

**LA REDENCIÓN DEL LECTOR.
ESTRATEGIAS POÉTICAS Y DE RECEPCIÓN
LITERARIA EN LOS INICIOS DE LA NOVELA ALEMANA**

Victor Millet
Universidad de Santiago

I

La aparición de la novela artúrica en la segunda mitad del siglo XII en algunas cortes francesas supuso el nacimiento de un universo narrativo de ficción que generó un amplio número de imitaciones, contrafacturas y respuestas de todo tipo, las cuales marcaron de manera determinante uno de los rumbos principales de la narrativa medieval y renacentista.¹ La importancia de la obra de Chrétien de Troyes ha recibido un reconocimiento unánime sobre todo en las últimas décadas y, en consecuencia, la crítica ha dedicado una gran cantidad

¹ Véanse, por ejemplo, los trabajos de *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. Roger S. Loomis, Oxford, Clarendon, 1959; Eugène Vinaver, *The Rise of Romance*, Oxford, Clarendon, 1971; *Romance. Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, ed. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee, Hannover-London, Dartmouth College-Univ. Press of New England, 1985.

de esfuerzos a analizar sus novelas y sus antecedentes literarios (que ya conocemos satisfactoriamente bien) o los nuevos cimientos poéticos sobre los que Chrétien construye su patrón narrativo.² De hecho, puede afirmarse que el potencial innovador de la novela artúrica creada por Chrétien reside en que junto a la fijación del prototipo estructural desarrolló una particular concepción poética basada en la conciencia de *ficcionalidad*, que permitió la exposición literaria de problemáticas nuevas –y de las que hay que suponer que eran muy actuales– de un modo hasta entonces desconocido. La desvinculación entre *matiere* y *san*, la reelaboración del *conte* (la *matiere*) mediante una nueva *conjointure* (el *san*), evitando a la vez toda moralización, tienen el efecto de destacar la estructura narrativa o, lo que sería idéntico, el camino del héroe, y centrar en éste la atención del público.³

La importancia que esta nueva poética tuvo desde sus inicios se refleja no sólo en las múltiples y dispares reacciones que generó en el norte de Francia, sino mejor aún si cabe en la inmediata, intensa y productiva recepción de que gozó en tierras alemanas. De hecho, mientras en Francia el modelo estructural concebido por Chrétien fue abandonado pronto, del mismo modo que se buscaron nuevos patrones estilísticos y formales, en Alemania la estructura

² Como muestra, véase Roger S. Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, Nueva York, Columbia Univ. Press, 1952²; Edmond Faral, *La légende arthurienne. Études et documents*, Paris, Champion, 1969; Martin de Riquer, «La 'aventure', el 'lai' y el 'conte' en María de Francia», en *Filologia Romanza*, 2 (1955), pp. 1-19; William A. Nitze, «Conjointure in *Erec*, v. 14», en *Modern Language Notes*, 69 (1954), pp. 180-181; Eugène Vinaver, «Regards sur la conjointure», en id., *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970, pp. 105-128; Gerold Hilty, «Zum *Erec*-Prolog von Chrétien de Troyes», en *Philologica Romanica, Erhard Lommatzsch gewidmet*, ed. Manfred Bambeck y Hans Helmut Christmann, Múnich, Fink, 1975, pp. 245-256.

³ Véase alguna de las discusiones en torno al carácter de ficción de la novela artúrica y en torno a la diferenciación entre ficcionalidad medieval y moderna en Fritz Peter Knapp, «Historische Wahrheit und poetische Lüge. Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 54 (1980), pp. 581-635; Hans Robert Jauß, «Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität», en *Funktionen des Fiktiven*, ed. Dieter Henrich y Wolfgang Iser, Múnich, Fink, 1983, pp. 423-431; Hans-Ulrich Gumbrecht, «Wie fiktional war der höfische Roman?», *ibidem*, pp. 433-440; Walter Haug (*cit. nota 8*), *passim*; *Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft*, ed. Volker Mertens y Friedrich Wolfzettel, Tübingen, Niemeyer, 1993.

de las primeras novelas artúricas sigue siendo un punto de referencia hasta principios del siglo XIV, lo cual concuerda, por ejemplo, con el hecho de que se mantuviera el verso pareado y no se utilizara la prosa hasta principios del siglo XV, en un contexto muy distinto.⁴ Parecen definitivamente superadas las antiguas explicaciones de estas diferencias, cargadas de lastre nacionalista, según las cuales los autores alemanes eran (en función del origen del ensayista) ya meros traductores, ya artistas con originalidad propia. También parece que se ha abandonado la tesis de la *adaptation courtoise*, desarrollada en Francia por la escuela de Jean Fourquet, según la cual los autores alemanes trataron de repetir en sus versiones el mismo contenido de las obras francesas, pero utilizando para ello medios de expresión y representación distintos.⁵ Y es que la constatación de que con anterioridad a la llegada de las primeras novelas artúricas existía en Alemania, sin duda, una conciencia de tradición literaria propia, unas inquietudes y unos debates poéticos distintos, aunque también una extraordinaria receptividad hacia la producción literaria francesa, no puede conducir solamente a la conclusión de que estas diferencias se solventaron con la utilización de recursos estilísticos distintos, sino que debe plantear la cuestión acerca de qué fue lo que le interesó al público alemán (al

⁴ Véase Walter Haug, «Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer *nachklassischen* Ästhetik», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 54 (1980), pp. 204-231; id., «Huge Scheppel – der sexbesessene Metzger auf dem Lilienthron. Mit einem kleinen Organon einer alternativen Ästhetik für das spätere Mittelalter», en *Wolfram-Studien*, 11 (1989), pp. 185-205; Jan-Dirk Müller, «Held und Gemeinschaftserfahrung. Aspekte der Gattungstransformation im frühen deutschen Prosaroman am Beispiel des *Hug Schapler*», en *Daphnis*, 9 (1980), pp. 393-426; id., «Volksbuch / Prosaroman im 15./16. Jahrhundert – Perspektiven der Forschung», en *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 1 (1985), pp. 1-128 (Sonderheft); Rüdiger Schnell, «Prosaauflösung und Geschichtsschreibung im deutschen Spätmittelalter. Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans», en *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981*, ed. Ludger Grenzmann y Karl Stackmann, Stuttgart, Metzler, 1984, pp. 214-248.

Michel Huby, *L'adaptation des romans courtois en Allemagne au XII^e et XIII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968; *Actes du Colloque des 9 et 10 avril 1976 sur «l'adaptation courtoise» en littérature médiévale allemande*, ed. Danielle Buschinger, Paris, Champion, 1976. Cf. la crítica de la tesis de la adaptación cortesana hecha por Alois Wolf, «Die 'adaptation courtoise'. Kritische Anmerkungen zu einem neuen Dogma», en *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 27 (1977), pp. 257-283.

margen de modas literarias y culturales) de esos textos franceses que mandó adaptar. Porque, vista en su conjunto, la recepción de la literatura francesa en Alemania fue altamente selectiva,⁶ ya que si por un lado de entre los distintos géneros literarios cultivados en Francia a finales del siglo XII, sólo la lírica trovadoresca (provenzal y francesa) y la novela cortesana fueron importadas, quedando el resto al margen, por el otro, y continuando primero con el ejemplo de Chrétien de Troyes, el *Cligés* no fue traducido hasta mediados del siglo XIII, sin que al parecer gozara de mucho éxito, pues sólo se conservan unos brevísimos fragmentos que suelen atribuirse a Ulrich von Türheim, y el *Lancelot* no interesó ni en la versión de Chrétien ni en la monumental prosificación de principios del siglo XIII.⁷ Obsérvese también que dos importantes novelas artúricas alemanas de hacia 1200, el *Lanzelet* de Ulrich von Zatzikhoven y el *Wigalois* de Wirnt von Gravenberc, parecen basarse, al menos parcialmente, en obras francesas que no se nos han conservado; en cambio, durante el siglo XIII se tradujeron del francés diversas novelas artúricas que se han perdido o de las que se conservan sólo pequeños fragmentos. Ni los gustos ni los intereses literarios fueron los mismos en Francia y en Alemania.

Asimismo, las primeras adaptaciones de novelas cortesanas en Alemania reflejan un tratamiento serio de los temas que en ellas se debaten, pero a menudo también una actitud crítica hacia el modelo francés, del mismo modo que es innegable una tendencia a la abstracción (aunque menor que en la lírica) o, muy especialmente, a la inclusión de aspectos de mayor peso ético. Todo ello significa que las nuevas modas literarias de Francia no se importaron

⁶ Para los aspectos tratados a continuación véase la introducción de Joachim Bumke, *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter. Ein Überblick*, Heidelberg, Winter, 1967, con abundante bibliografía, así como id., *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 2 vols., München, dtv, 1986.

⁷ El *Lancelot en prosa* (o Ciclo de la *Vulgata*) comenzó a traducirse al altoalemán antes de mediados del siglo XIII, pero sólo hasta la mitad del *Lancelot propre*; el resto del *Lancelot*, así como la *Queste del Saint Graal* y la *Mort Artu* se conservan sólo en unos manuscritos del siglo XV, que según todos los indicios continúan la traducción interrumpida dos siglos antes; véase Uwe Ruberg, «Lancelot-Prosaroman», en: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, ed. Kurt Ruh et al., vol. V, Berlín, de Gruyter, 1985, cols. 530-546, así como el reciente estudio comparativo entre la versión francesa y la alemana de Cornelia Reil, *Liebe und Herrschaft. Studien zum altfranzösischen und mittelhochdeutschen Prosa-Lancelot*, Tübingen, Niemeyer, 1996.

a ciegas, sino que los autores y públicos sabían muy bien qué era aquello que les interesaba, y no sólo a nivel de la materia narrativa, sino también, o sobre todo, en el ámbito de las reflexiones teóricas sobre el quehacer literario.⁸ En definitiva, la novela artúrica no podía generar interés en Alemania por referirse a cuestiones históricas propias, ni por didacticismo de ninguna clase, ni siquiera por representar un nuevo género opuesto a otro ya existente, como podía ocurrir en Francia, donde la novela podía considerarse también, y entre muchas otras cosas, una opción opuesta a la de la *chanson de geste*. En Alemania no existía la *chanson de geste* (sólo una peculiar traducción de la *Chanson de Roland*),⁹ pero sí un género de novelas de aventuras, modernamente llamadas *Brautwerbungsepen*, en las que se observa una elaboración de la estructura perfectamente comparable a la de las novelas artúricas de Chrétien, aunque algo más toscas.¹⁰ Esto significa que el público alemán mandó importar la

⁸ Véanse p.ej. los trabajos recogidos en *Chrétien de Troyes and the German Middle Ages. Papers from an International Symposium*, ed. Martin H. Jones y Roy Wisbey, Cambridge/ Londres, Brewer-Institute of Germanic Studies, 1993; así como el ya clásico libro de Kurt Ruh, *Höfische Epik des deutschen Mittelalters*, 2 vols., Berlín, E. Schmidt, 1977² y 1980; y finalmente la obra fundamental de Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Eine Einführung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992³ (ahora en traducción inglesa: *Vernacular Literary Theory in the Middle Ages. The German Tradition*, Cambridge, Univ. Press, 1997).

