno de esos temas es la amistad que Hoffmann refleja en la amistad fraternal entre Offerdingen y Wolfram. Hasta el relato de Hoffmann apenas existe relación entre ellos, pues realmente pertenecían a estamentos diferentes:

³⁶¹ Hoffmann, S. 309.

³⁶² „[...] und verließ [Klingsohr], vom Landgrafen reichlich beschenkt, die Wartburg.“ (Ibid., S. 311).

Heinrich era un ciudadano y Wolframb un caballero. Con este motivo refleja, por un lado, el tema de la amistad, ensalzado en el siglo XVIII, y, por otro, la evolución que se va produciendo en su sociedad con respecto al acercamiento entre las diferentes clases sociales como consecuencia del aumento paulatino del poder de la burguesía y de la gran cantidad de desclasados que originan las guerras napoleónicas.

Otra de las innovaciones es el motivo que Hoffmann recoge de la leyenda de Tannhäuser. Al igual que éste, Heinrich desaparece de su mundo y pone su alma en venta por aprender el arte de cantar. En la canción que Offerdingen entona nada más volver a la Wartburg se oyen los ecos del Monte de Venus: "Nun rauschten die Akkorde stärker, und glühende Düfte wehten daher und Bilder üppigen Liebesglücks flammten in dem aufgegangenen Eden aller Lust."³⁶³ Hay otra alusión más explícita puesta en boca de Nasias quien también canta a los placeres del Monte de Venus: "Nasias begann nun ein Lied von der schönen Helena und von den überschwenglichen Freuden des Venusberges."³⁶⁴ La elección del motivo de la leyenda de Tannhäuser es, por otro lado, una influencia de la época. Tannhäuser es un individualista que sólo busca la satisfacción de sus deseos sin importarle nada más en absoluto. Goza intensamente de los placeres prohibidos, pecado terrible para la época en la que transcurre la leyenda y del que tampoco se arrepentirá, al contrario que Offerdingen. Este motivo, en virtud del cual el deseo personal se instala por encima del bien y del mal, convierte en más romántica si cabe la figura de Offerdingen.

Hoffmann introduce asimismo el motivo de la mujer amada por dos hombres, ya que tanto Heinrich como Wolframb están enamorados de Mathilde. El motivo del amor explícito de dos hombres por una mujer constituye un tema romántico, pues supone la libertad de los sentimientos sin ninguna atadura y refleja en parte la vida de Hoffmann y sus amores apasionados, por ejemplo, por su alumna Julia Marc. Este motivo simboliza la pasión amorosa y pone de manifiesto cómo ésta atrapa por completo a las personas, tema que se resalta

³⁶³ Hoffmann, S. 292.

³⁶⁴ Ibid., S. 306.

durante el Romanticismo. De hecho, Offerdingen está dispuesto a vender su alma a cambio de mejorar su arte y de esta manera conseguir a Mathilde, lo que lleva a ambos a su perdición. Este motivo tendría una cierta similitud con el de Fausto, que vende su alma por el conocimiento, aunque Hoffmann no desarrolla el motivo hasta sus últimas consecuencias, ya que Offerdingen y Mathilde serán salvados por Wolfram. Este último motivo junto al tema de la pasión amorosa contribuye a la romantización del argumento medieval.

La música es otro de los motivos que ya presentaba el poema medieval y que representa uno de los temas centrales del relato, pues constituye una de las grandes pasiones de Hoffmann. Hasta el momento no es más que un elemento caracterizador de los poetas y del tipo de justa que llevan a cabo, sin embargo, con Hoffmann alcanza una dimensión diferente, ya que potencia las posibilidades musicales que le ofrece el *Wartburgkrieg*. En *Der Kampf der Sängers* la música presenta el rasgo característico de las obras de Hoffmann: es un poder seductor y demoníaco. En el relato el aspecto demoníaco va a estar encarnado por Offerdingen, Nasias y Klingsohr, mientras que el único exponente del aspecto salvador va a ser Wolfram. El poder de esa música ha conseguido que Mathilde se enamore de él,

Er [Wolfram] meinte sogar, daß er selbst sich Mathildens Gunst auf keine andere Weise erfreue als durch seine Lieder... .
Doch Wolframs Lieder kamen aus der Tiefe des liebenden Herzens und trafen gleich funkelnden scharfgespitzten Pfeilen hervorblitzend, Mathildens Brust.³⁶⁵

y que Heinrich y Mathilde se salven del hechizo y se libren de caer en el abismo:

Dein Lied war es, das Lied, das du heute sangst, das Lied, vor dem der Böse weichen mußte, war es, was mich rettete [Mathilde].
Ja, mein Wolfram! vor deinem Liede sanken die mächtigen Schleier, die mich umhüllten, und ich schaute wieder zum heitern Himmel empor [Heinrich].³⁶⁶

Como la más romántica de todas las artes refleja muy bien la continua contradicción del espíritu romántico. Hoffmann aprovecha de su fuente el aspecto contradictorio entre un arte que se entrega a la magia satánica y un

³⁶⁵ Hoffmann, S. 284/290.

³⁶⁶ Ibid., S. 315/316.

arte que emana de un sentido piadoso y trata de objetos piadosos. Romantiza esta contradicción cuando contempla la bendición y la desgracia como una dualidad dentro de la obra de arte. En la Edad Media y en la época de Wagenseil no cabía la posibilidad de que el arte pudiera ocupar el lugar de un sacramento o de la perdición. Pero cuando al final Mathilde y Heinrich confiesan que ha sido la canción de Wolframb la que les ha salvado del mal se le adjudica al arte una función salvadora que en otro tiempo era exclusiva de la religión³⁶⁷.

5.6. Personajes

A excepción de algún personaje inventado o modificado, cabe precisar que Hoffmann es bastante fiel a su fuente, como se ha visto con los motivos.

5.6.1. Personajes del *Wartburgkrieg* tomados del texto de Wagenseil

En el relato de Hoffmann los protagonistas evocan inmediatamente a los personajes de la Wartburg, aunque sus nombres están ligeramente modificados:

Hermann von Thüringen

Walther von der Vogelweid

Reinhard von Zwekhstein

Johannes Biterolf

Heinrich Schreiber

Wolframb von Eschinbach

Heinrich von Ofterdingen

Klingsohr

Es interesante igualmente destacar que Hoffmann mantiene la diferencia de estamento entre Ofterdingen y el resto de los poetas, motivo presente desde la versión de Rothe³⁶⁸.

³⁶⁷ Pikulik, S. 110-111.

³⁶⁸ Veáse nota 351.

En relación al landgrave, Hermann I de Turingia, éste apenas presenta diferencias con respecto al personaje del *Wartburgkrieg*. Los cambios introducidos lo presentan como el protector de Heinrich por el que siente verdaderamente un especial cariño: “Der Landgraf selbst, dem Jüngling mit Herz und Seele zugetan,...”³⁶⁹. Es como si Hoffmann intentara dotar al landgrave de todos los rasgos que hasta ahora había tenido la landgravesa, papel que desaparece en su relato.

Otro de los personajes del *Wartburgkrieg* que aparece en el relato de Hoffmann es el duque Leopoldo de Austria, al que se le compara con el sol en detrimento del landgrave Hermann, y a quien Offerdingen utilizará para vengarse de los otros poetas cuando estos intentan humillarlo³⁷⁰.

Pero, sin duda, Heinrich von Offerdingen vuelve a convertirse en uno de los protagonistas principales. Sigue siendo uno de los preferidos gracias a los rasgos que le prestó Rothe, aunque Hoffmann le confiere un aspecto más siniestro, pues en determinados momentos un espíritu maligno adopta su figura. En un primer momento parece que Offerdingen es el protagonista por excelencia, pero posteriormente se llega a la conclusión de que es tan solo el pretexto sobre el que se construye la historia. Según Pikulik, parece ser que Hoffmann no pudo encontrar un borrador conveniente para la adaptación que quería hacer del tema de *Wagenseil*. Primero se planteó que la acción girara alrededor de la figura de Heinrich von Offerdingen del que se esperaba que después de encontrar a Klingsohr volviera a aparecer en la narración para seguir adelante con la evolución de su personaje. Hoffmann abandona esta idea y traslada el interés, basándose en su fuente, a la controversia entre Klingsohr y Wolfframb³⁷¹. Modifica el personaje de Offerdingen en relación con la fuente puesto que le pone en contacto con la magia que en *Wagenseil* está subordinada a Klingsohr. El demonio le tienta, un mundo nuevo se le abre y la ayuda del demonio parece prometerle la posesión de Mathilde. Pero Nasias (en la fuente *Nasion*) no pacta con Offerdingen porque no quiere tener trato con un

³⁶⁹ Hoffmann, S. 281.

³⁷⁰ Véase nota 353.

³⁷¹ Pikulik, S. 109.

“chapucero” como ese *Minnesänger* y le remite a Klingsohr que tampoco le reconoce como discípulo, dada la incapacidad de Offerdingen para introducirse en el misterio³⁷².

Hoffmann empequeñece a sus personajes, aunque, según Pikulik, Heinrich llega a tener en el borrador rasgos de la figura del Don Juan de los *Fantasiestücke*. Como éste último es una figura desgarrada que oscila dolorosamente entre el anhelo por lo puro, por lo celestial y el deseo por las veleidades terrenales. A veces se convierte, como Don Juan, en una figura altanera que mira a sus compañeros por encima del hombro con sarcasmo y cuyo poder sugestivo proviene de oscuras profundidades. Gracias a este poder consigue derrotar a sus compañeros en una de las cuatro justas y acaba atrayendo a Mathilde hacia el mal³⁷³.

La rebeldía de Offerdingen, presente ya en el *Wartburgkrieg*, es acentuada por Hoffmann al añadirle los rasgos del Tannhäuser de la leyenda: no sólo se enfrenta a todos sus antiguos compañeros y a su protector, sino que además ha estado en un lugar donde ha entrado en contacto con los placeres prohibidos, auténtico pecado para la época en la que transcurre la historia. Además, con este enfrentamiento Hoffmann refleja los movimientos de su época en la que la cada vez más influyente burguesía se va haciendo paulatinamente con todos los ámbitos de la sociedad, estableciéndose de esta manera un eslabón entre las clases más pobres y las más ricas. Offerdingen es un ciudadano que no duda en enfrentarse a los caballeros por el amor de una mujer y para demostrar su arte.

El hecho de identificar a Offerdingen con Tannhäuser resalta asimismo el carácter individualista que ya mostraba el Offerdingen de las versiones medievales. Hoffmann va a utilizar el enfrentamiento de Offerdingen contra el resto de los poetas, recogido en el *Fürstenlob*, para tratar uno de los temas de actualidad en su época y de gran interés para él: el artista frente a la sociedad.

³⁷² Pikulik, S. 110. La unión de Offerdingen con la magia se repetirá en el *Dichterspiel* de Fouqué.

³⁷³ *Ibid.*, S. 110.

En la figura de Offerdingen presenta al artista de su época a menudo solo e incomprendido por sus contemporáneos. La incompreensión que sufre Offerdingen resulta de haber encontrado una nueva forma de cantar que conmueve y horroriza por lo que significa, equiparable a la situación de muchos autores románticos no aceptados por la sociedad y los estamentos dominantes por lo novedoso y extraño de su arte.

Aunque el protagonismo recae sobre Wolfram y Klingsohr, el personaje más romántico y el que más se transforma es Offerdingen. Hoffmann lo presenta como el preferido de la Wartburg hasta que decide luchar por Mathilde. A partir de este momento encarna el papel del héroe caído que constituye otro de los rasgos románticos del relato. El landgrave y sus compañeros le dan la espalda, a excepción de Wolfram, con lo que se introduce el tema de la amistad. Hoffmann no desarrolla en su totalidad la caída del héroe, desaprovechando este rasgo tan característico de su época, con lo que tanto su personaje como su relato pierden fuerza y profundidad.

En la figura de Offerdingen se produce la asimilación de Hoffmann y el personaje, tan característico de su obra. La identificación se puede apreciar en varios aspectos como, por ejemplo, la búsqueda del amor, la dificultad para llegar a ser un buen músico, la incompreensión por parte de la sociedad, etc. Offerdingen posee muchas de las cualidades de Hoffmann y su búsqueda de la perfección le lleva a convertirse en un incomprendido. Para la perfección de su arte el fin justifica los medios y por ello acaba siendo un proscrito.

Otro de los principales protagonistas es Klingsohr que también mantiene básicamente sus rasgos originales. Es el gran *Minnesänger*, gran mago y astrónomo al que Offerdingen acudirá para mejorar su arte aconsejado por el extraño que se le aparece en el bosque. Dentro de su estilo Hoffmann acentúa el aspecto siniestro de Klingsohr, dándonos a entender al final de la justa que es él quien ha tomado la forma de Heinrich von Offerdingen. En realidad Offerdingen sólo toma parte en la primera justa cuando tiene que ser salvado por el landgrave de la ira de Walther y Reinhard. En la segunda lid no es Offerdingen quien se enfrenta a Wolfram, sino Klingsohr. Pikulik considera

que el tratamiento que se da a Klingsohr es poco convincente porque Hoffmann presenta primero un mago vanidoso y altanero que cuando lucha contra Wolframb se jacta de conocimientos un tanto cuestionables y que, sin embargo, en la Wartburg se convierte de repente en un sabio respetable y admirado. Tampoco le queda muy claro por qué este personaje abandona la Wartburg antes de tiempo sin haber llevado a cabo su labor como árbitro, que es para lo que ha sido convocado³⁷⁴. Hoffmann mantiene la caracterización original de ambos personajes y en lo que atañe a sus fuentes e inspiración creadora sigue presentando a Klingsohr como al erudito y a Wolframb como el lego.

En estrecha relación con Klingsohr se encuentra Nasias, personaje que equivale al Nasion del *Wartburgkrieg*. Es el demonio que Klingsohr envía a Wolframb una vez que éste ha salido vencedor en la pequeña lid que ha tenido lugar en la bodega. Así como en el *Wartburgkrieg* queda claro que Nasion y Klingsohr son dos personajes diferentes, en el relato de Hoffmann son las dos caras del mismo personaje. La pista nos la da Wolframb al sentir el mismo escalofrío que sintió con Nasias oyendo a Offerdingen, “[...] und Wolframb wollte sich beinahe entsetzen, als er dasselbe vernahm, was Nasias in jener verhängnisvollen Nacht gesungen.”³⁷⁵, o el testimonio de los centinelas que estaban en la puerta cuando se celebra la justa entre Wolframb y Offerdingen al ver salir una figura con la apariencia de Klingsohr:

Einige Diener des Landgrafen, die die Burgwacht gehabt, sagten aus, wie zur selben Stunde, als Wolframb von Eschinbach den vermeintlichen Heinrich von Offerdingen besiegt hatte, eine Gestalt, beinahe anzusehen wie Meister Klingsohr, auf einem schwarzen schnaubenden Rosse durch die Burgpforte davongesprenget sein.³⁷⁶

Las palabras que Nasias escoge en el primer enfrentamiento con Wolframb son prácticamente las mismas que usa Nasion en el *Rätseispiel*. Nasias habla de los siete planetas y la música de las esferas: „Nasias fing auch alsbald ein wunderliches Lied an, von den sieben Planeten und von der himmlischen Sphären Musik...“³⁷⁷ Nasion en el *Rätseispiel* empieza con el mismo tema:

³⁷⁴ Pikulik, S. 109-110.

³⁷⁵ Hoffmann, S. 312.

³⁷⁶ Ibid., S. 313.

³⁷⁷ Ibid., S. 306.

„[...]wie daz firmamentum mit vil hôher kraft / gegen den plânêten allen mûge gekriegen,...³⁷⁸.” El paralelismo se repite cuando el demonio enfadado se despide de Wolframb. En el relato de Hoffmann le dice: “Schnib, Schnab, was bist du mehr denn ein grober Lai, darum gib nur Klingsohr die Meisterschaft!³⁷⁹” En el *Rätseispiel* aparecen prácticamente las mismas palabras: “du bist ein leige snippensnap! diu liet wil ich hie schrîben. / lâ Klinsôr sîne meisterschaft:...³⁸⁰.” La composición que Hoffmann hace del encuentro entre Klingsohr y Wolframb y después entre éste y Nasias es la misma que en el *Rätseispiel*. Al igual que en el *Wartburgkrieg*, Nasias aparece de noche una vez que Wolframb y Klingsohr ya se han enfrentado: “hie mite wâren si des tages gescheiden; und kam der tiufel Nasiôn und sang diz liet:...³⁸¹.”

La identificación de la figura de Klingsohr con la de Nasias, dando a entender en su relato que son una misma persona, es otro de los cambios significativos introducidos por Hoffmann. Nasias toma la forma de Offerdingen para enfrentarse a Wolframb en la justa y al ser derrotado por éste abandona la Wartburg bajo la apariencia de Klingsohr. Reunir en la misma persona dos personalidades antagónicas responde a la idea que Hoffmann tiene de la figura del doble, como explica Wittkop-Ménardeau:

Umgekehrt ist E. T. A. Hoffmanns Doppelgänger eine Projektion, die von der Hypothek seiner Eingeschlossenheit „ins Kristall“ frei ist. Der Doppelgänger ist nicht im Kristall, und nichts hindert, daß er mit der Umgebung Gemeinschaft pflegt. Doch diese herrliche und schreckliche Freiheit erstreckt sich auch aufs Ethische, und der autonom gewordene Doppelgänger hat die Freiheit, ein Verbrecher zu werden. Darum ist der Doppelgänger, wie er in Hoffmanns Werken auftritt, keineswegs die Replik des „Ich“, sondern dessen Widersacher.³⁸²

En esa doble naturaleza del personaje se encuentra la explicación de que Klingsohr pueda anunciar la profecía, ya que los rasgos demoníacos quedarían relegados a su doble Nasias. Por otro lado, le permite a Hoffmann, introducir lo

³⁷⁸ Simrock, Karl, 1858, *Der Wartburgkrieg*, Stuttgart und Augsburg, J. M. Gotta'scher Verlag, Strophe 110: „[...] , wie das Firmament mit seiner hohen Kraft/entgegen den Planeten pflegt zu kriegen.”

³⁷⁹ Hoffmann, S. 307.

³⁸⁰ Simrock, Strophe 112: „Du bist ein Laie Schnippenschnapp! Sieh an die Wand ich schreibe / laß Klingsorn seine Meisterschaft:...”

³⁸¹ Schweikle, Günther, 1986, *Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung*, Stuttgart, Helfant Edition, S. 125. Esta aclaración no aparece en el texto que tradujo Simrock.

³⁸² Wittkop-Ménardeau, S. 38.

sinistro en un entorno cotidiano, motivo predominante en sus obras, pues aunque en un origen el doble tenía una caracterización positiva se convierte después, con el paso de los siglos, en la imagen del espanto.

Para Pikulik la predilección de Hoffmann por la figura del doble procede probablemente de extraños temores habituales en él. Uno de estos miedos era volverse loco, temor que lo habría acompañado desde niño, dados los problemas psíquicos que tuvo su madre, y que Hoffmann asociaba con creer ver a veces a su doble³⁸³. Para Otto Rank la imagen del doble en su origen desmiente el poder de la muerte. Coincide con Freud en que esta representación surge del ilimitado amor a uno mismo que supone el narcisismo primitivo de las antiguas civilizaciones y de los pueblos aborígenes. Probablemente el primer doble del cuerpo sería el alma inmortal que actuaría como un seguro contra el ocaso del yo, ya que, según Rank, el individuo no teme el final de la vida, sino la inevitable destrucción del yo. Descubre asimismo en otros investigadores que la sombra pertenece a las primeras representaciones del alma y que las marcas de sombras predominan en las representaciones artísticas de los pueblos aborígenes³⁸⁴.

El personaje opuesto a Klingsohr y a Nasias es Wolfram von Eschinbach, la otra figura principal. Hoffmann lo presenta como un artista de sentido piadoso y filial, un amante de corazón puro, un amigo fiel. Reúne en sí mismo todas las virtudes imaginables, es inmune a toda tentación y está llamado a vencer al mal. Para Pikulik no representa el tipo de artista que suele concebir Hoffmann. Ni sufre la duplicidad en su ser ni le amenaza la melancolía o la locura. El mismo cambio radical de Mathilde no le hace dudar de su amor, del que saca su fuerza. Consigue someter al mal por la inclinación amorosa que siente hacia Mathilde, que se encuentra bajo el poder del mal, y la salva con una canción que le es inspirada por la imagen que tiene de ella antes de que cayera en el pecado. Hoffmann ha secularizado aquí el poder del cielo con el poder del amor, lo mismo que ha sacralizado y demonizado el arte. Pero, según Pikulik,

³⁸³ Pikulik, S. 53.

³⁸⁴ Feldges u. Stadler, S. 206-207.

pide demasiado al lector al considerar a la amada fuente y a la vez objeto de salvación³⁸⁵.

Entre los personajes menores se encuentran Gottschalk³⁸⁶, el casero de Wolfframb, y Helgrefe³⁸⁷, ciudadano de Eisenach en cuya casa se alojará Klingsohr. El verdugo, uno de los personajes del *Wartburgkrieg* que no está recogido en el texto de Wagenseil, forma también parte de los personajes secundarios. Al mantener Hoffmann el motivo de la muerte conserva también la figura del verdugo, que mantiene el nombre de las versiones medievales³⁸⁸, Stempel, y lo describe como un tipo gigantesco: „[...] Stempel, ein riesenhafter Kerl von wildem trotzigen Ansehen, in einen weiten blutroten Mantel gewickelt, aus dessen Falten der funkelnde Griff eines ungeheuren Schwerts hervorblickte.“³⁸⁹.

5.6.2. Personajes introducidos por Hoffmann

Los personajes que Hoffmann añade a los propios del *Wartburgkrieg* son producto de su recepción tanto del texto de Wagenseil como de la novela de Novalis. De todos ellos la figura principal es Mathilde, figura que toma de Novalis. En la novela de Novalis Mathilde es la enamorada de Heinrich, mientras que en la de Hoffmann es la joven viuda del Conde Cuno von Falkenstein³⁹⁰, personaje inventado por Hoffmann, de la que Wolfframb y Heinrich están enamorados. Así, desviándose de la fuente, establece una estrecha relación entre el arte y el amor. Para esto necesita a Mathilde. Y, como en otras de sus narraciones, se produce una tensión entre la felicidad

³⁸⁵ Pikulik, S. 112.

³⁸⁶ El nombre del casero Gottschalk está documentado por A. Witschel en *Die erste Bearbeitung der Düringischen Chronik von Johannes Rothe* (1872) que recogía la copia hecha en 1487 por Urban Schlorff del único manuscrito de *Die Thüringische Landeschronik* guardada en la Biblioteca de Gotha. Allí aparece: “[...] hiß gotschalk, da sidder reynhart pynkernayl ynne wonete”. (Kasperowski, Ira, 1994, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, S. 149-150). Sobre el nombre de Helgrefe no hemos encontrado datos anteriores a Spangenberg por lo que Hoffmann tomó con toda seguridad los nombres de los personajes de su fuente Wagenseil que, a su vez, los toma del tratado de Spangenberg.

³⁸⁷ Hoffmann, S. 304.

³⁸⁸ Wachinger, Burghart, 1973, *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, S. 28.

³⁸⁹ Hoffmann, S. 311.

³⁹⁰ Segebrecht, S. 1057.

celestial nostálgica y carente de sexo, a la que Wolframb tributa homenaje, y la satisfacción amorosa de los sentidos, representada por Ofterdingen que supone el origen de lo que luego se verá en el drama de Wagner³⁹¹.

El polo opuesto del amor piadoso en esta narración es el demonio. Nasia canta la hermosura de Helena y su canto no es sólo texto, sino también un aroma que anima el deseo amoroso, un afrodisíaco³⁹². Mathilde representa la figura femenina de la Wartburg que servirá a Hoffmann para introducir el motivo romántico del amor de dos hombres por una mujer, transformando así el motivo de Novalis y anticipando, en cierta medida, la adaptación de Wagner. El personaje de Hoffmann no tiene ninguna relación con el papel femenino que la landgravesa desempeña en el *Wartburgkrieg*: pasa de ser la protectora a ser la protegida. Pikulik ve, al contrario que en *Die Serapions-Brüder*, una comunidad en la que también está representado lo femenino. Y, para él, Mathilde se convierte en la estrella del grupo que brilla por encima de todos y en la creadora de la armonía en la que todo se mueve. Pero este papel central debe darle poca confianza a Hoffmann cuando deja que Mathilde caiga, una caída que no expresa más que burla después de haberla rodeado con el brillo de una estrella. Su encanto desaparece como si no lo hubiera tenido nunca y al final lo vuelve a recuperar inesperadamente una vez que Wolframb la libra del encantamiento. El cambio de Mathilde determina que el landgrave prohíba a todas las mujeres la creación poética bajo el castigo del destierro³⁹³.

Se podría decir que la participación femenina activa dentro del relato es anulada al prohibir el landgrave la creación poética a las mujeres a causa del comportamiento de la duquesa Mathilde, aunque Hoffmann lo anticipa de alguna manera en la ausencia de la landgravesa:

Der Landgraf, befürchtend, daß der Wahnsinn der Gräfin wie eine böse Krankheit die anderen Damen des Hofes ergreifen könne, erließ einen scharfen Befehl, daß keine Dame bei Strafe der Verbannung sich an das Dichten machen solle,...³⁹⁴

³⁹¹ Pikulik, S. 111.

³⁹² Ibid.

³⁹³ Ibid., S. 112.

³⁹⁴ Hoffmann, S. 295.

Como consecuencia de la creación poética desaparecen los atributos que adornan a una mujer y ésta se convierte en el hazmerreír de todos: “[...] als schwände von der berückten Frau alle Anmut und Holdseligkeit.”³⁹⁵. Hitzig aclara que en los *Serapions-Brüder* sólo aparecen hombres porque a Hoffmann no le gustaba el trato con mujeres. Esta manifiesta misoginia es debida bien a que no las podía mistificar, salvo contadas excepciones, ni introducirlas en los círculos de aventuras de sus fantasías, bien a que no descubría en ellas el sentido de lo extraño. Por todo ello prefería relacionarse con hombres en los que descubría la última cualidad bastante más desarrollada, pues tanto lo grotesco como lo oculto en la naturaleza humana era lo que más le atraía y sobre esto sólo podía hablar con los hombres³⁹⁶. Sin embargo, muchos de los relatos de Hoffmann giran alrededor de la relación que los hombres mantienen con las mujeres reflejándola en dos actitudes extremas: por un lado, el miedo a ser arrastrado por la mujer al abismo de la pasión o a la insipidez de lo cotidiano; por otro lado, la esperanza de ser liberado por la mujer, que aparece como un ídolo lejano, para la pureza y el arte³⁹⁷. Esta actitud contradictoria en su relación con las mujeres se encuentra en la misma naturaleza dual de Hoffmann y con toda seguridad en sus experiencias con el sexo opuesto.

En el personaje de Mathilde Hoffmann trata el problema del amor del artista, motivo que se repite una y otra vez en sus obras, y que tiene como trasfondo biográfico la relación que mantuvo con su discípula Julia Mark³⁹⁸, de la que son reflejo todos sus personajes femeninos. Gabrielle Wittkop-Ménardeau señala que el carácter de la mayoría de ellas va a trascender al reino de la pasión amorosa y de la música y todas van a cantar, igual que su modelo real. Lo que Hoffmann no pudo perdonar nunca a Julia no fue tanto el hecho de que le abandonara, sino que traicionara la pasión que ambos sentían por la música al casarse con un hombre que no era músico, lo que explica las consecuencias que sufre Mathilde por su incursión en el mundo de la música³⁹⁹.

³⁹⁵ Hoffmann, S 295.

³⁹⁶ Pikulik, S. 50.

³⁹⁷ Ibid.

³⁹⁸ Ibid., S. 51

³⁹⁹ Wittkop-Ménardeau, S. 78.

El personaje femenino creado por Hoffmann es una figura sumisa, la protegida del landgrave, la enamorada de Wolfram y todo ello, a pesar de que su relación con Julia le deja una profunda huella, a pesar de haber vivido rodeado de mujeres y de haber amado a más de una y a pesar de que la concepción del amor en el Romanticismo constituye una nueva valoración de la posición de la mujer. Mathilde es una copia del personaje femenino un tanto simple de Novalis, ya que cuando decide ser dueña de su destino se convierte en una figura temida y odiada y, al igual que Offerdingen, su lado más romántico se encuentra unido al mal.

Los personajes restantes se podrían agrupar en dos categorías. Por un lado, estarían aquellos personajes fruto de su recepción de otros autores, como el Conde Meinhard zu Mühlberg y el Copero Walther von Vargel que Hoffmann toma de la *Thüringische Chronicka (Des zweyten Buches Anderer Theil, Erfurth 1738)* de Johann Heinrich von Falkenstein⁴⁰⁰. Ambos personajes encarnan a los jueces que Hoffmann introduce para la justa entre Klingsohr y Wolfram⁴⁰¹.

Por otro lado, se encuentran los personajes inventados por Hoffmann como, Jonás, criado de Gottschalk: "Wollt Ihr denn nun durchaus hier bleiben, so erlaubt wenigstens, daß künftige Nacht mein Knecht Jonas bei Euch bleibe."⁴⁰², el Conde de Falkenstein, que puede ser un guiño al autor Johann Heinrich von Falkenstein, el mariscal Franz von Waldstromer y el Pater Leonhard⁴⁰³. Con todos ellos Hoffmann recrea el escenario de una justa poética medieval y rellena los huecos del esquemático *Wartburgkrieg* que se limita a presentar los personajes y la acción prescindiendo de todo adorno.

Como se ha visto en los dos subcapítulos, 5.5. motivos y 5.6. personajes, la estructuración de éstos en el relato de Hoffmann refleja con bastante exactitud la composición del conjunto de poemas medievales, por lo que se puede decir que se mantiene fiel a la estructura del *Wartburgkrieg* al desarrollar los

⁴⁰⁰ Segebrecht, S. 1059.

⁴⁰¹ Hoffmann, S. 311-312.

⁴⁰² Ibid., S. 305.

⁴⁰³ Ibid., S. 311.

acontecimientos de su relato. Como ya se ha comentado anteriormente⁴⁰⁴ y como el propio Hoffmann reconoce en los diálogos marco⁴⁰⁵, esto es debido a que no supo encontrar un planteamiento diferente para el relato de su fuente.

5.7. Recapitulación

A lo largo de la exposición hemos visto que Hoffmann lleva a cabo una nueva recepción del poema del *Wartburgkrieg* sin demasiadas pretensiones, como él mismo advierte en los diálogos marco de su relato:

Vergeßt nicht, daß ich keine antiquarische kritische Abhandlung jenes berühmten Kriegs von der Wartburg habe schreiben wollen, sondern nach meiner Weise jene Sache zur Erzählung, wie mir gerade alles hell in der Seele aufging, nutzte⁴⁰⁶.

En la elección del poema medieval para su relato *Der Kampf der Sänger* confluyen cuatro factores: por un lado, la fama que el *Wartburgkrieg* alcanza en los círculos intelectuales, en los que Hoffmann participa y a los que pertenecen amigos suyos; por otro lado, la repercusión que tuvo la novela de Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, cuyo protagonista es uno de los personajes de los poemas medievales; las posibilidades que ofrecían la estructura y los personajes del *Wartburgkrieg*; y, finalmente, su contacto con el mundo de la música, al que pertenecen los maestros cantores, para lo cual el libro de Wagenseil resulta imprescindible.

Aunque el relato *Der Kampf der Sänger* no responde a lo que Hoffmann se había propuesto⁴⁰⁷, su acierto consiste en saber sacarle partido a los diferentes personajes y motivos del *Wartburgkrieg*, añadiendo una serie de temas nuevos a los que ya existían. Entre los temas que Hoffmann introduce en su relato se encuentran temas de actualidad como el amor romántico, la amistad, el duelo

⁴⁰⁴ Véase pág. 153.

⁴⁰⁵ Hoffmann, S. 316-318. En estas páginas finales del relato *Der Kampf der Sänger*, que se corresponden con los diálogos marco en los que Hoffmann expresa la opinión que le merece el relato, queda claro que el resultado final no es del agrado de los participantes, ya que se comenta que el relato ha desvirtuado el recuerdo entusiasta y emotivo que se tenía del *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis debido a que el tema del relato no está logrado y carece de la fuerza de dicha novela.

⁴⁰⁶ Ibid., S. 274, (el subrayado es mío).

⁴⁰⁷ Ibid., S. 316-318.

como forma de entender el mundo, etc.; y temas que le incumben personalmente como la lucha del artista individual frente a la sociedad, el amor del artista y su relación con las mujeres, el doble, la música, etc. . Hoffmann romantiza y actualiza el argumento del *Wartburgkrieg*, lo que será decisivo para la recepción posterior.

Junto a la actualización de los motivos, Hoffmann introduce un elemento que va a ser fundamental para la recepción posterior del *Wartburgkrieg*: la leyenda de Tannhäuser. Los motivos que incorpora la leyenda van a afectar principalmente al personaje de Ofterdingen, convirtiéndolo en el más romántico de todo el relato. A su rebeldía e individualismo originales se le suman las pasiones de Tannhäuser y el deseo de mejorar su arte para conquistar a la mujer amada hasta el punto de perder el alma en el intento. Hoffmann perfila en Ofterdingen los rasgos del antihéroe, pero no los desarrolla hasta sus últimas consecuencias. Su acierto, no obstante, es acercar los personajes y los acontecimientos al público lector, permitiéndole identificarse con ellos al hacerlos más humanos y accesibles.

Capítulo aparte merece el tema de la música que, sin duda, fue uno de los motivos que más atrajo a Hoffmann del poema medieval. Además, el *Wartburgkrieg* presenta una estructura en forma de duelo que Hoffmann va a aprovechar para su relato. El arma empleada en su duelo va a ser la música, ya que los poetas van a expresar sus diferencias por medio de la poesía cantada. El duelo en *Der Kampf der Sängers* estará formado por sonidos para conquistar el corazón de una mujer. Como músico Hoffmann conocía perfectamente el poder de la música que aprovecha para convertirlo a la vez en un elemento sacralizador y demonizador. El papel de la música en el relato de Hoffmann se corresponde con la importancia que los románticos daban a este arte considerándolo uno de los más románticos; todo depende de la música, porque la música es la que condena y la que, por otra parte, salva. Wagner culminará este proceso haciendo del tema del *Wartburgkrieg* una ópera.