⁹ *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, ed. Carl Wesle, Tübingen, Niemeyer, 1985³; data del tercer cuarto del siglo XII.

¹⁰ El caso más representativo es el *König Rother*, ed. Jan de Vries, Heidelberg, Winter, 1974², que tiene, como la novela artúrica, una estructura basada en un doble ciclo de acción con las respectivas salidas del héroe y la obtención (o recuperación) de la mujer, aunque lo que une a ambos ciclos no se le puede llamar crisis. Cf. Michael Curschmann, *Der Münchner Oswald und die deutsche Spielmännische Epik*, Múnich, Beck, 1964; Hans Fromm, «Doppelweg», en *Werk – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur*, Stuttgart, Metzler, 1969, pp. 64-79; Walter Haug, «Struktur, Gewalt und Begierde. Zum Verhältnis von Erzählmuster und Sinnkonstitution in mündlicher und schriftlicher Überlieferung», en *Idee – Gestalt – Geschichte. Festschrift Klaus von See*, Odense, Univ. Press, 1988, pp. 143-157. Los otros *Brautwerbungsepen* (antes se les denominaba, erróneamente, *Spielmannsepen*), en concreto el *Oswald*, el *Salman und Morolf* y el *Orendel*, siguen en principio un esquema similarmente duplicado; el problema reside en que últimamente se ha puesto en duda su pertenencia al siglo XII. El *Herzog Ernst*, en cambio, el último texto de este grupo, que sí fue escrito en el siglo XII, concretamente en los años sesenta del mismo, no refleja esa estructura reduplicada.

novela artúrica entre otras cosas porque le interesaban las posibilidades poéticas que brindaba esa nueva literatura.

Estas consideraciones iniciales subrayan la importancia de que las investigaciones de verdadero talante comparatista sobre la literatura cortesana presten mayor atención a las similitudes y diferencias poéticas entre los textos franceses y los alemanes. Si bien el discurso poético en Alemania es en principio distinto que el de Francia, no cabe duda de que las influencias francesas son tan notables como lo es la presencia en ambas lenguas de la tradición retórica latina.¹¹ Probablemente las particularidades francesas adquirirían perspectivas y dimensiones distintas si se viera lo que de ellas interesó al público alemán. En las páginas siguientes pretendo analizar, a modo de ejemplo y con el fin de avivar la discusión interdisciplinar, un aspecto de este discurso teórico en Alemania, concretamente el de la concepción teórica de la propia obra y de las «indicaciones» que el autor le da al público sobre cómo debe leerla. Pues resulta casi obvio que en la definición de su propia obra y de la relación que desea establecer entre ésta y el público es en donde mejor se puede captar la idea del trabajo literario propio. Por razones de espacio y de interés me centraré en tres de las principales novelas alemanas escritas en torno al año 1200: el *Iwein* de Hartmann von Aue, el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach y el *Tristan* de Gottfried von Straßburg.

II

Hartmann von Aue, cuya producción literaria se concentra en las dos últimas décadas del siglo XII y primeros años del XIII, tradujo el *Erec* de Chrétien de Troyes al principio de su carrera literaria y el *Yvain* hacia el final, antes de 1203/4.¹² El *Erec* alemán sólo se conserva gracias a unos fragmentos del

¹¹ Como ya expusiera Ernst Robert Curtius en su clásica monografía *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke, 1948 (trad. española: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955).

¹² Como introducción al autor y a su obra resulta imprescindible el libro de Christoph Cormeau y Wilhelm Störmer, *Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung*, Múnich, Beck, 1985; cf. también Christoph Cormeau, «Hartmann von Aue», en: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, ed. Kurt Ruh et al., vol. III, Berlín, de Gruyter, 1981², cols. 500-520; así como Horst Brunner, «Hartmann von Aue: *Erec* und *Iwein*», en: *Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen*, ed. H. Brunner, Stuttgart, Reclam, 1993, pp. 97-128.

siglo XIII, y –falta de prólogo– en un manuscrito de principios del siglo XVI que representa, a pesar de que sus fuentes sean también del XIII, una versión reelaborada de la obra.¹³ El *Iwein*, en cambio, se conserva en veintiocho manuscritos y fragmentos, siendo una de las novelas de las que más testimonios se conocen de la literatura alemana medieval.¹⁴

Aunque es posible reconstruir, a partir de una serie de indicios verosímiles, las principales ideas que Hartmann debió de desarrollar en el prólogo perdido a su *Erec*,¹⁵ las únicas reflexiones teóricas sobre la relación entre autor, obra y público con las que contamos se encuentran en *Iwein*. Y es que al contrario del texto de Chrétien, el *Iwein* de Hartmann ofrece un breve prólogo en donde el autor, además de presentarse a sí mismo, hace algunas consideraciones sobre la función de la narración:¹⁶

¹³ Hartmann von Aue, *Erec*, ed. Albert Leitzmann, Ludwig Wolff, Christoph Corneau y Kurt Gärtner, Tübingen, Niemeyer, 1985⁶. Sobre los fragmentos véase Kurt Gärtner, «Der Text der Wolfenbütteler Erec-Fragmente und seine Bedeutung für die Erec-Forschung», en: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 104 (1982), pp. 207-230 y 359-430; así como Eberhard Nellmann, «Ein zweiter Erec-Roman? Zu den neugefundenen Wolfenbütteler Fragmenten», en *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 101 (1982), pp. 28-78, quien defiende que se trata de otras dos versiones distintas de la novela, de manera que el número de refundiciones ascendería a tres.

¹⁴ *Iwein. Eine Erzählung von Hartmann von Aue*, ed. Georg Friedrich Benecke, Karl Lachmann y Ludwig Wolff, Berlín, de Gruyter, 1968. Hay traducción española: Hartmann von Aue, *Iwein*, traducción, estudio y notas de Victor Millet, Barcelona, PPU, 1989.

¹⁵ Véase Walter Haug, «Der aventiure meine», en *Würzburger Prosastudien, II: Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. Kurt Ruh zum 60. Geburtstag*, München, Fink, 1975, pp. 93-111 (reeditado en id., *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 447-463). El interés por el prólogo al *Erec* de Hartmann reside en la suposición de que, tratándose de la primera novela artúrica que se vierte a la lengua alemana, podría haber contenido interesantes consideraciones teóricas sobre el nuevo género y sobre la actitud que el público debía adoptar hacia él.

¹⁶ Sobre los prólogos de obras literarias medievales en general véase Hennig Brinkmann, «Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung», en *Wirkendes Wort*, 14 (1964), pp. 1-21 (reeditado en id., *Studien zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, vol. II, Düsseldorf, Schwann, 1966, pp. 79-105). Para la tradición románica véanse Ulrich Mölk, *Französische Literaturästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts. Prologe – Exkurse – Epiloge*, Tübingen, Niemeyer, 1969; y, prestando atención también a textos hispánicos e italianos, Jesús Montoya Martínez e Isabel de Riquer, *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, UNED, 1998.

Swer an rehte güete
 wendet sîn gemüete
 dem volget sælde und êre.
 des gît gewisse lêre
 5 kûnec Artûs der guote,
 der mit rîters muote
 nâch lobe kunde strîten.
 er hât bî sînen zîten
 gelebet alsô schône
 10 daz er der êren krône
 dô truoc und noch sîn name treit.
 des haben die wârheit
 sîne lantliute:
 sî jehent er lebe noch hiute:
 15 er hât den lop erworben,
 ist im der lîp erstorben,
 sô lebet doch iemer sîn name.
 er ist lasterlicher schame
 iemer vil gar erwert,
 20 der noch nâch sînem site vert.¹⁷

[Quienquiera que dirija su ánimo a encontrar la verdadera bondad, obtendrá dicha y fama. De esto ofrece un ejemplo certero el buen rey Artús, que con espíritu de caballero supo luchar por su reputación. En su tiempo vivió de modo tan ejemplar que llevó la corona de la fama y aún hoy su nombre la lleva. Por eso la gente de su país dice la verdad cuando afirma que todavía vive: ha conquistado el renombre y, aunque su cuerpo haya muerto, su nombre vivirá para siempre. El que actúa según su ejemplo estará siempre protegido de toda infamia.¹⁸]

Hartmann empieza con una sentencia basada en el principio de la correspondencia entre virtud y fortuna: el que aspire a lo bueno logrará la realización personal (dicha) y el reconocimiento social (fama).¹⁹ Como ejemplo

¹⁷ Sigo el texto de Benecke, Lachmann y Wolff (*cit.* nota 14).

¹⁸ Reviso aquí, como en las próximas citas de Hartmann, mi propia traducción (*cit.* nota 14), pues algunas de sus formulaciones no me parecen suficientemente precisas. Las traducciones de las citas de Wolfram von Eschenbach y Gottfried von Straßburg son todas mías.

¹⁹ He optado por traducir el sustantivo *êre* como «fama», consciente de que no es posible hallar en castellano un término de significado más amplio; en altoalemán medio *êre* significa, de forma general, la integración positiva de un individuo en la sociedad, el reconocimiento de que sus actos e intenciones son buenos, su posesión de buena «fama». Cf. María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

de ello pone al rey Artús: dado que éste se esforzó por lo bueno, obtuvo fama, de modo que su nombre (y con él una parte de sí mismo) sigue vivo a pesar de que haya muerto hace mucho tiempo.

Puesto que el carácter modélico de la vida del rey Artús pervive en las narraciones que sobre él existen, podría decirse que Hartmann plantea aquí la vieja fórmula de la literatura como transmisora de modelos de comportamiento ejemplares. En este caso, Hartmann estaría tratando de legitimar la nueva literatura ficcional a través de la afirmación de su utilidad como ejemplo de comportamiento – y eso es lo que la crítica creyó durante algún tiempo—. ²⁰ Pero pocos versos más abajo, cuando el autor, tras presentarse, da comienzo al relato propiamente dicho, se puede apreciar que su postura trasciende todo tipo de fórmulas didácticas. La narración se inicia presentando la fiesta que el rey Artús celebra por Pentecostés en su corte; la excepcionalidad y el esplendor se describen con algún detalle, hasta el punto en que parece llegarse a la infabilidad. Entonces Hartmann interrumpe su discurso con un lamento:

mich jâmert wærlîchen,
und hulfez iht, ich woldez clagen,
50 daz nû bî unseren tagen
selch vreude niemer werden mac
der man ze den zîten pflac.
doch müezen wir ouch nû genesen.
ichn wolde dô nicht sîn gewesen,
55 daz ich nû nicht enwære,
dâ uns noch mit ir mære
sô rehte wol wesen sol:
dâ tâten in diu werc vil wol.

²⁰ Cf. Peter Wapnewski, *Hartmann von Aue*, Stuttgart, Metzler, 1964²; Rolf Endres, «Der Prolog von Hartmanns Iwein», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 40 (1966), pp. 509-537; id., «Die Bedeutung von «güete» und die Diesseitigkeit der Artusromane Hartmanns», en *ibidem*, 44 (1970), pp. 595-612; Arthur T. Hatto, «*der aventure meine* in Hartmann's Iwein», en *Medieval German Studies presented to Frederik Norman*, Londres, Univ. Press, 1965, pp. 94-104. Véase sin embargo la crítica a estas interpretaciones religiosas o moralistas contenida en el artículo de Alois Wolf, «Erzählkunst und verborgener Schriftsinn. Zur Diskussion um Chrétien's 'Yvain' und Hartmann's 'Iwein'», en *Sprachkunst*, 2 (1971), pp. 1-42.

[Me entristece de verdad (y, si de algo sirviera, no dejaría de lamentarlo) que en nuestros días ya no se pueda alcanzar una alegría como la que entonces era habitual. Pero nosotros en nuestro tiempo también podemos hallar la salvación: yo no hubiera preferido vivir entonces y no existir hoy, pues mientras ellos obtuvieron el bien con sus hechos, ahora son sus historias las que nos causan gran dicha.]

Al principio nos encontramos ante una especial variante de la *laudatio temporis acti*, concretamente ante un lamento de que la actualidad no se parezca a los dorados tiempos del pasado. Se trata de una reducción de los vv. 17-28 de Chrétien, quien lamenta la desaparición del amor verdaderamente cortesano de antaño. Pero mientras Chrétien termina su lamento distanciándose de los *vilains* vivos para ocuparse de los *cortois* de aquel tiempo,²¹ para a continuación mencionar la ejemplaridad del rey Artús (vv. 33-41), Hartmann ha trasladado al inicio la referencia al rey y le da un giro radical a la preferencia de Chrétien por el pasado, afirmando que también en la actualidad podemos *genesen*, es decir hallar «significado», «dicha» o la «redención» misma, a través de las narraciones sobre los tiempos pasados. Del mismo modo que los caballeros del rey Artús buscaron su redención (o su fama o la verdadera bondad) mediante la realización de actos de caballería, el público de Hartmann puede hallarla en la *narración* sobre esos hechos. Más aún, Hartmann incluso prefiere el relato a los acontecimientos, pues para él los *mære* superan a los *werc*, la representación poética de los hechos prevalece sobre los hechos mismos, la literatura es superior a la realidad.²² No se trata de que aquella idealidad del pasado, transmitida a través de la narración, sea imitada, como se podía pensar por los versos iniciales del prólogo, pues en tal caso lo deseable habría sido el regreso a ese tiempo pretérito supuestamente superior. Y tampoco es la función ejemplar de lo narrado lo que importa. Esto significa que la postura inicial y la de Chrétien han sido ampliamente superadas. Por

²¹ *Mes por parler de çaus, qui furent, / Leissons çaus, qui an vie durent! / Qu'ancor vault miauz, ce m'est avis, / Uns cortois morz qu'uns vilains vis* (vv. 29-32). *Cit.* según Chrestien de Troyes, *Yvain*, ed. Ilse Nolting Hauff, Múnich, Fink, 1983, quien sigue el texto de Wendelin Foerster.

²² Véanse Volker Mertens, «Imitatio Arthuri. Zum Prolog von Hartmanns Iwein», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 106 (1977), pp. 350-358; Peter Kern, «Der Roman und seine Rezeption als Gegenstand des Romans. Beobachtungen zum Eingangsteil von Hartmanns Iwein», en *Wirkendes Wort*, 23 (1973), pp. 246-252.

supuesto que tanto las actuaciones caballerescas como la narración sobre las mismas pueden llevar al hombre a la dicha o a la redención. Pero los hechos de antaño no pueden repetirse, y es por eso que Hartmann dice que de nada serviría lamentarse y pone el acento sobre la vertiente literaria, prefiriendo la actualización de las acciones de caballería mediante su narración a los propios hechos sobre los que se narra. El sintagma *wol wesen* (ser dichoso) del v. 57, que se refiere a los *mære* (relatos), es decir a la literatura, y que se corresponde con el *wol tuon* (obtener dicha) de las acciones mencionado en el v. 58, complementa explícitamente al *genesen* del v. 53. El verbo altoalemán medio *genesen* no significa sólo «sanar de una enfermedad», como su correspondiente actual, sino que en la gran mayoría de ocasiones debe traducirse por «salvar la vida» o, en sentido figurado, por «salvar el alma», y en el contexto en el que nos hallamos es indudable que su sentido es este último. Esto quiere decir que el *genesen* indica aquí la existencia de un postulado ético muy elevado; en el contexto de estos versos significa que la nueva literatura ficcional pretende ofrecerle al público de finales del siglo XII algo parecido a un camino hacia la redención, entendida ésta no en un sentido estrictamente religioso, sino que la «redención» viene a ser algo así como hallar significado en la vida o culminar una plenitud vital también en el ámbito de lo trascendente. Claro está que ello no se expresa con nuestra terminología filológica o filosófica, mucho más moderna y precisa, pero la intención semántica parece fuera de toda duda; los manuscritos no ofrecen variante alguna en este pasaje.²³

Presentar la narración como uno de los caminos para hallar significado en el mundo es otorgarle a la literatura un grado muy elevado de autonomía, lo que despertará ciertos recelos, puesto que estamos acostumbrados a ver la literatura medieval principalmente en su encuadramiento funcional. Pero las propias novelas artúricas muestran la importancia de la reflexión en torno a la narración misma por la gran cantidad de relatos que suelen llevar insertados.²⁴

²³ Véase también W. Haug (*cit. nota 8*), pp. 125-129, libro fundamental para este pasaje y para todas las demás reflexiones teórico-literarias de los autores medievales mencionadas en este trabajo.

²⁴ Véase Walter Haug, «Lesen oder Lieben? Erzählen in der Erzählung, vom *Erec* bis zum *Titirel*», en *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 116 (1994), pp. 302-323.

Así también en *Iwein*: además del hecho de que muchas de las cosas importantes para la acción de la obra son narradas por algunos de los personajes, la propia historia se inicia con un relato, el de Calogrenanz / Kalogrenant, cuyo efecto es tal sobre los personajes que pone en marcha la acción, no porque sea buen o mal ejemplo, sino porque el relato lleva consigo otro tipo de motivaciones más complejas. Todo ello ejemplifica precisamente la facultad atribuida al nuevo género literario.

Pero el problema reside tanto en la propia concepción que los autores puedan tener de la nueva literatura ficcional, como en el nuevo modo de recepción que ésta exige. La esencial innovación del género puede quedar sin efecto si el público no adapta o modifica convenientemente su actitud receptora. De ahí que llame especialmente la atención, que antes de comenzar su relato, Kalogrenant describa a su audiencia la «actitud» que espera de ella. Sin duda alguna, se trata al mismo tiempo de la tópica discusión sobre el público ideal, que suele figurar en los exordios, pero que Hartmann, siguiendo a Chrétien, ha desplazado hasta aquí.

245 «Sît ir mîchs niht welt erlân,
so vernemet ez mit guotem site,
unde mietet mich dâ mite:
ich sag iu deste gerner vil,
ob manz ze rehte merken wil.
man verliuset michel sagen,
250 man enwellez merken unde dagen.
maneger biutet diu ôren dar:
ern nemes ouch mit dem herzen war,
sone wirt im niht wan der dôz,
und ist der schade alze grôz:
255 wan si verliesent beide ir arbeit,
der dâ hœret und der dâ seit.
ir muget mir deste gerner dagen:
ichn wil iu keine lûge sagen.»

[Puesto que no me queréis dispensar de ello [de narrar], recompensadme al menos escuchándome con buena disposición; tendré más placer en contaros por extenso la historia si se atiende como es debido. Se desperdicia mucho relato si no se presta atención y no se calla. Muchos abren sus oídos, pero si no lo reciben también en el corazón no percibirán nada más que el sonido y la pérdida será demasiado grande, pues ambos, el que habla y el que escucha, están

malgastando sus esfuerzos. Y puesto que no voy a contaros ninguna mentira podéis callar con gusto aún mayor.]