Recapitulando podemos decir de forma sucinta que Hoffmann aprovechó el interés originado por la inacabada novela de Novalis y la temprana muerte de

éste para utilizar el *Wartburgkrieg* como telón de fondo sobre el que plasmar los cambios sociales que le atañen y sus inquietudes personales. La distancia temporal en la que se desarrollan los hechos del relato le permite reflejar con más objetividad y libertad los problemas presentes sin aludir directamente a nada ni a nadie. Con ello no sólo crea su propia recepción del *Wartburgkrieg*, a partir del horizonte de expectativa creado por otra obra contemporánea, sino que prepara el camino para la recepción futura del poema medieval, pues contribuye más si cabe a la difusión del mismo con la actualización y modernización de los motivos.

6. DER SÄNGERKRIEG AUF DER WARTBURG DE FRIEDRICH BARON DE LA MOTTE FOUQUÉ

6.1. Datos biográficos⁴⁰⁸

Friedrich Heinrich Karl Baron de la Motte Fouqué (Brandenburgo 1777- Berlín 1843)⁴⁰⁹ nace en el seno de una familia noble de ascendencia francesa con tradición militar. Sus padres Heinrich August Karl de la Motte Fouqué (1727-1798) y Marie Luise von Schlegell (1740-1788) tardan diez años en tener descendencia, por lo que el nacimiento del futuro autor constituye todo un acontecimiento en la familia. Su vínculo con la aristocracia y la casa real prusiana empieza desde la cuna, ya que su padrino será Federico II de Prusia. La relación con los príncipes prusianos proviene de la tradicional amistad del rey con la casa del general Fouqué, el abuelo del autor. En casa de sus padres⁴¹⁰ van a ser habituales las visitas de los hacendados y nobles de las fincas colindantes así como las de los oficiales de las guarniciones locales. Siguiendo la tradición familiar, Fouqué es entrenado desde niño en los ejercicios de la infantería prusiana por el conde Friedrich Schmettau (1741-1807), amigo de la familia, que se establecerá en casa de los Fouqué a la muerte del viejo general.

⁴⁰⁸ Los datos biográficos han sido tomados principalmente de la obra de Arno Schmidt, *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen*, Zürich 1993, eine Edition der Arno Schmidt Stiftung, Haffmans Verlag AG.

⁴⁰⁹ Como único heredero de la familia paterna tendrá además los siguientes títulos nobiliarios: Baron de Thonnayboutonne, Baron de Saint Surin, Seigneur de la Greve, a los que añadirá por méritos propios, el rango de mayor de caballería y el *Johanniterorden* (Schmidt, S. 562).

⁴¹⁰ Fouqué va a pasar su infancia en diferentes lugares. Nace en Brandenburgo, pero a los dos años su padre compra una finca al norte de Potsdam en un lugar llamado Sacrow que se encuentra en medio del lago Havel. A partir de ahora lo habitual va a ser pasar tanto el invierno como el verano o bien en Brandeburgo, en Berlín o en Sacrow. La última residencia será Lentzke a la que se trasladan en 1788 y que Fouqué heredará a la muerte de sus padres. Dicha finca queda en manos de la primera mujer de Fouqué, a quien éste se la cede a modo de compensación al separarse de ella (Schmidt, S. 37/53/71/163).

A la edad de diez años decide ser escritor, abandonando la carrera militar para aliviar a su madre a quien perderá al año siguiente, en 1788. El párroco de Lentzke, Daniel Friedrich Kriele, será quien le introduzca en la literatura moderna (Wieland, Voltaire, Weber, Schlenker, Spieß, Cramer, Shakespeare en la traducción de Eschenburg y otros muchos). El estudio y la actividad literaria que lleva a cabo con ayuda de profesores particulares se verá interrumpido por el comienzo de la guerra contra Francia. El carácter impulsivo del joven Fouqué le hará alistarse en 1794 como corneta en el regimiento de los Coraceros de Weimar. Seguirá en el ejército hasta 1802 cuando decide dedicarse definitivamente a su carrera como escritor. Posteriormente, en 1813 a la edad de 36 años, volverá al ejército, tras el desastre de Napoleón en Rusia, incorporándose a su antiguo regimiento que ahora recibe el nombre de Coraceros de Brandenburgo. No permanecerá más de un año en activo debido a una caída al río en una misión nocturna tras la batalla de Lützen. La imposibilidad de cambiarse las ropas mojadas le deja tales secuelas que es licenciado por el médico militar⁴¹¹. Por los servicios prestados Fouqué recibirá de parte del rey el *Johanniterorden*, por su probado amor al rey y a la patria, junto con el rango de mayor de caballería y el derecho a llevar uniforme.

Desde niño Fouqué demuestra un inusitado interés por las historias épicas y los hechos heroicos. Esta marcada tendencia se reflejará después en todas y cada una de sus obras que recogerán, además de leyendas y mitos medievales, hechos, situaciones y conversaciones que han tenido lugar a lo largo de su vida. Lo mismo ocurre con la mayoría de sus personajes que están inspirados en personas que ha conocido o con las que ha compartido su vida. Fouqué entra en contacto con la literatura de los románticos gracias a uno de sus profesores particulares, August Ludwig Hülsen, que le da a conocer la poesía de A. W. Schlegel, Ludwig Tieck y Novalis. Años después Fouqué tendrá contacto con los dos primeros, contacto que con Schlegel llega a ser muy estrecho, pues se convierte posteriormente en su maestro.

⁴¹¹ Las secuelas de la caída le acompañarán a lo largo de toda su vida, produciéndole en 1818 una serie de ataques que a punto están de acabar con su vida. A partir de este momento Fouqué tendrá que cuidar más de su salud, pero nunca llegará a sanar completamente. (Schmidt, S. 266/332-334).

La época de esplendor literario de Fouqué abarca de 1806 a 1819⁴¹². Sus historias se corresponden totalmente con el espíritu de los primeros años del siglo XIX en Alemania, caracterizados por la llamada a la resistencia contra Napoleón. En este ambiente de entusiasmo nacionalista el público se identifica con las figuras caballerescas de Fouqué⁴¹³. Sin embargo, después de 1820 su popularidad cae de golpe tras haber sido uno de los escritores más laureados en la década anterior. Entre las causas del abandono del público se encuentran una serie de escritos en los que Fouqué aboga por un estado feudal con una capa social dominante compuesta por la nobleza. Dichos escritos lo presentan ante el público como un reaccionario, lo que tiene como consecuencia que se identifique al autor con el aristócrata ultraconservador, provocando el consiguiente rechazo del público. Esta actitud no surge entre el público extranjero que sigue disfrutando de sus obras. Sus llamamientos al significado de la conciencia nacional, la unidad de los alemanes, la influencia del cristianismo así como el dominio feudal por la gracia de Dios resultan ridículos, por lo que quien antes lo alababa como el mejor escritor del momento rehuye ahora cualquier contacto con él⁴¹⁴. En la década de los años 20 y 30 Fouqué se va a acercar cada vez más al público que siempre ha ensalzado: la iglesia y la nobleza.

Las obras históricas de Fouqué aparecen a mediados de la década de los años 20. Cabe destacar entre ellas la biografía de su abuelo el general Fouqué (1824) así como la del general Ernst Friedrich Wilhelm von Rüchel (1825). El objetivo no es otro que, además de dar uso a todo el material recopilado a lo largo de los años para sus innumerables historias, contrarrestar la penosa evolución de su carrera literaria. Fouqué es muy consciente en este momento de lo efímero de la fama, ya que lo ha sufrido en propia carne, y en su fuero interno desea volver a la vida literaria, a pesar de llevar ya tanto tiempo fuera de ella. Es precisamente por estos años cuando surgen algunas adaptaciones para teatro (*Bühnendichtungen*) entre las que se encuentra *Der Sängerkrieg*

⁴¹² Seibicke, Elisabeth Christa, 1985, *Friedrich Baron de la Motte Fouqué: Krise und Verfall der Spätromantik im Spiegel seiner historisierenden Ritterromane*, München, tuduv-Verlagsgesellschaft, S. 2.

⁴¹³ Ibid., S. 8.

⁴¹⁴ Ibid.

auf der Wartburg. En este periodo se va a dedicar también a un tipo de traducción semipoética de autores como Byron, Manzoni, Racine, entre otros.

La relación de Fouqué con sus amigos va a seguir una trayectoria parecida a la de su relación con el público. Tuvo infinidad de amistades a lo largo de su vida, y, además, llegó a conocer a personajes del ámbito artístico y académico tan importantes como Schiller, Fichte, Jean Paul, Caspar David Friedrich y Goethe. Sin embargo, conforme se vayan agudizando su mojigatería religiosa y su visión ultraconservadora de la sociedad y la política, irá perdiendo a muchos de ellos; otros, los artistas, dejarán de tener contacto con él por la monotonía repetitiva y afectada de sus obras. Entre sus grandes detractores se encuentran Clemens Brentano, Ludwig Tieck, Jacob Grimm y Goethe quienes rechazan sus obras, incluso en su apogeo literario, por considerarlo un mal escritor que no sabe sacar partido del material con el que trabaja.

Sin embargo, Fouqué cuenta también con grandes amigos, sin incluir a sus camaradas militares y aristócratas, como los hermanos Schlegel, Chamisso, Julius Eduard Hitzig y E. T. A. Hoffmann. La amistad con Hoffmann surge gracias a Hitzig, que los pone en contacto con motivo de la ópera que Hoffmann quiere componer para el relato *Undine* de Fouqué. Hitzig convence a Fouqué para que escriba el libreto y a partir de este momento se establecerá una relación entre ambos autores que durará hasta la muerte de Hoffmann. No obstante, entre ellos siempre existirá la diferencia entre el artista libre y lleno de fantasía que es Hoffmann frente al caballero aristócrata encarnado por Fouqué. A pesar de que a lo largo de su juventud conoció a los mayores exponentes de la cultura alemana y fue uno de los escritores de más éxito en Alemania, en los últimos años de su vida su obra languidece hasta llegar al más absoluto olvido.

6.2. Marco histórico-social y literario de la época de Fouqué

6.2.1. Situación político-social tras el Congreso de Viena (1815)

Fouqué nace en la misma década que Novalis y Hoffmann compartiendo con ellos, sobre todo con el segundo, todas las vicisitudes de aquella época: la Revolución francesa, la ocupación napoleónica, las guerras de liberación y el

Congreso de Viena con todas las consecuencias que trae la agitación política y social ocasionada por tan diversos acontecimientos en un espacio de tiempo tan breve, apenas 30 años. El Congreso de Viena (1815) y su intento de restaurar el antiguo régimen con sus instituciones y privilegios tiene como consecuencia una intensa movilización social provocada principalmente por la *Burschenschaft*, que agrupaba a todas las asociaciones patrióticas de estudiantes nacidas durante la ocupación napoleónica. En 1817 se organiza un acto conmemorativo en la Wartburg para celebrar el tercer centenario de la Reforma y la batalla de Leipzig en el que tomarán parte todas las universidades y todas las academias alemanas, a excepción de las academias austriacas y las de Königsberg. En la hoguera que se enciende en el castillo se queman una serie de libros de autores como Kotzebue, Kamptz, etc., a quienes los estudiantes consideraban enemigos de la libertad y del pueblo. Las consecuencias no se hacen esperar y el estado decide emplearse a fondo para someter el espíritu revolucionario de los jóvenes universitarios. Como reacción a las medidas tomadas por el estado le siguen los asesinatos del general Kotzebue, representante del zar, a manos de un joven teólogo, Karl Ludwig Sand, y el del edil von Ibell perpetrado por el farmacéutico Löning⁴¹⁵. Los príncipes alemanes presionados por Metternich proceden a una enérgica represión restringiendo el ejercicio de las libertades y desencadenando persecuciones brutales sobre todo a partir de la conferencia de Karlsbad (1819).

Hasta la fecha la consecuencia inmediata de los disturbios estudiantiles había sido la aplicación de medidas más extremas que afectaron a las asociaciones sospechosas, a la censura y a los escasos derechos de prensa y de las asociaciones políticas. Como reacción a las medidas aplicadas, los editores se agrupan en 1825 en una asociación de bolsa de librerías alemanas (*Börsenverein*) para contrarrestar económica y políticamente las medidas del estado. Los autores del movimiento de la Joven Alemania (*Junges Deutschland*) también se defienden de la situación por medio de obras de género menor así como con textos de tipo periodístico para luchar por la

⁴¹⁵ Schmidt, S. 404-405.

libertad de expresión y de prensa. En la literatura de viajes, que aumenta con rapidez su popularidad entre el público, critican los sucesos sociales y políticos de su propio entorno a través de los problemas de otros países⁴¹⁶.

En sus últimas décadas el movimiento romántico ha ido modificando sus planteamientos iniciales. Se comienza partiendo de una concepción más trascendental para llegar a una mayor ideologización del movimiento forzada por los acontecimientos bélicos de la ocupación napoleónica y las guerras de liberación. De los comienzos filosóficos del Círculo de Jena con su entusiasmo por la poesía universal, su idealismo que apunta al futuro y sus intentos por poetizar la vida con un enfoque más cosmopolita e ilustrado, propiciado por la Revolución francesa, se pasa por los románticos de Heidelberg con su compromiso realista con la tradición y el pasado considerado mítico y con su orientación hacia lo nacional y lo popular, donde la literatura de carácter popular ocupa un lugar principal en la reacción contra Napoleón,⁴¹⁷ para llegar a los románticos de Berlín. En la creación de este grupo juega un papel fundamental la vida social de determinados círculos que se desarrolla en salones y círculos de artistas. Los románticos de Berlín se convertirán en el centro de la literatura patriótica contra Napoleón de la que van a surgir dos direcciones: la lírica política que ensalza la libertad y la patria y en cuyos textos se percibe el anhelo por la unidad del estado alemán, y otra, en la que se incluye Fouqué, constituida por autores que están imbuidos de la cultura y el espíritu de los primeros románticos cuyo objetivo es unir esta experiencia cultural con la conciencia patriótica del momento⁴¹⁸.

Sin embargo, la atención desatada por un interés político-nacional concreto por la antigua literatura alemana, sobre todo por el *Nibelungenlied*, no es algo duradero. La estabilidad de las antiguas relaciones políticas que se restablece

⁴¹⁶ Los movimientos *Junges Deutschland* y *Vormärz* se desarrollaron entre el Romanticismo y el Realismo burgués. Los autores inscritos a estos movimientos veían la obra literaria como una posibilidad de actuar políticamente y como impulso para reformas sociales. Su intención fue comentar, criticar e influir en los sucesos de la época (Krywalski, Dieter u. Beimdick, Walter, 1993, *Werk und Wirkung. Fünfzehn Jahrhunderte deutscher Dichtung*, München, Oldenbourg Verlag GmbH., S. 272-273).

⁴¹⁷ Hoffmeister, Gerhart, 1990, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 34.

⁴¹⁸ Krywalski u. Beimdick, S. 239/246/253-254.

tras las guerras de liberación hace que el interés del público por dicha literatura desaparezca rápidamente. El trabajo de las editoriales es asumido por expertos, encargándose a partir de ahora un pequeño grupo de intelectuales del estudio de la antigua literatura alemana. Fouqué es un claro ejemplo de esta pérdida de público⁴¹⁹.

6.2.2. Marco literario

6.2.2.1. El ocaso literario de Fouqué y la recepción de la Edad Media a partir de 1820

Los temas de las historias de Fouqué están basados en sagas germánicas que adereza con sus experiencias personales, extraídas de sus vivencias en las guerras de coalición y en las de liberación. Sus obras son acogidas con tal entusiasmo por el público durante las guerras de liberación (1813-1814) que durante estos años se convierte en un escritor de enorme éxito hasta el punto de que se le considera uno de los popularizadores de la Edad Media⁴²⁰. Fouqué ofrece a su público héroes germanos, que habitualmente pertenecen a la baja y alta aristocracia, para que el pueblo se identifique con ellos⁴²¹. El problema surge una vez acabada la guerra cuando el público, formado en su mayoría por la juventud intelectual burguesa, cae en la cuenta de que estos héroes no se quedan sólo en el plano literario, sino que para Fouqué siguen representando unos valores aristocráticos con los que el público ya no se identifica. Tanto Schmidt como Stockinger coinciden en la idea de que es el público el que no separa al autor de sus personajes literarios y es precisamente esa identificación la que produce el rechazo de los lectores⁴²².

Fouqué seguirá escribiendo en sus últimos años igual que en sus años de mayor éxito, alrededor de 1810, porque su forma de pensar no va a cambiar con el paso del tiempo. Según Stockinger, Fouqué queda excluido a partir de 1820 de la lista de escritores de masas al entrar a formar parte de aquellos

⁴¹⁹ Brinker-Gabler, Gisela, 1980, *Poetisch-wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur*, Stuttgart, Kümmerle Verlag, S. 202.

⁴²⁰ Stockinger, Claudia, 2000, *Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués: ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, S. 228-229.

⁴²¹ Schmidt, S. 410.

⁴²² Stockinger, S. 6 y Schmidt, S. 411.

casos de la historia de la literatura a los que se deja de leer debido a que sus obras son consideradas malas o carentes de interés por el gusto imperante, lo que no implica que sus obras no tengan calidad⁴²³. A este respecto se pueden esgrimir dos razones fundamentales para el ocaso literario de Fouqué: su ideología política y su mojigatería religiosa que en estos últimos años se vuelven todavía más rígidas. Ambas posturas no sólo consiguen que su público le abandone, sino que reducen también el número de sus amistades, cansadas de sus limitaciones sociales y políticas y de su manera de escribir repetitiva y amanerada⁴²⁴. La segunda razón la expone también Schmidt que señala que desde 1813 hay que contar con que la obra de Fouqué es la de un hombre enfermo, torturado por los dolores físicos, que no trabaja a pleno rendimiento.

Resulta también interesante destacar que alrededor de principios de los años 20 del siglo XIX se hace ya patente entre los autores que se dedican a la recuperación del legado medieval la separación entre lo que se va a considerar el aspecto cultural y el aspecto científico de dicha recepción⁴²⁵. Hasta este momento los estudios de carácter más científico, que se han centrado en la difusión de los textos medievales con el objetivo de estudiarlos desde un punto de vista histórico o lingüístico, han ido prácticamente de la mano con los que se centran principalmente en el carácter estético de los textos como una nueva fuente de inspiración literaria. Esta última tendencia albergaría a aquellos autores que se han ocupado especialmente de las traducciones y adaptaciones de textos medievales. A pesar de esta división en el tratamiento de la recepción medieval, el trabajo de recuperación y de adaptación de temas y motivos sigue siendo intenso. Será en este panorama literario y ocho años después del comienzo de su ocaso cuando Fouqué publique su *Dichterspiel, Der Sängerkrieg auf der Wartburg*.

⁴²³ Stockinger, S. 13.

⁴²⁴ Schmidt, S. 206.

⁴²⁵ Rettelbach, Johannes, 1999, "Heinrich von Ofterdingen zwischen Dichtung und Philologie" en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 236. Band, 151. Jahrgang, 1. Halbjahresband, S. 52.

6.2.2.2. Recepción del *Wartburgkrieg* hasta *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* de Fouqué

Tras la publicación del relato de Hoffmann *Der Kampf der Sanger*, que presenta una nueva recepci3n del *Wartburgkrieg* con una visi3n renovada y romantizada de los motivos, el inter3s que despierta el poema medieval sigue en muchos casos unido al debate sobre la autoría del *Nibelungenlied*. En estos años, poco despu3s de 1820, la hip3tesis de Ofterdingen como autor del poema 3pico llegar3 a un callej3n sin salida, por lo que se abandonar3 definitivamente. Karl Lachmann, que en 1816 apostaba ya por una autoría compartida del *Nibelungenlied*, ser3 quien unos años m3s tarde, concretamente en 1823, rechace definitivamente la autoría de Ofterdingen. Sus argumentos aparecer3n en la recens3n que hace a la investigaci3n de August Koberstein sobre el *Wartburgkrieg* en la que Koberstein intenta demostrar precisamente que Ofterdingen es el autor del *Nibelungenlied*⁴²⁶.

Pese a que Ofterdingen deja de ser objeto de estudio (s3lo en Austria se seguir3 manteniendo su autoría del poema 3pico), el *Wartburgkrieg* sigue despertando el inter3s de los autores. Prueba de ello son las obras de Christoph Kuffner, *Die Minnesinger auf der Wartburg* (representado en Viena en 1819 e impreso en 1825)⁴²⁷ y el *Dichterspiel* de Fouqu3. El hecho de que Fouqu3 escriba esta obra en el ocaso de su profesi3n y el casi total desconocimiento tanto de Christoph Kuffner como del texto que escribe sobre el *Wartburgkrieg* hacen pensar en un escaso 3xito de ambas obras entre el p3blico. Con respecto al siglo anterior se podría hablar de un declive en el inter3s por el tema del *Wartburgkrieg*, ya que, a pesar de los artículos que se publican y las adaptaciones de nuestros autores, el n3mero de ediciones no alcanza ni por asomo las publicadas en el XVIII. El tema del *Wartburgkrieg* s3lo volver3 a resurgir con la 3pera *Tannhuser* de Wagner. Por su parte, Fouqu3 vuelve a desarrollar en su *Dichterspiel* el tema central de su obra, la lucha entre el bien y el mal, pero el resto de los temas que plantea se alejan de lo hecho

⁴²⁶ Rettelbach, S. 47.

⁴²⁷ Grosse, Siegfried, "berblick ber die Rezeption der deutschen Literatur des Mittelalters im 19. Jahrhundert", in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, S. 383.

hasta ahora, lo que hace pensar que escribe el *Dichterspiel* con un objetivo muy concreto.

6.2.2.3. Razones para la recepción del *Wartburgkrieg* por parte de Fouqué

El *Dichterspiel*⁴²⁸ *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1828) ocupa, según Arno Schmidt, un lugar especial entre las obras que Fouqué escribe tras su ocaso como escritor de masas⁴²⁹. En un momento en el que sus obras no tienen ningún interés para el público Fouqué adapta uno de los textos medievales más conocidos por los intelectuales en particular, gracias a los estudios y artículos que se siguen publicando sobre el *Wartburgkrieg*, y por el público en general, como resultado de las leyendas e historias en torno a la Wartburg y con toda probabilidad también por la publicación de las obras *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis y *Der Kampf der Sängere* de Hoffmann. Como se va a ver más adelante, detrás de esta elección, aparte de ciertos aspectos de los poemas medievales de interés para Fouqué, se esconde un objetivo muy concreto: el intento de justificar su producción literaria. Es por estos años también cuando Fouqué, olvidado ya hace tiempo por el público, busca la manera de redimirse y volver a la vida literaria⁴³⁰.

En el tema del *Wartburgkrieg* Fouqué encuentra, además, una serie de motivos y posibilidades que le permiten crear una nueva obra siguiendo con su estilo habitual. Por un lado, la justa poética se lleva a cabo en la Edad Media, escenario que Fouqué utiliza para sus historias y que simboliza la estructura política y social que anhela. La religión y la poesía son la base del orden

⁴²⁸ El cambio de género que elige Fouqué para su adaptación del tema del *Wartburgkrieg* está relacionado, sin duda, con lo que Stockinger comenta sobre su tratamiento de los temas medievales: "In diesem Sinne ist bereits die quellengetreue Bearbeitung mittelalterlicher Sagen oder Legenden eine Form romantischer Übersetzung; darüber hinaus halten die Dramen selbst die Erinnerung an die literarische Überlieferung präsent, indem sie Passagen mittelalterlicher Texte wörtlich (im Sinne einer aktualisierenden Übertragung) in den eigenen Handlungsverlauf integrieren und dadurch unterschiedliche Traditionszusammenhänge miteinander verknüpfen." (S. 231-232). En el caso del *Dichterspiel* se trataría tanto de haber mantenido pasajes y frases literales del *Wartburgkrieg*, como de conservar en la adaptación el texto en forma de poema con estructura dialogada, siguiendo el modelo de los poemas del *Wartburgkrieg*. Uno de los géneros que le permitiría reproducir estas dos características de los poemas medievales sería el texto dramático que, además, se puede representar, emulando la justa medieval.

⁴²⁹ Schmidt, S. 479.

⁴³⁰ Ibid., S. 468-469.

medieval que Fouqué añora y que de una manera simplificada se empeña en reflejar en sus obras. El *Dichterspiel* sigue la tónica de las obras de Fouqué al recoger un hecho legendario y al representar de nuevo la lucha entre el bien y el mal, esta vez, plasmada en el enfrentamiento entre dos maneras de ver la producción artística. El *Wartburgkrieg* le proporciona los personajes idóneos para presentar este enfrentamiento artístico. Por un lado, se encuentran Klingsohr y Offerdingen quienes están dispuestos a entrar en contacto con el mal para mejorar su arte, y por el otro, el resto de los maestros de la Wartburg cuya creación artística rechaza caer en el abismo. Fouqué trata en su *Dichterspiel* un tema tan actual como la lucha que se desencadena en el alma del artista a la hora de la creación, tomando como punto de partida el relato de Hoffmann en el que Offerdingen sucumbe al mal por su deseo de ser mejor poeta. Para Fouqué, el alma del artista tiene una doble naturaleza, profética y demoníaca,

Übrigens sind auch die dann und wann durchziehenden Ahnungen, z. B. über Eschenbachs Enkel als Kaisermörder (historisch zu erweisen ist dieses wohl nicht), über die Explosion zu Eisenach, usw. ungemein poetisch, und bezeichnen vortrefflich die weissagende, zu Zeiten dämonische Dichter-Seele...⁴³¹

y la creatividad es consecuencia de esta lucha interior que sólo el artista conoce: "Ich meine damit, daß nur Dichter die Dämonen in Dichterbrust, so kennen können, und nur mein Fouqué diese Dämonen so bannen!"⁴³². Unido estrechamente a esta lucha interior se encuentra el límite de la obra de arte, pues el producto artístico dependerá totalmente de lo que el artista anule o potencie en su alma. Éste va a ser el dilema al que se enfrenten los poetas en el *Dichterspiel* de Fouqué que tendrá un final adecuado a la mentalidad del autor, ya que el bien vencerá al mal. La lucha entre el bien y el mal se puede representar de mil maneras, en el caso del *Dichterspiel*, el mal estará encarnado por las emociones y los temas que llevan al alma hacia el abismo durante la creación artística. Teniendo en cuenta la concepción religiosa de Fouqué el objetivo del *Dichterspiel* será anular el aspecto demoníaco del alma del poeta y establecer los límites de la creación literaria.

⁴³¹ Schmidt, S. 479.

⁴³² Ibid., S. 479.

Estos aspectos del alma resaltados por Fouqué en su *Dichterspiel* los podemos equiparar a las categorías de lo bello y lo siniestro tan presentes en el Romanticismo. Kant y los románticos llevarán a cabo la tarea de rebasar el marco limitativo de una estética basada en la categoría de lo bello. Kant analiza en su *Crítica del juicio* la estética que va más allá de la categoría limitada y formal de lo bello, lo sublime. Para él la diferencia entre lo bello y lo sublime radica en que lo bello es aprehendido por el entendimiento que aporta siempre la limitación de tiempo y espacio, pero no sirve para comprender todo aquello que excede a estas categorías sensibles. Por eso, para Kant, lo sublime sólo puede ser aprehendido por la razón, una facultad del sujeto superior al entendimiento que plantea problemas sin hallarles solución.

Desde Kant el sentimiento estético ya no quedará restringido a la categoría limitativa de lo bello. Posteriormente Hegel establecerá que la presentación sensible de la Idea Racional corresponde al ámbito de la estética. De este modo unirá en una misma categoría lo bello y lo sublime, vinculando el dato sensible con el espíritu infinito. Lo bello será a partir de ahora la síntesis de lo que Kant diferencia en dos categorías como bello y sublime. La belleza será presencia divina, encarnación y revelación de lo infinito en lo finito. Sin embargo, esa infinitud, esa divinidad posee también un aspecto negativo que se puede identificar como lo siniestro, concepto que invita al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro⁴³³.

El romanticismo se va a ocupar de la determinación sensible y conceptual de lo siniestro cuya fórmula definitoria podría ser lo fantástico encarnado⁴³⁴. Fouqué, por su parte, se limita a presentar una lucha en la que se pretende separar completamente ambos conceptos que, según Trías⁴³⁵, conforman la obra de

⁴³³ Trías, Eugenio, 1982, *Lo Bello y lo Siniestro*, Barcelona, Seix Barral, págs. 18/23-29.

⁴³⁴ *Ibid.*, págs. 33/17.

⁴³⁵ Trías define en la pág. 17 de su libro cual es la relación de estos dos conceptos con la obra de arte y explica a la perfección el dilema con el que se encuentran los protagonistas del *Dichterspiel* y Fouqué mismo: "lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente

arte. La lucha que se lleva a cabo en el alma de los poetas para no dejar que lo siniestro aflore o aparezca en ninguno de sus temas, sino que estos se limiten a las excelencias de lo bueno, de lo hermoso como definición de lo divino, reflejaría el pensamiento de Fouqué y su postura ante el trabajo del escritor. A Fouqué le interesa más la renuncia a todo conocimiento prohibido que la profundización en el componente siniestro del arte.

Siguiendo con la estructura y el argumento del *Wartburgkrieg*, Fouqué mantiene la figura de los landgraves como garantes de que la justicia prevalezca en el enfrentamiento entre los maestros y fuera de él. Este papel coincide con la idea que Fouqué tiene de la función de la nobleza como protectores y gobernantes del pueblo, pues sobre la nobleza se constituyen los cimientos del estado. En el aspecto político y espiritual Fouqué vive entre los siglos XII y XIII y su presente no es para él más real que el paisaje de su Edad Media literaria⁴³⁶. No entiende por qué el pueblo tiene derecho a formar el estado y decidir por sí mismo cuando debería vivir y morir por su rey. Tiene una lealtad sin límites para con la familia real, como buen vasallo, hasta el punto de hacer suyas las alegrías y desdichas de sus miembros y de no querer ver el despotismo y la crueldad de muchos de ellos. Tampoco hay que olvidar que en esta época, en la que su público y la mayoría de sus amigos le han abandonado, Fouqué se relaciona cada vez más con los miembros de la casa real que le invitan a sus fiestas y que le saben pagar los servicios prestados durante todos estos años⁴³⁷. De hecho, el *Dichterspiel* está dedicado a su Alteza Real la Princesa Maria de Prusia, mujer del Príncipe Carlos de Prusia nacida como Princesa de Sajonia-Weimar y Eisenach, para quien Fouqué moldea el personaje de la landgravesa, toda virtud y bondad.

En la figura de Klingsohr Fouqué reivindica un tema candente dentro del Romanticismo y que indirectamente depende también del tema de la creación

de su capacidad de sugestión y arrebató. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético”.

⁴³⁶ Seibicke, S. 68.

⁴³⁷ Schmidt, S. 429.

artística: la traducción productiva que convierte al traductor en poeta creador⁴³⁸. El acto poético modifica el material existente, dando como resultado un texto distinto al original y reduciendo a una misma función el papel de poeta y el de traductor. De esta manera surge una nueva forma de originalidad que convierte al poeta romántico en creador⁴³⁹. Cuando Fouqué asimila el modo de trabajar de Klingsohr al de muchos de sus contemporáneos, incluido él mismo, está preparando la salvación de su personaje e indirectamente la suya. El hecho de explicar el proceso de creación de las historias y la lucha que este proceso desencadena en el alma del poeta es un intento de justificarse ante su público. Del mismo modo que desarrollar el tema de la selección de los temas para sus historias y de establecer un límite que no se debería sobrepasar es un intento de explicar el porqué de los argumentos de las mismas. La reivindicación de la creación de un texto nuevo a partir de la traducción de otro texto anterior justificaría la creación de la mayoría de sus obras, basadas fundamentalmente en textos o historias ya existentes.

6.3. Fuentes

Al ser un texto que no ha tenido mucha repercusión en la recepción posterior no existe apenas información acerca de las fuentes que sirvieron a Fouqué para realizar el *Dichterspiel*, por lo que se va a intentar establecer su relación con el *Wartburgkrieg* a partir de datos biográficos y literarios.

En primer lugar Arno Schmidt⁴⁴⁰ comenta que a Fouqué le gustaban desde pequeño las baladas y leyendas. Sentía especial predilección por aquellas que giraban en torno al personaje de *Ludwig der Springer*, hijo de *Ludwig mit dem Bart* a quien el emperador Conrado II concedió el condado de Turingia. *Ludwig der Springer* fue el fundador de la Wartburg y, sin duda, el personaje a través del que Fouqué tuvo conocimiento de la Wartburg desde pequeño.

⁴³⁸ Como ya se ha visto en la biografía a partir de 1820 se intensifica la labor de Fouqué como traductor. (Schmidt, S. 474).

⁴³⁹ Stockinger, S. 240.

⁴⁴⁰ Schmidt, S. 47.

A su toma de contacto con el *Wartburgkrieg* pudo contribuir también el conocimiento que tuvo de la obra de Novalis y la relación personal que mantuvo durante años con August Wilhelm Schlegel, Tieck y E. T. A. Hoffmann. No hay que olvidar que fue precisamente A. W. Schlegel, que luego introduciría a Fouqué en los entresijos de la literatura, quien dio a conocer el *Wartburgkrieg* a Novalis. Si a esto añadimos que el tema principal de la obra de Fouqué son las leyendas germánicas o nórdicas y que por aquella época el *Wartburgkrieg* era junto con *Das Nibelungenlied* uno de los textos medievales de más fama, Fouqué bien pudo llegar a conocer el conjunto de poemas medievales a través de alguna de las versiones medievales o de alguna de las adaptaciones posteriores. En el primer caso el acceso a la versión medieval o al texto de Rothe - o incluso ambas posibilidades - queda avalado por la aparición de determinados motivos en el *Dichterspiel* que no están recogidos en Hoffmann y que se corresponden con los constituyentes de las versiones medievales. La relación con el tema a través de las adaptaciones posteriores más modernas queda evidenciado por la influencia de Hoffmann en gran parte de los motivos, lo cual hace pensar en *Der Kampf der Sanger* como fuente principal del *Dichterspiel*.