Esencialmente, el pasaje transmite la misma idea que los versos 149-174 del texto de Chrétien, y ha sido elaborado por Hartmann según su procedimiento habitual.²⁵ Kalogrenant pide como recompensa por su relato que se le escuche como es debido, y explica con detalle qué entiende él por escuchar bien. Se trata, claro está, de prestar atención y callar; pero con esto no es suficiente, sino que se necesita también una actitud *interna* adecuada, hay que leer o escuchar *mit dem herzen*. Si no se participa del relato con el corazón, dice Kalogrenant, sólo se escucharán sonidos y no se podrá comprender el significado del relato. Cabe señalar que al corazón se le asigna un verbo específico, *war nemen* (v. 252), que corresponde al que utiliza Chrétien insistentemente con el mismo fin: *antandre* (vv. 149, 152, 154, 156, y 169).²⁶

No cabe duda de que el claro paralelismo de estos versos con el conocido pasaje del Evangelio según San Mateo es intencionado.²⁷ Escuchar o comprender algo «con el corazón» significa absorberlo en lo más íntimo de la persona, vivirlo; especialmente en las lenguas medievales, para las que el corazón es siempre el centro de toda percepción y sentimiento. Y entender con el corazón las parábolas de Cristo quiere decir comprender su significado metafórico. Pero mientras la comprensión con el corazón es un motivo que hasta

²⁵ Franz Josef Worstbrock, «Dilatatio materiae. Zur Poetik des *Erec* Hartmanns von Aue», en *Frühmittelalterliche Studien*, 19 (1985), pp. 1-30, describió la manera en que Hartmann desarrolla casi siempre aquellos pasajes que Chrétien abrevia y cómo en cambio abrevia a menudo los pasajes en los que el francés se extiende. Sobre la relación entre Chrétien y Hartmann y sobre el inicio del relato de Kalogrenant véanse también los trabajos de Alois Wolf, «Erzählkunst und verborgener Schriftsinn» (*cit.* nota 20), y «*Fol i allai – fol m'en revinc! Der Roman vom Löwenritter zwischen mançonge und maere*», en *Uf der mâze pfat. Festschrift Werner Hoffmann*, Göppingen, Kümmerle, 1991, pp. 205-225.

²⁶ Obsérvese la constante repetición del sustantivo *cuers* con el verbo *antandre* (vv. 149/150, 152, 156, 169/170), y, en el contexto más metafórico, de *cuers* y *prandre* (vv. 161/162 y 164).

²⁷ Mt. 13,15: *Incrassatum est enim cor populi huius / et auribus graviter audierunt / et oculos suos cluserunt / nequando oculis videant / et auribus audiant / et corde intellegant / et convertantur et sanem eos*; la idea se desarrolla con amplitud desde Mt. 13,13 hasta Mt. 13,24. Sigo la edición de *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, ed. Robertus Weber y Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994⁴, cuyos editores no han añadido al texto latino ningún signo de interpunción, separando la partes sintácticas de cada versículo por saltos de línea que aquí he sustituido por barras oblicuas.

este momento sólo se había utilizado en contextos teológicos en las argumentaciones en torno a la relación entre verbo y verdad o entre *sensus litteralis* y *sensus moralis* o *allegoricus*, ahora Chrétien y Hartmann lo utilizan para el nuevo tipo literario, para la relación entre ficción y credibilidad.²⁸ En este nuevo contexto se dice que el significado del relato ficcional se comprende cuando se deja que afecte a lo más profundo de la persona. Y es en este punto donde hay que situar el *genesen* del prólogo de Hartmann: cuando se escucha con el corazón y se consigue comprender el significado de la narración a través de él, la persona descubre el *genesen*, es decir, un significado para su propio ser. La literatura se presenta aquí como una experiencia trascendental en la vida de las personas, y para ello no necesita narrar hechos verídicos y tampoco moralizarlos, porque la veracidad del relato reside en su capacidad de ofrecer el *genesen* a quien atienda *mit dem herzen*.²⁹ Al contrario de lo que parecía deducirse del inicio del prólogo, Hartmann no pretende transmitir una veracidad de tipo ejemplar y por tanto extraliteraria; la utilización del modelo «narración como enseñanza ejemplar» que se plantea en los primeros versos del prólogo más bien parece ser únicamente un punto de partida retórico, un intento de hallar una base de acuerdo con el público, la cual sin embargo será inmediatamente abandonada y superada por el autor para llegar a su propia posición. No es la enseñanza ejemplar lo que permite la salvación, sino el propio relato o su lectura, siempre y cuando –y aquí Hartmann utiliza un segundo modelo argumental– no se escuche sólo con los oídos, sino también con el corazón.

Por cierto que todo ello vale no sólo para el público auditor, sino también para el lector, pues estudios recientes han demostrado que los autores alemanes pensaron en ambos en el momento de escribir sus obras narrativas.³⁰ Un

²⁸ Para una muy diáfana introducción a estos aspectos véase Max Wehrli, «Der mehrfache Schriftsinn (Probleme der Hermeneutik)», en id., *Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung*, Stuttgart, Reclam, 1984, pp. 236-270.

²⁹ En este sentido es muy significativo que tanto Chrétien como Hartmann tematizen la cuestión verdad / mentira en los versos inmediatamente siguientes a sus reflexiones sobre el escuchar con el corazón; Chrétien vv. 171-174, Hartmann vv. 257-260.

³⁰ Manfred Günter Scholz, *Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert*, Wiesbaden, Steiner, 1980; Dennis H. Green, «On the primary reception of narrative literature in medieval Germany», en *Forum for Modern Language Studies*, 20 (1984), pp. 289-308; id., *Medieval Listening and Reading. The Primary Reception of German Literature 800-1300*, Cambridge, Univ. Press, 1994.

sector del público literario alemán, especialmente el femenino, era capaz de leer las obras en lengua vulgar, y según todos los indicios eran precisamente estas personas las más implicadas en el mecenazgo de los autores.³¹ Y en este punto no se constatan diferencias entre Hartmann von Aue, que subraya repetidas veces su inusual condición de caballero letrado, es decir de clérigo y laico al mismo tiempo, Gottfried von Straßburg, cuyo gran acróstico con los nombres de los protagonistas y el suyo propio (visible sólo para lectores) atraviesa toda la obra como un hilo enhebrador, y Wolfram von Eschenbach, que utiliza su condición de *illitteratus* (lo que significa que no se formó en ninguna escuela clerical) para la configuración de la propia figura de autor.³²

Volviendo a Hartmann y al relato que facilita la redención, en la medida en que la novela artúrica deja atrás la verdad histórica para adoptar una materia bretona sólo superficialmente racionalizada, y en la medida en que el público es consciente de ello, el propio acto de lectura y sus efectos adquieren una mayor relevancia. Hartmann, quien parte de Chrétien, lo ha reconocido y aprovechado para nuevas reflexiones sobre la experiencia literaria. Presentar esta vivencia como un *genesen*, con la connotación de «redención» que este verbo posee, significa, como se ha dicho, conferirle al nuevo género literario más allá de la estética un rango ético muy elevado, y dar un importante paso adelante en relación a Chrétien. Esto despertará ciertas reservas: ¿son suficientes las breves indicaciones de Hartmann para asegurar la existencia real de un discurso sobre la trascendencia del relato ficcional en Alemania? Se impone una comparación con los otros dos grandes autores narrativos de principios del siglo XIII: Wolfram von Eschenbach y Gottfried von Straßburg.

III

El *Parzival* es a la vez la más antigua y la más extensa de las tres obras narrativas de Wolfram von Eschenbach, además de la única que parece haber

³¹ Joachim Bumke, *Höfische Kultur* (cit. nota 6)

³² Herbert Grundmann, «Litteratus – illitteratus. Der Wandel einer Bildungsnorm vom Altertum zum Mittelalter», en *Archiv für Kulturgeschichte*, 40 (1958), pp. 1-65; Dennis H. Green, «The reception of Hartmann's works: listening, reading or both?», en *Modern Language Review*, 81 (1986), pp. 357-368; id., «Zur primären Rezeption von Wolframs *Parzival*», en *Studien zu Wolfram von Eschenbach. Festschrift für Werner Schröder zum 75. Geburtstag*, Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 271-288.

sido completada.³³ Fue escrita en la primera década del siglo XIII, poco después del *Iwein*, y sin duda alguna fue la novela que más éxito tuvo durante toda la Edad Media alemana, con ochenta manuscritos y fragmentos conservados, cuarenta y ocho de ellos del siglo XIII.³⁴ El *Parzival* es, en principio, una adaptación de *Li contes del graal* de Chrétien de Troyes, pero aunque sólo fuera por el carácter fragmentario de la última obra del autor francés, lo cierto es que Wolfram, además de traducir lo que Chrétien aún consiguió escribir, amplió y completó el material de tal forma que sus propias aportaciones resultan muchísimo más importantes que el texto tomado como punto de partida.³⁵

³³ Sobre la obra literaria de Wolfram véase el estado de la cuestión de Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, Stuttgart, Metzler, 1997⁷, con abundante bibliografía. Además del *Parzival*, Wolfram escribió el *Willehalm*, poema basado en la «chanson de geste» francesa *La bataille d'Aliscans*; sin embargo, el final de este denso texto es tan superficial y precipitado que da la impresión de que Wolfram tuvo motivos para pensar que no conseguiría darle fin y que trató de atar todos los cabos en pocos versos. Por último están, además de nueve poemas líricos, los dos fragmentos de la obra conocida como *Titurel*, que recogen y desarrollan un episodio del *Parzival* que Wolfram inventó; es seguro que Wolfram no dio fin a esta última obra, pero como en el caso del *Willehalm* no sabemos si se debió a la finalización del mecenazgo de que gozaba o a la muerte del autor.

³⁴ Sigo el texto de: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, ed. Karl Lachmann y Bernd Schirok, Berlín, de Gruyter, 1998⁷. Véase el registro de manuscritos y fragmentos, *ibidem* pp. XXVII-XLVIII. Puede consultarse también: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, ed. Eberhard Nellmann, 2 vols., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1994, que ofrece prácticamente el mismo texto, sin aparato crítico, pero con numerosas notas. Desgraciadamente, la reciente traducción castellana de Antonio Regales (Madrid, Siruela, 1999) contiene tantos errores e imprecisiones que resulta inservible para cualquier estudio filológico. La datación del *Parzival* se basa en una pasajera referencia a un hecho histórico de 1203-04 y es la única fecha segura para toda la narrativa alemana de estas décadas. Para una bibliografía actualizada puede consultarse la que Renate Decke-Cornill publica regularmente en la revista bienal *Wolfram-Studien* desde el volumen 10 (1988).

³⁵ Sobre la relación entre la obra de Chrétien y la de Wolfram véanse, además de algunos trabajos clásicos (Bodo Mergell, *Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen. II: Wolframs Parzival*, Münster, Aschendorf, 1943; Jean Fourquet, *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal*, Paris, Presses Universitaires, 1966), los estudios más recientes de René Pérennec, «Wolfram von Eschenbach vor dem *Conte du Graal*», en *Chrétien de Troyes and the German Middle Ages* (cit. nota 8), pp. 229-240; y Walter Haug, «Hat Wolfram von Eschenbach Chrétiens *Conte du graal* kongenial ergänzt?», en: *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis 1987*, ed. Willy van Hoecke, Gilbert Tournoy y Werner Verbeke, vol. II, Lovaina, Univ. Press, 1991, pp. 236-258. Hoy en día, casi la totalidad de la crítica coincide en que el misterioso «Kyôt» que Wolfram menciona como su fuente principal a partir de los vv. 460,20 ss. no fue un personaje real, sino que forma parte de la construcción ficcional pseudo-histórica de su obra.

Aunque se puede afirmar que se trata de una nueva novela artúrica, dado que buena parte de la acción se desarrolla en la corte del rey Artús, resulta obvio que Wolfram varía y hasta se distancia decididamente del prototipo estructural artúrico, sin que podamos decir en qué medida siguió en este aspecto el plan (truncado) de Chrétien. Y es que Wolfram no inicia la acción de su obra en la corte del rey Artús, sino en el condado de Anjou, y el protagonista no es todavía Parzival, sino su padre Gahmuret. Esta circunstancia significa —de manera mucho más acentuada que en Chrétien— que el protagonista no pertenece desde el principio a la corte de Artús, la cual incluso queda casi marginada, pues Wolfram desarrolla ampliamente todo el mundo extra-artúrico. Ciertamente que más adelante el héroe acudirá a la corte de Artús, será acogido y volverá a salir para seguir el típico y cíclico camino de aventuras artúrico, ese camino que conduce al caballero hacia el mundo de lo extraño, de la aventura, del que regresa con una mujer, pero al que debe retornar para tratar de resolver la crisis a que le ha conducido la aparente incompatibilidad entre amor y caballería. Para Parzival, sin embargo, el camino artúrico será sólo uno de entre varios caminos que el héroe sigue (están además el camino marcado por los consejos de la madre, el de su propio aprendizaje o el de la búsqueda del graal), y estos caminos se superponen de tal forma que no se puede decir que uno de ellos sea el principal, desvelándose poco a poco el rasgo común, que es el encuentro de Parzival consigo mismo, pues los caminos no le llevan a ninguna parte más que una y otra vez hacia sí mismo, hacia el mundo de su madre y el de su padre. En el momento en que este hecho empieza a vislumbrarse, el camino de la aventura artúrica resulta inútil o innecesario para Parzival, de modo que otro protagonista, Gâwan, ocupa su lugar durante varios capítulos.³⁶ Es más, el camino artúrico, que Parzival ha seguido durante algún tramo, sólo le ha servido para hacerse culpable de graves faltas, aunque sin quererlo. Esa culpabilidad inocente remite, claro está, al pecado original o al esencial estado de culpa en que vive el ser humano, tema tratado pocos años antes por Hartmann von Aue en otra importante obra suya, el

³⁶ Acerca de los modelos de camino en el *Parzival* véase Walter Haug, «Die Symbolstruktur des höfischen Epos und ihre Auflösung bei Wolfram von Eschenbach», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 45 (1971), pp. 668-705 (reeditado en: id., *Strukturen als Schlüssel zur Welt* [cit. nota 15] pp. 483-512).

Gregorius.³⁷ Y a partir de este momento, Parzival intentará librarse de esa culpa por todos los medios, aunque deberá reconocer por fin su incapacidad de hacerlo por sí mismo, pues la única forma en que él – como caballero – sabe saldar deudas es con el combate, pero la gracia y el perdón sólo pueden concederlos otros, no se pueden *conquistar* con las armas. Esto, que en esencia ya se lo había dicho el ermitaño Trevrizent (vv. 488,1-502,30), se repite en la imagen del último adversario de Parzival, Feirefiz, arrojando lejos de sí su espada cuando, después de un largo e igualado combate, a Parzival se le rompe la suya, y perdonando la vida a quien entonces descubre ser su hermanastro (vv. 747,1-18). Y es en este momento, tras comprender la inutilidad de sus intentos de borrar sus pecados con la lanza, cuando el héroe recibe la gracia y el perdón y puede volver al castillo del graal, formular la pregunta obligatoria y sanar a su tío Anfortas. La comprensión de la propia culpabilidad, inocente pero imborrable, la experiencia de la gracia a pesar de ese pecado, la dualidad de esta existencia humana, todo ello conforma uno de los bloques temáticos principales desarrollados por Wolfram.

El pecador perdonado es un nuevo tipo de protagonista, pues ya no se trata de una persona capaz, en cierta manera, de liberarse de sus pecados a través de la penitencia y alcanzar así la salvación, como el Gregorius de Hartmann, sino de un hombre que es y permanece culpable, pero que aún así puede ser absuelto, alguien a la vez pecador y perdonado, un protagonista híbrido o ambiguo.³⁸ En el inicio del prólogo al *Parzival*, Wolfram representa

³⁷ Hartmann von Aue, *Gregorius*, ed. Hermann Paul y Burghart Wachinger, Tübingen, Niemeyer, 1984.¹³ Acerca de esta obra, basada probablemente en la francesa *Vie du Pape Saint Grégoire*, ed. Hendrik Bastiaan Sol, Amsterdam, Rodopi, 1977, véase la introducción de Ch. Corneau y W. Störmer, (*cit. nota 12*), pp. 110-141, así como los fundamentales trabajos de Max Wehrli, «Roman und Legende im deutschen Hochmittelalter», en id., *Formen mittelalterlicher Erzählung. Aufsätze*, Zürich, Atlantis, 1969, pp. 155-176, y de Friedrich Ohly, *Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld*, Opladen, Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, 1976.

³⁸ Walter Haug, «Parzival ohne Illusionen», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64 (1990), pp. 199-217 (reeditado en: id., *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen, Niemeyer, 1995, pp. 125-139); Joachim Bumke, «Parzival und Feirefiz – Priester Johannes – Loherangrin. Der offene Schluß des *Parzival* von Wolfram von Eschenbach», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 65 (1991), pp. 236-264; Fritz Peter Knapp, «Von Gottes und der Menschen Wirklichkeit. Wolframs fromme Welterzählung *Parzival*» en *ibidem*, 70 (1996), pp. 351-368.

este tipo de protagonista con la imagen del «hombre del color de la urraca», es decir de aquella persona que es a la vez blanca y negra (vv. 1,3-6), donde el blanco representa las virtudes y el negro los pecados. Wolfram dice de este hombre que, siendo bueno y malo a la vez, tiene parte tanto del cielo como del infierno, por lo cual a pesar de todo puede tener esperanzas de salvarse (vv. 1,7-9). Hechas estas afirmaciones, Wolfram pasa a describir a su «público ideal» excluyendo de él a los necios, a aquellos que no comprenden esta metáfora del hombre color de urraca porque escapa de ellos como una liebre zigzagueante (vv. 1,15-19). De estas personas cabe suponer que prefieren representaciones más sencillas, es decir héroes del todo positivos o del todo negativos, pero Wolfram dice que eso sólo son imágenes fugaces y superficiales, como el reflejo de un espejo o el sueño de un ciego (vv. 1,20-25). Es decir que Wolfram presenta su propio arte como algo perenne y profundo que un público ignorante, preocupado sólo por frivolidades, no podrá comprender. Aquí es donde Wolfram sitúa la primera referencia al modo de recepción que su arte literario exige:

- 2,5 ouch erkante ich nie sô wîsen man,
 ern möhte gerne künde hân,
 welher stiure disiu mære gernt
 und waz si guoter lère wernt.
 dar an si nimmer des verzagent,
 2,10 beidiu si vliehent unde jagent,
 si entwîchent unde kêrent,
 si lasternt unde êrent.
 swer mit disen schanzen allen kan,
 an dem hât witze wol getân,
 2,15 der sich niht versizet noch vergêt
 und sich anders wol verstêt.
 valsch geselleclîcher muot
 ist zem hellefiure guot,
 und ist hôher werdekeit ein hagel.
 2,20 sîn triwe hât sô kurzen zagel,
 daz si den dritten biz niht galt,
 fuor si mit bremen in den walt.