Por otro lado, entre los modelos de los que Fouqué se nutre para sus obras, una de sus autoras preferidas es la escritora Benedikte Naubert⁴⁴¹, cuya novela, *Wallfahrten oder Erzhlungen der Pilger*, recoge el argumento del *Wartburgkrieg*⁴⁴².

6.4. *Der Sangerkrieg auf der Wartburg (1828)*

Desde su estancia en la corte del duque Federico de Austria algo ha cambiado en la manera de cantar de Heinrich von Ofterdingen. Los temas tienen que ver con el misterio y la magia, por lo que los maestros de la Wartburg deciden juzgarlo segun el antiguo derecho sajn. A pesar de que el landgrave no est de acuerdo, la justa se celebra a vida o muerte. El tema de la justa es la

⁴⁴¹ Seibicke, S. 106-107.

⁴⁴² Ver capítulo 4: Heinrich von Ofterdingen de Novalis, pág. 115.

alabanza al mejor príncipe, por lo que Offerdingen acabará enfrentándose al resto de los maestros al comparar al duque de Austria con el sol. El enfrentamiento deriva del panegírico hacia el uso de la magia en el arte. Offerdingen va a ser condenado a muerte por haber entrado en contacto con los poderes ocultos y por haber faltado al landgrave. Inmediatamente después de la lid Offerdingen se queja de que no ha sido una lid justa, ya que se le ha convocado con datos falsos y ha sido condenado a muerte sin haber podido defenderse, de manera que pedirá al landgrave un juez justo para que dirima el enfrentamiento. Para salvarlo de los ataques de los otros maestros los landgraves lo toman bajo su protección, pero Offerdingen rechaza la ayuda, insistiendo en la petición de un juez imparcial. El landgrave acepta y Offerdingen elige como juez a Klingsohr con el que deberá estar en la Wartburg en el espacio de un año, si no, será ejecutado.

Offerdingen llega al castillo de Siebenbürgen donde vive Klingsohr con su criado Egon. Aquí aprende del maestro la diferencia entre magia y poesía, además de todo el arte que Klingsohr ha ido acumulando con los años. Al cumplirse el año vuelan con los espíritus del aire de regreso a Eisenach. A Klingsohr le precede su fama de astrólogo que se deja traslucir al profetizar el nacimiento de Santa Isabel de Hungría. La justa se celebra al día siguiente y a ella acude toda la Wartburg, más los recién llegados. Los maestros van entonando sus acertijos por turno hasta que Klingsohr y Wolfram se enzarzan en un duelo. La landgravesa zanja el enfrentamiento reprochando a Klingsohr que destruya la paz de la Wartburg. Con la interrupción de la landgravesa Wolfram sale vencedor en la disputa, pero Klingsohr, no satisfecho con el resultado de la misma, decide vengarse enviando a Egon a casa de Wolfram. En el duelo entre ambos Wolfram vence a Egon al apelar al amor divino, a pesar de que Egon ha probado todo tipo de artimañas para humillar a su adversario. Mientras tanto se ha ido produciendo un cambio en Klingsohr que le lleva a rebelarse contra la maldad con la que ha estado relacionado y que Egon encarna. Al aceptar el amor divino como salvación de todos los pecados, está renunciando a la influencia que Egon ejerce sobre él y acaba venciendo esa parte negativa de si mismo. De esta transformación sólo son conscientes la landgravesa y Offerdingen, que quiere seguir al lado de Klingsohr ahora más

que nunca. Sin embargo, Klingsohr decide peregrinar a su tierra como expiación del mal cometido una vez que ha confesado todos sus errores ante la sociedad de la Wartburg. Offerdingen también toma la decisión de marcharse para siempre de Eisenach, en su caso, por haber estado dispuesto a utilizar la magia para llegar a la poesía.

6.5. Motivos

6.5.1. Motivos pertenecientes al *Wartburgkrieg*⁴⁴³

El *Dichterspiel* de Fouqué, que consta de tres partes, se aleja argumentalmente del *Wartburgkrieg*, pero, al igual que Hoffmann, mantiene también una estructura y unos motivos muy fieles al conjunto de poemas medievales, de lo que el título es ejemplo. Por ello, el *Dichterspiel* puede considerarse como otra nueva recepción del *Wartburgkrieg*. Analizando la estructura del *Dichterspiel*, se aprecia que Fouqué mantiene la relación *Fürstenlob/Rätselspiel*, aunque muy diluida en el relato y prácticamente irreconocible. Según Stockinger, Fouqué no sólo se limita a reproducir las fuentes que sirven de base al texto, sino que toma las partes constituyentes y las combina de nuevo⁴⁴⁴.

En la parte correspondiente al *Fürstenlob* la justa poética se realiza en dos días. Uno de los cambios apuntados por Stockinger es que Fouqué transforma el enfrentamiento original, convirtiendo un pueril conflicto de carácter patriotero en una discusión sobre la relación de poesía y realidad⁴⁴⁵, lo que nos indica ya desde el principio que el argumento va a ser diferente, aunque se mantenga la estructura medieval. La primera parte comienza con la llegada de Offerdingen a Eisenach donde se aloja en la posada de Hellgreff, lugar en el que los maestros celebran también la vuelta de Offerdingen. Antes de que comience la breve justa para celebrar la llegada de Offerdingen Fouqué nos avanza los temas del enfrentamiento en la Wartburg que recuerdan los temas que se plantean en la lid medieval: “[...] Ihr scheint vorhin bereits im Her-/zen unwirsch, weil ich ein Lied anhub zum/Preis von Oestreich.” “[...] Da blühen die Lilien/Frankreichs.

⁴⁴³ En este apartado se van a incluir aquellos motivos que Fouqué toma de Hoffmann, que corresponden al *Wartburgkrieg*, y aquellos motivos del mismo no recogidos por Hoffmann.

⁴⁴⁴ Stockinger, S. 238.

⁴⁴⁵ Ibid., S. 238.

Hohe Lilien bestehn wol hohen/Preis.”⁴⁴⁶ La justa se interrumpe porque en el canto de Offerdingen aparecen las ideas nuevas adquiridas en el este, que no son del agrado de los maestros de la Wartburg por estar relacionadas con el abismo y el misterio. La actitud orgullosa de Offerdingen tampoco ayuda a mejorar las cosas:

[...] /Bestes hüllt sich in Geheimniß; -/Sänger, darnach ringt und singt!/Wollt Ihr wahrhaft Dichter heißen,/Ringet dem Geheimniß nach./Alles Andr’ ist Schaum und Gleißeln,/Außen Prunk und innen Schmach!/⁴⁴⁷

Esta relación de Offerdingen con los poderes ocultos es la causa de que se convoque una segunda justa:

Ja. Doch ernsthafter wahrlich nimmer gilt/ein Streit,/Als, wo sich’s handelt, zu ermitteln klar und frei,/Ob sich uns nahe Weisheit, ob Verfänglichkeit,/Ob Teufelei, grimm lauschend unter’m Blü-/thenreiz.⁴⁴⁸

En el texto de Fouqué la justa se lleva a cabo bajo un antiguo derecho de los poetas, el antiguo derecho sajón, según el cual todo aquel que se alíe con los poderes del abismo debe morir, con lo que el motivo de la lucha a muerte se mantiene en el *Dichterspiel*. Incluso el landgrave, a quien piden permiso para celebrar la justa, no tiene poder de intervención: “Das steht nicht ganz bei uns mehr, hoher Herr./Steht’s doch fortan nicht ganz sogar bei Euch/mehr./Ein Wort, ein Mann. Ein Fürstenwort, ein/Rechtshof./Wir sind beschieden auf altsassisch Recht.”⁴⁴⁹ El encargado de que la ejecución se lleve a cabo será el verdugo a quien Wolfram y Walter traen a la Wartburg:

Meister Stempel, in blutrothen Kleidern, ein/blitzendes Richtschwert in der Rechten, in der Lin-/ken einen Weidenstrang, erhebt sich hinter einem/Gemäuer, und bleibt regungslos, gleich einer Bild-/säule droben stehn.⁴⁵⁰

La justa tiene lugar a causa de la alabanza de Offerdingen al duque de Austria: “Ja so! Ich merk’s: Ihr wollt den Landgrafen preisen,/und fängt d’rum gern in’s Ohr ihm Eure Weisen,/So recht unmittelbar. Was mich betrifft,/Den

⁴⁴⁶ De la Motte Fouqué, Friedrich, 1828, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Ein Dichterspiel in drei Abentheuern*, Berlin, Herbig, S. 25.

⁴⁴⁷ Fouqué, S. 33.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, S. 55.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, S. 65.

⁴⁵⁰ Para el nombre del verdugo se mantiene la denominación de las versiones medievales: “Stempel”.

Oestreichsherzog lob' ich.⁴⁵¹ A continuación y en el mismo orden de aparición de la versión medieval Walter alabaré al Rey de Francia y Heinrich der Schreiber al Landgrave Hermann de Turingia: Walter: „Vor allen Fürsten steht hoch oben,/Der edle Königsheld aus Frankenland.“⁴⁵² [...] Heinrich der Schreiber: „Kein Herzog kommt Dir gleich,/Hermann, Du Landgraf rühmlicher Thüringen!“⁴⁵³ Fouqué mantiene también la comparación del duque de Austria con el sol,

Doch überstrahlt die Sonn' auch besten Stern./Vom Osten steigt die Sonne/ Sieghaftig mir empor./Die Heldensonn', und flammt durch Ruhmes/Thor,/Und scheu hemmt ihre Fluth IIm und Garonne./Ja, Frankreichs König,/Thüringens Fürst auch weicht vor Herzog/Friedrichs Ruhm.⁴⁵⁴

pero no será el truco de Walter quien le haga perder la justa, sino su relación con los poderes demoníacos. El error de Offerdingen consiste en la relación de su producción poética con los poderes del mal, no por ir en contra de las reglas del panegírico, por lo que los criterios que se van a utilizar para juzgarlo van a ser de carácter ético y no estético⁴⁵⁵. Al igual que en el *Fürstenlob* Offerdingen elegirá a los jueces Reinmar von Zweter y Wolfram von Eschenbach,

Wo nun Kampfrichter? Kampf ist kommen!/Reinmar von Zweter, Euch beruft mein Lied,/Und Wolfram Eschenbach, Dich Edelfrommen,/Wie Welt ihn selten sieht!/Das heisch' ich, daß Eur' Ohr zu und Ihr/neiget/Als Richter in den Kreis/...⁴⁵⁶

no obstante, ellos se niegan, porque no pueden enfrentarse a él y al mismo tiempo juzgar a los participantes en la lid,

Wolfram: [...] /Mein Zitherspiel, zu anderm Thun, als nur/zum Kampf/Zum strengen Kampfe wider Dich zu führen, Held./Wer mitringt in den Schranken, taugt zum/Obmann nicht. ... Reinmar: Das sei auch meine Antwort Dir,...⁴⁵⁷

Aunque la relación de los diferentes motivos que equivaldrían al *Fürstenlob* es muy parecida a la del poema medieval, el planteamiento que hace Fouqué dista mucho del medieval por el punto de partida que señala Stockinger y porque, según Kasperowski, Fouqué no supo interpretar el esquema de duelo

⁴⁵¹ Fouqué, S. 77-78.

⁴⁵² Ibid., S. 80.

⁴⁵³ Ibid., S. 84.

⁴⁵⁴ Ibid., S. 84-85.

⁴⁵⁵ Stockinger, S. 238.

⁴⁵⁶ Fouqué, S. 82.

⁴⁵⁷ Ibid., S. 82.

del *Wartburgkrieg* y equiparó el derecho a vida o muerte de los poetas con el derecho de destierro (*Vehmrecht*)⁴⁵⁸. Para Fouqué tiene más importancia el tema de la reconciliación universal⁴⁵⁹ que las posibilidades que presenta el argumento medieval gracias a sus personajes y a su estructura en forma de duelo.

En Fouqué el motivo de la protección es compartido por ambos landgraves. Cuando al final de la justa Offerdingen es acusado de haber tenido trato con la magia y es condenado a muerte, la landgravesa sigue ofreciéndole su protección, motivo al que Fouqué añade la protección del landgrave, igual que en el texto de Hoffmann. En una persona tan defensora de los valores de la nobleza como Fouqué el motivo muestra al público lo que para él es evidente: que en la nobleza la magnanimidad no tiene sexo. Los landgraves reflejan lo mejor de la aristocracia: justicia y amor por sus súbditos.

También se mantiene el motivo del juez imparcial que, al igual que en todas las versiones y adaptaciones anteriores, es Klingsohr. El landgrave acepta la petición de Offerdingen y le concede un año de tiempo para traerlo a Eisenach. Si no llega en el plazo previsto se aplicará la pena:

Für eines Jahreswechsels Frist/Gönn' ich zu seinem schwer'gen Werk dem Pil-/grim
Raum./Kehrt er zum Wartburgschlosse bis dahin nicht heim,/So ächt' ich der Altsassen
furchtbar Sangesrecht./Bis dahin ruh's, und schweig' davon auch das/Gerücht.⁴⁶⁰

Sin embargo, el motivo de la presencia de Klingsohr en la Wartburg difiere en el *Dichterspiel* con respecto de la versión medieval. En el *Wartburgkrieg* Offerdingen pide la ayuda de Klingsohr porque éste conoce la fama del duque de Austria: "ich will in suochen, daz ist un mîn ger./in Ungerlant:/Klinsôr muoz her,/dem ist diu tugent in Ôsterrîch erkant."⁴⁶¹ En el *Dichterspiel* de Fouqué Offerdingen no renuncia a seguir luchando, lo que quiere es un juez imparcial y no alguien de los maestros que esté desde el principio en su contra: "Kein

⁴⁵⁸ Kasperowski, Ira, 1994, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, S. 174, Fußnote 247.

⁴⁵⁹ Stockinger, S. 239.

⁴⁶⁰ Fouqué, S. 106-107.

⁴⁶¹ Simrock, Karl, 1858, *Der Wartburgkrieg*, Stuttgart und Augsburg, J. M. Gotta'scher Verlag, Strophe 23'13: "Ich will ihn suchen, das ist mein Begeh'r/In Ungerland/Klingsor muß her,/Dem ist die Tugend Oesterreichs bekannt."

unparthei'scher Meister ist zur Hand,/Der edel richt' ob unsres Kampfes Gang und/Stand."⁴⁶² Esta sutil diferencia tiene que ver con el planteamiento de Fouqué. En su *Dichterspiel* se va descubriendo a lo largo de la lectura que estos maestros tienen miedo de la poesía, como dice Stockinger, del potencial de la poesía que amenaza la integridad del poeta⁴⁶³. No todos los temas se pueden cantar, puesto que algunos pueden desencadenar a los espíritus del mal o sumir al poeta en el abismo. Esta es la diferencia entre Offerdingen y Klingsohr y el resto de los maestros. Offerdingen sabe que Klingsohr es el único que puede comprender su poesía y su manera de cantar, por eso va en su busca.

En la parte que se corresponde con el *Fürstenlob* Fouqué presenta, por un lado, a los poetas que han anulado la parte siniestra de su quehacer poético, es decir, a los maestros de la Wartburg que se identifican con la forma de crear de Fouqué; por otro lado, a aquellos artistas a los que, en el momento de la creación, no les preocupa ni la temática ni las fuentes de inspiración. Los maestros de la Wartburg conciben la obra de arte con los parámetros medievales, la belleza, lo correcto son reflejo del bien, de la divinidad. Klingsohr y Offerdingen la conciben desde la perspectiva romántica, la obra de arte necesita del lado oscuro para que pueda darse el efecto estético y la creación se enriquece por la lucha interior del artista. Fouqué aprovecha el enfrentamiento entre los poetas para reivindicar las diferencias en la creación literaria y para condenar una determinada manera de concebir la obra de arte.

En la parte correspondiente a lo que sería el *Rätselspiel*, a pesar de que el planteamiento de Fouqué dista mucho del de las versiones medievales, aparecen una serie de motivos que lo evocan claramente: el país de origen de Klingsohr, el duelo entre Klingsohr y Wolfram y el enfrentamiento entre Egon y Wolfram. El enfrentamiento entre Wolfram y Klingsohr no es en realidad un duelo propiamente dicho, sino un debate teológico, según Klingsohr, sobre los poderes del cielo y del abismo que representan y defienden respectivamente. La discusión es interrumpida por la landgravesa que es consciente de que tanto

⁴⁶² Fouqué, S. 90.

⁴⁶³ Stockinger, S. 239, Fußnote 57.

Klingsohr como Egon han causado la división entre los maestros y no la unión, que era lo que se pretendía con la justa: “Mir ward mit Eins, als blitz’ ein Zauberstern/In diesen Kreis Entzweiung statt Versöhnung./Doch fehlt mir nur vielleicht noch die Gewöh-/nung/An hohen Rätsheln, streng’ hier vergebracht.”⁴⁶⁴ Humillado Klingsohr quiere venganza y retomará la discusión con Wolfram enviando a Egon para que le venza. Este personaje equivale a la parte negativa de Klingsohr y, al igual que en el texto de Hoffmann, se le puede considerar su alter ego sin llegar a ser su doble. En el enfrentamiento entre Wolfram y Egon, Fouqué se ajusta a la versión de Hoffmann, pues es Egon quien escribe en la pared que Wolfram no es experto en nada,

[...] Geht, Ihr seid ein/mitleidenswürdiger Laie. Einmal ein schwacher/Laie, weil Ihr überhaupt kein Priester seid,/und Euch doch fast anstellen möchtet, wie Einer./Dann auch ein Laie in den guten, nutzbarlichen/Wissenschaften auf Erden; - endlich aber gar/ein so armer Laie, wie es die Leute überall/hier in der Umgegend, vorzüglich in den Berg-/werken, spaßhaftiglich zu benennen pflegen, -/ein Schnippschnapp! – Wirklich, ein rechter/ Schnippschnapp-Laie seid Ihr in der Poesie.⁴⁶⁵

Pero será Wolfram quien acogiéndose a la piedad y a su fe en Dios acabe expulsando de su cuarto a Egon⁴⁶⁶. Para Stockinger, Fouqué ha prescindido de la victoria de Wolfram sobre Klingsohr, o de la victoria del bien sobre el mal, porque ha prescindido en su *Dichterspiel* del marco moral en el que se movía el argumento medieval. Sin embargo y a pesar de la interpretación de Stockinger, Fouqué mantiene la estructura del *Rätshenspiel* medieval, ya que Wolfram acaba venciendo a Egon quien, según Stockinger, representa la parte malvada de Klingsohr, por lo que se puede decir que Wolfram vence a Klingsohr. La victoria de Wolfram consigue liberar a Klingsohr del influjo de Egon y de esta manera salvar su alma. El objetivo del *Dichterspiel* es la conciliación universal que Fouqué consigue al salvar de antemano a sus dos personajes conflictivos cuando estos rechazan la relación entre la poesía y la magia, por lo que ya no tiene ningún sentido celebrar ninguna justa, ya que ésta carece de su función original⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ Fouqué, S. 239.

⁴⁶⁵ Ibid., S. 255-256.

⁴⁶⁶ Ibid., S. 261.

⁴⁶⁷ Stockinger, S. 239.

6.5.2. Motivos tomados probablemente de Johannes Rothe

La relación entre Klingsohr y Offerdingen que se nos presenta en el *Dichterspiel* está basada principalmente en el texto de Rothe. Al igual que en la versión de Rothe, Fouqué introduce el motivo de la estancia de Offerdingen junto a Klingsohr y lo desarrolla describiendo el lugar y la relación que se establece entre ambos maestros. En Siebenbürgen los dos personajes más conflictivos aparecen tal y como son, ya que en la Wartburg van a estar siempre en contraposición a los otros maestros que representan el lado positivo de la poesía. Es precisamente en este escenario donde se desarrolla la escena fundamental para entender la evolución de los personajes y el desenlace del *Dichterspiel*: el arrepentimiento de Klingsohr por haber estado relacionado con el mal representado por Egon. Sin embargo, Klingsohr no siente necesidad de arrepentirse de que el mal le haya inspirado artísticamente, porque desde lo más hondo de su corazón cree en la sustancia divina de la poesía:

Heinrich von Offerdingen: So lang' der Meister Zauberkünste treibt.

Meister Klingsohr: Hei, was das thöricht eitle Reden sind!/Wähnst Du, die Poesie sei Zauberkunst?

Heinrich von Offerdingen: Verhüt' es Gott.

Meister Klingsohr: Was ist sie denn?

Heinrich von Offerdingen: Sie ist –

Meister Klingsohr: Du stockst! Du stammelst! –

Heinrich von Offerdingen: Ja, weil das Mysterium/Der Kunst von Eurer kühnen Frage sich/Gewaltig, fast gewaltsam in mir hebt./Gönnt Zeit mir – Poesie ist Wiederhall/Der Schöpfung, reich und fromm und rein/in Gott,/Wie Menscheng' der Schöpfung Spiegel ist.

Meister Klingsohr: (ihn umarmend). Friede sei mit Dir!⁴⁶⁸

Fouqué también mantiene la relación de Klingsohr con los espíritus malignos, como en todas las versiones anteriores, encarnados en la figura de Egon. Siguiendo con el planteamiento de Rothe, Klingsohr invocará a los espíritus del aire con la ayuda de Egon para que Offerdingen llegue a Eisenach dentro del plazo que le concedió el landgrave: “Auf nun, auf, Ihr Sangesgeister,/Die Ihr flüstern könnt und warnen,/Lösen bald, und bald umgarnen!/Reist die Schlingen! Helft dem Meister!”⁴⁶⁹ Ya en la Wartburg Fouqué introduce otro de los motivos recogidos por Rothe: la profecía del nacimiento de Santa Isabel:

⁴⁶⁸ Fouqué, S. 147.

⁴⁶⁹ Ibid., S. 153.

Wohlan! Geboren östlich fern im Ungerland/Ward heut zu Nacht gar wunderholde Königs-
/maid,/Elisabeth mit Namen! Künft'ges Schwiegerkind/Dem Heldenhaus Thüringens! Einst dem
Hes-/senland/Holdsee!ge Herrin! Heil'ge Frau nennt dank-/bar sie/Die Christenheit!⁴⁷⁰

Tras el anuncio de la profecía Klingsohr comienza a cuestionarse todo lo que ha hecho hasta ahora, incluida la compañía de Egon. A partir de este momento Klingsohr experimenta una lenta evolución que lo llevará a renunciar a Egon y con ello a toda la maldad, anticipando el desenlace del *Dichterspiel*. Al eliminar a Egon, Fouqué erradica el mal de la Wartburg, abriendo el camino hacia la reconciliación entre los maestros.

6.5.3. Motivos tomados de Hoffmann

De Hoffmann Fouqué toma dos motivos de la leyenda de Tannhäuser: la transformación en el arte de cantar y la peregrinación, que aparecen en dos personajes. Por un lado, está Offerdingen y la transformación de su forma de cantar después de haber estado un tiempo en la corte de Austria. Su canto presenta unos aires nuevos con temas desconocidos y prohibidos para los maestros de la Wartburg. Al final del relato emprenderá un viaje como penitencia al no considerarse digno de quedarse en la Wartburg. En el deseo de mejorar su arte no le ha importado traspasar los límites y por ello ha de marcharse.

El otro personaje que presenta rasgos del Tannhäuser de la leyenda es Klingsohr quien al final del relato se arrepiente de haber sucumbido a las fuerzas del mal, igual que Offerdingen. Confiesa a los landgraves y a los maestros por qué se dejó seducir por los poderes del abismo; es entonces cuando se oye el eco de Tannhäuser:

Ja, weil die Welt, mit aller ihrer Herrlichkeit/Dir nun und nimmermehr zu g'nügen scheint,-/ nicht
scheint -/Nein, weil sie nun und nimmermehr Dir/g'nügen kann/Hebst Du auf Deinen Adler-
Fitt'gen Dich/empor,/Schwingst Dich, schwingst uns auch machtvoll/in der
Möglichkeit/Ensetzlichen blendendwildem Kreis hinein!⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Fouqué, S. 214.

⁴⁷¹ Ibid., S. 281.

Al igual que Tannhäuser, emprenderá una peregrinación, en este caso, hacia su hogar, desprendiéndose de su espada y tomando un bastón. Tanto Klingsohr como Offerdingen tienen que pagar por el pecado de soberbia que los ha llevado a traspasar los límites establecidos para la creación poética. A diferencia de Tannhäuser ellos sí son perdonados, aunque su penitencia, impuesta por ellos mismos, será no volver jamás a la Wartburg. Fouqué quiere dejar claro cuál debe ser el destino de aquellos artistas que no saben o no quieren controlar sus instintos a la hora de la creación artística.

6.6. Personajes

6.6.1. Personajes tomados del *Wartburgkrieg*

En el *Dichterspiel* de Fouqué aparecen prácticamente todos los personajes del *Wartburgkrieg* con algunas modificaciones:

Heinrich von Offerdingen

Walter von der Vogelweide

Heinrich der tugendhafte Schreiber (el escritor virtuoso)

Biterolf von Eisenach

Meister Klingsohr

Reinmar von Zweter

Wolfram von Eschenbach

Hermann, landgrave de Turingia

Sophia, landgravesa de Turingia

Otro personaje importante para la trama es el verdugo, Meister Stempel, que aparece en las versiones medievales y que posteriormente utiliza también Hoffmann.

El peso del drama sigue cayendo sobre los tres personajes habituales, Offerdingen, Wolfram y Klingsohr, que representan, cada uno en una diferente faceta, el pensamiento y el modo de trabajar de Fouqué. Offerdingen encarna aquellos aspectos que Fouqué admira en un hombre: el orgullo, la valentía, el honor, la lealtad. Wolfram y Klingsohr reflejan su concepción de la creación artística. Wolfram representa al poeta modelo que ha sabido encauzar sus

pasiones, porque conoce los abismos de su alma, mientras que en la figura de Klingsohr Fouqué reivindica el trabajo del poeta-traductor.

Los landgraves también tienen un papel importante en el desarrollo de la trama, encarnando la justicia y la templanza que se refleja en su labor de mediación entre los maestros para que nadie salga perjudicado y para que el bien prevalezca sobre el mal. Concilian los dos mundos encontrados representados por Klingsohr y Offerdingen, por un lado, y los maestros de la Wartburg, por el otro. Fouqué recupera el motivo del papel mediador y protector de la landgravesa que se apunta brevemente en la novela de Novalis y que desaparece en Hoffmann. Gracias a los acertados juicios de la landgravesa los maestros encuentran el camino de la reconciliación. El hecho de que sea la guía espiritual de la Wartburg y que Fouqué la haya colmado de virtudes puede estar estrechamente relacionado con la persona a la que está dedicado el *Dichterspiel*: la princesa María de Prusia. La coincidencia del lugar en el que transcurre el *Dichterspiel* con la procedencia de María - nace como princesa de Sajonia-Weimar y Eisenach - puede estar también detrás de la dedicatoria. Sin embargo, es asimismo importante no olvidar que en esta época la nobleza se encuentra entre el poco público que le queda a Fouqué.

Offerdingen y Klingsohr son los personajes que suponen el contrapunto a la sociedad de la Wartburg. Ambos quieren conocer a fondo el arte de la poesía y para ello rebasan los límites de lo que el resto de los maestros considera correcto. Offerdingen y Klingsohr están dispuestos a entrar en contacto con la parte siniestra del arte en su afán de buscar otros temas. En la Wartburg, por el contrario, se intenta evitar por todos los medios el contacto con lo siniestro sin entender que ese acto es condición indispensable para que la obra de arte llegue a ser precisamente eso, obra de arte. Los maestros de la Wartburg se mueven dentro del marco estético medieval, mientras que Klingsohr y Offerdingen representan la mentalidad romántica. Sin embargo, para Fouqué el objetivo principal es desterrar el mal del mundo y la cuestión estética queda relegada a un segundo plano. Si la poesía es un eco de la creación, el mal no tiene cabida en ella, por eso Klingsohr y Offerdingen acaban reconociendo su pecado de soberbia y se arrepienten, acogiéndose al perdón divino.

En cuanto a las características de los personajes, Fouqué mantiene los rasgos principales de Offerdingen. Sigue siendo el más joven, "Ich bin der Jüngste"⁴⁷², sigue viviendo en Eisenach y continúa siendo el personaje orgulloso de las versiones medievales. Fouqué acentúa la testarudez y valentía de su personaje, características que también están presentes en el personaje medieval, manteniendo su enfrentamiento con todos los maestros y con el landgrave para defender su honor. En Offerdingen se mezclan la pasión por la poesía con el orgullo y la lealtad a sus ideas y a su maestro Klingsohr. Sólo al final cuando Klingsohr confiesa haber tenido relación con el mal y se arrepiente de ello Offerdingen decide seguirle incondicionalmente. Sin embargo, la clave de este personaje se encuentra al final cuando ante la pregunta de la landgravesa de si ha sido realmente un mago, él contesta que sólo lo ha deseado, pero no ha llegado a serlo: "Wenn's Kunst der Hexenformeln gilt, - wahr-/haftig: Nein!/Wenn's Lust an Hexenformeln gilt, - wahr-/haftig: Ja!"⁴⁷³ Claudia Stockinger comenta que este personaje es un ejemplo de la seducción que la poesía ejerce sobre aquellos que trabajan con ella⁴⁷⁴. Para una persona tan puntillosa como Fouqué con el tema del bien y el mal Offerdingen está condenado desde el principio y, aunque simplemente ha estado cerca de la tentación, su destino es abandonar la Wartburg para siempre.

Klingsohr conserva su fama de astrólogo y la ambigüedad que le caracteriza puesto que no todo es malo en él: "[...] Als hochgelahrter Astrolog/Seid Ihr berühmt. Daß aber Euch solch in-/nig Herz/Im Busen wohnt, des reichen Wissens Huld-/regent,/Vernahm aus Euerm holden Spruch ich nur/erst jetzt."⁴⁷⁵ Si puede entrever el paraíso y predecir el nacimiento de Santa Isabel su alma no está del todo perdida. Al contrario que Offerdingen, sí ha estado en contacto con el mal, encarnado por Egon, y ha convivido con el lado siniestro de la obra de arte, es decir, se ha dejado influir por la parte demoníaca del alma. Su arrepentimiento rompe la relación que le unía a Egon quedando así libre de su maléfico influjo y se acoge a la piedad celestial para redimir sus pecados. Su penitencia, que él se impone a sí mismo, será peregrinar a su patria.

⁴⁷² Fouqué, S. 26.

⁴⁷³ Ibid., S. 295.

⁴⁷⁴ Stockinger, S. 239.

⁴⁷⁵ Fouqué, S. 199-200.

Al igual que con Offerdingen, Fouqué desaprovecha las posibilidades que le ofrecía un personaje como Klingsohr, limitándose a presentar una figura sin demasiado relieve. Sin embargo, en este personaje Fouqué reivindica un tema candente en la literatura contemporánea que se puede considerar su característica más importante: reclama para el poeta el poder de la creación al transformar el material existente en un producto final diferente, uniendo en la misma persona al traductor y al poeta. En la equiparación del quehacer poético de Klingsohr con el del resto de los poetas consigue desprender al personaje de su aspecto peligroso y siniestro, y prepara la salvación del personaje al quedar claro que de un modo u otro todos hacen lo mismo. El acto poético transforma el material existente de tal manera que éste supone una nueva creación y no una copia del texto en cuestión. La utilización romántica de la poesía se mueve entre la reivindicación de la originalidad y el inmovilismo de la tradición. Desde el punto de vista de la adaptación creativa que se va haciendo de los temas transmitidos se puede decir que toda poesía es traducción, incluso Fouqué se ve a sí mismo como un portavoz de la tradición⁴⁷⁶. Con la salvación de Klingsohr, Fouqué justifica su propia producción literaria basada principalmente en la transformación de las leyendas nórdicas y germánicas.

Frente a estos dos personajes y defendiendo la parte hermosa, lo divino de la obra artística, están los poetas de la Wartburg. De todos los personajes de este grupo el más interesante es Wolfram. Fouqué crea un personaje alejado del maniqueísmo de los otros, pero no acaba de desarrollarlo en todo su potencial. Aun y así, es el más romántico del mundo de la Wartburg. Su criado Gottschalk Tierzel cuenta que vive en un cuarto donde no hay ninguna ventana. Este cuarto fue construido por un antiguo morador para verse libre de unos espíritus poderosísimos que el mismo había conjurado:

Nun wißt Ihr's ja! Gebaut, um der/übermächtigen Geister los und ledig zu werden,/die er mit einer Schatzbeschwörung allzu dreist/auf sich herangerufen hatte. Aber in ein fen-/sterloses Gemach, - da konnten die fremden/Schauerdinge nicht recht herein, fast eben so/wenig, wie in einen augenlosen Menschen.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Stockinger, S. 240, Fußnote 59.

⁴⁷⁷ Fouqué, S. 29-30.

Wolfram mora en esa habitación como si quisiera preservarse de cualquier influencia negativa, como si fuera el guardián del lado positivo de la creación poética. Él se encarga de que lo demoníaco no salga a la luz y se quede en el abismo, de hecho, es él quien decide que a Offerdingen se le ha de aplicar el derecho de los poetas una vez que se ha enterado de que éste anda relacionado con el misterio: “Es gilt, glaubt mir, von Alledem nur Zweierlei:/Entweder höhnt der Jüngling, des Mysteriums/Feind,/All unbekannter Mächte wundersamen Kreis; -/Und dann ruft er aufs Land herab Unheil für/Heil.”⁴⁷⁸ Wolfram es quien promueve el juicio, porque conoce de primera mano la lucha que se establece en el alma del poeta a la hora de la creación artística. Se erige en juez, porque sabe lo que es traspasar el límite, seguramente en la búsqueda de la perfección de su arte,

Suchst Du nach wüster Pracht im Dräu'n/der Abgrundsschlünde?/Suchst Du im Himmel Heil, auf ewig neu?/Das muß vor Allem ich erfahren./Dann fecht' allwärest ich meinen Kampf nach/Ehren fort./Ich weiß Bescheid am düstern Nebelport,/ Doch bessern viel, Gottlob! da, wo sich En-/gel schaaren.⁴⁷⁹

y es consciente de las sombras que habitan en el alma del poeta. Wolfram demuestra que es un personaje con matices, con inquietudes, sabe de lo que habla porque lo ha probado. Esto explicaría por qué vive en un cuarto sin ningún tipo de acceso y por qué es tan celoso y parece tan intransigente a la hora de analizar los temas que aparecen en las canciones. Aunque sigue siendo amigo de Offerdingen y sintiendo gran afecto por él⁴⁸⁰, todo quedará supeditado a las intenciones e inclinaciones de Offerdingen. Sin embargo, Wolfram reconoce, y éste es el rasgo más romántico del personaje, que como todo en este mundo el arte de la poesía tiene su lado oscuro, con lo que de alguna manera es consciente de que sin el aspecto siniestro la obra de arte queda realmente incompleta:

Die Dichtkunst hat, wie Alles, ihre Schatten./Blüht ja doch nur in Licht- und Schatten-Wechseln/Ein Blumenflor auf duft'gen Frühlingmatten./Nicht 'mal könnt schattenlos ein Bild Ihr/drechseln!/Vergönnt drum Schatten auch und Doppelgang/Dem innern Bild, dem ernsten Seelenklang!⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Fouqué, S. 54.

⁴⁷⁹ Ibid., S. 87.

⁴⁸⁰ Fouqué mantiene el motivo de la relación entre Offerdingen y Wolfram que inicia Hoffmann, pero en este caso más que de amistad se trata de una relación más paternal.

⁴⁸¹ Fouqué, S. 109-110.

Para Wolfram la obra de arte se erige en un reflejo del alma del poeta, compuesta de luces y sombras. Será el poeta quien se encargue de encauzar los sentimientos malignos hacia el bien o de reprimirlos. Esta concepción del alma humana es totalmente romántica, pero Fouqué se limita a apuntarla sin desarrollarla explícitamente. Ser consciente de esta doble cualidad del alma y de que sin la oposición de luces y sombras la obra de arte no es nada, hace que Wolfram vaya un paso por delante de todos. Vence a Klingsohr y a Egon y es superior a sus compañeros de la Wartburg, porque mantiene el equilibrio de los dos aspectos de la obra de arte, lo bello y lo siniestro, y no está dispuesto a caer en el abismo como Klingsohr y Offerdingen. Ambos han destruido el efecto estético al revelar la parte siniestra de la poesía y lo divino que ella representa.

En el *Dichterspiel* se dice varias veces que no todo lo que se ve puede ser tema de una canción o un poema, estableciendo así el límite de los temas poéticos adecuados⁴⁸². Siguiendo la evolución del relato, Wolfram renuncia a la poca oscuridad que queda en su vida una vez que ha vencido a Egon al aludir al arrepentimiento y al amor divino. La transformación del personaje es total, pues abandona su habitual seriedad y deja entrar en el cuarto oscuro toda la luz de la mañana como si al vencer a Egon éste se hubiera llevado todas sus dudas y miedos. Aunque no tiene el papel principal, Wolfram es uno de los personajes más completos del *Dichterspiel*, pues representa el alma romántica con sus matices, sus dudas y sus miedos así como la curiosidad que le lleva a rozar el abismo. A pesar del final, no pierde la grandeza que se muestra en la historia haciendo de él el más importante de los maestros.

Fouqué dota al personaje medieval de las características románticas, que le dan otra dimensión, sin abandonar el perfil del personaje original. Wolfram refleja en el *Dichterspiel* el pensamiento de Fouqué y representa la lucha que éste mismo ha podido tener a la hora de elegir los temas para sus historias, decantándose siempre por el bien. Su planteamiento artístico es paralelo a su planteamiento vital. Fouqué no sólo cree vivir en la Edad Media, sino que sus

⁴⁸² Fouqué, S. 175/206/255.

obras siguen el mismo patrón, ya que no reflejan la complejidad de su presente lleno de contradicciones. Fouqué se limita a presentar un mundo ideal en el que el bien siempre gana al mal, apartándose cada vez más de la realidad con el transcurrir de los años.

6.6.2. Personajes ajenos al *Wartburgkrieg*

6.6.2.1. Personajes tomados de otros autores

En este apartado se encuentran Gottschalk Tierzel y el posadero Hellgreff que Fouqué toma de Hoffmann con idéntico papel: Gottschalk es el criado de Wolfram y Hellgreff es el dueño de la posada en la que Otterdingen se hospeda habitualmente y en la que se alojará Klingsohr en su estancia en Eisenach. Fouqué cambia ligeramente el nombre de los personajes, añadiendo apellido a Gottschalk y cambiando la grafía de Hellgreff, como ya ha hecho con algunos de los maestros de la Wartburg. Tanto Gottschalk como Hellgreff representan a las gentes sencillas opuestas a los maestros con su compleja alma de poeta⁴⁸³, algo a lo que no son ajenos estos dos personajes. Esta separación entre el pueblo llano y los poetas está en la línea de lo que Fouqué quiere transmitir con su *Dichterspiel*: el mundo de los poetas y sus razones son algo muy complejo como para que lo entiendan y compartan las personas ajenas a él.

6.6.2.2. Personajes introducidos por Fouqué

Entre los personajes creados por Fouqué dos de ellos se encuentran en la posada de Hellgreff. Junto a él trabajan su hijo, Klaus Hellgreff, y un criado que aporta la nota de humor a la historia, Martin Brumm. Estos tres personajes, junto a Gottschalk el criado de Wolfram, representan el mundo exterior a la Wartburg y no se ven envueltos ni abrumados por los sentimientos y el arte de cantar. Ellos no ven la realidad distorsionada por la fuerza de los sentimientos y por eso constituyen el contrapunto a los problemas de los maestros.

⁴⁸³ Stockinger, S. 239, Fußnote 57.

Otro de los personajes nuevos es la hija de Biterolf, Sophia Biterolf. Este personaje mantiene algunas similitudes con la Mathilde de Hoffmann, pues, al igual que ésta, aspira a que Offerdingen le enseñe a cantar, “Die Tochter Meister Bit’rolfs möchte singen/Nach Meisterart. Helft ihr, Freund Offerdingen!”⁴⁸⁴ y además está enamorada de su arte: “Je länger Euer Lied mein Herz durchklang,/Je lieber ward mir dieser Wundersang.”⁴⁸⁵ Pero la relación se limitará a un coqueteo con el autor y su arte, ya que su padre le ha prohibido terminantemente tener ningún contacto con la poesía:

Nun, - der Heinrich Offerdingen war/meist mir nur darum so lieb, weil er ein Sän-/ger war, und so mich erheben sollte zur Stufe/einer herrlichen Sangeskunst. – Ach, und, lie-/ber Vater, das wär’ ja doch ein gar schlimmer/Ungehorsam wider Dein ausdrückliches Verbot/geworden. Darum verzeih mir.⁴⁸⁶

Esta prohibición es la consecuencia del miedo que tiene Biterolf al acto poético y todo lo que ello implica, porque al menor descuido éste se inmiscuye en la vida cotidiana para acabar con la tranquilidad: “Ach ja, die Reime! – Die kucken auch/schon wieder herein in unser Gespräch, und/stören den Frieden nur allzuleicht.”⁴⁸⁷ Este motivo puede estar inspirado por el texto de Hoffmann donde la prohibición del landgrave se extiende a todas las damas de la corte por las consecuencias que ha tenido para Mathilde.

Fouqué se limita a apuntar la relación que Hoffmann crea entre los personajes Offerdingen y Mathilde. En *Der Kampf der Sänger* Mathilde es arrastrada al abismo por Offerdingen cuando éste le enseña el arte de cantar, por lo que Fouqué evita a Sophia esta desgracia mediante la prohibición de su padre de que tenga contacto con la poesía y debido a la falta de interés que Offerdingen muestra por ella. La tranquilidad a la que Biterolf se refiere es la ausencia de lucha entre lo profético y lo demoníaco que se desencadena en el alma del poeta en el momento de la creación artística, ya que si no se consigue el equilibrio entre ambos el poeta puede caer en el abismo y estar perdido para siempre. Sophia se comprometerá con Klaus Hellgreff con el que no hay peligro de caer en la tentación de la creación poética y al que estaba unida antes de

⁴⁸⁴ Fouqué, S. 50.

⁴⁸⁵ Ibid., S. 49.

⁴⁸⁶ Ibid, S. 187.

⁴⁸⁷ Ibid., S. 188.

enamorarse del arte poético de Offerdingen. El motivo de la prohibición a Sophia es otro de los aspectos de la temática del *Dichterspiel* cuyo mensaje es que el acto poético ha de estar en manos de los poetas.

Otro de los personajes creados por Fouqué es Egon, el espíritu maligno que acompaña a Klingsohr. En el relato resulta a veces difícil saber quién domina a quién, pero ambos son inseparables. Egon se correspondería con Nasion o Nasias, espíritu maligno de las versiones medievales, y, al igual que éste, se enfrenta a Wolfram en su habitación donde será vencido por el maestro. Egon encarna al mal, pero una vez que Klingsohr decide renunciar a toda búsqueda más allá del límite y se acoge al arrepentimiento, este espíritu desaparece como si su existencia estuviera exclusivamente ligada al lado oscuro de Klingsohr. Al renunciar al mal, Egon es destruido. Esta dualidad en el personaje de Klingsohr también aparece en Hoffmann, pues al final queda claro que Nasias, el demonio, es el alter ego de Klingsohr. Sin embargo, a Fouqué no le interesa que haya una identificación plena de ambos personajes, porque entonces la salvación de Klingsohr no sería posible.

6.7. Recapitulación

El *Dichterspiel* de Fouqué se basa principalmente en *Der Kampf der Sanger* de Hoffmann que modifica sustancialmente el argumento medieval convirtiéndolo en un relato más acorde con la época al romantizar algunos de los motivos. Sin embargo, se puede decir sin lugar a dudas que el *Dichterspiel* supone una nueva recepción del *Wartburgkrieg*, ya que Fouqué incorpora motivos de los poemas medievales que no aparecen hasta ahora ni en Novalis ni en Hoffmann, bien porque éstos no los recogen, bien porque los han modificado. La recuperación de estos motivos pertenecientes al *Wartburgkrieg* sugiere que, junto a los cambios más románticos introducidos por Hoffmann, Fouqué sigue con su tendencia habitual, es decir, utilizar las partes centrales de la historia para combinarlas de nuevo y aderezarlas con sus experiencias personales, de manera que al final surge un texto distinto del original. De ahí también que su adaptación sea más fiel a las versiones medievales del *Wartburgkrieg*.

La nueva recepción de Fouqué está orientada a justificar toda su labor literaria en un momento en el que ya ha dejado de gozar del favor del público, por lo que intenta encontrar una manera de redimirse como escritor. Para ello se aprovechará de la fama del *Wartburgkrieg* como texto medieval de gran actualidad entre sus contemporáneos y de las diferentes adaptaciones del *Wartburgkrieg* surgidas durante el periodo romántico que tienen como origen la novela de Novalis. De esta manera espera volver a captar la atención del público para poder explicar su proceso de creación.

En el *Wartburgkrieg* Fouqué encuentra dos bandos claramente definidos con los que puede escenificar su combate entre el bien y el mal. El bien se correspondería con el mundo de la Wartburg y el mal estaría representado por Klingsohr y Offerdingen. La acción sigue recayendo sobre Klingsohr, Offerdingen y Wolfram que encarnan los valores que Fouqué admira en un hombre y en un poeta y cuyos actos y palabras recogen la concepción artística y vital de su autor. A través de ellos Fouqué se dirige a su público representado en el pueblo llano. Fouqué dispone asimismo de las figuras de los landgraves quienes van a encarnar los valores que él reconoce en la nobleza: la protección de sus súbditos y la justicia.

El tema central de su *Dichterspiel* es la doble naturaleza del alma del poeta y su influencia sobre la creación artística, siendo éste un tema de gran actualidad en su época, pues es en el Romanticismo cuando el componente siniestro de la obra de arte adquiere gran relevancia. A lo largo de todo su *Dichterspiel* Fouqué expone cuales son los problemas a los que se enfrenta el poeta a la hora de la creación, la lucha que se desencadena en su alma y cuál es la pauta a seguir. Estrechamente ligada a esta problemática se encuentra la cuestión de considerar la traducción como una nueva creación, que afecta a todos los autores e intelectuales del Romanticismo, uniendo en una misma persona al poeta y al traductor, ya que muchas de las obras que surgen en este periodo tienen su origen en textos medievales.

Con esta nueva recepción del *Wartburgkrieg* Fouqué intenta justificarse y redimirse ante su público, no porque se arrepienta de lo que ha hecho, nunca lo

hará, sino para que el público entienda el porqué de su creación literaria así como para acallar las críticas que ha recibido a lo largo de su carrera⁴⁸⁸, objetivos que encajarían con el tono de justificación del *Dichterspiel*.

⁴⁸⁸ Véase datos biográficos de Fouqué, pág. 176

7. DER TANNHÄUSER UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG DE RICHARD WAGNER

7.1. Datos biográficos⁴⁸⁹

Richard Wagner (Leipzig 1813 – Venecia 1883) representa con su concepción del arte basada en la recuperación de leyendas y temas medievales, la mezcla de géneros y la música como arte absoluto, la culminación de los esfuerzos románticos de las últimas décadas. Su padre Carl Friedrich Wilhelm Wagner, a quien perderá a los seis meses de edad, trabajaba como escribano de la policía y era aficionado al teatro. Su madre Johanna Rosine, de soltera Paetz, se vuelve a casar con el actor y escritor Ludwig Geyer al que Richard Wagner verá como su auténtico padre. Geyer morirá cuando Wagner cuente ocho años de edad.

A los 16 años y después de ver actuar a la cantante dramática Wilhelmine Schröder-Devrient en su papel de *Fidelio*, Wagner toma la decisión de dedicarse a la carrera artística. Aunque durante años vacilará entre sus dos grandes talentos, la música y la literatura, llegará un momento en que decida unir ambos. Durante este periodo aparecen sus primeras composiciones y él comienza con sus estudios de música. Uno de sus primeros maestros es Theodor Weinlig, cantor de la escuela de Santo Tomás, con quien aprenderá armonía y contrapunto. En 1833 trabaja en su primera ópera, *Die Feen*, y consigue el puesto de maestro de coro en el teatro de Würzburgo. Posteriormente ocupará el puesto de director de orquesta de la ópera de Magdeburgo (1834-1836) donde representa su ópera, *Das Liebesverbot*, sin demasiado éxito.

⁴⁸⁹ Los datos biográficos principales están tomados de las siguientes obras: Walther Killy 1990H/1991H, *Literatur Lexikon, Autoren und Werke deutscher Sprache*, Gütersloh/München, Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH y J.B. Metzler, *Autoren Lexikon*, Weimar, J.B. Metzler Stuttgart.

En estos años conoce a la actriz Minna Planer con la que se casará en 1836 en Königsberg. Wagner encuentra trabajo como director de orquesta en el teatro de la ciudad que cerrará sus puertas debido a las deudas, algo que va a ser una constante en la vida del compositor. Wagner tiene que huir de Alemania al no poder asumir los pagos del teatro y se dirige con Minna a Letonia. En su capital, Riga, consigue un puesto como director de orquesta y comienza con la composición de su ópera *Rienzi*. También de aquí tiene que huir una vez que ha sido localizado por sus acreedores. La arriesgada travesía en barco que le lleva de Noruega a Francia pasando por Londres le va a servir de fuente de inspiración para su ópera *El holandés errante*.

A su llegada a Francia conoce a Giacomo Meyerbeer, quien va convertirse en un gran apoyo para Wagner en los dos años y medio (septiembre 1839 – abril 1842) que éste va a pasar en París. A este periodo se le conoce por los años de la humillación. El matrimonio Wagner va a padecer infinidad de carencias (va a pasar estrecheces económicas, hambre, frío), por lo que para poder ganarse la vida los Wagner se ven obligados a empeñar sus objetos de valor. La ayuda y el apoyo económico de amigos, entre los que se encuentran Meyerbeer, Heinrich Heine y Heinrich Laube, va a ser fundamental asimismo para su supervivencia en la capital francesa. Por otro lado, la actitud de Minna es decisiva en estos momentos de penuria, pues no sólo se mantiene firme ante las miserias, sino que también se ocupa de que Wagner no pierda la cordura.

Los sueños de Wagner de hacerse famoso como compositor se desvanecen, ya que sus obras o bien son criticadas o no salen adelante por falta de presupuesto, con lo que a Wagner sólo le queda la opción de componer música de encargo. Esta actividad no le satisface en absoluto, ya que él tiene un concepto muy distinto de lo que es la composición, por lo que, además de las penurias pasadas, desde el punto de vista musical estos años dejarán una profunda huella en él⁴⁹⁰. Entretanto termina su ópera *Rienzi* y comienza a trabajar en el proyecto de *El holandés errante*. El éxito de ambas óperas

⁴⁹⁰ Pahlen, Kurt, 1995, *Richard Wagner Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, Mainz, B. Schott's Söhne, S. 204.

propicia su regreso a Alemania y le procura el puesto de maestro de capilla de la corte en Dresde.

Entre los años 1842 y 1845, Wagner escribirá el texto y la música para su ópera *Tannhäuser* que estrenará el 19 de octubre de 1845 en la ópera de Dresde. A partir de su estreno, el argumento de *Tannhäuser* se va a ver modificado tanto para mejorar su estructura como por exigencias del público. Las sagas y las leyendas con las que ha comenzado a trabajar a partir de *El holandés errante* serán una constante en los argumentos de sus óperas posteriores, constituyendo una revitalización del tema medieval que parecía acabado con los románticos.

7.2. Marco histórico-social y literario de la época de Wagner

7.2.1. Consecuencias sociales y económicas tras el Congreso de Viena (1815)

La época de la Restauración se inicia en 1815 tras la derrota de Napoleón y el Congreso de Viena y termina con la Revolución de 1848, la Revolución de Marzo. Es una época caracterizada por enormes cambios a nivel social y literario, sobre todo a partir de 1830, que anticipan lo que va a ser el siglo XX con todas sus convulsiones sociales y políticas. Como consecuencia de las decisiones tomadas en el Congreso de Viena y de las brutales represiones de las Resoluciones de Karlsbad (1819) los patriotas alemanes y los reformistas liberales ven desaparecer sus esperanzas de mantener las libertades y derechos conseguidos. Entre otras cosas, se prohíben las asociaciones estudiantiles, se censura la libertad de prensa y se persigue a los representantes de la oposición antifeudal, a los que se va a denominar demagogos, como medio para justificar su difamación y para aplicar las medidas represivas que el gobierno va a tomar contra ellos.

Sin embargo, a pesar de la tremenda represión llevada a cabo, apenas hubo sublevaciones entre la población. Los motivos de tanta indiferencia se deben principalmente a que la gente prefiere la estabilidad y seguridad a las sublevaciones y los disturbios en el periodo que va de 1815 a 1848. Las revoluciones que se desencadenan entre 1792 y 1815 apenas aportan

beneficios para la población, al contrario, ésta padece todas las inclemencias de la guerra, la desaparición del Sacro Imperio Romano-Germano y todos los cambios y penalidades que conllevan las guerras. Las incomodidades y privaciones que sufren la mayoría de los alemanes, a excepción de los alemanes de la orilla oeste del Rin que se encuentran bajo administración francesa, les hacen recordar con añoranza los tiempos anteriores a 1789. La mayoría considera culpable a la Revolución francesa de todos los males que se han cernido sobre ellos y que han devastado Europa. Por eso no consideran preocupantes las medidas tomadas por el estado para devolver al país a una presunta normalidad, sino que las acogen con los brazos abiertos así como todo lo que se lleva a cabo para someter a insurgentes y alborotadores con el objetivo de recuperar el orden perdido.

A pesar de que la transformación económica que se está llevando a cabo en Alemania queda eclipsada por la dinámica política, los antiguos tiempos con su comodidad burguesa han dado paso ya a un estado industrial capitalista con sus fábricas y sus ferrocarriles. Prueba de esto último es la primera línea de ferrocarril alemana que se construye en 1835 entre Núremberg y Fürth. En la sociedad estos cambios se ven claramente reflejados en la configuración de una nueva estructura de clases en la que aparece una nueva clase social, el trabajador asalariado.

Pero no sólo se transforma el ámbito social e industrial, sino que también el ámbito intelectual entra en una dimensión desconocida hasta el momento al trasladarse el centro de gravedad de las humanidades a las ciencias. Esto supone el comienzo del inexorable cambio en la estructura intelectual y espiritual de la sociedad alemana. La cultura espiritual, que entre los románticos determinaba en gran medida el estilo de vida, deja de servir de guía ante el dominio de la realidad⁴⁹¹ que se va imponiendo como consecuencia de los profundos cambios políticos, socio-económicos e intelectuales que experimenta la época. Al mismo tiempo se asiste a la aparición de posturas antagónicas que conviven unas con otras: frente al movimiento conservador del

⁴⁹¹ Krell, Leo u. Fiedler, Leonhard, 1981, *Deutsche Literatur Geschichte*, Bamberg, Buchners Verlag, S. 247.

*Biedermeier*⁴⁹² se encuentran la Joven Alemania⁴⁹³ (*Junges Deutschland*) de los liberales y el *Vormärz* literario de los demócratas radicales⁴⁹⁴.

7.2.2. El movimiento *Biedermeier*

Una gran parte de los escritores del periodo que va de 1820 a 1848 comparten una visión conservadora sobre la situación política. Aunque realmente no les entusiasma el nuevo orden impuesto por el Estado, lo prefieren al compromiso político de las generaciones más jóvenes, sobre todo, porque tras las nuevas ideas políticas temen reacciones subversivas. La característica principal de la literatura y de la vida intelectual hasta aproximadamente 1840 es la adaptación a la realidad. Cansados de los acontecimientos vividos en su juventud (invasiones napoleónicas, guerras de liberación, Congreso de Viena) deciden aislarse en su mundo, en sus círculos privados. El mundo que viven, y que también aparece retratado en sus obras, se caracteriza por un comportamiento conservador que se traduce en la entrega al trabajo por sí mismo y no por la búsqueda de una ventaja material⁴⁹⁵. Preservan la antigua herencia romántica y siguen su camino sin prestar demasiada atención a la política y a las controversias ideológicas para lo que construyen un mundo armónico aún sin corromper que ellos y sus lectores crean como refugio. Estos autores son considerados “medio románticos”, ya que enlazan con el Romanticismo, pero muestran a su vez rasgos realistas⁴⁹⁶. Al arte le asignan un papel social, pues albergan el convencimiento de que tanto la creación artística como la vivencia del arte unen a las personas y refuerzan el sentimiento de comunidad⁴⁹⁷. El hogar pasa a ser el centro de la vida, aunque tanto los cafés como los teatros van ganando en importancia como lugares de encuentro en las ciudades.

⁴⁹² El término *Biedermeier* proviene de la figura del profesor de pueblo Gottlieb Biedermeier creada por los escritores alemanes Ludwig Eichrodt y Adolf Kußmaul para la revista múnica *Fliegende Blätter* en los años 1855-1857. Esta figura es una parodia de la sociedad pequeño burguesa [Pohl, Wolfgang (2009): “Biedermeier, Junges Deutschland und Vormärz (1815-1848).” En *Homepage Wolfgang Pohl*. <http://www.pohlw.de/literatur/epochen/vormarz.htm> (fecha de consulta 26/10/2009), pág. 2].

⁴⁹³ El nombre del movimiento aglutina a un grupo de escritores comprometidos políticamente y a quien Ludolf Wienbarg dio nombre: “Dem jungen Deutschland, nicht dem alten widme ich dieses Buch” (Ibid., pág. 5).

⁴⁹⁴ Ibid., S. 2.

⁴⁹⁵ Ibid., S. 2-3.

⁴⁹⁶ Krell u. Fiedler, S. 259.

⁴⁹⁷ Pohl, S. 3.

7.2.3. El movimiento Vormärz y la Joven Alemania

7.2.3.1. La Joven Alemania

El movimiento *Vormärz* aglutina, a partir de 1815 aproximadamente, las tendencias más avanzadas. La literatura característica de este movimiento comprende dos vertientes: una socio-política y otra comunista y democrática radical. La literatura del *Vormärz* se subdivide en el movimiento de la Joven Alemania, que está en activo desde aproximadamente 1830 hasta 1835, año en el que el Parlamento alemán prohíbe por completo sus obras⁴⁹⁸, y en el grupo del mismo nombre *Vormärz*.

El movimiento de la Joven Alemania resulta también una reacción contra el Romanticismo, no en el sentido de la aparición de una nueva escuela, sino en la unidad del movimiento alrededor de las ideas dominantes que suponen una radicalización. Entre otras cosas se reivindica ser liberal, se exige la libertad para todos los ámbitos de la vida, se reclama la emancipación del sexo femenino, se lucha contra todo lo conservador, contra los poetas del pasado que son enemigos del futuro, se quiere poner la poesía al servicio de la vida y a través de ella influir en la vida espiritual de la nación con el objetivo de establecer un nuevo futuro, etc.⁴⁹⁹. Los autores de la Joven Alemania buscan una politización de la literatura que aparecerá en géneros como la sátira o la crítica contemporánea. Para ellos es decisiva la situación concreta de su presente y no lo poético y lo sublime, como en el caso de los románticos. Se ven a sí mismos como publicistas que actúan sobre lo público y no como literatos ajenos al mundo, por lo que escriben conscientemente de una forma “popular” para llegar a todos los públicos sin excepción. Junto a textos líricos, novelas y novelas cortas aparecen formatos literarios como cartas, relatos de viajes, memorias, octavillas, textos periodísticos y folletines⁵⁰⁰ con los que van a intentar evitar la censura.

⁴⁹⁸ En Austria se prohibieron en 1834.

⁴⁹⁹ Krell u. Fiedler, S. 250.

⁵⁰⁰ Pohl, S. 5.

Por otro lado, la burguesía liberal y los estudiantes reaccionan de manera bastante diferente a la mayoría de la sociedad en lo relativo a los sucesos políticos de la época de la Restauración. En 1830 estalla en Francia la Revolución de Julio, que pide la caída de los Borbones, y que desata sublevaciones por toda Europa. En el caso concreto de Alemania son las asociaciones estudiantiles, más comprometidas políticamente que el resto de la población, las que se encargan de la discusión y los disturbios políticos. En 1832 los estudiantes y los demócratas organizan la fiesta de Hambach (*Hambacher Fest*) para reivindicar más derechos, entre los que se encuentran las reformas en el campo, en los oficios, más libertad para la ciudadanía, una nueva política de aranceles, etc. Ante esta manifestación las consecuencias no se hacen esperar y el poder reacciona con más represión en lo que se va a denominar la segunda persecución de los demagogos (*Zweite Demagogenverfolgung*): figuras representativas del mundo intelectual alemán son despedidas de sus puestos de trabajo, son hechos prisioneros o expulsados del país. Entre los afectados se encuentran Ludwig Uhland, Fritz Reuter, los hermanos Grimm, Gervinus y Dahlmann, entre otros. Hasta 1848 no surgirá en Alemania otro intento de lucha por los ideales de libertad, igualdad y fraternidad y, en esta ocasión, Richard Wagner se encontrará entre los revolucionarios. Tras el fracaso del levantamiento de Dresde tendrá que huir una vez más de Alemania, esta vez hacia Zúrich con la ayuda de Franz Liszt.

7.2.3.2. Vormärz

Si los autores de la Joven Alemania están determinados en gran parte por las corrientes que despierta la Revolución de Julio de 1830 en Francia, en los poetas líricos de los años cuarenta tienen efecto dos sucesos del año 1840: la amenaza francesa sobre el Rin y el cambio en el trono de Prusia al que sube Federico Guillermo IV del que se esperaba un regimiento liberador⁵⁰¹. Los activistas de los años cuarenta miran despectivamente a los autores de folletines de los años treinta, considerando su poder de actuación como un fuego de artificio y despreciando la ostentación que hacen de sí mismos. A

⁵⁰¹ Krell u. Fiedler, S. 253.

Heine, por ejemplo, se le reprocha que sea tan presumido y tan poco fiable. En esta cuarta década del siglo se alcanzan posturas extremadamente radicales con respecto al ámbito social y político. Los autores se enfrentan unos a otros en el intento de hacer prevalecer sus ideas frente a las de sus competidores y así Herwegh se enfrenta a Freiligrath, Engels a Heine, Heine y Börne se cuestionan mutuamente. Feuerbach está en contra de Strauss y Bauer critica a Feuerbach. Stirner los quiere superar a todos y es Marx al final quien los incluye en un mismo libro: *La ideología alemana*⁵⁰². A los pensadores políticos del *Vormärz*, cuyos escritos llenan los años 40, les es prácticamente imposible dar forma poética a sus manifestaciones espirituales, por lo que la lírica del momento no alcanza las cotas del Romanticismo. Sus creaciones son efímeras y contrastan poderosamente con su carácter, ya que muchos de ellos sacrifican en aras de sus convicciones democráticas bienes, propiedades y posición, mientras otros asumen el destierro en Suiza o Inglaterra⁵⁰³. Prescindiendo de algunas excepciones, el romanticismo alemán evoluciona tras los Congresos de Viena (1815) y Frankfurt (1848)⁵⁰⁴ hacia un desdoblamiento: por un lado, tiene lugar un repliegue de la realidad social hacia la intimidad, un estado de resignación; por otro lado, se produce una marcada radicalización de las posturas.

Una figura esencial en estos años es Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1830) por su filosofía del espíritu basada en el método dialéctico y sus teorías sobre el concepto de estado. Tras su estancia en Berna (1793-1796) y en Frankfurt (1797-1800) como preceptor es nombrado profesor de la Universidad de Jena (1805). De esta época datan sus primeros escritos filosóficos sobre la *Diferencia de los sistemas filosóficos de Fichte y Schelling* (1801). Se siente atraído por la filosofía de la identidad de este último con quien, además, edita la *Revista Crítica de Filosofía*. Su primera obra importante la *Fenomenología del espíritu* (1806) la acaba precipitadamente en la tarde de la batalla de Jena. Al ser clausurada la universidad durante la ocupación de la ciudad por las tropas napoleónicas, se traslada a Bamberg para colaborar en la *Gaceta de Bamberg*

⁵⁰² Safranski, Rüdiger, 2009, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets Editores S. A., págs. 219-220.

⁵⁰³ Krell u. Fiedler, S. 253.

⁵⁰⁴ Esta fecha ya no entraría en el periodo romántico propiamente dicho.

como redactor jefe hasta 1808, fecha en la que decide marcharse a Núremberg. Aquí escribe de 1812 a 1816 la *Ciencia de la lógica*. Es requerido por la Universidad de Heidelberg y en 1818 por la de Berlín para ocupar la cátedra de Fichte. Permanece aquí como profesor, y durante cierto tiempo como rector, hasta el día de su muerte.

Al igual que Kant celebra la Revolución francesa como el comienzo de una nueva época de la humanidad, pero este impulso romántico y progresivo va a ir desapareciendo con los años⁵⁰⁵. A su llegada a Jena, para desempeñar su labor como profesor extraordinario en la universidad, Hegel llega a la convicción de que la filosofía es el único medio a través del que se puede expresar el sentido de la vida humana. El mérito histórico de Hegel consiste en que su filosofía muestra de manera sistemática la concepción dialéctica del mundo y el correspondiente método dialéctico de investigación. Hegel expone la dialéctica como ciencia filosófica que generaliza toda la historia del conocimiento y las leyes más generales del desarrollo de la realidad objetiva. En particular, Hegel tratará de investigar y generalizar en todos los aspectos los principios más importantes del modo dialéctico de pensar, opuesto radicalmente a la metafísica⁵⁰⁶.

Uno de los aspectos más relevantes de su filosofía trata de la concepción del estado que va a resultar fundamental para la concepción futura del mismo. Hegel compila sus ideas sobre el Estado en la doctrina del espíritu objetivo (derecho, moral, Estado) que constituye una de las partes de las que consta la filosofía del espíritu. La evolución que se constata en Hegel de una juventud progresista a una madurez conservadora se aprecia sobre todo en su concepción del Estado. Su conclusión de que la actuación de una persona contra el orden social existente es una inclinación de la juventud que desaparece en la madurez, es una muestra de que el progreso social que Hegel se plantea se realiza dentro del régimen feudal⁵⁰⁷ y no por medio de una revolución como ha sucedido en Francia. Considera que antes de conseguir la

⁵⁰⁵ Safranski, pág. 32.

⁵⁰⁶ Iovchuk, M. T., Oizerman, T. I. y la Shchipanov, I., 1979, *Compendio de la Historia de la Filosofía*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, pág. 267.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, pág. 281.

libertad general no es necesario destruir la propiedad feudal, los estamentos y la monarquía, basta con suprimir la servidumbre, con implantar la libertad de conciencia y algunas libertades civiles, a la vez que restringir la monarquía mediante una constitución. Ve como la cumbre del progreso social la creación de la monarquía constitucional prusiana⁵⁰⁸. El Estado es para él el desarrollo supremo del espíritu moral objetivo y la base auténtica de las relaciones económicas⁵⁰⁹. Es la encarnación máxima de la libertad, por lo que al ser proclamado como la fuerza nacional suprema del desarrollo social cualquier intento revolucionario está abocado al fracaso⁵¹⁰. El Estado pasa a ser la expresión de todos los intereses humanos más elevados, se convierte en el centro de toda actividad cultural como encarnación de los objetivos morales de la humanidad. Esto supone el comienzo de la idolatría del Estado que tan funestos resultados alcanzará posteriormente⁵¹¹.

Los sucesos de 1830 van a tener como objetivo invertir la herencia de la metafísica hegeliana y convertirla en algo más tangible que mire hacia el futuro. La revista *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*, fundada en 1838 por Alfred Ruge y Ernst Theodor Echtermeyer, se convierte en una de las publicaciones más importantes de los jóvenes hegelianos (*Junghegelianer*). En sus artículos se remiten a la filosofía del Estado de Hegel que define el transcurso de la historia como una evolución dinámica progresiva. Dicha evolución es el resultado del desarrollo de la actividad creadora del individuo dentro de las instituciones del estado, actividad que tiene como objetivo metas nuevas y más elevadas. Los jóvenes hegelianos unen esas ideas con las ideas del liberalismo, pues están convencidos de que la dialéctica histórica tiene que llevar hacia un estado organizado democráticamente con derechos y libertades individuales. En 1844 Alfred Ruge partirá a Francia donde edita *Deutsch-Französische Jahrbücher*, teniendo como coeditor a Karl Marx que reside desde hace unos pocos meses en la capital francesa⁵¹². El Marx de los años cuarenta intentará ir un paso más allá de la filosofía de Hegel. En su

⁵⁰⁸ Iovchuk, Oizerman, y la Shchipanov, pág. 282.