[Por otra parte, no he conocido nunca a un hombre tan sabio que no quisiera saber en qué dirección apunta esta historia y qué buenas enseñanzas aporta. La historia es incansable en lo siguiente: tanto huye

como acosa, retrocede como contraataca, conduce a la deshonra como a la honra. Quien pueda seguir todos estos percances fortuitos, quien no se quede por el camino ni vaya por malos derroteros, sino que se tenga en pie y comprendiendo, debe estar dotado de buen entendimiento. El ánimo que busque compañía en lo incierto sólo sirve para el fuego del infierno y es como una granizada sobre toda gran dignidad; su fidelidad tiene un rabo tan corto que ni siquiera podría vengar uno de cada tres mordiscos mientras huyera hacia el bosque perseguido por los tábanos.³⁹

Wolfram considera justificado preguntar por el significado de su relato, por la *lêre*. Pero en lugar de ofrecer alguna indicación concreta, retoma la

³⁹ Esta traducción exige un breve comentario, pues el lenguaje de Wolfram es tan denso y está tan cargado de alusiones que en muchas ocasiones no se puede entender sin aclaraciones extensas (Gottfried von Straßburg [*cit.* nota 51], vv. 4684-4690, diría que hay que acompañar su relato de intérpretes o buscar su glosa en «libros negros»). El significado del v. 2,7 sigue siendo muy discutido; *stiure* puede traducirse tanto por «conducción, timonaje o dotación de una dirección» como por «tributo, apoyo», mientras que *gern* puede significar «desear» o «dirigirse hacia, apuntar a». En consecuencia, algunos críticos traducen «qué apoyo (o tributo) requiere esta historia (por parte del público)», mientras otros formulan «en qué dirección apunta esta historia (con su significado)»; a mí me parece más acertada la segunda opción. V. 2,13 *schanzen* procede del francés antiguo *cheance*, que viene del latín *cadentia* y significa «caída de los dados»; es la primera documentación de esta palabra en lengua alemana. Con ella Wolfram compara las idas y venidas de su relato, que en los versos anteriores ha descrito con los términos *fliehent*, *jagent*, *entwîchent*, *kêrent*, *lasternt* y *êrent*, procedentes de la terminología de los torneos caballerescos, con la imprevisión de la caída de los dados. V. 2,15 y s.: *versîzset*, *vergêt* y *verstêt* forman un retruécano cuya gracia reside en el significado ambiguo de *verstên*, pues este verbo por un lado indica, completando el *sîzen* y el *gên*, «estar de pie», que es lo que aquí parece exigirse, aunque el prefijo *ver-* le dé una connotación negativa, de exceso; por el otro lado, *verstên* significa «entender». Wolfram está diciendo, pues, que pese a los avatares y las idas y venidas de la historia, el público no debe ni quedarse sentado (en castellano coloquial diríamos «quedarse colgado») ni ir demasiado lejos (v.g. «por los cerros de Úbeda»), sino que hay que permanecer con los pies en el suelo y el entendimiento despierto. Pero es que además este juego de palabras posiblemente sea una referencia crítica a las faltas cometidas por Erec e Iwein en las correspondientes novelas de Hartmann. Erec cometió el error del *verlîgen* (mencionado en el *Iwein*, vv. 2790 ss.), es decir de aislarse en su relación erótico-amorosa; a ello podría estar aludiendo Wolfram con el *versîzen*. De Iwein, en cambio, puede decirse que se equivocó en su *vergên*, es decir que anduvo demasiado tiempo de torneo en torneo, descuidando su relación amorosa con Laudine. Pero también esta posible alusión a Hartmann es discutida, cf. Eberhard Nellmann (*cit.* nota 34) en su nota a estos versos. La metáfora de la *triuwe* con el rabo corto que huye de los tábanos (vv. 2,20-23) la explico enseguida.

metáfora de la liebre zigzagueante para aplicarla a la narración y advertir de sus idas y venidas, asegurando a pesar de ello que comprenderá el significado del relato quien pueda seguir con perseverancia todos los avatares de la acción; y no sólo éstos, sino también los cambios de registro estilístico, la abrupta yuxtaposición de imágenes cargadas de significado, un lenguaje que constantemente transgrede los usos paratáticos, sintácticos o métricos, en fin todo lo que compone el genial e inimitable estilo de Wolfram.⁴⁰ Así pues, Wolfram no ofrece una fórmula para entender su obra, sino que quiere obligar al público a andar tras la narración imperturbablemente y más allá de todos los giros de la misma, es decir que para Wolfram el significado de su obra sólo se comprende mediante este fiel seguimiento por parte del público.⁴¹ Y, en efecto, puede comprobarse a lo largo de la obra que la comprensión por parte del lector avanza de forma gradual y paralela a la experiencia del héroe; incluso se observa que numerosos personajes sólo han comprendido parcialmente la acción en la que están inmersos debido a que no han seguido al héroe y desconocen el proceso que éste ha vivido.⁴² El público debe seguir, pues, el mismo camino que el protagonista, debe obtener las mismas experiencias, vivir y sentir la literatura como si estuviera al lado del héroe. Hacerlo exige perseverancia, pero es que si no se hace, dice Wolfram, el público se condena al infierno. La imagen utilizada aquí por el autor es la del

⁴⁰ Véase Kurt Ruh, *Höfische Epik* (cit. nota 8), vol. II, pp. 196-202, con abundante bibliografía; cf. Karl Bertau, *Über Literaturgeschichte. Literarischer Kunstcharakter und Geschichte in der höfischen Epik um 1200*, Múnich, Beck, 1983, pp. 109-116.

⁴¹ Sobre este aspecto véase W. Haug, *Literaturtheorie* (cit. nota 8), pp. 159-167. Cf. también Bernd Schirok, «*Swer mit disen schanzen allen kan. / an dem hát witze wol getân*. Zu den poetologischen Passagen in Wolframs *Parzival*», en *Architectura poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag*, ed. Ulrich Ernst y Bernhard Sowinski, Colonia/Viena, Böhlau, 1990, pp. 119-145.

⁴² El caso más llamativo es el del ermitaño Trevrizent, que al principio actúa como si fuera el sabio y recuerda a Parzival que no se puede conseguir el graal con el combate, pero que luego da claras muestras de no haberse enterado de nada al afirmar que mintió, que el caso de Parzival prueba que sí se puede alcanzar esa dicha con la lanza, cosa que Parzival no ha hecho. Véanse Arthur Groos, «Trevrizent's *Retraction*. Interpolation or Narrative Strategy?», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 55 (1981), pp. 44-63; Bernd Schirok, «*Ich louc durch ableitens list*. Zu Trevrizents Widerruf und den neutralen Engeln», en *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 106 (1987), pp. 46-72; J. Bumke, «Parzival und Feirefiz» (cit. nota 38).

animal que corre hacia el bosque huyendo de los tábanos. Probablemente haga referencia aquí a una fábula, documentada hasta ahora sólo en un texto del inglés Nigellus de Canterbury (ca. 1180): en una noche de invierno a dos vacas se les queda atrapada la cola en el hielo. La una espera a que al día siguiente deshiele, la otra en cambio, preocupada por su ternero en el corral, se impacienta y se corta la cola, de modo que cuando llega el verano ya no puede defenderse de moscas, avispas o tábanos de los que en vano trata de huir.⁴³ La fábula describe a los impacientes que por su comportamiento se ven abocados a la perdición; Wolfram, sin embargo, aplica su imagen central a aquellos de entre el público que no perseveran siguiendo la acción, esos de los que el autor dice que buscan la compañía de lo veleidoso y que irán al infierno. En consecuencia, aquellos otros oidores que tengan la tenacidad de seguir el enrevesado camino del héroe, las vueltas y revueltas de la acción, podrán salvar el alma. Con esta afirmación implícita, la literatura se convierte nada menos que en una prueba determinante para la condena o redención del hombre. No se trata sólo de un *genesen*, como en el caso de Hartmann von Aue, que no necesariamente tiene un significado religioso, sino que se puede traducir también por «bendición», «dicha» o – a un nivel estrictamente literario – «significado». Wolfram habla repetidas veces de cielo e infierno, es decir de salvación o condena del alma (vv. 1,2; 1,9; 1,12; 2,17), reivindicando así la máxima trascendencia para la obra poética. Claro está que la afirmación de que la recepción adecuada o inadecuada del texto conduce respectivamente a la salvación o perdición del alma es un motivo perteneciente a la tradición de exégesis bíblica. Pero Wolfram lo utiliza en un contexto radicalmente modificado, porque en el marco del nuevo género narrativo no tiene cabida el relato de acontecimientos vinculados a la redención del hombre, cuya correcta comprensión pueda dar lugar a la salvación del alma, sino que la novela se limita a una narración ficticia, y cuanto más se insista en la veracidad y credibilidad de esta ficción, más debe señalarse que no se trata de una verdad que se pueda transmitir como un hecho, como en el caso de la redención, sino que consiste en una vivencia que sólo puede obtenerse en el proceso de

⁴³ Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum*, ed. J.H. Mozley y R.R. Raymo, Berkeley, Univ. of California, 1960; véase Fritz Peter Knapp, «'Antworte dem Narren nach seiner Narrheit!' Das Speculum stultorum de Nigellus von Canterbury», en *Reinardus*, 3 (1990), pp. 45-68, con más bibliografía.

lectura o audición. Esa verdad no es más que el significado que transmite la propia experiencia de la recepción literaria, pero es necesario hacer que el público sea consciente de ella; la idea de «seguir indefectiblemente el camino del héroe» significa una conciencia del propio proceso de lectura. Sólo desde esta perspectiva se comprende el esfuerzo de Wolfram por obligar a su público a participar en su lectura o audición con todos sus sentidos o, como diría Hartmann, «con el corazón».

En un pasaje posterior, el llamado *Bogengleichnis* (metáfora del arco, vv. 241,1-30), Wolfram vuelve a justificar su peculiar forma de narrar. Parzival acaba de contemplar el lujoso cortejo del graal en el castillo de Munsalvaesche, con todo el misterio de su esplendor y el reflejo de dolor subyacente, que llevan al público a preguntarse por el significado de ese objeto, del ritual que lo rodea y de la mezcla de opulencia y sufrimiento que determina a toda esa corte. Pero Wolfram no desvela nada, sino que deja expresamente cualquier tipo de explicaciones para el momento en que el héroe mismo las recibirá:

- 241,1 Wer der selbe wære,
des freischet her nâch mære.
dar zuo der wirt, sîn burc, sîn lant,
diu werdent iu von mir genant,
241,5 her nâch sô des wirdet zît,
bescheidenlichen, âne strît
unde ân allez für zogen.
ich sage die senewen âne den bogen.
diu senewe ist ein bîspel.
241,10 nu dunket iuch der boge snel:
doch ist sneller daz diu senewe jaget.
ob ich iu rehte hân gesaget,
diu senewe gelîchet mæren sleht:
diu dunkent ouch die liute reht.
241,15 swer iu saget von der krümbe,
er wil iuch leiten ümbe.
swer den bogen gespannen siht,
der senewen er der slehte giht,
man welle si zer biuge erdenen
241,20 sô si den schuz muoz menen.