⁵⁰⁹ Ibid., pág. 281.

⁵¹⁰ Ibid., pág. 283.

⁵¹¹ Krell u. Fiedler, S. 247-248.

⁵¹² Krywalski, Dieter u. Beimdick, Walter, 1993, *Werk und Wirkung. Fünfzehn Jahrhunderte deutscher Dichtung*, München, Oldenbourg Verlag GmbH., S. 283-284.

pensamiento Marx va aplicar la dialéctica a la dinámica social y a su lógica, dando el paso hacia el materialismo histórico.

7.2.4. Marco literario

7.2.4.1. Recepción del *Wartburgkrieg* hasta la ópera *Tannhäuser* de Wagner

Aunque en la década de los años treinta y cuarenta del siglo XIX la afluencia de textos sobre el *Wartburgkrieg* o de textos relacionados directamente con el argumento o los personajes no llega a alcanzar el número de ediciones de finales del XVIII a principios del XIX, aparecen una serie de libros y artículos, a los que hay que sumar los textos de Novalis, Hoffmann y Fouqué, que contribuirán a mantener el interés por el *Wartburgkrieg* y a la renovación que Wagner hará del tema con su ópera.

En orden cronológico aparece en primer lugar en 1835 el libro de Ludwig Bechstein, *Sagen von Eisenach und der Wartburg, dem Hörselberg und Reinhardsbrunn*, donde se recogen los poemas medievales como *Der Singerkrieg auf Wartburg*. Al año siguiente se publica el texto *Der Kampf auf der Wartburg* (1836) de la Condesa Hahn-Hahn, y dos años después el artículo escrito por el profesor Christian Theodor Ludwig Lucas⁵¹³ “Über den Krieg von Wartburg” en el Cuaderno Anual de la Real Sociedad Alemana de Königsberg (*Jahresheft der Königlichen deutschen Gesellschaft*)⁵¹⁴. En este artículo, en el que se incluyen el texto comentado del *Wartburgkrieg* y una versión medieval⁵¹⁵, el profesor Lucas afirma que Tannhäuser y Otterdingen son la misma persona, basando su argumentación en una serie de pruebas que se podrían considerar como carentes de sentido, entre las que se encuentran la alabanza de Tannhäuser al duque de Austria, su estancia en Hungría y, la más

⁵¹³ En algunos autores el nombre del profesor aparece escrito de manera diferente. En el libro de Jeffrey Peter Bauer, *Women and the changing concept of salvation in the operas of Richard Wagner*, se cita como C. J. Lukas, mientras que el título del artículo y el nombre de la revista coinciden.

⁵¹⁴ Mertens, Volker, “Richard Wagner und das Mittelalter”, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, 1989, hrsg. von Ursula und Ulrich Müller, Anif/Salzburg, Verlag Ursula Müller-Speiser, S. 15.

⁵¹⁵ Wapnewski no da más información sobre el texto medieval: “...in welchem Lukas den ‘Wartburgkrieg’ kritisch näher behandelte, namentlich auch den Text davon in der Ursprache gab.” (Wapnewski, Peter, 1980, *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*, München, C.H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, S. 202).

absurda de todas, que el comienzo de ambos nombres, Heinrich y Tannhäuser, tiene el mismo significado (“Hain” y “Tann”)⁵¹⁶. Para esta identificación Lucas ha separado previamente el mito de Tannhäuser del Tannhäuser-Ofterdingen histórico. El artículo del profesor Lucas reaviva el debate en torno al *Wartburgkrieg* que empieza a ser contemplado desde el punto de vista de los movimientos contemporáneos: la Joven Alemania y el *Vormärz*. Las teorías de Lucas encuentran gran aceptación entre el público, aunque pocos creen en la identificación de Tannhäuser y Ofterdingen. Por la misma época se empieza a cuestionar también la veracidad de los hechos narrados en el poema medieval⁵¹⁷.

7.2.4.2. Razones para la recepción del *Wartburgkrieg* por parte de Wagner

Wagner realiza con sus óperas un magnífico trabajo de recuperación de leyendas y temáticas medievales, tendiendo a una mezcla de géneros así como hacia la música como arte absoluto. Este trabajo de recuperación se puede incluir dentro de los esfuerzos románticos cuyo objetivo es salvar la nación a través de los temas y leyendas medievales. Con sus dramas musicales Wagner parece seguir la tendencia de F. Schlegel hacia una poesía universal y al mismo tiempo preparar una revolución cultural como propugna Nietzsche⁵¹⁸. El giro hacia la Edad Media viene propiciado por varios factores: por un lado, la decisión de Wagner de abandonar los personajes históricos como protagonistas de sus óperas, ya que los consideraba inapropiados para sus historias, por lo que utiliza cada vez más los tópicos mitológicos⁵¹⁹. Con la ayuda de los personajes y el desarrollo de los sucesos de las antiguas historias lleva al escenario los problemas, la política y la ideología de su época, junto

⁵¹⁶ Hay autores que al hablar de las pruebas de Lucas para establecer su teoría de la identificación entre Tannhäuser y Ofterdingen enumeran otra serie de pruebas a las aquí presentadas como, por ejemplo, que ambos provenían de Salzburgo, que ambos muestran una metafórica parecida, que en las canciones de Tannhäuser se nombra a personas del *Wartburgkrieg* y que tanto él como Heinrich von Ofterdingen son representados como peregrinos en tradiciones posteriores (Mertens, S. 15).

⁵¹⁷ Rettelbach, Johannes, 1999, “Heinrich von Ofterdingen zwischen Dichtung und Philologie” en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 236. Band, 151. Jahrgang, 1. Halbjahresband., S. 49.

⁵¹⁸ Hoffmeister, Gerhart, 1990, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 214-215.

⁵¹⁹ Bauer, Jeffrey Peter, 1994, *Women and the changing concept of salvation in the operas of Richard Wagner*, Anif/Salzburg, Verlag Ursula Müller-Speiser, p. 38.

con su propia biografía. Por otro lado, la incorporación de la Edad Media a su temática va unida a su situación en París como artista alemán y su necesidad de originalidad, sumada a una casualidad biográfica⁵²⁰. Su giro hacia lo alemán tiene que ver con su nostalgia por Alemania así como con su búsqueda de la originalidad, ya que el público parisino solo está acostumbrado a las producciones francesas e italianas. Será el compositor Carl Maria von Weber quien le proponga el mundo de la leyenda alemana para contrarrestar el dominio de franceses e italianos. Sin embargo, no resulta nada fácil cambiar el gusto imperante y Wagner habrá de renunciar a su germanismo⁵²¹.

Aunque Weber y su situación en París son los que contribuyen a despertar su conciencia por lo propio, que constituye la base de toda su creación posterior, el desencadenante definitivo de su giro hacia la Edad Media es la amistad que traba con el filólogo Samuel Lehrs en París. Éste le disuade de estudiar a los clásicos griegos y en su lugar le propone el estudio de la historia alemana⁵²². Wagner empieza a trabajar con temas que le resultan interesantes desde el punto de vista dramático, ya que no considera importante la historia, sino las posibilidades de la misma. Siente inclinación por los temas del pasado alemán, incluyendo asimismo aquellos temas ajenos al ámbito germano, a los que “germanizará”, y aquellos temas del mundo mitológico noreuropeo que también le son afines⁵²³. El mismo Lehrs le pondrá en contacto con la versión medieval del *Wartburgkrieg*, cuyo argumento Wagner ya conocía por el relato de Hoffmann, a través del artículo del profesor Lucas en el que Wagner va a encontrar, además, la teoría de la presunta identidad de Tannhäuser y Offerdingen⁵²⁴. El mismo Wagner contará posteriormente que la historia del poema medieval no le aporta nada, pero que ha descubierto una imagen de la Edad Media llena de colorido que le era totalmente desconocida. Con su búsqueda de “lo alemán”, que Wagner cree haber encontrado en el lenguaje medieval, aumenta su añoranza por Alemania⁵²⁵.

⁵²⁰ Mertens, S. 9-10.

⁵²¹ Ibid., S. 10.

⁵²² Ibid., S. 12.

⁵²³ Pahlen, S. 155.

⁵²⁴ Mertens, S. 15.

⁵²⁵ Ibid., S.16.

A este respecto la elección del tema de Tannhäuser para su ópera no es únicamente consecuencia de que éste sea un personaje medieval de leyenda, sino que, además, arrastra una maldición. En *Tannhäuser* Wagner prosigue con la temática de la salvación, comenzada en su ópera *El holandés errante*, y que determinará toda su obra posterior. Wagner va a volver una y otra vez, cada vez de manera diferente, sobre la idea de que no puede haber en la vida, incluso en la más desgraciada, pecado que no pueda ser perdonado ni maldición eterna⁵²⁶. La salvación, según él, llega a través del amor incondicional y sacrificado de una mujer. La salvación se convierte en el leitmotiv de la obra de Wagner y el concepto va evolucionando junto con su autor. Peter Wapnewski comenta que al contemplar las grandes figuras wagnerianas, que necesitan y desean la salvación, se puede llegar a intuir que su autor es alguien a quien el hecho de vivir le supone un sufrimiento⁵²⁷.

Es difícil establecer el porqué de la recurrencia del tema de la salvación en la obra de Wagner, pero si se analiza su vida, aparece una pauta que puede llegar a explicar dicha obsesión. A lo largo de su vida Wagner ha sufrido más de una vez la persecución o ha tenido que huir bien por motivos de deudas, bien por motivos políticos⁵²⁸, bien por motivos amorosos⁵²⁹. En el periodo de la vida de Wagner que nos ocupa la única persecución que ha sufrido ha sido por causa de los acreedores con el consiguiente exilio en París. Para un carácter perfeccionista y seguro de sí mismo como el de Wagner tuvo que ser muy duro el periodo de sufrimientos y desengaños pasado en Francia. Lo sufrido durante estos años le supone una humillación que raya en la destrucción personal,

⁵²⁶ Pahlen, S. 155.

⁵²⁷ Wapnewski, S. 18.

⁵²⁸ En 1849 tiene que huir de Dresde a Weimar buscando refugio con ayuda de Liszt a causa de una implicación un tanto dudosa en el movimiento anárquico de Bakunin y en su intento de sublevación. Desde Weimar y con un pasaporte falso se dirigirá a Suiza. En 1860 podrá volver a Alemania, pues la mayoría de los estados alemanes amnistían a los perseguidos políticos de los años 1848 y 1849.

⁵²⁹ En 1857, durante su exilio en Suiza, el comerciante alemán Otto von Wesendonk ofrece al matrimonio Wagner una pequeña casa cerca de la suya. Wagner ya conocía a los Wesendonk desde 1852, pero ahora tiene la oportunidad de estar más cerca de la esposa de von Wesendonk, Mathilde von Wesendonk, de la que se enamorará y cuya figura estará en el origen de su ópera *Tristan e Isolda*. Un año más tarde, ante la primera desavenencia entre Minna y Mathilde, huye a París para luego volver y abandonar definitivamente Suiza y con ello a Mathilde.

convirtiéndose en la causa principal para la búsqueda incansable de la salvación que en sus óperas va a llegar de la mano de las mujeres.

La importancia de las mujeres en las obras de Wagner tiene como origen el papel que éstas juegan en su vida. Sin lugar a dudas la figura materna ha adquirido para Wagner una importancia todavía mayor de la que tendría en circunstancias normales ante la muerte temprana de los dos hombres que han sido sus padres. Tampoco hay que olvidar la actitud estoica de su mujer Minna ante la situación adversa del exilio parisino quien, además, consigue mantener la estabilidad emocional de Wagner. Posiblemente el comportamiento de Minna inspire a Wagner el papel de sus heroínas, ya que gracias a su apoyo Wagner consigue sobrellevar las penurias del exilio. Otra probable explicación para el origen del motivo de la salvación y para la elección de la leyenda de Tannhäuser la constituye su relación con Heinrich Heine con quien coincide en París. Heine será quien le proporcione material tanto para componer *El holandés errante* como para *Tannhäuser*⁵³⁰, para la que su balada *Tannhäuser. Eine Legende* (1836) desempeña un papel primordial. Asimismo le aporta dos de las razones por las que Wagner se va a decidir definitivamente por el tema. La primera razón es el comentario de Heine en alusión a su balada de la que dice no conocer otro canto a la ternura más pasional que el diálogo entre Venus y Tannhäuser, además del canto del Rey Salomón⁵³¹. La segunda razón, expresada en su propia versión de la balada, es la fe de Heine en la salvación independientemente de la ofensa cometida. Las razones de Wagner para crear su ópera van un paso más allá, pues introduce el factor clave a través del que se llega a esa salvación: el sacrificio incondicional de una mujer. Sin embargo, el punto de partida es el mismo, por lo que se podría decir que la idea de Heine se encuentra en el origen de la temática de Wagner.

La balada de Heine sobre el tema de la leyenda se integra también dentro del movimiento de la Joven Alemania, pues aunque no ofrece ninguna esperanza de salvación para el hombre mortal que es culpable del placer sensual, su fe en una salvación para todos, sin tener en cuenta la ofensa, es un pensamiento

⁵³⁰ Safranski, pág. 234.

⁵³¹ Mertens, S. 18.

que sintoniza con la libertad de expresión y de sentimientos, especialmente en lo que concierne a la sexualidad, característico del ideario de la Joven Alemania. La balada de Heine no trata sólo del amor, sino que alberga también su temática política. Se pone en entredicho a la figura del papa por no conceder el perdón a Tannhäuser, a pesar de que el báculo papal florece una vez que Tannhäuser ha vuelto al Monte de Venus⁵³². Aunque también Wagner mantiene el motivo del báculo que florece, se desviará de la versión de Heine introduciendo el personaje femenino que le aporta el *Wartburgkrieg*, alejando a Tannhäuser definitivamente del peligro que supone el Monte de Venus y asegurando de esta manera la salvación del personaje.

En *Tannhäuser* Wagner presenta una nueva concepción de lo medieval, producto de su lectura del *Wartburgkrieg* que, junto con el tema de la salvación, va a constituir la temática de sus óperas posteriores. Para poder llevar a cabo el tema de la salvación Wagner necesita, además del protagonista maldito, a una mujer. La solución se la proporciona el artículo del profesor Lucas al unir a Tannhäuser y Heinrich von Ofterdingen en una misma persona, uniendo de paso la leyenda de Tannhäuser y el poema del *Wartburgkrieg*. Aquí encuentra Wagner el personaje que le falta para poder crear su historia: la figura femenina encarnada por la landgravesa Sophia. Wagner adaptará el personaje a las necesidades del argumento de su ópera, dando como resultado final una amalgama de los diferentes personajes femeninos relacionados históricamente con la Wartburg y los personajes ficticios de la recepción del poema medieval: Mathilde, condesa del Falkenstein, en el relato de Hoffmann; Sophia, mujer del landgrave Hermann de Turingia, en la versión medieval; y las tradiciones que hablan de Santa Isabel de Hungría, que vivió entre 1207 y 1231 y que fue esposa del landgrave Ludwig de Turingia⁵³³, de la que Wagner tomará nombre y fama para su personaje.

La teoría del profesor Lucas no es la única que une ambas leyendas, ya que varios textos medievales establecían con anterioridad una conexión entre las dos historias. Entre dichas fuentes medievales se encuentran un libro llamado

⁵³² Bauer, p. 52.

⁵³³ Ibid., p. 54.

Volksbuch von Venusberg, donde aparece una relación entre ambos motivos y al que Wagner hace alusión, y el libro anteriormente nombrado de Ludwig Bechstein. En este libro se habla no sólo de la leyenda de Tannhäuser, sino que se localiza el Monte de Venus en Turingia, ya que hasta ahora se lo situaba en Italia, uniendo de este modo el destino de Tannhäuser a la Wartburg⁵³⁴.

Otro argumento de peso para la unión de ambas leyendas medievales es lo señalado por J.M. Clifton-Everest en su obra, *The tragedy of Knighthood*⁵³⁵, en la que establece una relación entre el *Wartburgkrieg* y el Monte de Venus a partir de una alusión al mismo que aparece en el *Rätselspiel*. Según él, el verso “Felicia, Sybillen kint/und lunas, die mit Artus in dem birge sind...” hace alusión al Monte de Venus en los nombres de Sibila y de Arturo, uniendo dos diferentes tradiciones anteriores al siglo XV que situaban el Monte de Venus en dos lugares distintos de Italia. El nombre de la Sibila situaba el Monte de Venus en el ‘Monti Sibillini’, que se encuentra en los Apeninos en la zona de Umbría, y que la leyenda relaciona con los poderes nigrománticos. Mientras que la otra localización está cerca de Pozzuoli (Nápoles) en el monte Santa Bárbara al que los alemanes llamaban *Der Grial* y que Clifton-Everest relaciona con el Grial y a su vez con el rey Arturo. En este lugar los hombres vivirían hasta el Juicio Final entregados a los placeres y atrapados para siempre en una diabólica sensualidad. Este último dato refuerza la idea de que el *Wartburgkrieg* tiene desde antiguo una relación con el Monte de Venus e indirectamente con la leyenda de Tannhäuser.

Por otro lado, el hecho de que ambas leyendas contengan una figura femenina y que cada una de ellas represente uno de los polos opuestos del amor se engloba dentro de la tradición romántica, pues el motivo del enfrentamiento entre el amor celestial y el terrenal es una temática muy extendida entre los románticos. El motivo de los dos tipos opuestos de amor y de mujer está unido en el Romanticismo al mito diabólico de Venus que queda recogido no sólo en

⁵³⁴ Borchmeyer, Dieter, “Venus im Exil. Antike und Moderne im Mittelalter. Eine Studie über Wagners Tannhäuser”, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, S. 107.

⁵³⁵ Clifton-Everest, J.M., 1979, *The tragedy of Knighthood*, Oxford, published by the Society for the Study of Medieval Languages and Literatures, pp. 1-12.

el tema del Monte de Venus, sino también en la leyenda de origen medieval de la estatua animada de Venus⁵³⁶. En relación con la temática de la representación de los dos tipos opuestos de amor y de mujer se encuentra también el motivo del paso del amor sensual al fervor, de Venus a María y viceversa. Éste es un motivo muy extendido en la literatura romántica con los ejemplos de Clemens Brentano, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* (1801-1802); de Achim von Arnim, *Raphael und seine Nachbarinnen* (1824); de Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild* (1819) así como el motivo de la adoración a María en Heine cuyo modelo es la obra *María Estuardo* de Schiller⁵³⁷, mientras que en el relato de Hoffmann el motivo se trata más bien de forma periférica⁵³⁸. Wagner entronca de esta manera con la tradición romántica, a la que está unido anímicamente, no sólo en el motivo, sino también en la recuperación del legado medieval, tan característico de los románticos.

Otra de las razones por las que Wagner está interesado en la temática de ambas leyendas es debido a su relación con la música. Ulrich Müller señala al respecto que todos los textos medievales que Wagner utiliza como modelo para sus óperas, entre los que se encuentra el *Wartburgkrieg*, están relacionados de algún modo con la música⁵³⁹. El mismo Wagner comenta en una carta al crítico de música Carl Galliard (30-1-1844) que le atraen aquellos temas que le muestran no sólo su significado poético, sino también su sentido musical⁵⁴⁰. En el caso concreto del *Wartburgkrieg* tanto la poesía como la música son el núcleo de los poemas medievales. Wagner aprovecha estos dos elementos y los utiliza desde la perspectiva romántica como pura expresión de uno mismo, algo que en la Edad Media habría sido inconcebible. Además hace que la música acompañe y matice el texto evocando lo que ha sucedido, anticipando lo que está por llegar o describiendo los sentimientos de los personajes, por lo que, en el caso de Wagner, el texto quedaría incompleto sin la música.

⁵³⁶ Borchmeyer, S. 113.

⁵³⁷ Ibid., S. 114-115.

⁵³⁸ Ibid., S. 112.

⁵³⁹ Müller, Ulrich, "Vom Parzival zum Liebesverbot", in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, S. 96.

⁵⁴⁰ Pahlen, S. 174.

Teniendo en cuenta que Wagner crea sus temas siguiendo la máxima de Schiller, “immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch zu erfinden”⁵⁴¹, y que sus óperas reflejan la problemática de su tiempo no es extraño percibir un influjo del movimiento político de la Joven Alemania en *Tannhäuser* que también impregna la balada de Heine. Con su giro hacia la Edad Media Wagner abandona la temática política explícita en sus obras, pero su compromiso político estará siempre presente y *Tannhäuser* no es una excepción.

Dieter Borchmeyer realiza una exposición de las huellas que la Joven Alemania deja en el *Tannhäuser* de Wagner. La balada de Tannhäuser de los siglos XV-XVI llega a un gran número de lectores gracias a su nueva impresión en *Des Knaben Wunderhorn* (1806) y halla una gran aceptación entre la generación de la Joven Alemania. El mito de Tannhäuser se convierte en un reflejo de su propia temática de conflicto, ya que en la balada se pueden encontrar varios ejemplos como la polémica contra el misticismo romántico, la ortodoxia reaccionaria de la iglesia así como una moral obstinada en contra de los sentidos. La escala de valores de la Joven Alemania es totalmente reconocible en *Tannhäuser*. Wagner simpatiza con las ideas de la Joven Alemania no sólo por su total oposición a todo lo que venga de la Restauración, sino también por su amistad con Heinrich Laube, uno de los portavoces del movimiento.

Los paralelismos que Borchmeyer establece entre el movimiento de la Joven Alemania y la ópera *Tannhäuser* muestran la influencia que las ideas del movimiento ejercen sobre el compositor. Por un lado, está la prohibición del amor que en *Tannhäuser* se convierte en la eterna maldición consecuencia de la lujuria; un segundo paralelismo se encontraría en la huida de Tannhäuser al Monte de Venus a causa de la falta de libertad ocasionada por las convenciones sociales y políticas que originan la represión del goce del amor. Por otro lado, se encuentran los poetas de la Wartburg, de los que también huye, y quienes a su vuelta del Monte de Venus le provocan con sus cantos antiéroticos, enalteciendo la *hohe Minne* que niega la posibilidad de

⁵⁴¹ Mertens, S. 13.

satisfacción sexual y que se representa en el agua inmóvil del pozo. La idea del amor que Wagner presenta en *Tannhäuser* pertenece al ideario de la Joven Alemania y va un paso más allá de la concepción que aparece en *El holandés errante*. Supone una unidad psicofísica cuya esencia queda destruida con la separación del amor espiritual y el sensual⁵⁴². Para Wagner el Monte de Venus no es el infierno en el que los dioses exiliados están en connivencia con el demonio, sino que, de acuerdo con las ideas del momento, Wagner anula en este lugar el sistema de valores del mundo medieval-cristiano⁵⁴³.

Pero su obra es algo más que una ópera de la Joven Alemania. *Tannhäuser* presenta una motivación y una acción romántica que Wagner sabe entrelazar con los aspectos más modernos de su época⁵⁴⁴. Por los rasgos religiosos que aparecen en la ópera se le reprocha que con *Tannhäuser* quiera congraciarse con la corte católica de Dresde, pero en esta acusación se pasa por alto que por esta época Wagner lee de manera intensiva a Hegel, cuya interpretación del amor es la unión completa de la persona consigo misma, concepción que aparece en la ópera, y que, además, estudia minuciosamente la Biblia para el drama *Jesús de Nazaret*⁵⁴⁵. Los rasgos religiosos también podrían explicarse como consecuencia inmediata de la temática de la salvación así como de utilizar como trasfondo de la historia la época medieval.

A pesar de que la recepción que Wagner hace del *Wartburgkrieg* se encuentra dentro de lo que la ciencia moderna llama “recepción creativa de la Edad Media”⁵⁴⁶ y a pesar de que su recepción del tema del *Wartburgkrieg* es una recepción de la recepción⁵⁴⁷, Wagner no es ajeno a la fama e importancia que los poemas medievales tuvieron en los círculos románticos. Prueba de ello es su contacto con el tema a través de diferentes autores y la extensa bibliografía que utiliza para informarse sobre el *Wartburgkrieg*. De hecho, el papel que el argumento de los poemas medievales desempeña en su ópera es primordial,

⁵⁴² Borchmeyer, S. 123-125.

⁵⁴³ Ibid., S. 129.

⁵⁴⁴ Ibid., S. 129.

⁵⁴⁵ Wittig, Peter, “Tannhäuser und die Idee der Toleranz”, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, S. 36.

⁵⁴⁶ Müller, S. 85.

⁵⁴⁷ Mertens, S. 21.

ya que constituye el escenario en el que Tannhäuser será condenado a muerte y al mismo tiempo salvado. Wagner une ambos textos repartiendo la acción entre los dos a partes iguales, de lo que el título de la ópera *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* es buena muestra. Tampoco hay que olvidar que el nombre por el que se conoce habitualmente la ópera, *Tannhäuser*, denomina al personaje que une a ambas leyendas y que aparece en la ópera con sus dos nombres: Tannhäuser y Heinrich. Esta dualidad tiene sus ventajas para el argumento: por un lado, la figura del poeta medieval que abandona este mundo para internarse en el Monte de Venus es interesante desde el punto de vista dramático y, por añadidura, es un personaje maldito que busca el perdón. Por otro lado, el personaje de Heinrich von Ofterdingen está unido a una leyenda en la que aparece una mujer que intercede por un condenado a muerte. En el protagonista de su ópera Wagner anticipa lo que va a ocurrir, desempeñando el escenario de la Wartburg un papel esencial en el desenlace de los acontecimientos. Las modificaciones introducidas por Wagner en el argumento del *Wartburgkrieg*, el acompañamiento de la música y la escenografía de la ópera *Tannhäuser* constituyen una nueva recepción del *Wartburgkrieg*.

7.3. Fuentes

Para su ópera *Tannhäuser* Wagner aunó dos textos medievales:

- la leyenda de Tannhäuser
- el conjunto de poemas del *Wartburgkrieg*

Con toda probabilidad el punto de partida es el relato de Hoffmann, *Der Kampf der Sänger*, pues es aquí donde aparece por primera vez en un texto adaptado un nexo entre ambas leyendas. Sin embargo, Wagner se decide definitivamente a llevar a cabo el proyecto al leer el artículo del profesor C. T. Lucas mencionado anteriormente.

Para la caracterización de su Tannhäuser Wagner dispone de varias fuentes a su disposición. Por un lado, cuenta con la balada de Tannhäuser surgida en el siglo XV, texto en el que se narra la historia del poeta⁵⁴⁸ y que no volverá a

⁵⁴⁸ Clifton-Everest, p. 129.

despertar el interés del público hasta el siglo XIX. Para la recepción de la balada en el siglo XIX es importante la versión del jurista Heinrich Kornmann, *Mons Veneris. Fraw Veneris Berg* (Frankfurt a. M. 1614), de la que Johannes Praetorius imprimió la balada *Blockes-Berg Verrichtung* (Leipzig 1699) y de la que Arnim y Brentano tomaron la balada con leves modificaciones⁵⁴⁹. Además de *Des Knaben Wunderhorn* (1806) de Arnim y Brentano, Wagner conocía con anterioridad el texto de Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannhäuser*, a quien debe su primer contacto con la balada, pero será Heinrich Heine quien más se aproxime a la idea que Wagner tiene del personaje⁵⁵⁰. Su poema *Tannhäuser. Eine Legende* apareció en 1836 en la forma de *Reisebilder* en un ensayo sobre *Elementargeister*. En este ensayo se encuentran referencias al relato de Eichendorff, *Das Marmorbild* (1819), y al de Willibald Alexis, *Venus in Rom* (1828), así como a la fuente de estos dos relatos, la recopilación de Heinrich Kornmann, de la que procede también el texto de Arnim y Brentano⁵⁵¹.

En cuanto a los poemas del *Wartburgkrieg*, Wagner habla en *Mitteilung an meine Freunde* de un libro, *Volksbuch vom Venusberg*, que remite a la antigua y conocida recopilación de canciones *Des Knaben Wunderhorn* que establecía una relación muy superficial con *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*⁵⁵². Sin embargo, el *Volksbuch* no es otro que el libro de Ludwig Bechstein. Entre las lecturas de Wagner se encontraban, además de *Deutsche Sagen* de los hermanos Grimm en las que aparecían las leyendas de Tannhäuser, del *Wartburgkrieg* y del *Hörselberg*⁵⁵³, el texto del *Wartburgkrieg* de mediados del siglo XIII⁵⁵⁴ así como *Nürnberg Chroniken* (1697) de Wagenseil⁵⁵⁵. Wagner conocía con toda probabilidad también el *Dichterspiel* de Fouqué, ya que era un lector asiduo de sus obras, a lo que hay que añadir que en *Tannhäuser* aparecen asimismo una serie de motivos que remiten directamente a la obra de

⁵⁴⁹ Mertens, S. 17.

⁵⁵⁰ Ibid., S. 14. Con respecto a Heine, Rettelbach apunta en la pág. 50 de su artículo que su texto, *Tannhäuser – eine Legende*, fue el impulso definitivo para Wagner para empezar a trabajar en el argumento de la ópera. Sin embargo, Wagner silenció intencionadamente la fuente.

⁵⁵¹ Borchmeyer, S. 108.

⁵⁵² Mertens, S. 14.

⁵⁵³ Wagner, Richard, 1956, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, Stuttgart, Union Druckerei GmbH Reclam, S. 3.

⁵⁵⁴ Mertens, S. 16.

⁵⁵⁵ Bauer, p. 54.

Fouqué⁵⁵⁶. Pero en el caso de esta leyenda será *Der Kampf der Sanger* de E. T. A. Hoffmann, como ya se ha dicho anteriormente, a quien deba el primer contacto con el *Wartburgkrieg* y su interpretaci3n moderna⁵⁵⁷.

Por las fuentes podemos deducir que Wagner accede al *Wartburgkrieg* debido a la fama que 3ste ha ido adquiriendo a lo largo de los años no s3lo por todo el debate acad3mico que hay en torno a 3l, además del estudio que se hace del texto, sino tambi3n por las adaptaciones más actuales que han realizado autores como Hoffmann o Fouqu3 del argumento del poema medieval. Además, la lectura del *Wartburgkrieg* supera incluso sus expectativas, pues le presenta un mundo medieval colorido, rico y variado que jams habra podido imaginar. Las vivencias personales de Wagner y las lecturas en torno al *Wartburgkrieg* y a la leyenda de Tannhuser serán el origen de su 3pera.

7.4. La 3pera: *Tannhuser und der Sangerkrieg auf Wartburg* (1845)

Tannhuser se encuentra en el reino de Venus donde disfruta de los placeres terrenales junto a la diosa del amor. Pero tampoco aquí encuentra lo que vino buscando al huir de la Wartburg, harto de la cultura amorosa convencional. En el Monte de Venus Tannhuser se encuentra con el extremo opuesto, el sexo por el sexo, que tampoco le satisface por lo efímero, por lo que decide volver al mundo de los hombres. Vuelve con intenci3n de expiar sus pecados, pero el encuentro fortuito con los que fueron sus antiguos compañeros y sobre todo la menci3n de Elisabeth le hace regresar a la Wartburg. En la fiesta que se organiza para celebrar la vuelta de Tannhuser se prepara una justa po3tica donde los poetas tienen que explicar cuál es la esencia del amor. Es aquí donde Tannhuser expone toda su experiencia en el tema, quedando claro d3nde ha adquirido la misma. Es condenado a muerte por el landgrave y el resto de los poetas, pero Elisabeth sale en su defensa salvndole de una

⁵⁵⁶ Arno Schmidt comenta que Wagner estaba fuertemente influenciado por Fouqu3 (Schmidt, Arno, 1993, *Fouqu3 und einiger seiner Zeitgenossen*, Zrich, eine Edition der Arno Schmidt Stiftung, Haffmans Verlag AG, S. 200) y Stockinger apunta a su vez que el inter3s que ha podido despertar el *Dichterspiel* siempre ha estado unido a su funci3n como una de las obras precursoras de la 3pera *Tannhuser* de Wagner (Stockinger, Claudia, 2000, *Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqu3s: ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, S. 237).

⁵⁵⁷ Borchmeyer, S. 109.

muerte segura. Se le perdona la vida a cambio de peregrinar a Roma para solicitar el perdón. Después de un tiempo Tannhäuser regresa a su tierra sin haber conseguido el perdón, por lo que decide volver de nuevo al reino de Venus. Wolfram intenta persuadirle y cuando todo está casi perdido le recuerda a Tannhäuser que Elisabeth, que ha entregado su vida para salvarle, vela por él. La muerte de Elisabeth ha sido la condición para la salvación de Tannhäuser. Con la aparición del féretro de Elisabeth Venus desaparece y Tannhäuser cae muerto, pero redimido, a los pies de su amada. La aparición de los peregrinos con el bastón reverdecido atestigua la concesión del perdón⁵⁵⁸.

7.5. Motivos

Aunque no hay que olvidar que Wagner conocía la versión medieval del *Wartburgkrieg*, la recepción que hace de los poemas medievales es una recepción de la recepción, entre cuyas fuentes fundamentales se encuentra Hoffmann. De hecho, como apunta Dieter Borchmeyer, Wagner tiene que agradecer a Hoffmann no sólo los indicios para unir ambas leyendas⁵⁵⁹, incluso

⁵⁵⁸ En el libro de Kurt Pahlen sobre la ópera *Tannhäuser* (págs. 232, 234, 237) y en la introducción de la editorial Reclam al libreto de la ópera (págs. 5-6, 8) encontramos la siguiente información sobre las distintas representaciones de *Tannhäuser*: El 19 de octubre de 1845 es la fecha de la primera representación de la ópera *Tannhäuser* en Dresde. Esta primera representación se conoce como “Versión original” (*Urfassung*), pues no se volvió a representar, ya que Wagner tenía en mente cambiar el final para darle un sentido más dramático. En 1847 se representa la que se llama la “Versión de Dresde” (*Dresdener Fassung*) con los siguientes cambios: la aparición de Venus en el tercer acto para llevarse a Tannhäuser de vuelta a su reino, la presencia de la comitiva fúnebre con el cuerpo de Elisabeth y la aparición en escena del bastón reverdecido. En 1861 se representa en París la “Versión parisina” (*Pariser Fassung*) en la que Wagner tuvo que introducir un ballet en su puesta en escena, ya que en París era tradición que hubiera un ballet en el segundo acto. Sin embargo, colocó el ballet en el primer acto, ya que en el segundo no tenía ningún sentido, pues se desarrolla uno de los momentos más importantes de la historia. En este trabajo se ha tenido en cuenta sobre todo el contenido, que comparten las tres versiones, sin referirse a ninguna de ellas en concreto, a menos que fuera necesario. Sin embargo, Pahlen comenta en la pág. 203 que de las tres versiones la preferida ha sido y es la versión parisina, porque desde el punto de vista dramático está más elaborada que la de Dresde y las escenas del reino de Venus están igualadas en importancia a los sucesos de la *Wartburg*, creándose así un equilibrio entre los dos mundos.

⁵⁵⁹ Borchmeyer comenta en su artículo, pág. 110, que el indicio para la unión de ambas leyendas lo encontró Wagner en el relato de Hoffmann en la canción de Nasias, personaje del *Wartburgkrieg*. Rettelbach coincide plenamente en este punto con Borchmeyer, en la págs. 48-49 de su artículo, y añade que es a través de esta canción a Venus como Hoffmann introduce el motivo del Monte de Venus en su relato. La cita en cuestión es la siguiente: “Nasias begann nun ein Lied von der schönen Helena und von den

antes de encontrarlos en Bechstein, sino también el significado moderno que Hoffmann confiere al argumento medieval. La reticencia de Wagner a reconocer a Hoffmann como su primera fuente del tema del *Wartburgkrieg* y a Tieck y Hoffmann como inspiración para la historia de su ópera está en consonancia con su ideología del espíritu popular, por lo que resta importancia a este primer contacto literario con ambos⁵⁶⁰. Sin embargo, negar la influencia del relato de Hoffmann como inspiración para muchos de los motivos de la ópera no deja de ser un intento de faltar a la verdad, como se verá más adelante.

7.5.1. Motivos del *Wartburgkrieg*

En lo que se refiere al entorno de la Wartburg, Wagner recoge muchos de los motivos del poema medieval sin cambios a primera vista. Mantiene el escenario de la lid, la Wartburg, porque allí reside uno de los personajes claves de su historia, Elisabeth, y porque en la Wartburg tiene lugar la justa poética que desencadena el drama de la historia. Contrapone el mundo de la Wartburg, donde reinan la fe cristiana y las ideas caballerescas sobre el amor, al reino de Venus, lugar de lujuria y perdición, estableciendo un equilibrio entre los dos mundos.

La justa poética va a realizarse en un solo día, al contrario que en el poema medieval o en los relatos de Hoffmann y Fouqué, donde se disputaba a lo largo de dos días. También se cambia el tema de la misma: de la alabanza al señor, en el *Fürstenlob*, a la esencia del amor en *Tannhäuser*. "Landgraf (erhebt sich). [...] Durch Liedes Kunst sollt ihr es uns enthüllen,/deshalb stell' ich die Frage jetzt an euch:/ könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen?"⁵⁶¹. Elisabeth entregará el premio al ganador, „Wer es vermag, wer sie am würdigsten/ besingt, dem reich' Elisabeth den Preis,/er fordre ihn so hoch und kühn er wolle,/ich Sorge, daß sie ihn gewähren solle. -“⁵⁶². El premio va a quedar

überschwenglichen Freuden des Venusberges“ (E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, S. 306)

⁵⁶⁰ Borchmeyer, S. 108.

⁵⁶¹ Wagner, S. 33.

⁵⁶² *Ibid.*, S. 33. (En el relato de Hoffmann es Mathilde quien entrega el premio al vencedor)

desierto debido al sorprendente giro que toman los acontecimientos, ya que, como señala Borchmeyer, el premio es la propia Elisabeth. Tannhäuser no peca por haber estado en el Monte de Venus, sino por proyectar sobre la mujer amada y pura sus deseos eróticos⁵⁶³. Su entusiasmo y arrogancia le dejan en evidencia y es condenado por la sociedad de la Wartburg.

La justa poética ya no va a encarnar la lucha entre el bien y el mal, sino un tema mucho más acorde con la actualidad como es la esencia real del amor como goce espiritual y carnal. La reacción de Tannhäuser al querer probar el agua tranquila del pozo, metáfora utilizada por Wolfram para explicar su concepto del amor, revela la idea del disfrute amoroso que promulga la Joven Alemania⁵⁶⁴. Este es otro de los temas centrales de la ópera de Wagner, todo ocurre por amor bien en su aspecto erótico, bien en su aspecto espiritual. Wagner es en esto un digno discípulo de su época, pues representa la idea del amor como nadie y hasta sus últimas consecuencias. De hecho, la relación amorosa de Tannhäuser y Elisabeth va más allá de la creada por Hoffmann en su relato para sus personajes Wolfram y Mathilde. También es romántico el amor que siente Wolfram por Elisabeth, que ésta conoce, “Elisabeth (drückt ihm abermals durch Gebärde aus, sie danke ihm [Wolfram] und seiner treuen Liebe aus vollem Herzen;...)”⁵⁶⁵, y al que acaba renunciando, porque sabe que ella ama a Tannhäuser. En un mundo medieval Wagner establece para el amor pautas actuales, siguiendo el modelo de Hoffmann, haciendo que éste nazca del corazón y no de las convenciones sociales, colocando a hombre y mujer al mismo nivel. Tannhäuser acaba siendo condenado por su lujuria y su estancia en el Monte de Venus. El pecado de Tannhäuser se puede ver desde dos puntos de vista: por un lado, estaría el pecado de lujuria condenado por la sociedad medieval, por el otro, el pecado por haber destruido a la persona que ama y que le corresponde, Elisabeth⁵⁶⁶.

La disposición de la justa viene determinada por su importancia dentro del argumento, ya que es aquí donde se lleva a cabo la inflexión de la historia. Por

⁵⁶³ Borchmeyer, S. 131.

⁵⁶⁴ Ibid., S. 124-125.

⁵⁶⁵ Wagner, S. 45. (El corchete es mío)

⁵⁶⁶ Borchmeyer, S. 131.

lo tanto, no tiene ningún sentido posponerla, pues para Wagner lo más interesante viene a continuación, mientras que para los textos comentados en este trabajo en los que aparece la justa poética, lo interesante y el centro de la historia es la justa en sí. Para Wagner la lid que enfrenta a los poetas en la Wartburg no es más que la excusa para su verdadero objetivo que consiste en desenmascarar al pecador para que la amada sacrifique su vida por su salvación. Para llegar a este objetivo Wagner intercala las intervenciones de Tannhäuser entre las de sus compañeros a modo de réplica de lo que éstos exponen, llegando en cada una de ellas más cerca de su objetivo hasta revelar la verdad de su ausencia. Con respecto a la versión medieval, Wagner modifica el orden de intervención de los poetas: en el *Wartburgkrieg* empieza Heinrich seguido de Walter; en *Tannhäuser* empieza Wolfram seguido de Tannhäuser y a continuación Walter⁵⁶⁷.

La ópera comparte con el *Wartburgkrieg* otros dos motivos que están estrechamente relacionados entre sí: el motivo de la condena a muerte, necesaria para que Elisabeth salga como intercesora de Tannhäuser y, al igual que la landgravesa Sophia, se enfrente a la sociedad masculina para salvarle la vida, lo que va a constituir el motivo de la protección. Tannhäuser es condenado dos veces: la primera en la Wartburg por el landgrave, los poetas y todo el público de la justa; la segunda por el papa que no le da la absolución. El viaje de Tannhäuser será una peregrinación a Roma para pedir la absolución y no la búsqueda de Klingsohr como juez imparcial. Pero, aunque con diferente objetivo, la marcha de Tannhäuser también está ocasionada por la condena a muerte y por la búsqueda de una solución al estado actual de las cosas.

Se puede decir, sin lugar a dudas, que los motivos más representativos del *Wartburgkrieg* aparecen en la ópera *Tannhäuser* sometidos al argumento del drama wagneriano. Aunque en la forma no se aprecien grandes cambios, el contenido de los motivos se aleja de aquel que muestran en los poemas, transformado para dar sentido al argumento creado por Wagner. Los hechos relatados en el *Wartburgkrieg* representan un escenario perfecto del que

⁵⁶⁷ Walter sólo aparece en la versión de Dresde. Seguramente su supresión en la versión parisina se debió a que Walter se limita a corroborar lo que dice Wolfram.

Wagner puede disponer para desencadenar la tragedia cuyo objetivo es el fin mismo de la ópera.

7.5.2. Motivos ajenos al *Wartburgkrieg*

7.5.2.1. Motivos tomados de Hoffmann

Muchos de los motivos que Wagner añade a los existentes en el poema medieval provienen del relato de Hoffmann, *Der Kampf der Sanger*. El Offerdingen de Hoffmann desaparece para mejorar su arte y vencer al resto de los maestros. En su primera intervenci3n, de vuelta de su misterioso viaje, Mathilde se enamora perdidamente de 3l al oírle cantar. Wagner modifica ligeramente este motivo que evoca la leyenda de Tannhuser y tambi3n hace que su personaje desaparezca durante una temporada. Visto desde un prisma más moderno, el objetivo del Tannhuser de Wagner al abandonar la Wartburg para irse al Monte de Venus puede estar relacionado con el deseo de mejorar su arte y no con la intenci3n de beber de las fuentes del amor⁵⁶⁸, como relata la leyenda medieval. El contacto con un mundo opuesto a la sociedad de la Wartburg le puede proporcionar la primacía sobre el resto de los poetas, ya que hasta ahora es uno más entre ellos,

Wolfram. Als du in kuhnem Sange uns bestrittest,
bald siegreich gegen unsre Lieder sangst,
durch unsre Kunst Besiegung bald erlittest:.../⁵⁶⁹

y este rasgo no encaja con la descripci3n del personaje que hace el mismo Wagner, "Tannhuser ist nie und nirgends etwas nur 'ein wenig', sondern alles voll und ganz"⁵⁷⁰.

A pesar de que la cita de Wolfram es clara y recuerda inmediatamente al personaje de Hoffmann, la mayoría de los autores insiste en que la huída de Tannhuser de la Wartburg tiene como fin escapar de ese mundo ahogado por los convencionalismos que le resulta tan asfixiante. S3lo Borchmeyer habla de

⁵⁶⁸ Clifton-Everest, p. 20.

⁵⁶⁹ Wagner, S. 27.

⁵⁷⁰ Borchmeyer, Dieter, 1983, *Richard Wagner Dichtungen und Schriften*. Jubilaumsausgabe in zehn Banden. Band 2: Die romantischen Opern. Dramatische Entwurfe der Revolutionszeit, Frankfurt am Main, Insel Verlag, S. 140.

Tannhäuser como del artista que se siente amenazado por la falta de libertad y esterilidad encarnada por los poetas de la Wartburg⁵⁷¹. Ninguna de las dos interpretaciones es excluyente. Tannhäuser huye de la Wartburg como persona y como artista para explorar y enriquecerse en un aspecto que en el mundo de la Wartburg le está vetado. Al crecer como persona, crece como artista y de ahí su interés por explorar nuevos mundos, en este caso, el de la pasión eterna. Wagner se vuelve a ceñir a Hoffmann cuando Elisabeth se enamora de Tannhäuser al oírle cantar,

Wolfram. War's Zauber, war es reine Macht,
durch die solch Wunder du vollbracht,
an deinen Sang voll Wonn' und Leid
gebannt die tugendreichste Maid?⁵⁷²

sólo que ocurre antes de que éste emprenda su búsqueda y no como en Hoffmann después de desaparecer. Wagner ha realizado un ligero cambio en el motivo para que Tannhäuser, que ama a Elisabeth sin saber que es correspondido, vuelva a la Wartburg donde tendrá lugar el suceso decisivo para el desenlace de la historia. La oposición que establece Wagner entre el mundo demoníaco de Ofterdingen/Tannhäuser y la sociedad convencional de los poetas de la Wartburg con su arte atemperado está inspirada también en el relato de Hoffmann⁵⁷³.

Otro de los motivos tomados de Hoffmann es el triángulo amoroso entre Tannhäuser/Heinrich, Wolfram y Elisabeth, manteniendo el carácter de cada uno de los pretendientes: el poeta unido a los poderes malignos, en el relato de Hoffmann a Klingsohr y a Nasias, en la ópera de Wagner a los inmensos gozos del Monte de Venus, y el poeta que alaba la bendición celestial del amor puro. En este caso será Tannhäuser quien consiga el amor de la mujer, al contrario que en Hoffmann. En el relato de Hoffmann Ofterdingen y Wolfram son amigos, mientras que en la ópera de Wagner más que de amistad se podría hablar de una relación más estrecha entre los dos poetas con respecto a los demás cuyo origen está en el amor que ambos profesan a Elisabeth. Porque

⁵⁷¹ Borchmeyer, 1989, "Venus im Exil. ...", S. 128.

⁵⁷² Wagner, S. 27.

⁵⁷³ Borchmeyer, 1989, "Venus im Exil. ...", S. 111.

Wolfram conoce el amor que Elisabeth siente por Tannhäuser, es por lo que propicia el reencuentro de ambos, necesario para el argumento, no porque sea amigo de Tannhäuser. Wolfram actúa siempre por amor a Elisabeth lo que le lleva a renunciar a ella en favor de Tannhäuser. La ayuda que le presta a Tannhäuser cuando éste quiere regresar al Monte de Venus al no haber sido perdonado tampoco tiene que ver con la amistad, sino con la salvación de su alma para la que, como Wolfram sabe muy bien, ha contribuido el sacrificio de Elisabeth. Con esta modificación, introducida ya por Hoffmann, Wagner cuenta con el tema del amor, primordial para su historia, que aporta, además, un rasgo eminentemente romántico a la misma.

7.5.2.2. Motivos tomados de la leyenda de Tannhäuser

En el relato de Hoffmann aparece por primera vez el motivo de la leyenda de Tannhäuser unido al *Wartburgkrieg* en la alusión a los goces en el Monte de Venus⁵⁷⁴. El mal en *Tannhäuser* hay que verlo en un doble plano: por un lado, Venus representa la sensualidad y la lujuria, pecado horrendo en la sociedad medieval y por el que Tannhäuser queda maldito. Este plano se correspondería con la época en la que se cuenta la historia, es decir, la Edad Media. Por otro lado, y en relación con la época de Wagner, Venus puede representar las fuentes a las que el artista acude en busca de inspiración y que, generalmente, no son del gusto de la mayoría o se salen de lo habitual. De esta manera Wagner retrata el trabajo del artista y las dificultades a las que se enfrenta cuando su obra no sigue los cánones establecidos. En este aspecto Wagner seguiría el motivo ya apuntado por Hoffmann, en el cambio que se produce en Offerdingen después de su conversación con el personaje siniestro, y que también aparece en Fouqué en los personajes de Klingsohr y Offerdingen.

En cuanto a los motivos de la leyenda de Tannhäuser, Wagner recoge el motivo del exilio voluntario de Tannhäuser al Monte de Venus, pues en la época en la que transcurre la ópera, Tannhäuser sería un personaje que ha caído en el peor de los pecados: la lujuria. Wagner dispone de esta forma de

⁵⁷⁴ Veáse nota 559.

un personaje condenado que necesita a alguien que lo redima, o siguiendo con el doble plano anterior, el artista que está dispuesto a salirse de lo habitual para investigar nuevos caminos en la creación artística. Mantiene el motivo de la peregrinación y de la negación del perdón, ya que esto le permite representar la salvación por medio de Elisabeth. Y, finalmente, aparece el motivo de la rama o el báculo papal seco que reverdece como muestra de que la muerte de Elisabeth ha redimido a Tannhäuser de su falta con lo que los sufrimientos de ambos han llegado a su fin, y ahora pueden disfrutar de su amor en la muerte. La muerte es el lugar en el que se produce la unión de los dos aspectos que Wagner considera fundamentales en el amor: la parte sensual y la parte espiritual. El elemento erótico surge cuando Tannhäuser y Elisabeth se vuelven a encontrar y ella responde a su llamada de ayuda, mientras que el elemento de comunión espiritual se realiza en la muerte⁵⁷⁵. El milagro del bastón, que en las fuentes sólo es mencionado, constituye el desenlace de la historia y el perdón de Dios para todos, incluido el peor de los pecadores, que enlaza con la creencia de Heine de que no hay ofensa que no se pueda perdonar y con el significado del motivo de la salvación en Wagner.

Los motivos de ambas leyendas están supeditados a la trama de la ópera, entrelazados de manera magistral para formar un todo. Wagner hace un pequeño inciso en el relato lineal de la leyenda de Tannhäuser en el que introduce el mundo de la Wartburg, estableciendo de esta manera dos ámbitos totalmente diferenciados: el pecado y la virtud. Además de identificar ambas leyendas en el personaje Tannhäuser/Heinrich, Wagner realiza la identificación definitiva en la Wartburg lo que le permite alcanzar el objetivo de su historia.

7.6. Personajes

Wagner mantiene en su ópera a casi todos los protagonistas del *Wartburgkrieg*, aunque con algunas modificaciones, como van a ser la introducción del personaje de Venus y la desaparición de Klingsohr. Los personajes principales son:

⁵⁷⁵ Bauer, p. 66.

Hermann, landgrave de Turingia

Wolfram von Eschenbach

Walter von der Vogelweide

Biterolf

Heinrich der Schreiber

Reinmar von Zweter

tomados todos ellos del poema medieval. Los personajes que experimentan una adaptación son:

Tannhäuser⁵⁷⁶

Elisabeth, sobrina del landgrave

En este recuento de personajes desaparece Klingsohr que hasta ahora ha sido uno de los personajes emblemáticos dentro del argumento. El drama de Wagner no lo necesita, pues su argumento no se basa en la maestría del canto, sino en la salvación del alma. Sin embargo, la polaridad entre el bien y el mal sigue presente en la historia siendo sus representantes Elisabeth y la Venus diabólica respectivamente⁵⁷⁷. Esta última sustituiría a Klingsohr en el papel del personaje maligno, ya que para el argumento de la historia es imprescindible establecer el origen de la maldición de Tannhäuser. En el drama wagneriano a Tannhäuser no lo pueden salvar las artes mágicas de un maestro/astrólogo, sino que necesita de una instancia superior para redimirse, por lo que la figura de Klingsohr desaparece por primera vez de una adaptación del *Wartburgkrieg*. Wagner fusiona tan acertadamente ambas leyendas que la ausencia de Klingsohr no resulta traumática, si se tiene en cuenta el peso que el personaje ha tenido siempre en el argumento de los poemas medievales. La ausencia de Klingsohr es quizá el dato más relevante para percibir que el drama creado por Wagner a partir del argumento del *Wartburgkrieg* va a seguir un camino diferente.

⁵⁷⁶ A este personaje se le llama también "Heinrich" dentro de la ópera, como ya se verá, pero en ningún caso aparece el nombre completo de Heinrich von Offerdingen.

⁵⁷⁷ Borchmeyer hace alusión en su artículo (pág. 107) a dos figuras opuestas de la diosa del amor, la Venus Urania, el amor celestial, y la Venus Cypria, el amor terrenal. A la primera, la estrella de la noche, dedica Wolfram su canto del tercer acto y a la otra la visita Tannhäuser en su reino.

De entre todos los personajes los más importantes son Tannhäuser, Elisabeth y Wolfram, y en menor medida el landgrave Hermann. Wagner apenas modifica el personaje del landgrave, sin embargo, a través de él podemos intuir no sólo lo que ha ocurrido en el pasado,

Landgraf. Du bist es wirklich? Kehrest in den Kreis zurück, den du in Hochmut stolz verließest?...

Landgraf. O kehr zurück, du kühner Sänger. Zwietracht und Streit sei abgetan!⁵⁷⁸

sino también el porqué de la celebración de la justa. La elección del tema, hecho primordial para el drama que se va a desencadenar, viene determinada por la sorpresa que le produce al landgrave el cambio operado en Tannhäuser, al que consideraba orgulloso y arrogante, gracias al amor:

Landgraf. [...] Bereitete heute uns denn auch ein Fest, heut, wo der kühne Sänger uns zurück gekehrt, den wir so ungerne lang vermißten. Was wieder ihn in unsre Nähe brachte, ein wunderbar Geheimnis dünkt es mich. Durch Liedes Kunst sollt ihr es uns enthüllen, deshalb stell' ich die Frage jetzt an euch: könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen?...⁵⁷⁹

Sigue asimismo en el papel de anfitrión y de mecenas de los poetas de la Wartburg y sigue representando la autoridad entre ellos. Da la bienvenida a Tannhäuser cuando éste vuelve del reino de Venus,

Landgraf. So sei willkommen denn auch mir!⁵⁸⁰

pero lo condenará a muerte cuando el pecado de Tannhäuser quede en evidencia,

Landgraf. Sänger und Ritter. Entsetzlich! Scheußlich! Fluchenswert!
In seinem Blute netzt das Schwert!
Zum Höllenpfehl zurückgesandt
sei er gefemt/sei er gebannt!⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ Wagner, S. 25/27.

⁵⁷⁹ Ibid., S. 33. (En el relato de Hoffmann la justa poética se celebra también porque el landgrave quiere saber el porqué del cambio operado en Offerdingen)

⁵⁸⁰ Ibid., S. 26.

⁵⁸¹ Ibid., S. 38. (El subrayado es mío). Las palabras del landgrave recuerdan a las dichas en el texto de Fouqué cuando los poetas apelan al *Vehmgericht* para juzgar a Offerdingen por su relación con los poderes ocultos.

Será quien le exponga que la única posibilidad de salvación que le queda es peregrinar a Roma para pedir perdón, invitándole al mismo tiempo a marcharse de la Wartburg, pues no es bien recibido,

Landgraf. [...] Zur Rettung doch vor ewigem Verderben
steht offen dir ein Weg: von mir dich stoßend,
zeig' ich ihn dir. Nütz ihn zu deinem Heil!
Versammelt sind aus meinen Landen
bußfert'ge Pilger stark an Zahl.⁵⁸²

El único cambio es la relación de parentesco del landgrave con la protagonista femenina que, en el *Wartburgkrieg* y en Fouqué es su esposa, la landgravesa Sophia, en Hoffmann la condesa Mathilde von Falkenstein, mientras que en *Tannhäuser* es su sobrina Elisabeth, cambio necesario para el desarrollo del drama.

El otro personaje secundario, pero no por eso menos importante para la historia, es Wolfram von Eschenbach. Wagner describe a su personaje de la siguiente manera:

[...]; er ist somit vorzüglich Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor allem Mensch ist. Seine Stellung zu Elisabeth, die ihn ein schöner männlicher Stolz so würdevoll ertragen läßt, wird nicht minder als sein endliches tiefes Mitgefühl für den, von ihm allerdings nicht begriffenen Tannhäuser, ihn zu einer der ansprechendsten Erscheinungen machen⁵⁸³.

Wolfram es ciertamente uno de los personajes más entrañables de la ópera, pues deja sus sentimientos en segundo lugar y se preocupa de la felicidad de Tannhäuser y de Elisabeth, a la que ama en secreto. Wagner caracteriza su Wolfram basándose en el de Hoffmann, así recoge el motivo de la amistad entre éste y Tannhäuser, transformada por Wagner en una relación de afecto:

Wolfram. O fraget nicht! Ist dies des Hochmuts
Miene? – [Er geht auf Tannhäuser zu] Gegrüßt sei uns, du kühner Sänger,
der ach! So lang in unsrer Mitte fehlt!⁵⁸⁴

Otro de los motivos de Hoffmann modificados por Wagner se refiere a la relación de Tannhäuser/Heinrich y Wolfram con respecto al personaje femenino

⁵⁸² Wagner, S. 40.

⁵⁸³ Borchmeyer, 1983, *Richard Wagner Dichtungen...*, S. 146.

⁵⁸⁴ Wagner, S. 26.

de la historia. En Hoffmann es Wolfram quien consigue a Mathilde. En el caso de Wagner es Wolfram quien renuncia al amor de Elisabeth en beneficio de Tannhäuser invirtiendo el motivo:

Wolfram (Im Hintergrunde).
So flieht für dieses Leben
mir jeder Hoffnung Schein!⁵⁸⁵.

La razón de este cambio tiene que ver con el objetivo del argumento de la ópera: la salvación del alma a través del sacrificio de una mujer. La identificación de Heinrich von Ofterdingen con Tannhäuser convierte al personaje del *Wartburgkrieg* en el pecador y por consiguiente la mujer tiene que estar unida a él.

Wolfram carece de la rigidez moral de los personajes que conforman la sociedad de la Wartburg, pues aunque ha condenado a muerte a Tannhäuser como los demás, a la vuelta de éste de Roma no le vuelve la espalda, sino que se apiada de él y le ayuda:

Wolfram. So sprich! Erzähle mir, Unglücklicher!
Mich faßt ein tiefes Mitleid für dich an!⁵⁸⁶.

Wolfram será el único, junto con Elisabeth, que vele por el alma de Tannhäuser, disuadiéndolo de regresar al reino de Venus cuando Tannhäuser en su desesperación no ve otra salida. En esta escena Wolfram encarna el papel del fiel Eckart⁵⁸⁷ al interponerse entre Tannhäuser y Venus:

Wolfram (ihn heftig zurückhaltend).
Allmächt'ger, steh dem Frommen bei.
(Er hält Tannhäuser von neuem).
Heinrich – ein Wort es macht dich frei - :
dein Heil - !⁵⁸⁸.

⁵⁸⁵ Wagner, S. 31.

⁵⁸⁶ Ibid., S. 47.

⁵⁸⁷ Ludwig Tieck, 1978, *Die Märchen des Phantasmus*, München, Winkler Verlag, Anmerkungen von Marianne Thalmann, S. 892: „Der getreue Eckart ist in der Volkssage (Hackelberndsage) der Warner vor dem wilden Heer und vor dem Venusberg; in der deutschen Heldensage der Erzieher der jungen Harlungen, der Neffen Ermanricks (Thidrekssaga).“

⁵⁸⁸ Wagner, S. 50.

Para esta escena Wagner se inspiró, sin duda, en el personaje de Tieck. Wolfram no se enfrenta directamente al mal, como en las versiones anteriores, sino que intenta por todos los medios que Tannhäuser no caiga de nuevo en las garras de Venus. Solamente consigue que Tannhäuser desista de su vuelta al Monte de Venus cuando nombra a Elisabeth:

Wolfram. Ein Engel bat für dich auf Erden –
bald schwebt er segnend über dir:

Venus. Zu mir! Zu mir!

Wolfram. Elisabeth!

Tannhäuser (der sich so eben von Wolfram losgerissen, bleibt, wie von einem heftigen Schläge gelähmt, an die Stelle geheftet).

Elisabeth!⁵⁸⁹

Ésta será la segunda vez que el nombre de Elisabeth haga cambiar de opinión a Tannhäuser. La primera vez ocurre cuando Tannhäuser vuelve del reino de Venus y se encuentra con el landgrave y sus antiguos compañeros. Tannhäuser ha decidido ir en peregrinación a Roma para pedir perdón por sus pecados. Ninguno consigue convencerlo de que regrese a la Wartburg hasta que Wolfram le nombra a Elisabeth:

Wolfram (Tannhäuser in den Weg tretend, mit erhobener Stimme). Bleib bei Elisabeth!

Tannhäuser (heftig und freudig ergriffen [bleibt wie festgebannt stehen]).

Elisabeth! O Macht des Himmels,
rufst du den süßen Namen mir?⁵⁹⁰

Con estas dos escenas Wagner describe perfectamente el personaje de Wolfram. Wolfram tiene en tan alta estima a Elisabeth que está dispuesto a sacrificar su amor por ella para que ésta sea feliz con Tannhäuser. La diferencia principal entre Wolfram y Tannhäuser es que el primero está creado sobre la idea del caballero medieval con sus ideas caballerescas sobre el amor. Así es como quiere a Elisabeth, de una manera platónica. Sin embargo, Tannhäuser es un personaje romántico y todos sus actos están influidos por los sentimientos, no por las normas. Wagner sigue manteniendo el rasgo principal y característico de Wolfram, su bondad y la representación del bien. Wolfram

⁵⁸⁹ Wagner, S. 51

⁵⁹⁰ Ibid., S. 26-27.

sigue siendo el caballero de la luz que se enfrenta a las tinieblas, en este caso al poder de Venus sobre Tannhäuser. Pero, además, desempeña un papel necesario para la trama creada por Wagner, porque es el nexo de unión entre los dos personajes, ya que sin él no se produciría el reencuentro entre los dos y no se darían ni el acto de salvación ni la unión de los dos aspectos del amor. Sin él Tannhäuser hubiera vuelto al reino de Venus después de su fallida peregrinación a Roma, condenándose para siempre y renunciando a la parte espiritual de su unión con Elisabeth.

Los dos personajes centrales de la ópera y sobre quienes recae toda la historia son Elisabeth y Tannhäuser. La ópera se encuentra dentro de la fase wagneriana en la que las mujeres salvan a sus compañeros de una maldición o desgracia con su muerte. Wagner une, por un lado, la leyenda de Tannhäuser, personaje que por su estancia en el reino de Venus arrastra una maldición y que, a pesar de su peregrinación a Roma, no es perdonado; y, por otro, el *Wartburgkrieg* que le proporciona el motivo de la mujer salvadora, encarnado por la landgravesa Sophia, que intercederá por Heinrich von Ofterdingen cuando el resto de los poetas lo condenan a muerte por haber ofendido al landgrave.

Wagner transformará a la landgravesa Sophia en Elisabeth, la sobrina del landgrave, uniendo en ella las diferentes recepciones del personaje. Así tenemos a la mujer intercesora y protectora que aparece en los poemas medievales, en Novalis y Fouqué, y a la mujer seductora y enamorada, protagonista del texto de Hoffmann. La aportación personal de Wagner será llamar al personaje como la landgravesa de Turingia que llegó a ser santa, Isabel de Hungría, lo que establece una conexión inmediata entre ambas figuras. De esta manera Wagner se encuentra con un personaje que es mujer y santa a la vez y que reúne en sí el amor carnal de esposa y el espiritual de santa. Elisabeth no tiene nada que ver con Mathilde a la que Hoffmann caracteriza de una manera un tanto negativa, con toda seguridad por la concepción que él tenía de las mujeres. Por el contrario, la caracterización que Wagner hace de su protagonista femenina nos da una idea del valor que para él tienen las mujeres. A través de Elisabeth vislumbramos también el ideal de

mujer de Wagner: una mujer valiente que está dispuesta a amar más allá de la muerte.

Aunque en *Tannhäuser* Wagner trata el mismo tema que en *El holandés errante*, en esta segunda ópera va un paso más allá introduciendo el aspecto espiritual del amor. Según Wapnewski, la razón la encontramos en el significado que para Wagner tiene la imagen de la Virgen María que representa para él el modelo del amor celestial al que se llega a través de la renuncia al amor terrenal. Para Wagner es la única solución para los amores terrenales imposibles⁵⁹¹. Wapnewski reproduce en su libro *Der traurige Gott* unas líneas muy ilustrativas al respecto en una carta que Wagner envía a su amigo el pintor Ernst Benedikt Kietz el 10 de septiembre de 1842, mientras prepara el borrador de *Tannhäuser*:

In der Stadtkirche von Aussig ließ ich mir die Madonna von Carlo Dolci⁵⁹² zeigen: das Bild hat mich außerordentlich entzückt, u. hätte es Tannhäuser gesehen, so könnte ich mir vollends ganz erklären, wie es kam, daß er sich von Venus zu Maria wandte, ohne dabei zu sehr von Frömmigkeit hingerissen zu sein.⁵⁹³

Es muy significativo que la atracción de Wagner hacia la Virgen de Dolci tenga que ver más con el aspecto carnal de la imagen que por lo que supone espiritualmente. Para Wapnewski, la búsqueda de Wagner del amor celestial, representado por María, tiene como objetivo librarle de la tortura del amor terrenal que produce dolor y que ha de ser continuamente satisfecho⁵⁹⁴. La renuncia a este mundo por parte de Elisabeth prepara el camino a través del que Tannhäuser llegará a María, culminando su búsqueda del amor. En la ópera Wagner mantiene el guión original de la balada de Tannhäuser que, en su versión más antigua contrarrestaba el poder que Venus ejercía sobre Tannhäuser con la devoción de éste hacia María: "Fraw Venus, und das wil ich nit,/Ich mag nit lenger bleyben./Maria, mutter, reyne maydt,/Nun hilff mir von

⁵⁹¹ Wapnewski, S. 94-95/103-106.

⁵⁹² Wapnewski aclara un poco más adelante (págs. 104-105) que la imagen de la que habla Wagner no es el original de Carlo Dolci, sino una copia llevada a cabo por un pintor alemán nacido en Aussig llamado Ismael Meng. Parece ser que el original de Dolci se hizo famoso durante largo tiempo, pues llegó a haber varias copias del mismo.

⁵⁹³ Ibid., S. 103.

⁵⁹⁴ Ibid., S. 105-106.

den weyben!”⁵⁹⁵. María es la figura opuesta a Venus, no Elisabeth, por lo que tras un año en el Monte de Venus, la invocación a la Virgen María que representa un amor que no consume, sino que construye, que es entrega, se convierte en la llave para salir de allí⁵⁹⁶. Esta oposición entre los dos aspectos del amor simbolizados por Venus y María va a estar vigente hasta la aparición de Elisabeth en escena. Al igual que la inclusión de los acontecimientos en la Wartburg modifica el desenlace del argumento de la antigua balada, la figura de Elisabeth va a sustituir a los dos personajes femeninos de la misma, aunando en su persona el aspecto sexual y espiritual del amor. Elisabeth es Venus y María, llevándose a cabo en su muerte la encarnación del elemento sexual, Venus, y del espiritual, María⁵⁹⁷. De esta manera se llega a la plenitud del amor, objetivo de la búsqueda de Tannhäuser.