[Quién era éste [el anciano de la cámara adyacente] preguntádmelo más adelante. Y también os nombraré más tarde al anfitrión, a su castillo y a su tierra, cuando llegue el momento que yo juzgue oportuno, sin resistencia

alguna, pero no adelantando nada tampoco. Yo os narro según la cuerda y no según el arco. La cuerda es una parábola. Os parecerá que el arco tiene fuerza, pero más fuerza aún tiene lo que la cuerda dispara. Si esto es cierto, la cuerda significa un relato en línea recta, que es lo que gusta a la gente. Quien os hable de recodos quiere llevaros por malos derroteros. Quienquiera que vea un arco en tensión, dirá que lo recto es la cuerda; a no ser que para disparar se tire de ella hasta doblarla.]

Al principio, Wolfram vuelve a dejar claro que su estrategia narrativa consiste en obligar al público a seguir el camino del héroe con la esperanza puesta en que así le serán revelados por fin los secretos. Luego el autor discurre a nivel teórico sobre esta técnica aplicando la metáfora del arco y la cuerda. En primer lugar, Wolfram subraya que lo que verdaderamente tiene fuerza es la flecha que la cuerda dispara por impulso del arco, es decir que centra la atención sobre la función del arco y en este sentido lo principal es el proyectil. Una vez establecido este acuerdo con el público, traslada la metáfora a la narración: la cuerda significa un relato sin rodeos (*mære sleht*, v. 241, 13), sólo que para disparar una flecha es necesario doblar la cuerda. Visto desde la perspectiva de comentario sobre el propio proceder artístico y su recepción por parte del público, estas palabras de Wolfram significan que para acertar al público con la flecha, es decir con el significado del relato, que es lo que verdaderamente importa, hay que doblar o torcer la cuerda del arco, es decir la acción narrada. Sin embargo, Wolfram rechaza cualquier crítica tendente a afirmar que en tal caso el relato sí está dando rodeos, e insiste en que, a pesar de todo, la historia en sí es rectilínea, afirmación que debe entenderse a nivel metafórico, a saber: que la acción sigue su curso debido. A partir del momento en que Wolfram parece haber asegurado la comprensión de su imagen en un plano figurado, concede que él como narrador ha debido intervenir para hacer del «curso debido» una secuencia algo enrevesada puesto que esta es la única manera de conseguir el fin principal de la novela ficcional, que es el de alcanzar al público.⁴⁴ Dicho de otro modo, si el autor no fuerza al público a entrar en el relato, jamás podrá hacerle llegar el significado; esto es precisamente lo que Wolfram desarrolla en los versos siguientes (241,21-30), en donde introduce el motivo del mal receptor, al que sería inútil dispararle una de sus flechas, pues estas entrarían por una oreja y saldrían por la otra sin hallar lugar alguno en el que quedarse clavadas.

⁴⁴ Véase Bernd Schirok, «*Diu senewe ist ein bîspel*. Zu Wolframs Bogengleichnis», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 115 (1986), pp. 21-36.

La metáfora del arco y la cuerda también procede de la exégesis bíblica.⁴⁵ En ese contexto hermenéutico, el arco se interpreta como la ley del Antiguo Testamento, cuya dureza es doblegada por la gracia del Nuevo Testamento (la cuerda) y cuya literalidad adquiere un significado espiritual.⁴⁶ Pero Wolfram ha sacado otra vez el motivo de su contexto y lo ha aplicado a la nueva narrativa, modificando así su sentido. Porque si bien en ambos casos la metáfora se utiliza para explicar la relación entre apariencia y significado, la relación tipológica entre el Antiguo y el Nuevo Testamento ha sido sustituida en este pasaje del *Parzival* por un nuevo modelo de comprensión basado en la experiencia de lo narrado. Wolfram, en definitiva, insiste en llamar la atención sobre la esencia del nuevo proceso de recepción literaria en el que su público está inmerso, y una vez más lo hace utilizando modelos de interpretación antiguos y clericales para adaptarlos al nuevo tipo literario. No hay que olvidar que estos motivos interpretativos, aunque hayan sido moldeados, siguen manteniendo la seriedad del contexto al que tradicionalmente estaban vinculados, lo que sin duda alguna contribuía a conferirle al nuevo género la credibilidad que requería.

Con todo, es en un pasaje poco anterior en donde Wolfram mejor consiguió aunar la toma de conciencia del proceso de lectura del texto ficcional y la connivencia con el público:

238,8 man sagte mir, diz sag ouch ich
 ûf iwer ieslîches eit,
 238,10 daz vorem grâle wære bereit
 (sol ich des iemen triegen,
 sô müezt ir mit mir liegen)
 swâ nâch jener bôt die hant.

[Me dijeron, y yo lo repito bajo el juramento de cada uno de vosotros (de modo que, si yo engaño a alguien, vosotros estaríais mintiendo conmigo), que ante el graal estaba dispuesto todo aquello por lo que uno pudiera tender la mano.]

⁴⁵ Arthur Groos, «Wolfram von Eschenbach's 'Bow Metaphor' and the Narrative Technique of *Parzival*», en *Modern Language Notes*, 87 (1972), pp. 391-408; Hans-Jörg Spitz, «Wolframs Bogengleichnis: ein typologisches Signal», en *Verbum et Signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*, Festschrift Friedrich Ohly, ed. Hans Fromm y Wolfgang Harms, vol. II, Múnich, Fink, 1975, pp. 247-276.

⁴⁶ Véase H.-J. Spitz, *ibidem*, pp. 268 ss.

Wolfram le ha dado la vuelta al tópico recurso de escudarse en las fuentes consultadas para garantizar la credibilidad del propio relato.⁴⁷ Ahora es el lector el que debe jurar la veracidad de la narración. Pero no se trata de determinar la certeza histórica de la descripción hecha por el autor; sin duda alguna no es casualidad que esta interpelación al público ocurra en los mismos versos en que se describen las cualidades maravillosas del graal, que son las de un cuerno de la abundancia. El autor solicita aquí del público que jure la verdad de la ficción, que es tanto como exigirle la confirmación de que se ha implicado plenamente con el proceso de recepción literaria hasta el punto en que ésta se independiza y se basta a sí misma, momento en el cual la verdad extraliteraria resulta irrelevante y adquiere importancia el establecimiento de un «acuerdo» entre el autor y su público sobre la constitución de una «verdad ficcional», una verdad cuyos términos se definen dentro de la ficción y no fuera de ella.⁴⁸ Y este acuerdo se realiza precisamente en el pasaje en el que se introduce el elemento central de la novela, el graal, hecho con el que el autor consigue eclipsar de entrada todas las interpretaciones históricas o teológicas de este objeto para centrar la atención del público en su significado ficcional o metafórico.

Para finalizar, una observación sobre la técnica argumentativa: se ha podido observar que tanto Hartmann como Wolfram desarrollan sus argumentaciones sobre la esencia de la obra literaria y su correcta recepción partiendo de un motivo o modelo de interpretación procedente de la hermenéutica clerical —cuyo conocimiento por parte de la mayoría del público debieron poder presuponer—, para a continuación desarrollarlo (invirtiéndolo o superándolo) en función de la propia teoría que se desea defender. Esta estrategia no sólo permite establecer fácilmente una base de entendimiento mutuo con el público que lo haga más receptivo a los nuevos conceptos que el autor pretende introducir, sino que sobre todo sirve para definir mejor las ideas que se presentan a través del contraste con las ya conocidas.

⁴⁷ El más claro ejemplo en la literatura alemana anterior al *Parzival* es el prólogo al *Alexander* de Lambrecht de hacia 1160 (*Lamprechts Alexander. Nach den drei Texten, mit dem Fragment des Alberic von Besançon und den lateinischen Quellen*, ed. Karl Kinzel, Halle, Niemeyer, 1884), que llega a reducirlo a la fórmula *louc er, sô leuge ich* (si él mintió, yo también estaré mintiendo). Véase W. Haug (*cit.* nota 8), pp. 83-89.

⁴⁸ Michael Curschmann, «Das Abenteuer des Erzählens. Über den Erzähler in Wolframs *Parzival*», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 45 (1971), pp. 627-667.

IV

El hecho de que Wolfram describa el proceso de lectura o de recepción literaria en general como un camino para la salvación del alma se justifica en la medida en que el *Parzival* desarrolla, entre otras muchas cosas, una experiencia que en cierta manera pertenece al ámbito de lo religioso, o al menos de lo trascendental: la de la redención del pecador. Aproximadamente en los mismos años, quizás un poco más tarde, Gottfried von Straßburg escribió una obra -el *Tristan*- de un nivel literario igualmente alto, pero cuya temática permanece rigurosamente en el ámbito de lo laico.⁴⁹

El *Tristan* es otra de las novelas profanas más divulgadas de la literatura alemana medieval, a pesar de no estar terminada, pues Gottfried interrumpió su trabajo, probablemente debido a su muerte, después de casi veinte mil versos y cuando (suponemos) sólo le faltaba una quinta parte para completarlo.⁵⁰ Como

⁴⁹ El *Tristan* suele fecharse en torno a 1210; sin embargo, la probabilidad de que Wolfram y Gottfried se hayan criticado mutuamente en sus respectivos textos, y que a la vez parezcan responder a la crítica del otro, hace pensar en un proceso de creación más o menos paralelo durante algunos años (lógico, por otro lado, si se piensa en la extensión de esas obras) y en que determinados pasajes se dieran a conocer con anterioridad a la finalización de la obra entera. Véanse Eberhard Nellmann, «Wolfram und Kyot als *vindaere wilder maere*. Überlegungen zu *Tristan* 4619-88 und *Parzival* 453,1-17», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 117 (1988), pp. 31-67; Walter Haug, «Ein Dichter wehrt sich. Wolframs Prolog zu den Gawan-Büchern», en *Wolfram-Studien*, 12 (1992), pp. 214-229; ambos con más bibliografía sobre la relación entre Wolfram y Gottfried.