Como en el resto de las adaptaciones románticas del *Wartburgkrieg* es Tannhäuser/Heinrich quien lleva el peso de la historia y, en el caso de la ópera de Wagner, quien constituye el elemento de unión para las historias de ambas leyendas. En la ópera todos le llaman “Heinrich” y no “Tannhäuser”:

Die übrigen Sänger. Heinrich, Heinrich! Seh' ich recht?⁵⁹⁸

Wagner también tenía el antecedente del Heinrich von Ofterdingen de Hoffmann que hace alusión a la leyenda de Tannhäuser al vender su alma por mejorar su arte. De la misma manera que Ofterdingen el personaje de Wagner se enfrentará a todos los poetas de la Wartburg, será salvado de una muerte segura por una mujer unida al landgrave e iniciará un viaje para solucionar la situación en la que se encuentra, en este caso, para pedir la absolución. A diferencia de Ofterdingen, Tannhäuser fue un personaje histórico, poeta medieval de renombre⁵⁹⁹. La miniatura del Manuscrito Manesse, que recoge muchas obras del propio Tannhäuser, lo representa con las vestimentas de la

⁵⁹⁵ Estos versos en los que Tannhäuser se encomienda a María para salir del Monte de Venus sólo aparecen en la versión de 1515 y no se recogen en la posterior de *Des Knaben Wunderhorn* (Mertens, S. 18).

⁵⁹⁶ Wittig, S. 136.

⁵⁹⁷ Bauer, p. 66.

⁵⁹⁸ Wagner, pág. 25.

⁵⁹⁹ Ver capítulo 5: Der Kampf der Sängers de E. T. A. Hoffmann, pág. 148.

Orden de los Caballeros Teutones⁶⁰⁰. Al volver de las cruzadas debió establecerse en la corte del duque de Austria, otro rasgo que le uniría a Offerdingen, donde se pierde su pista en la historia, entrando a formar parte de la leyenda⁶⁰¹ a la que contribuye el contenido de su poesía. Clifton-Everest dice al respecto:

Tannhäuser emerges from his own poetry as a wordy, self-indulgent figure, even a wanton libertine, such as might well be portrayed entering the Venusberg. But, although he shows some light interest in religious matters, he displays no trace of remorse or repentance for his sins. When he laments, it is for the passing of more pleasurable times, not for the jeopardy of his soul.⁶⁰²

Para Wagner supone el personaje perfecto, pues Tannhäuser quedará maldito para el mundo de los hombres una vez se sepa que ha estado en el reino de Venus. Wagner crea un personaje sin medida, todo lo que hace Tannhäuser lo lleva hasta sus últimas consecuencias (con todo deleite cae en los brazos de Venus, con gran arrepentimiento y sufrimiento va a Roma, se enfrenta con ferocidad a los otros poetas, canta con toda pasión al amor de Venus, ama con locura a Elisabeth, etc.) Es un personaje capaz de los mayores sentimientos, pues para él no existe el término medio. Tannhäuser es un personaje fuera de su época, es un espíritu romántico en un escenario medieval que conserva la rebeldía como único rasgo del personaje medieval lo que, a su vez, le relaciona con el sentir romántico. Al igual que en Hoffmann, Tannhäuser deja de ser el personaje preferido. Wagner lo convierte en el compadecido, en el proscrito, como anticipaba el Offerdingen de Fouqué. Aunque en Hoffmann tendrá contacto con los poderes malignos para mejorar su arte, sigue siendo el preferido de todos, especialmente del landgrave⁶⁰³. Sin embargo, Fouqué sólo mantiene la cordialidad entre los poetas, pero Offerdingen ha dejado de ser el preferido para pasar a ser el poeta que se enfrenta a todos por aquello en lo que cree.

⁶⁰⁰ Clifton-Everest, p. 112.

⁶⁰¹ Pahlen, S. 165.

⁶⁰² Clifton-Everest, p. 112.

⁶⁰³ “[...], daß Heinrich von Offerdingen, der sonst in dem hellsten Sonnenlicht der fürstlichen Gande gestanden,...“ / „Der Landgraf selbst, dem Jünglinge mit Herz und Seele zugetan, ... (Hoffmann, S. 281.)

Tannhäuser es un reflejo de su autor con el que comparte muchas de sus características personales. Al igual que Wagner, Tannhäuser se enfrenta a una sociedad que no le comprende y que le condena por algo de lo que él ya está arrepentido. Wagner también tuvo que enfrentarse a la incompreensión por su manera de entender la obra artística como un todo, música, decorado, puesta en escena. Daba más importancia a las partes recitativas que a las arias y esto supuso un continuo conflicto con los críticos, el público y otros músicos. También ha sufrido la persecución y sabe que existe el perdón, por ello lo conseguirá también para su personaje y, lo más importante en una época como el *Vormärz*, Tannhäuser simboliza la lucha del individuo por aquello que cree correcto frente al estado inmovilista y dictatorial. Por otro lado, Tannhäuser abandona el reino de Venus lleno de frustración, porque, al igual que su autor, en su concepción del amor no basta con el aspecto erótico, sino que necesita del espiritual. Será junto a Elisabeth donde encuentre lo que está buscando: la culminación del amor. Jeffrey Peter Bauer describe perfectamente esta idea:

There will be no separation, no dichotomy between sensual or erotic love and spiritual love in the final outcome. For Tannhäuser, these two sorts of love go hand-in-hand, and any attempt to separate them leads to frustration, because for Wagner, beginning with this opera, any single type of love-relationship, in the absence of the other, is meaningless.⁶⁰⁴

Wagner mantiene la relación con Heinrich von Ofterdingen a través del nombre, porque así se establece una identificación inmediata con la leyenda del *Wartburgkrieg*, haciendo más creíble la fusión de las dos leyendas medievales. Se ve una evolución en el personaje que al principio recuerda más a Heinrich von Ofterdingen, diluyéndose en la figura de Tannhäuser conforme avanza la trama. Wagner imprime una fuerza y una dimensión a su personaje de la que carecen las recepciones anteriores, porque su Tannhäuser tiene mucho de él mismo.

En cuanto al papel del resto de los poetas, Wagner se ciñe al *Dichterspiel* de Fouqué al cambiar el juicio artístico por el moral dejando de lado el aspecto artístico de la justa y centrándose en el valor moral de lo cantado. El origen de este juicio moral se encuentra también en Hoffmann, aunque no tan explícitamente, cuando Ofterdingen para vengarse de la derrota sufrida ante el

⁶⁰⁴ Bauer, p. 51.

resto de los poetas no sólo alaba al duque de Austria por encima del landgrave de Turingia, sino que alude a la belleza de Mathilde de una manera deshonorosa, provocando la ira de la sociedad de la Wartburg. La defensa de las reglas del juego del panegírico en la versión medieval, que Offerdingen no respeta, por lo que es condenado a muerte por el resto de los poetas, deja paso en Wagner a la valoración del concepto del amor que tienen los participantes de la justa. No habrá peligro siempre que este concepto no sobrepase el límite de las convenciones de la sociedad cristiana. Wagner enfrenta el concepto medieval del amor, representado por los poetas de la Wartburg, al concepto liberal de amor propugnado por la Joven Alemania, defendido por Tannhäuser. Y precisamente por esto la Wartburg y en especial la sociedad masculina de la misma pierden una oportunidad única de dar el paso para traspasar la frontera del gran tabú y a su vez fracasan estrepitosamente con Tannhäuser. Para ellos no representa al prójimo necesitado que busca ser aceptado, sino el objeto de su poder que ejercerán con la muerte si Tannhäuser no vuelve con la absolución⁶⁰⁵. Wagner asigna a la sociedad masculina de la Wartburg el papel de defensora implacable de la moral que tendrá como resultado la intervención y el sacrificio de Elisabeth.

7.7. Recapitulación

Como se ha visto a lo largo de la exposición, la ópera *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* supone una nueva recepción del conjunto de poemas del *Wartburgkrieg*. A ello contribuyen diferentes factores, entre ellos y quizá el más importante, la situación personal y anímica de Wagner tras los años del exilio francés, decisiva para entrar en contacto con el legado medieval alemán a través del que descubrirá tanto la leyenda de Tannhäuser como el poema del *Wartburgkrieg*. A través del artículo del profesor C. T. Lukas, facilitado por su amigo Samuel Lehrs, Wagner accede a una concepción de lo medieval desconocida hasta ahora para él en la lectura del *Wartburgkrieg* que le hace concebir un nuevo escenario para sus óperas. El artículo le sirve también para continuar con el tema iniciado en *El holandés errante*, la

⁶⁰⁵ Wittig, S. 139.

salvación a través del sacrificio de una mujer, ya que Lukas une en la misma persona a los poetas Tannhäuser y Heinrich von Ofterdingen, personajes de la leyenda de Tannhäuser y del *Wartburgkrieg* respectivamente. En la primera encuentra al personaje maldito y en la segunda al personaje femenino que no sólo le aporta la salvación, sino también la parte espiritual del amor de la que carecía su personaje femenino en *El holandés errante*.

En esta nueva ópera Wagner va a ir un paso más allá, concibiendo el amor como una unidad entre la carne y el espíritu, muy acorde con el espíritu de los tiempos. Para ello necesita del personaje femenino de la Wartburg, Elisabeth, que es el producto de todas las recepciones anteriores, incluidos los dos personajes femeninos de la leyenda de Tannhäuser, Venus y María. El personaje de Elisabeth es un ejemplo de que la recepción que hace Wagner del *Wartburgkrieg* es una recepción de la recepción, ya que el poema medieval no le interesa desde el punto de vista dramático, por lo que se inspirará para muchos de los motivos sobre todo en el relato de Hoffmann, *Der Kampf der Sänger*. A pesar de que Wagner está muy unido a la tradición romántica, es también un hombre de su tiempo, por lo que su ópera presenta rasgos de la Joven Alemania que se encuentran principalmente en la línea argumental de la historia y en varios de sus motivos, entre los que la concepción amorosa, caracterizada por la libertad y por la unión psicofísica del amor, constituye uno de los motivos centrales de la ópera.

En relación con el *Wartburgkrieg* no cabe la menor duda de que tanto los estudios críticos realizados sobre el poema medieval en décadas anteriores, como las adaptaciones del argumento creadas, entre otros, por autores de renombre como Novalis, Hoffmann o Fouqué así como textos más recientes relacionados con el *Wartburgkrieg*, como el de Lukas, o textos en los que se recogen los poemas medievales, como el de Bechstein, contribuyen a facilitar a Wagner el acceso al poema medieval y a sus diferentes adaptaciones, al igual que a las diversas posibilidades de motivos y personajes. También encontrará entre las fuentes argumentos para la unión de ambas leyendas que justificarán de alguna manera la teoría expuesta por el profesor Lukas, y reforzarán la unión de las dos historias. El *Wartburgkrieg* queda encajado en medio de la

línea narrativa de la leyenda de Tannhäuser que actúa como marco de la historia. Sin embargo, su papel no es menor que la de esta última porque la Wartburg es precisamente el lugar donde Wagner desarrolla los sucesos más importantes de la trama que desencadenan el desenlace de la historia. Además, desde el punto de vista estético, se establece un balance entre la Wartburg, la sociedad cristiana, y el Monte de Venus, el lugar de perdición. Wagner transforma el debate artístico en una crítica moral, convirtiendo a la sociedad de la Wartburg en juez de aquello que no se corresponde con sus convenciones sociales. Al asignar a los poetas el papel de jueces morales de Tannhäuser, al que condenarán por su pecado de lujuria, el papel de la salvadora, que se corresponde con el personaje femenino desde las versiones medievales, también ha de cambiar de plano y no limitarse a la salvación del cuerpo, sino del alma. Elisabeth va a velar por la salvación espiritual de Tannhäuser, porque ése es el aspecto por el que se le condena.

Wagner vierte mucho de sí mismo en el personaje de Tannhäuser que sin duda se puede ver como su alter ego, aprovechando el rasgo de rebeldía del poeta medieval. No sólo representa su lucha contra lo establecido, el derecho del artista a decidir sobre su obra, sino que al igual que él, no cree en un amor que no esté formado por lo sensual y lo espiritual. La incompreensión, la desmesura y la búsqueda de salvación son los rasgos principales que el personaje de la ópera comparte con su autor. En Tannhäuser vislumbramos el alma atormentada de Wagner que busca su propia salvación a través de su personaje. Wagner modifica sustancialmente el argumento del poema medieval creando una nueva recepción del mismo en la ópera *Tannhäuser*, manteniendo vivo el espíritu del *Wartburgkrieg* hasta nuestros días.

8. CONCLUSIONES FINALES

Una vez expuesta la recepción del *Wartburgkrieg* hasta el romanticismo y tras analizar las adaptaciones del tema en Novalis, Hoffmann, Fouqué y Wagner, para lo cual se han ubicado las cuatro adaptaciones en su entorno socio-histórico y en el contexto de las vivencias personales de los cuatro autores, se ha llegado a la conclusión de que son cinco los factores fundamentales que condicionan la recepción del *Wartburgkrieg* realizada por los autores arriba mencionados:

1º) las transformaciones histórico-sociales acaecidas a lo largo del siglo XVIII que originan la intensificación del trabajo de recuperación del legado medieval y su estudio sistemático, convirtiendo la Edad Media en el nuevo modelo de proyección de utopías,

2º) las características tanto formales como de contenido del conjunto de los poemas del *Wartburgkrieg* y la fama que alcanzan en la época de nuestros autores,

3º) las predisposiciones, intenciones y los intereses particulares de cada uno de los autores tratados en este trabajo,

4º) el reconocimiento literario del que gozan dichos autores entre sus contemporáneos, lo que predispone al público lector favorablemente ante sus futuras obras,

5º) la relación existente entre nuestros autores no sólo a nivel personal, sino también literario, que da lugar a la recepción en cadena del *Wartburgkrieg* cuyo resultado son las adaptaciones comentadas en este trabajo, siendo el punto de partida de dicha recepción la novela de Novalis *Heinrich von Ofterdingen*.

El primero de los factores mencionados, los cambios histórico-sociales ocurridos en el siglo XVIII, es decisivo para toda la recepción posterior que se hará de los textos medievales. El inexorable avance de la burguesía en gran parte de los ámbitos sociales, incluido el arte, constituye un claro intento de

ruptura con la nobleza. Esto conlleva hacerse con un objeto estético diferente que les identifique como clase lo que, además, va a contribuir a la renovación en las fuentes de inspiración.

La recuperación sistemática del legado medieval que se inicia en la segunda mitad del siglo XVIII será fundamental para el trabajo que desarrollarán los románticos. Lo que ahora interesa no es coleccionar textos antiguos a nivel personal, sino estudiarlos desde el punto de vista estético y académico, y difundirlos entre el público. El descubrimiento que supone el mundo medieval, su estructura política y religiosa tan diferente de la cultura imperante, hace que muchos autores dirijan su mirada hacia ese pasado al que consideran más relevante que su presente y al que muchos ven como un modelo a seguir. A este respecto se intenta concienciar al público de la importancia de tener un pasado común del que, además, uno se puede enorgullecer gracias a los testimonios de los textos medievales. Son años en los que el nacionalismo ha invadido el pensamiento político europeo, y se busca todo aquello que sirva para justificar la unidad nacional. La Edad Media sirve de ejemplo para la unidad estatal y religiosa que contrasta con la situación caótica del presente. Lo medieval va a cumplir la función de presentar el pasado glorioso que muchos anhelan, y se va a convertir en el modelo a seguir no sólo desde el punto de vista político, sino también literario. En una época de cambios tan drásticos a nivel político y social la Edad Media se considera un remanso de paz y de orden a imitar. Para muchos autores constituirá el escenario perfecto para plasmar toda la problemática del presente así como sus inquietudes personales, pues la distancia temporal les proporciona impunidad frente a sus contemporáneos.

Estrechamente unida a esta última idea se encuentra la utilización en su propio provecho que harán los románticos del horizonte de expectativa creado en torno a la Edad Media, ya que se va a profundizar en una valoración positiva de la época que se había ido preparando con anterioridad. Cabe destacar que es este aspecto el que diferencia fundamentalmente la recepción de la Edad Media que llevan a cabo los románticos de la del resto de los autores de otras épocas. También hay que añadir el impulso del estudio y la recuperación de los

textos medievales que se realiza en este momento. La cuestión que va a prevalecer tiene que ver con el modo de hacer más accesibles los textos al público lector, cuestión de la que surge el debate de la traducción productiva. Los textos medievales no van a servir únicamente para presentar al público un nuevo escenario de la historia común alemana, sino que van a ser utilizados también para renovar la literatura contemporánea (gran diversidad métrica, mezcla de temas, etc.). Al poner la literatura a disposición de todo el público los románticos consiguen que el mensaje de sus textos tenga mayor influencia y alcance que en otras épocas en las que la literatura quedaba circunscrita al círculo de los intelectuales. El aumento en el hábito de lectura proporciona la ocasión de acceder a un mayor número de lectores y con ello surge la posibilidad de poder influir en sus horizontes de expectativa a través de las nuevas temáticas inspiradas por los textos medievales. Bajo la apariencia de historias medievales los autores transmiten en sus textos la percepción de la realidad que los rodea y cómo les afecta personalmente.

En el caso particular de nuestros autores, su recepción del *Wartburgkrieg* es un ejemplo concreto de la evolución y adaptación de los poemas medievales dentro del romanticismo, pues los cuatro abarcan toda la época desde los primeros románticos, con Novalis, pasando por los años centrales y finales del movimiento con Hoffmann y Fouqué, respectivamente, y terminando con Wagner a quien se podría considerar un epígono del Romanticismo. Cada uno de ellos ha reflejado en su recepción del poema medieval su problemática personal influida por sus experiencias personales y por los acontecimientos que les ha tocado vivir.

La recepción del *Wartburgkrieg*, que constituye el segundo factor, se engloba dentro del movimiento de recuperación del legado medieval. El *Wartburgkrieg* adquiere asimismo una gran relevancia en los círculos intelectuales debido a la investigación que se inicia sobre su núcleo histórico. El hecho de que su recepción haya sido prácticamente ininterrumpida desde su creación con diferentes añadidos e interpolaciones hace que sea un texto muy conocido y siga vigente su actualidad. A esto ha contribuido, sin duda, la unidad temática creada por Johannes Rothe y su carácter de crónica así como la popularidad y

fama de los maestros participantes. Rothe introduce los acontecimientos narrados en los poemas en la crónica de Turingia, convirtiéndolos en un suceso histórico, con lo que deja de ser un hecho aislado para formar parte de una historia común. Para la recepción del *Wartburgkrieg* posterior a Rothe son fundamentales los textos de Cyriacus Spangenberg y Johann Christoph Wagenseil. Ambos autores unirán el destino de los poemas medievales al de los maestros cantores dando un impulso nuevo a su recepción. La inclusión del *Wartburgkrieg* en este ámbito está basada en la participación en la justa de algunos de los mejores maestros cantores de la Edad Media, entre los que se encuentran Walter von der Vogelweide y Klingsohr.

El libro de Wagenseil *Buch von der Meister- Singer Holdseligen Kunst*, incluido en su *De civitate Noribergensi commentatio* escrito en 1697, será hasta el siglo XIX uno de los libros de consulta por excelencia sobre el tema de los maestros cantores y su arte, contribuyendo indirectamente a la difusión del *Wartburgkrieg*. Walter von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Reinmar von Zweter representan una época con la que los lectores se identifican e identifican lo mejor de su pasado. Pero no sólo Rothe, Spangenberg y Wagenseil tienen el mérito de que el poema medieval siga interesando a lo largo de los siglos; todas y cada una de las nuevas recepciones han ido enriqueciendo el significado original del *Wartburgkrieg*, aportándole actualidad, lo que sigue permitiendo la identificación de los lectores con el texto.

Asimismo las figuras ficticias juegan un papel importantísimo en la recepción del *Wartburgkrieg*. Tanto Heinrich von Ofterdingen, a quien se le atribuyen grandes obras del pasado (*Heldenbuch*, *Nibelungenlied*) como Klingsohr siguen conservando esa aura de misterio que mantiene el interés a pesar del paso del tiempo. Puesto que son personajes ficticios se les puede atribuir todo tipo de hazañas tanto a nivel literario como personal. Además, la estructura del poema facilita la representación de cualquier postura enfrentada, lo que lo hace interesante desde el punto de vista dialéctico y adaptable a cualquier época. Junto a todos estos elementos, el final abierto del *Fürstenlob* es una opción más a tener en cuenta, ya que proporciona a cada autor la posibilidad de plantearse la modificación del argumento que más le interese, y establecer el

final más acorde con la historia que ha creado sin sentirse coartado por un final ya establecido. La diversidad de los finales es una muestra de la capacidad del argumento del *Wartburgkrieg* para adaptarse a las diferentes propuestas que conducen a la renovación del tema con cada recepción.

Así nos encontramos con que Hoffmann hace prevalecer el poder salvador de la música, ya que gracias a la canción de Wolframb, Offerdingen y Mathilde se libran del influjo del mal bajo el que habían caído precisamente por la música. Wolframb no sólo consigue salvarlos, sino que derrota al mal saliendo vencedor de la justa. Mathilde se queda junto a él y Offerdingen se establece en la corte del duque de Austria.

Fouqué, por su parte, aprovecha la estructura de la historia para que sus personajes malditos, Offerdingen y Klingsohr, que han estado dispuestos a unir magia y poesía, puedan arrepentirse expiando su culpa. El castigo que se imponen a sí mismos es no volver a la Wartburg donde la creación artística no necesita del abismo para estar completa.

En la adaptación de Wagner la versatilidad del argumento del poema medieval permite que encaje perfectamente en la línea de narración de la leyenda de Tannhäuser. El canto entusiasta de Tannhäuser al amor carnal tiene como resultado que la sociedad de la Wartburg le condene a muerte, y sólo la intercesión de Elisabeth detiene la ejecución. La peregrinación impuesta por el landgrave supone la salida de Tannhäuser del espacio narrativo del *Wartburgkrieg* para volver al de la leyenda de Tannhäuser. A diferencia de la leyenda, Wagner salva a su personaje a través de Elisabeth quien con su muerte hace posible el milagro de la salvación de Tannhäuser. Al morir Tannhäuser tiene lugar la comunión de sus almas, con lo que a la unión carnal, acaecida en el reencuentro de los amantes, se le une ahora la espiritual. Ambos aspectos constituyen el concepto del amor psicofísico que Wagner adopta del movimiento de la Joven Alemania.

El tercer factor está relacionado con el horizonte de experiencias de nuestros autores. Los diferentes textos comentados en este trabajo, producto de la

recepción del tema del *Wartburgkrieg*, son el resultado de las inquietudes e intereses particulares de cada uno de ellos. El horizonte de experiencias incluye su bagaje personal, social y cultural que, a su vez, influye en las decisiones que cada autor toma en la lectura individualizada del texto. Dicho horizonte es la clave para entender por qué los autores optan por unas determinadas opciones y rechazan otras.

Con ayuda de la Teoría de la Recepción de Hans Robert Jauß, concretamente con el postulado de la reconstrucción del horizonte de expectativa, y de las teorías de Wolfgang Iser sobre el lector implícito y la estructura apelativa de los textos (*Appelstruktur*) se han podido comprender los procesos y mecanismos que se ponen en marcha en la recepción de un texto pasado. A lo largo del trabajo ha quedado patente que nuestros autores han realizado su propia selección entre las opciones que ofrece y admite el texto, como apunta Iser. Asimismo señala que ninguna lectura individualizada podrá ni agotar ni abarcar el potencial del texto, y esto es precisamente lo que ha ocurrido con la recepción que nuestros autores llevan a cabo del tema del *Wartburgkrieg*. El *Wartburgkrieg* ha resultado ser un texto con grandes posibilidades de actualización cuyo resultado son cuatro adaptaciones en un periodo de tiempo relativamente corto. Dichas adaptaciones son la prueba fehaciente de que los poemas medievales han sabido responder a las cuestiones e intereses de los autores presentados en este trabajo, ya que entre los autores y el texto (argumento, motivos, personajes, época), ha surgido la sintonía necesaria para expresar toda la problemática social y personal de su horizonte vital. De esta manera se refleja en nuestros autores la constatación de Jauß de que cada autor tiene haber sido primero lector.

La recepción que hacen nuestros autores del *Wartburgkrieg* es, en su mayoría, una recepción basada en otra recepción, con la excepción de Novalis, que lleva a cabo una recepción propia del tema. Hoffmann tiene como fuente principal a Johann Christoph Wagenseil; Fouqué a Hoffmann y alguna de las versiones medievales de los poemas, con toda probabilidad la de Rothe; y Wagner, fundamentalmente a Hoffmann. Junto a las fuentes principales, sus adaptaciones se nutren de todas las lecturas previas así como del contacto

directo o indirecto con los autores en cuestión, y de la época en la que están escritas. Los diferentes temas o motivos que se han resaltado en una u otra recepción están relacionados con aquellos aspectos sociales, políticos o personales que para cada autor han sido relevantes en el momento de crear el texto. Para todos, con mayor o menor éxito, el *Wartburgkrieg* ha sabido responder a preguntas actuales que se le han formulado y su argumento se ha plegado a las necesidades de cada autor, generando cada vez un texto diferente del anterior.

El cuarto y el quinto factor están estrechamente relacionados, ya que el reconocimiento literario del que gozan nuestros autores, es el primer paso para poder influir sobre el horizonte de expectativa del público lector, del que ellos mismos forman parte. Si a esto se añade el aumento del hábito de lectura que se inicia en el último cuarto del siglo XVIII, tendencia que se va a mantener de ahora en adelante, el escenario posibilita una rápida y extensa difusión de las nuevas adaptaciones del *Wartburgkrieg* entre el público lector lo que, a su vez, tiene como resultado las nuevas recepciones del tema. A este respecto tampoco hay que olvidar que la Wartburg y todo lo que la rodea ha estado siempre muy presente en el ámbito alemán, pues ha sido escenario de hechos históricos y origen de conocidas leyendas. El conocimiento del tema y el correspondiente horizonte de expectativa facilitan con toda probabilidad la difusión de las nuevas adaptaciones entre el público lector.

Por otro lado, para cuando nuestros autores se plantean la adaptación del tema del *Wartburgkrieg* son todos escritores reconocidos, lo que contribuye a que su adaptación del poema medieval tenga potencialmente un gran número de lectores. Unido a esto último, cabe destacar la relación personal y literaria que existe entre ellos y que, a su vez, influye de manera decisiva en las respectivas recepciones del tema del *Wartburgkrieg*. Hoffmann y Fouqué se conocieron personalmente, pero es Tieck quien constituye el denominador común a todos, ya que los cuatro mantuvieron contacto con él. Aunque en el caso de Wagner, Tieck tiene probablemente muy poco que aportar a la recepción del tema del *Wartburgkrieg*, pues se conocen una vez que Wagner ya ha establecido las líneas fundamentales del argumento de su ópera. Sin embargo, no ocurre lo

mismo con Hoffmann y con Fouqué. Para ambos la relación que tuvo lugar entre Tieck y Novalis es sin duda de gran importancia para sus posteriores adaptaciones de los poemas medievales, ya que supone una relación directa con el autor y su novela *Heinrich von Ofterdingen*.

Por consiguiente, se ha llegado a la conclusión de que el punto de partida de la recepción productiva del *Wartburgkrieg* entre nuestros autores es Novalis y su novela *Heinrich von Ofterdingen*. Su idea de atraer al público deliberadamente hacia un texto cuyo contenido poco tiene que ver con lo que evoca el personaje del título no deja de ser una técnica literaria que abre un sinfín de posibilidades a las que no serán ajenos el resto de los autores tratados en este trabajo.

Como se ha visto a lo largo del trabajo, el texto final de cada autor, producto de su recepción respectiva del tema del *Wartburgkrieg*, varía respecto a los textos de los otros autores. Se ha mencionado asimismo que en el origen de estas variaciones se encuentran las experiencias personales de cada autor, sus diferentes modos de ver la vida así como su percepción del presente que les rodea. El argumento del *Wartburgkrieg* ha seguido siendo actual para nuestros autores, pues ha sabido responder a los diferentes planteamientos propuestos por ellos, que resumimos a continuación.

En orden cronológico el primero de nuestros autores es Novalis cuya novela *Heinrich von Ofterdingen* (1802) es la respuesta aportada a muchas de las cuestiones de su presente que no le satisfacen. Tanto la elección de la época como el título de la novela responden a una serie de temas de índole social y personal que afectan al autor en un momento histórico de grandes cambios en el plano político, social y económico, ya que el último cuarto de siglo ha estado dominado por dos grandes revoluciones: la industrial y la francesa. Los cambios que acarrearán ambas revoluciones constituyen una ruptura definitiva con todo lo anterior y establecen las bases para una nueva sociedad con nuevas reglas de juego.

En el plano lingüístico y literario se comienza a investigar de manera sistemática el legado medieval y, gracias a los estudios llevados a cabo por sus

contemporáneos, Novalis dispone de una información amplia y detallada para situar su novela en un escenario medieval. Cifrándonos exclusivamente al tema que interesa para este trabajo, la relación de la novela con el *Wartburgkrieg*, la elección de la época en la que transcurre la novela viene determinada por el rechazo que Novalis siente, como muchos de sus coetáneos, por su presente, caracterizado por el avance del “materialismo” de la era industrial. El trasfondo medieval de la novela se corresponde con la necesidad de Novalis de distanciarse de su tiempo presente y encontrar una época donde la magia y la fantasía todavía sean posibles. El objetivo de su personaje es guiar a la humanidad al mundo del cuento, a esa Edad de Oro que Novalis añora y de la que no ve indicios en su propio tiempo. Siguiendo la misma pauta, la elección del nombre de Heinrich von Ofterdingen está hecha de manera muy consciente. Heinrich von Ofterdingen no sólo evoca con su sola mención la Edad Media, sino una parte de la Edad Media muy concreta, la época de los Staufer, que es considerada por los estudiosos un periodo de enorme valor cultural. A esa misma época pertenece el texto del *Wartburgkrieg*, del que Ofterdingen es uno de los protagonistas y de donde proviene su fama de gran poeta que se irá agrandando con el paso del tiempo. Además y de gran relevancia para Novalis, está el hecho de que Ofterdingen es condenado a muerte en el poema *Fürstenlob*, motivo que le interesa sobremanera por la etapa personal que está viviendo. Dicha etapa comienza dos años antes de empezar a escribir la novela con la muerte de su joven prometida Sophie von Kühn, momento desde el que Novalis siente una especial predilección por el tema de la muerte.

Por todo ello, la elección que Novalis realiza como tema de su novela así como la elección de su protagonista están íntimamente relacionados con el mundo que le rodea y en la forma en la que le afecta personalmente. Novalis intenta responder a esta problemática social y personal en *Heinrich von Ofterdingen* creando un nuevo horizonte de expectativa entre el público lector e iniciando una nueva etapa en la recepción del *Wartburgkrieg*. Aprovecha el horizonte de expectativa creado por las novelas de tema medieval y el creado por su personaje para presentar al público su utopía de un mundo mejor. La muerte de Novalis, que deja la novela inacabada, y las anotaciones para la segunda parte

recogidas en los *Paralipomena* a cargo de Tieck alcanzan con toda seguridad una gran repercusión entre el público lector del que también forman parte nuestros autores. Por todo ello *Heinrich von Ofterdingen* constituye el desencadenante de las recepciones de los poemas medievales que se van a producir en los siguientes años, recuperando la continuidad entre el pasado y el presente, pero dándole un enfoque totalmente nuevo.

Siguiendo con el orden cronológico, el relato de Hoffmann, *Der Kampf der Sänger* (1817), es la siguiente adaptación del tema del *Wartburgkrieg* que va a surgir de una problemática totalmente distinta a la de Novalis. Hoffmann va a escribir su relato en un momento histórico y social convulso, ya que las guerras de liberación han quedado atrás y lo que domina principalmente el panorama político son las consecuencias del Congreso de Viena (1815). En el plano social, y como consecuencia de la guerra, la burguesía va a ir tomando lentamente protagonismo en ámbitos sociales de cierta relevancia, tema que recogerá Hoffmann en su nueva adaptación. El acercamiento entre clases sociales que han propiciado la guerra y las desgracias de la guerra, la lucha del artista contra la sociedad, que Hoffmann ha vivido de primera mano, el nuevo concepto del amor romántico, el amor del artista y su relación con las mujeres, el duelo como forma de vida, etc. constituyen temas fundamentales para Hoffmann que van a sumarse a los antiguos motivos medievales en su adaptación del *Wartburgkrieg*. Hoffmann es, además, un gran admirador de Novalis por lo que no es de extrañar que el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis haya influido en la creación de su relato.

Si Novalis fue el primero en plantear una recepción del tema del *Wartburgkrieg* desde una perspectiva diferente, Hoffmann es quien realiza propiamente la verdadera modernización de los motivos del *Wartburgkrieg* “romantizándolos” y creando con ello una versión más acorde con su presente. Su tratamiento de personajes y motivos hace que el tema sea más accesible al público de su tiempo pero, a su vez, mantiene diluida en el relato la estructura de los antiguos poemas. A Hoffmann hay que agradecerle el impulso de renovación que introduce en la recepción del *Wartburgkrieg*, aunque, como él mismo reconoce, *Der Kampf der Sänger* no es uno de sus mejores relatos. Sin embargo, la fama

alcanzada por muchas de sus obras juega en su favor al predisponer favorablemente al público frente al nuevo relato. Con la actualización de motivos y personajes consigue una nueva aproximación al tema del *Wartburgkrieg* que, a su vez, prepara el camino a futuras recepciones.

La siguiente versión del *Wartburgkrieg* corre a cargo de Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Para la adaptación que Fouqué hace del tema del *Wartburgkrieg* no es tan importante realmente la época en la que vive, como sucede en el caso de Novalis o Hoffmann, sino su situación como escritor. Los acontecimientos históricos y sociales del momento no tienen ninguna o escasa influencia sobre él, ya que Fouqué vive anclado en un pasado medieval en el que la aristocracia es el símbolo de todas las virtudes, uniendo en si misma la protección y guía del pueblo que, según él, no tiene ni voz ni voto. Como consecuencia de su peculiar visión del mundo, en la época en la que escribe su *Dichterspiel Der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1828), Fouqué ya no cuenta con el éxito de público que le había acompañado en las dos décadas anteriores. El público le ha abandonado porque ya no comparte el mundo que reflejan sus obras y porque lo considera un reaccionario. Para intentar justificar su obra literaria Fouqué se aprovechará del interés despertado por el *Wartburgkrieg* no sólo entre los círculos intelectuales, sino también entre el público lector. Su adaptación del tema del *Wartburgkrieg* está orientada a recuperar el favor del público por lo que, junto al tema central de su *Dichterspiel*, la reconciliación universal, se encuentran dos temas de vital importancia para Fouqué: la doble naturaleza del alma del artista y el traductor como poeta creador.

Fouqué pudo acceder al tema del *Wartburgkrieg* a través de Hoffmann, de Tieck o de la lectura de la novela de Novalis. Asimismo pudo entrar en contacto con el tema gracias a la fama alcanzada por los poemas medievales en las primeras décadas del siglo XIX. Con respecto a Novalis, Hoffman y Tieck, Fouqué tuvo relación con los dos últimos durante toda su vida, de hecho fue un gran amigo de Hoffmann, y en cuanto a Novalis, fue un gran admirador de su obra. Su *Dichterspiel* se basa con toda seguridad en la versión de Rothe, presentando motivos que no han aparecido ni en Novalis ni en Hoffmann.

Fouqué plantea una amalgama de motivos, uniendo los del poema medieval con algunos motivos del relato de Hoffmann que le sirve de modelo. Sin embargo, no consiguió lo que esperaba, pero la fama que adquiere en un momento de su vida y los temas del pasado alemán que constituyen la mayoría de los argumentos de sus obras son, sin lugar a dudas, el motivo de que su *Dichterspiel* forme parte de las lecturas de Wagner para la creación de su ópera *Tannhäuser*.

Wagner se diferencia de los tres autores anteriores porque no pertenece a la misma generación. Sin embargo y a pesar de que él mismo lo niega, Wagner siente como un romántico en una época que se distancia de dicho movimiento a causa de sus excesos y su falta de realidad. Wagner comienza a escribir su *Tannhäuser* a tres años de la Revolución de Marzo, también llamada Revolución de 1848, en una época caracterizada por la lucha de los movimientos estudiantiles y burgueses por la recuperación de sus derechos. La brutal represión llevada a cabo por el estado así como el recorte de los derechos de los ciudadanos son la causa del abandono del mundo fantástico e idílico de los románticos y el acercamiento a la realidad más inmediata en la que hay que intervenir. Si los románticos se han caracterizado por la huída del presente de las más diversas formas, las generaciones de los años 30 y 40 del siglo XIX se caracterizan por el contrario por un firme compromiso con la realidad que les rodea.

Wagner es muy consciente de las circunstancias políticas y sociales de su presente y de los movimientos reivindicativos en pro de los derechos de los ciudadanos, con los que está firmemente comprometido, pero a pesar de ello, desde el punto de vista espiritual y artístico, se encuentra lo suficientemente cerca de Novalis, Hoffmann y Fouqué como para que sus obras despierten su interés. El sufrimiento del exilio y la consecuente elección de temas del pasado alemán le ponen en contacto con el *Wartburgkrieg* y con el resto de los autores. Junto con las tres obras en cuestión, Wagner se ha hecho con toda la información existente sobre el *Wartburgkrieg* y ha tenido acceso a toda la discusión en torno al núcleo histórico del poema medieval así como a los artículos que se han escrito sobre él. La lectura del *Wartburgkrieg* medieval le

abre a Wagner las puertas de una Edad Media que le era totalmente desconocida, llegando a inspirarle de tal manera que se convertirá a partir de *Tannhäuser* en el tema principal de todas sus demás óperas.

De las tres obras comentadas en este trabajo, será la de Hoffmann la que más influencia tenga en su ópera *Tannhäuser*. Con un enfoque nuevo, más acorde con los acontecimientos de su presente, y con una puesta en escena novedosa, Wagner consigue recuperar de nuevo el interés por el tema del *Wartburgkrieg* que ha ido decayendo poco a poco con el paso de los años. *Tannhäuser* supone el comienzo de su recopilación y adaptación de textos medievales con los que contribuye en gran manera a su difusión entre el público de la época. Wagner representa en su ópera dos temas que le interesan especialmente: la idea de la salvación y el enfrentamiento del individuo con la sociedad. El tema del individuo tendría dos vertientes, la personal por un lado, el individuo como artista, motivo que ya había trabajado Hoffmann y que le afecta personalmente, y, la social por otro, el individuo como ciudadano, haciéndose eco de la problemática social y política de su tiempo. El tema de la salvación se mueve alrededor de la mujer que se sacrifica por amor, concepto que a partir de *Tannhäuser* va a ir un paso más allá que en *El holandés errante*, ya que Wagner adoptará el concepto psicofísico del amor del movimiento de la Joven Alemania que considera inseparables el amor erótico y el espiritual. El *Tannhäuser* de Wagner sigue contribuyendo aún hoy en día a la difusión del *Wartburgkrieg*, pues sigue representándose. Las variaciones actuales se hacen sobre la puesta en escena, lo que también constituye una forma de actualización del tema del *Wartburgkrieg*.

Cabría destacar asimismo que en todo este proceso la nueva visión que introducen los románticos sobre el acto de creación ha desempeñado un papel fundamental. Éste no se limita ya sólo a la pretensión de originalidad, sino que admite la creación de un nuevo texto a partir de la traducción productiva de un texto anterior, la reivindicación de Fouqué de un poeta-traductor. En el caso concreto de la recepción del *Wartburgkrieg* en el romanticismo, no sólo ha influido el hecho de que la estructura narrativa del poema medieval haya seguido resultando actual a sus receptores, sino que su contenido, los valores

culturales que presenta, los personajes, la justa poética, han jugado también un papel muy importante en dicha recepción por la repercusión que tiene todo lo medieval en el periodo romántico.

En relación con Wagner se puede hablar indirectamente de una repercusión de lo medieval no tanto en el sentido global que tiene para los románticos (como fuente de renovación de la literatura, como modelo de estado y sociedad, como pasado común, etc.), sino más como nostalgia por lo patrio, ya que en los años 40 del siglo XIX el interés por lo medieval ha decaído considerablemente, dando paso a temas de más actualidad e importancia para el presente más inmediato. Para Wagner el descubrimiento de la Edad Media supone la vuelta a la raíces y a un espacio propio que puede moldear a su gusto.

El *Wartburgkrieg* no sólo responde a las preguntas individuales de sus receptores-autores, sino que, a un nivel de vigencia más general, contiene una serie de características que en el periodo romántico de exaltación del pasado medieval alemán resultan de gran interés y de suma importancia para contrarrestar la disconformidad con la situación presente (mecanización de la vida, desmembramiento nacional, caos social, guerras de liberación, consecuencias sociales y políticas de la guerra, etc.), y que siguen estando vigentes tres décadas después para Wagner en un marco político y social totalmente distinto. El *Wartburgkrieg* interesa por lo que representa y esto está estrechamente ligado a su época, a sus personajes y al suceso que les da fama, sin olvidar su enorme adaptabilidad, lo que le permite seguir siendo actual a pesar del paso del tiempo.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente, puede considerarse que este trabajo realiza una serie de aportaciones a la discusión científica. En primer lugar, en adición a lo señalado por otros autores en lo concerniente a la conexión existente entre la novela *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis y el relato *Der Kampf der Sängers* de Hoffmann así como a la relación entre éste último y la ópera *Tannhäuser* de Wagner, se ha tomado en consideración aquí un texto intermedio entre Hoffmann y Wagner, el *Dichterspiel* de Fouqué, que algunos autores ya apuntaban como precursor de la ópera de Wagner,

estableciendo definitivamente la siguiente secuencia de recepción del tema del *Wartburgkrieg* durante el periodo romántico: Novalis-Hoffmann-Fouqué-Wagner. En segundo lugar, se han comparado de forma cronológica los motivos y personajes pertenecientes al *Wartburgkrieg* con los de las adaptaciones presentadas en este trabajo, llevando a cabo un análisis exhaustivo de la evolución de dichos motivos y personajes de autor en autor, estableciendo las diferencias y similitudes con las versiones medievales y con la adaptación o adaptaciones anteriores, con lo que se aportan pruebas fehacientes de la conexión entre las cuatro adaptaciones. Y en tercer y último lugar, se establece como origen de la recepción productiva del tema del *Wartburgkrieg* en Hoffmann, Fouqué y Wagner la novela *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, quien, como concluye Kasperowski, con su planteamiento de una recepción de la Edad Media como redescubrimiento programático de la misma inicia dicho proceso de recepción en cadena.

9. BIBLIOGRAFÍA

Textos originales

- *Der Wartburgkrieg*, herausgegeben, geordnet übersetzt und erläutert von Karl Simrock, 1858, Stuttgart und Augsburg, J. M. Gotta'scher Verlag, in: Bibliothek der Deutschen Literatur, Mikrofische-Gesamtausgabe nach den Angaben des Taschengoedeke, eine Edition der Kulturstiftung der Länder im K.G. SAUR Verlag, bearbeitet unter der Leitung von Axel Frey, München 1995.
- FOUQUÉ, Friedrich (Baron de La Motte), 1828, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Ein Dichterspiel in drei Abentheuern*, Berlin, Verlag von Friedrich August Herbig.
- HOFFMANN, E.T.A., 1963, *Der Kampf der Sängers*, in: *Die Serapions-Brüder*, nach dem Text der Erstaussgabe 1819-21 unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger. München, Winkler Verlag (5. Auflage 1995), S. 274-318.
- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg), 1984, *Heinrich von Ofterdingen*, Textrevision und Nachwort von Wolfgang Frühwald, Stuttgart, Philipp Reclam jun. .
- SPANGENBERG, Cyriacus, 1966, *Von der Musica und den Meistersängern*, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1861 (Bibliothek des Literarischen Vereins, Band 62) herausgegeben von Aldabert von Keller, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, S. 122-125.
- TIECK, Ludwig, 1978, *Der getreue Eckhart und der Tannenhäuser*, in: *Die Märchen aus dem Phantasia*, Ludwig Tiecks Werke in vier Bänden; nach dem Text der *Schriften* von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, herausgegeben sowie mit Nachwort und Anmerkungen versehen von Marianne Thalmann. Band II, München, Winkler Verlag, S. 27-58.
- WAGENSEIL, Johann Christoph, 1697, "Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst" aus *De civitate Noribergensi commentatio*, Altdorf, herausgegeben von Horst Brunner, 1975, Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen in LITTERAE, Göppinger Beiträge zur Textgeschichte herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer.

- WAGNER, Richard, 1956, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, Stuttgart, Philipp Reclam.

Bibliografía general

- BEST, Otto F., 1972, *Handbuch literarischer Begriffe*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH (überarbeitete und erweiterte Ausgabe März 1994).
- FOKKEMA, D.W. y IBSCHE, Elrud, *Theories of Literature in the Twentieth Century. Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*, first published in the United Kingdom by C. Hurst & Co. (Publishers) Ltd., London (*Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica*, 1981, traducción y notas de Gustavo Domínguez, Madrid, Ediciones Cátedra).
- GARAGALZA, Luis, "La Hermenéutica filosófica", (artículo facilitado por Luis Garagalza en 1996)
- GNUTZMANN, Rita, 1983, "Diez años de la Teoría de la Recepción", *Letras de Deusto*, vol. 13, nº 25. Enero-Abril, págs. 179-193.
- ISER, Wolfgang, "Die Appellstruktur der Texte", in: *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, 1975, München, herausgegeben von Rainer Warning, Wilhelm Fink Verlag (4., unveränderte Auflage 1994), S. 228-252.
- ISER, Wolfgang, "Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive", in: *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, 1975, München, herausgegeben von Rainer Warning, Wilhelm Fink Verlag (4., unveränderte Auflage 1994), S. 253-276.
- JAUSS, Hans Robert, 1970, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- KASPEROWSKI, Ira, 1994, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- KILLY, Walther, 1990H/1991H, *Literatur Lexikon, Autoren und Werke deutscher Sprache*, Gütersloh/München, Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH.
- KRELL, Leo u. FIEDLER, Leonahrd, 1981, *Deutsche Literatur Geschichte*, Bamberg, Buchners Verlag.
- KRYWALSKI, Dieter u. BEIMDICK, Walter, 1993, *Werk und Wirkung. Fünfzehn Jahrhunderte deutscher Dichtung*, München, Oldenbourg Verlag GmbH.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, 1986, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, S.A. (4ª edición julio 1994).

- METZLER, J.B., *Autoren Lexikon*, Weimar, J.B. Metzler Stuttgart (2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe 1963).
- NAUMANN, Manfred, 1976, „Das Dilemma der Rezeptionsästhetik“, *Poetica*, vol. 8 n°s 3/4; traducción española „El dilema de la estética de la recepción“, *Eco*, n° 213 (julio de 1979), págs. 306-325.
- PALACIOS, Xabier, “Cultura y crisis del sujeto”, en: *Nacionalidad y cultura*, 1995, Vitoria INEC, págs. 215-231.
- RETTELBACH, Johannes, 1999, “Heinrich von Ofterdingen zwischen Dichtung und Philologie” in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 236. Band, 151. Jahrgang, 1. Halbjahresband, S. 33-52.
- SAALBACH, Mario y GARCIA SOLER, M^a José, 1990, “El teatro clásico, hoy. La validez de los temas clásicos en la actualidad”, *Lecturas de Historia del Arte*. EPHIALTE, Instituto de Estudios Iconográficos, N° II, Vitoria-Gasteiz, págs. 545-549.
- SAFRANSKI, Rüdiger, 2007, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Carl Hanser Verlag, Múnich-Viena (*Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, 2^a edición 2009, traducción al castellano por Raúl Gabás Pallás, Tusquets Editores S.A., Barcelona).
- SCHERR, Johannes, *Deutsche Kultur und Sittengeschichte*, in drei Bänden, durchgesehen und herausgegeben von Franz Blei: Band III, Die neue Zeit, Erfurt, Verlag Johannes Knoblauch GmbH/Berlin – Wilmersdorf Ohlenrot'sche Buchdruckerei.
- WIESE, Benno von, 1971, *Deutsche Dichter der Romantik: ihr Leben und Werk*, unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter, Berlin, Erich Schmidt Verlag (2., überarbeitete und vermehrte Auflage 1983).

Fuentes secundarias

Los poemas medievales que constituyen el llamado *Wartburgkrieg*

- BRUNNER, Horst, Nachwort, in: Johann Christoph Wagenseil, 1697, „Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst“ aus *De civitate Noribergensi commentatio*, S. 10-25.
- BÜTTNER, Karlheinz, 1992, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg: Wartburg-Sagen*, Marburg, Hitzeroth.
- DELLINGSHAUSEN, Erica von, 1983, *Die Wartburg: Ein Ort geistgeschichtlicher Entwicklung. Sängerkrieg, Elisabeth vonTüringen, Luther, 1817*, Stuttgart, Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH & Co KG.
- *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Mittelalter II*, 1976/1984, Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- HEMBOLD, Hermann, “Wartburgsagen und ihre Entstehung”, in: *Festschrift für Johannes Biereye zum 70. Geburtstag* (Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, Heft 26) Erfurt 1930, S. 59-82.
- KOKOTT, Harmut: “Die Wartburg. Wege der Mythenbildung”, 2000 AG-Wartburg, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (www.wartburg-mythos.de/).
- NAUMANN, Hans, 1942, “Der Prosabericht vom Wartburgkrieg”, in: *Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte*, hrsg. von Heinz Otto Burger, Halle/Saale, S. 43-54
- ROMPELMAN, Tom Albert, 1939, *Der Wartburgkrieg*, Amsterdam.
- SCHWEIKLE, Günther, 1986, *Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung. 123 Texte von Kürenberg bis Frauenlob samt dem Wartburgkrieg nach der Großen Heidelberger Liederhandschrift C*, Stuttgart, Helfant Edition, S. 105-142 u. S. 189-196.
- TOMASEK, Tomas, 1993, “Zur Sinnstruktur des ‘Fürstenlobs’ im ‘Wartburgkrieg’ en *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 115, S. 421-442.
- WACHINGER, Burghart, 1973, *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, München, C.H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung.
- WAPNEWSKI, Peter, *Deutsche Literatur des Mittelalters. Ein Abriss von den Anfängen bis zum Ende der Blütezeit*, Göttingen, Vandenhoech & Ruprecht (5., bibliographisch ergänzte Auflage 1980).

- *Wartburg. Porträt einer Tausendjährigen*, 1993, herausgegeben von der Wartburg-Stiftung, Eisenach.
- WEGELE, Franz X., 1854, *Annales Reinhardbrunnensis*, Jena (Thüring. Geschichtsquellen).
- WOLF, Herbert, 1973, „Zum Wartburgkrieg. Überlieferungsverhältnisse, Inhalts- und Gestaltungswandel der Dichtersage“, in: *Festschrift für Walter Schlessinger*, Band 1, herausgegeben von Helmut Baumann, Köln/Wien, S. 513-530.

Los inicios de la recepción de la Edad Media en los siglos XVI y XVII y su consolidación en el Romanticismo como modelo y espacio de proyección de utopías

- BUMKE, Joachim, „Phasen der Mittelalter-Rezeption. Einleitung“, in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, 1986, herausgegeben von Peter Wapnewski, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 7-9.
- BÜTTNER, Franz, „Die Darstellung mittelalterlicher Geschichte in der deutschen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts“, in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, 1986, herausgegeben von Peter Wapnewski, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 407-434.
- FORSSMANN, Knut, „Die Brüder Grimm und ihr deutsches Vaterland“, en *FORUM*, nº 2, diciembre 1986, Barcelona, editado por l'Associació de Germanistes de Catalunya en colaboración con l'Institut Alemany de Barcelona (Delegació de l'Institut Goethe, Munich), Promociones y Publicaciones Universitarias, págs. 44-52.
- FRICKE, Helmut y COMELLAS, Mercedes, “‘Weltseele’ y ‘Waldeinsamkeit’. La filosofía de la naturaleza y el romanticismo”, en *Magazín*, nº 16, julio 2005, Sevilla, editado por la Asociación de Germanistas de Andalucía (AGA) y la Federación de Asociaciones de Germanistas de España (FAGE), impreso por El Adalid Seráfico, págs. 50-54.
- GARCÍA-WISTÄDT, Ingrid, “Paisajes románticos: Alemania y España”, en *Magazín*, nº 16, julio 2005, Sevilla, editado por la Asociación de Germanistas de Andalucía (AGA) y la Federación de Asociaciones de Germanistas de España (FAGE), impreso por El Adalid Seráfico, págs. 44-49.
- GROSSE, Siegfried, “Überblick über die Rezeption der deutschen Literatur des Mittelalters im 19. Jahrhunderts“, in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, 1986, herausgegeben von Peter Wapnewski, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 377-391.

- HAGEN, Friedrich Heinrich von der u. BÜSCHING, Johann Gustav, 1812, *Literarischer Grundriß zur Geschichte der Deutschen Poesie von der ältesten Zeit bis in das sechzehnte Jahrhundert*, Berlin.
- HAUSER, Arnold, Routledge & Kegan Paul, Londres, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, volumen 2, (traducción de A. Továs y F. P. Varas-Reyes), 15ª edición 1979, Barcelona, ed. Esp. Editorial Labor S.A., colección Punto Omega.
- HOFFMEISTER, Gerhart, 1990, *Deutsche und europäische Romantik*, 2. durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- KOZIELEK, Gerhard, „Ideologische Aspekte der Mittelalter-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, 1986, herausgegeben von Peter Wapnewski, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 119-132.
- *Maestros Alemanes*, 1965, selección y estudios de Ramón Meseguer, tomo I, Barcelona, Editorial Planeta.
- MOSER, Hugo, „Sage und Märchen in der deutschen Romantik“, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, 1967, herausgegeben von Hans Steffen, Göttingen, Auflage Vanderhoeck & Ruprecht (4. Auflage 1989), S. 253-276.
- VEGA, Miguel Angel, diciembre 1986, „Jakob Grimm o el Romanticismo en Mitología“, en *FORUM*, nº 2, editado por l'Associació de Germanistes de Catalunya en colaboración con l'Institut Alemany de Barcelona (Delegació de l'Institut Goethe, Munich), Promociones y Publicaciones Universitarias, págs. 26-33.

Heinrich von Ofterdingen de Novalis

- BRINKLER-GABLER, Gisela, 1980, *Poetisch-wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur*, Stuttgart, Kümmerle Verlag.
- IOVCHUK, M. T., OIZERMAN, T. I. y LA SHCHIPANOV, I., 1979, *Compendio de la Historia de la Filosofía*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- FRÜHWALD, Wolfgang, 1984, Textrevision un Nachwort in: Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., S. 207-245.
- KASPEROWSKI, Ira, 1994, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

- KURZKE, Hermann, 1988, *Novalis*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- MÄHL, Hans-Joachim, 1965, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung des frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg.
- RETTELBACH, Johannes, 1999, "Heinrich von Offerdingen zwischen Dichtung und Philologie" en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 236. Band, 151. Jahrgang, 1. Halbjahresband, S. 33-52.
- RITZENHOFF, Ursula, 1988, *Erläuterungen und Dokumente. Novalis (Friedrich von Hardenberg) Heinrich von Offerdingen*, Stuttgart, Philipp Reclam jun. .
- SAMUEL, Richard, 1988, *Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel*, in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Fünfter Band: Materialien und Register, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer.
- WENZEL, Georg, 1997 *Novalis: Novalis in den Anschauungen von Ricarda Huch, Thomas Mann und Hermann Hesse*, Halle an der Saale, Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis Museum, Schloß Oberwiederstedt, Verlag Janos Stekovics.

Der Kampf der Sängere E. T. A. Hoffmann

- BRUNNER, Horst, 1975, Nachwort, in: Johann Christoph Wagenseil, 1697, „Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst“ aus *De civitate Noribergensi commentatio*, Göppingen, Verlag Alfred Kümmerle, S. 10-25.
- FELDGES, Brigitte u. STADLER, Ulrich (mit je einem Beitrag von Ernst Lichtenhahn und Wolfgang Nehring), 1986, *E. T. A. Hoffmann. Epoche-Werk-Wirkung*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- HOFFMANN, E.T.A., 1982, *Nachstücke*, mit einem Nachwort von Lothar Pikulik und Illustrationen von Renate Sandler-Peter, Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- NEUMANN, Gerhard, 1995, Nachwort in: *Die Serapions-Brüder*, S. 999-1021.
- PIKULIK, Lothar, 1987, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den "Serapions-Brüdern"*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- PIKULIK, Lothar, 1999, "Zwielficht oder die Aufklärung des Anderen. Über ein romantisches Modell und seine Variationen in der Literatur der Moderne", en: AAVV, *Korrespondenzen. Motive und Autoren in der internationalen Moderne des 20. Jahrhunderts*, al cuidado de Michael

Pfeiffer, Edició Forum 2, editado por l'Associació de Germanistes de Catalunya y Editorial Idiomas, págs. 11-28.

- SCHÜRK, Brigitte, 1970, *Die Geister- und Gespenstererscheinungen in den erzählenden Werken Ludwig Tiecks. Untersuchung eines Motivs und seiner Funktion*, Westfälisches Wilhelms-Universität zu Münster, Dissertationsdruck- und Verlagsanstalt.
- SEGEBRECHT, Wulf, 1975, Anmerkungen, in: *Die Serapions-Brüder*, S. 1023-1134.
- STEINECKE, Helmut, 1997, *E.T.A. Hoffman*, Stuttgart, Philipp Reclam.
- WESOLLEK, Peter, 1984, *Ludwig Tieck oder Der Weltumsegler seines Innern: Anmerkungen zur Thematik des Wunderbaren in Tiecks Erzählwerk*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.
- WITTKOP - MÉNARDEAU, Gabrielle, 1966, *E.T.A. Hoffmann*, (aus dem Französischen übertragen von Justus Franz Wittkop), Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH (14. Auflage 1997).

Der Sängerkrieg auf der Wartburg de Friedrich Baron de la Motte Fouqué

- SCHMIDT, Arno, 1993, *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen*, Zürich, eine Edition der Arno Schmidt Stiftung, Haffmans Verlag AG.
- SEIBICKE, Elisabeth Christa, 1985, *Friedrich Baron de la Motte Fouqué: Krise und Verfall der Spätromantik im Spiegel seiner historisierenden Ritterromane*, München, tuduv-Verlagsgesellschaft.
- STOCKINGER, Claudia, 2000, *Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués: ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- TRÍAS, Eugenio, 1982, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg de Richard Wagner

- BAUER, Jeffrey Peter, 1994, *Women and the changing concept of salvation in the operas of Richard Wagner*, Anif/Salzburg, Verlag Ursula Müller-Speiser.
- BORCHMEYER, Dieter, 1983, *Richard Wagner, Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Band 2: Die romantischen Opern. Dramatische Entwürfe der Revolutionszeit*, Frankfurt am Main, Insel Verlag.

- BORCHMEYER, Dieter, „Venus im Exil. Antike und Moderne im Mittelalter. Eine Studie über Wagners Tannhäuser“, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, 1989, Anif/Salzburg, herausgegeben von Ursula und Ulrich Müller, Verlag Ursula Müller-Speiser, S. 103-134.
- CLIFTON-EVEREST, J.M., 1979, *The tragedy of Knighthood. Origins of the Tannhäuser-legend*, Oxford, published by the Society for the Study of Medieval Languages and Literature.
- JANÉS, Alfonsina, „Wagners Werk in Barcelona“, in: *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutschlands und Spaniens*, 1999, herausgegeben von Rolf Günter und Marisa Siguan, Edició Forum 1, editado por l'Associació de Germanistes de Catalunya y Editorial Idiomas, S. 182-196.
- MERTENS, Volker, „Richard Wagner und das Mittelalter“, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, 1989, Anif/Salzburg, herausgegeben von Ursula und Ulrich Müller, Verlag Ursula Müller-Speiser, S. 9-84.
- MÜLLER, Ulrich, „Vom Parzival zum Liebesverbot. Richard Wagners Umgang mit dem Mittelalter – vier Thesen. Mit zwei Postscripta: Wagners ungeschriebene Oper von Erec und Enide, und: Zur mittelalterlichen Musik von Wagners Mittelalter-Stoffen“, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, 1989, Anif/Salzburg, herausgegeben von Ursula und Ulrich Müller, Verlag Ursula Müller-Speiser, S. 85-101.
- SPRINGER, Bernd, „La modernidad del pensamiento de Heinrich Heine“ en: *FORUM*, nº 9, 1999, editado por l'Associació de Germanistes de Catalunya y la Editorial Idiomas, S. 60-87.
- WAGNER, Richard, Oktober 1981, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, Textbuch, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König, Mainz, B. Schott's Söhne (4. Auflage 15. – 17. Tausend April 1995).
- WAPNEWSKI, Peter, 1978, *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (zweite verbesserte und ergänzte Auflage 1980).
- WITTIG, Peter, „Tannhäuser und die Idee der Toleranz“, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, 1989, Anif/Salzburg, herausgegeben von Ursula und Ulrich Müller, Verlag Ursula Müller-Speiser, S. 135-140.

Bibliografía adicional

- BERGNER, Heinz, 1983, *Lyrik des Mittelalters. Probleme und Interpretationen*, 2. Bde.
- BOOKMANN, Hartmut, 1987, *Stauferzeit und spätes Mittelalter. Deutschland 1125-1517* (= Das Reich und die Deutschen).
- BRINKER-GABLER, Gisela, 1979, "Wissenschaftlich-poetische Mittelalterrezeption in der Romantik", in: *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, herausgegeben von Ernst Ribbat, Königstein/Ts, S. 80-97.
- BUMKE, Joachim, 1986, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 2 Bde.
- BUMKE, Joachim, 1979, *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Austrageber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300*.
- BÜRGER, Christa, 1980, "Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland", in: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, herausgegeben von C. B., Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt/M, S. 162-212.
- CHAMBERS, W. Walker, 1964, "Die Dramen von Friedrich de la Motte Fouqué", in: *Maske und Kothurn, Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft* (10), S. 521-531.
- DAHLHAUS, Karl, 1986, "Wagners Stellung in der Musikgeschichte", in: *Richard – Wagner – Handbuch*, herausgegeben von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart, S. 60-85.
- ENGELSING, Rolf, 1973, *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*, Stuttgart.
- FECHTER, Werner, 1935, *Das Publikum der mittelhochdeutschen Dichtung*, (Nachdruck 1972).
- FULLER, David, 2009, "The Erotic and the sacred Body in Opera: The Venusberg to Monsalvat – and Beyond", Saunders Corinna (ed. and introd.); Maud, Ulrika (ed. and introd.); Macnaughton, Jane (ed. and introd.), *The Body and the Arts*, S. 254-269.
- GROSSE, Siegfried u. RAUTENBERG, Ursula, 1989, *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung. Eine Bibliographie ihre Übersetzungen und Bearbeitungen seit Mitte des 18. Jahrhunderts*, Tübingen.
- GRUNDMANN, Herbert, 1978, "Litteratus – illitteratus. Der Wandel einer Bildungsnorm vom Altertum zum Mittelalter", in: *Archiv f. Kulturgesch.* 40

- (1958), S. 1-65. Wieder in: GRUNDMANN, Herbert, *Ausgewählte Aufsätze*, Teil 3: *Bildung und Sprache*, S. 1-66.
- HAHN, Reinhard, 2000, "Ein engel gap dem wîsen man ein buoch: Anmerkungen zur Brandanlegende im 'Wartburgkrieg'", in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, S. 112-129.
 - HÄKER, Horst, 1995, *Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) und Nennhausen*.
 - HÄKER, Horst, 1994, "'Vaterländische Schauspiele' und 'prästabilisierte Verwandtschaft'. Ein Beitrag zum Thema 'Kleist und Fouqué'", in: *Beiträge zur Kleist – Forschung*, S.121-139.
 - HUYSSSEN, Andreas, 1969, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*, Zürich – Freiburg i. Br. .
 - JAPP, Uwe, "Das serapiontische Prinzip", in: *E.T.A. Hoffmann. Text + Kritik Sonderband*, 1992, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, München, S. 63-75.
 - KOZIELEK, Gerard, 1977, *Einleitung zu: Mittelalterrezeption. Text zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik*, herausgegeben, eingeleitet und mit einer weiterführenden Bibliographie versehen von G. Kozielek, Tübingen, S. 1-43.
 - KÖRBER, Thomas, 1998, *Arno Schmidts Romantik-Rezeption*, Heidelberg.
 - KÜHNEL, Jürgen, "Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts", in: *Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions*, 1982, herausgegeben von Jürgen Kühnel u. a. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 358).
 - LUBKOLL, Christine, 2009, "E. T. A. Hoffmann als Erzähler", in: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch*, Bd. 17, herausgegeben von Hartmut Steinecke und Detlef Kremer, Erich Schmidt Verlag, Berlin, S. 7-19.
 - MAX, Frank Rainer, 1980, *Der 'Wald der Welt'. Das Werk Fouqués*, Bonn.
 - MÄHL, Hans-Joachim, 1965, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg.
 - MESS, Friedrich, 1963, *Heinrich von Ofterdingen, Wartburgkrieg und verwandte Dichtungen*, Böhlau Weimar.
 - MILLER, Norbert, 1977, "E. T. A. Hoffmann und die Musik", in: *Akzente* 24, S. 114-135.

- MÜLLER, Ulrich, "Das Nachleben der mittelalterlichen Stoffe", in: *Epische Stoffe des Mittelalters*, 1984, herausgegeben von Volker Mertens und Ulrich Müller, Stuttgart.
- RAPOSO, Berta, 2010, "Rediscovery of the Middle Ages (Late 18th Century / Turn of the Century)", in: *Handbook of Medieval Studies. Terms – Methods – Trends*, edited by Albrecht Classen, Berlin/New York, de Gruyter, pp. 1171-1184.
- RIEGER, Stefan, 1995, "Autorfunktion und Buchmarkt", in: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Miltos Pechlivanos, S. R. Wolfgang Struck und Michael Weits, Stuttgart – Weimar, S. 147-163.
- RUNOW, Holger, 2007, "Wartburgkrieg? Klingsors Schwarzer Ton in der Kolmarer Liederhandschrift", in: *Germanisch-Romanische Monatschrift*, S. 151-168.
- SCHMID, Christoph, 1979, *Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik*, Frankfurt a. M.
- SHERMAN, Jon B., 2008, *The magician in medieval German literature*, University of Illinois and Urbana-Champaign.
- UERLINGS, Herbert, 1991, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, Stuttgart, J. B. Metzler.
- WAGNER, Richard, *Oper und Drama*, 1994, herausgegeben und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart.
- WENZEL, Franziska, 2005, "Textkohärenz und Erzählprinzip: Beobachtungen zu narrativen Sangsprüchen an einem Beispiel aus dem ‚Wartburgkrieg‘-Komplex", in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, S. 321-340.
- WIELE, Johannes, 1996, *Vergangenheit als innere Welt* (historisches Erzählen bei E.T.A. Hoffmann).
- WOLF, Norbert Richard, 1967, "Die Gestalt Klingsors in der deutschen Literatur des Mittelalters". In: *Süddeutsche Semesterblätter* 19, S. 1-19.

Una vez finalizada la versión definitiva de la tesis hemos tenido noticia de la aparición de los siguientes artículos que lamentamos no haber podido utilizar:

- CICORA, Mary A., 1992, "Aesthetics and Politics at the Song Contest in Wagner's Tannhäuser", *The Germanic Review*, vol. 67, no. 2, pp. 50-58.
- MAYER, Paola, 2007, "Variations on a Romantic Theme: The Education of the Artist in E. T. A. Hoffmann's Der Kampf der Sänger and Der Feind", *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 43, no. 3, pp. 280-300.

- PERLWITZ, Ronald, 2003, "Signifikante Mittelaltererfindung in E. T. A. Hoffmanns 'Der Kampf der Sänger'", Wiesinger, Peter (ed. and introd.); Derkits, Hans (ed.), *Kanon und Kanonisierung als Problemeder Literaturgeschichtsschreibung*, Bern, S. 317-324.
- SCHMIDT, Ricarda, 2009, "Schmerzliches Sehnen und böser Hohn: Ambivalenzen in Hoffmanns Darstellungen von Künstlern, in: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch*, Bd. 17, herausgegeben von Hartmut Steinecke und Detlef Kremer, Erich Schmidt Verlag, Berlin, S.20-36.
- TREECK, Christian van, 2003, "Entre Venusberg et Wartburg: Passion charnelle et amour platonique dans Tannhäuser de Wagner", *Cahiers d'Etudes Germaniques*, vol. 45, no. 2, pp. 69-88.