⁵⁰ Véase la excelente introducción a la obra de Christoph Huber, *Gottfried von Straßburg: Tristan und Isolde*, Múnich, Artemis, 1986. Un sector de la crítica defiende todavía que Gottfried no terminó su obra debido a la pérdida de mecenazgo o a que era imposible continuarla sin contravenir el significado que había ido construyendo; véase Gottfried Weber y Werner Hoffmann, *Gottfried von Straßburg*, Stuttgart, Metzler, 1962, pp. 44-76. El cálculo de la posible extensión pensada para el *Tristan* se basa en la hipótesis, comúnmente aceptada, de que el episodio del filtro, que abarca unos ochocientos versos (11.645-12.430) y es el episodio clave del relato, fue pensado también como centro de la obra. Corroboración esta tesis el estudio de Franz Josef Worstbrock, «Der Zufall und das Ziel. Über die Handlungsstruktur in Gottfrieds *Tristan*», en *Fortuna*, ed. Walter Haug y Burghart Wachinger, Tübingen, Niemeyer, 1995, pp. 34-51, que puso de relieve que la construcción del *Tristan* sigue la imagen de la rueda de la Fortuna, pues traza primero un camino ascendente desde el nacimiento de Tristán en el infortunio de la orfandad, pasando por su integración en la corte del rey Marke, hasta la obtención de la mujer para su tío y la irrupción del amor a causa del filtro, momento en que se inicia el camino descendente, primero reflejado en la desconfianza de la corte, y luego en su alejamiento de ella, con los problemas que esto conlleva para su relación con Isolde, para terminar con la muerte de los amantes.

él mismo dice en su prólogo, basa su versión de la materia tristaniana en la obra de Thomas d'Angleterre.⁵¹ El azar quiso, sin embargo, que con excepción de los fragmentos Cambridge y Sneyd, poco fructíferos para una comparación, conserváramos del texto de Thomas justo la parte final, es decir aquella que Gottfried no alcanzó a escribir.⁵² Sólo el reciente descubrimiento en Carlisle de un nuevo fragmento de la obra de Thomas perteneciente a la parte central del relato ha permitido una comparación más detallada entre el texto anglonormando y el altoalemán.⁵³ Ello ha venido a confirmar una serie de conclusiones a las que la crítica germanista había llegado en los últimos años: a pesar de seguir de cerca la acción desarrollada por Thomas, Gottfried amplió sustancialmente su texto y desarrolló una concepción propia y muy

⁵¹ Sigo la edición de: Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isold*, ed. Friedrich Ranke, Dublin – Zürich, Weidmann, 1978. Pueden consultarse también las ediciones de: Gottfried von Straßburg, *Tristan*, ed. Reinhold Bechstein y Peter Ganz, Wiesbaden, Brockhaus, 1978, y de: Gottfried von Straßburg, *Tristan*, ed. Karl Marold y Werner Schröder, Berlín, de Gruyter, 1977⁴, la primera con notas y la segunda con aparato crítico. Los pasajes conservados de la obra de Thomas están editados en: Thomas, *Les fragments du roman de Tristan, poème du XII^e siècle*, ed. Bartina H. Wind, Ginebra, Droz, 1960, y han sido traducidos por Victoria Cirlot, Bérout: *Tristán e Iseo*, Barcelona, PPU, 1986, pp. 159-191. De la obra de Gottfried hay una traducción al castellano por Bernd Dietz, Gottfried von Straßburg: *Tristán e Isolda*, Madrid, Siruela, 1987, reedición de la que apareció en la Editora Nacional en 1982, pero que además de ser altamente insatisfactoria porque no consigue captar la fluidez y belleza del lenguaje de su autor, es defectuosa en la mayoría de casos que pueden ser importantes para su plena comprensión.

⁵² A pesar de ello, ya Peter Wapnewski pudo realizar un memorable estudio comparativo entre Thomas y Gottfried: Peter Wapnewski, «Tristans Abschied. Ein Vergleich der Dichtung Gotfrits von Straßburg mit ihrer Vorlage Thomas», en *Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag*, Colonia / Graz, Böhlau, 1964, pp. 335-363.

⁵³ Véase el fragmento de Carlisle en Michael Benski, Toni Hunt y Ian Short: «Un nouveau fragment du *Tristan* de Thomas», en *Romania*, 113 (1995), pp. 289-319; una primera comparación con el pasaje correspondiente de Gottfried en Walter Haug, «Erzählen als Suche nach personaler Identität, Oder: Gottfrieds von Straßburg Liebeskonzept im Spiegel des neuen *Tristan*-Fragments von Carlisle», en *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Neuzeit*, ed. Harald Haferland y Michael Mecklenburg, Múnich, Fink, 1996, pp. 177-187. Un estudio mucho más detallado ofrece ahora Nicola Zotz, «Programatische Vieldeutigkeit und verschlüsselte Eindeutigkeit. Das Liebesgeständnis bei Thomas und Gottfried», en *Germanisch-romanische Monatschrift*, 49 (1999), en prensa.

⁵⁴ Véase Ch. Huber (*cit.* nota 50).

característica del amor tristaniano y de su lugar en el mundo.⁵⁴ Mientras lo que distingue las versiones de Thomas y Gottfried de las de Béroul y Eilhart es, como se ha dicho siempre, el hecho de que en las primeras los efectos del filtro no cesan al cabo de un tiempo, de manera que el amor entre los protagonistas no es una mera suspensión temporal e involuntaria del orden social, sino un hecho existencial con el que los amantes tienen que tratar de vivir sin olvidar su integración social, Gottfried va aún más allá que Thomas haciendo aceptar a Tristán e Isolda el amor que involuntariamente ha irrumpido en ellos, quererlo y declararse decididos a vivirlo plenamente siempre que puedan, con lo cual no importan ya los efectos del filtro, pues ha sido reducido a símbolo de la irrupción inesperada e involuntaria del amor en las vidas de los protagonistas. Tristán lo formula de manera explícita:

«nû waltes got!» sprach Tristan
12495 «ez wære tôt oder leben:
ez hât mir sanfte vergeben.
ine weiz, wie jener werden sol:
dirre tôt der tuot mir wol.
solte diu wunneclîche Isôt
12500 iemer alsus sîn mîn tôt,
sô wolte ich gerne werben
umb ein êweclîches sterben.»

[«¡Que Dios disponga!», dijo Tristán. «Sea muerte ó sea vida, me ha envenenado con dulzura. No sé cómo será aquella muerte, pero ésta me hace feliz. Si la hermosa Isolda hubiera de ser para siempre tal muerte para mí, gozosamente trataría de alcanzar un morir eterno.»⁵⁵]

Esta radicalidad de la concepción amorosa es lo que convierte la obra de Gottfried en la versión verdaderamente problemática de la materia tristaniana. Mientras que la novela artúrica intenta discutir la cuestión de la integración de la relación amorosa personal en un contexto social, el *Tristan* de Gottfried

⁵⁵ La importancia de esta asunción del amor con todas sus consecuencias por parte de los protagonistas la ha desarrollado Walter Haug en diversos trabajos: «Eros und Tod. Erotische Grenzerfahrung im mittelalterlichen Roman», «Eros und Fortuna. Der höfische Roman als Spiel von Liebe und Zufall» y «Die Entdeckung der personalen Liebe und der Beginn der fiktionalen Literatur», recogidos ahora en id., *Brechungen auf dem Weg zur Individualität* (cit. nota 36), pp. 197-213, 214-232 y 233-248 respectivamente.

parte de la incompatibilidad del orden social con los postulados del Eros, pues el amor es tan radical y absoluto que impone a los individuos, quienes lo desean y afirman, unas exigencias fundamentalmente opuestas a aquellas otras que les impone la sociedad. La propia estructura de la obra refleja esta circunstancia, pues la primera parte del *Tristan* no es más que una variación del esquema de la novela artúrica, con el doble ciclo de salida del héroe hacia el mundo de la aventura y retorno a la corte con la mujer, sólo que a la vuelta del primer ciclo no trae a la mujer físicamente, sino en forma del relato que sobre su estancia en Irlanda hace ante la corte, lo que en cierta manera motiva la segunda salida, pues Marke, presionado por la corte a tomar esposa, cosa que él no quiere, decide que sólo se casará con Isolda, a la que parece imposible conseguir.⁵⁶ Pero Tristán sí lo logra y precisamente cuando parece que va a regresar definitivamente, cerrando el segundo ciclo, irrumpe el amor entre él y la mujer, poniendo en entredicho tanto su integración en la corte, como todo el orden social, e iniciándose así el camino de descenso que conducirá hacia su muerte y la de Isolda.⁵⁷ En esta segunda parte, los amantes, que no pueden vivir fuera del entorno social que les facilita su identidad, sucumben debido al orden social que imposibilita su amor absoluto; pero la sociedad que hace imposible el amor queda puesta en entredicho, y, además, el amor pervive, se realiza y hasta se impone violando las bases del orden social. Y ambas, la destrucción del amor y la descomposición social, avanzan en un proceso gradual de consecuencia y radicalidad tan impertérritas que hasta se ha planteado la cuestión de si esta historia tiene cabida en una visión cristiana del universo. Sí la tiene, porque lo único que pervive después de que todo lo demás haya sucumbido es el amor mismo: su valor propio y el significado que le da a la vida aparecen como antítesis paradójica, como una afirmación «a pesar de todo», como el gran motivo trascendental para asentir al mundo inmanente a pesar de su imposible redención.

Desde esta perspectiva es – según creo – desde donde mejor se comprende que Gottfried inicie su prólogo con unas reflexiones acerca de «lo bueno» en

⁵⁶ El regreso del héroe a la corte después de un primer ciclo de acción llevando sólo la imagen de la mujer es también un elemento importante en *Perceval* y *Parzival*, en el episodio de las gotas de sangre sobre la nieve.

⁵⁷ Véase de trabajo de F. J. Worstbrock (*cit.* nota 50).

el mundo.⁵⁸ Lo bueno, afirma Gottfried tanto en general como refiriéndose concretamente a la buena obra de arte, sólo puede destacarse cuando es reconocido como tal. En estas palabras resuenan, sin lugar a dudas, tanto el concepto boeciano del *summum bonum*, como algunas de las ideas de Abelardo.⁵⁹ Pero aplicadas al texto literario suponen una variación del tópico del público malvado que no reconoce el valor de una buena obra. En oposición a éste, Gottfried defiende que quien sepa enjuiciar correctamente lo bueno (y también la buena obra) haciendo que destaque, habrá escogido la estrecha senda de la virtud. De ahí que, a continuación, Gottfried hable del público ideal de su novela:

- 45 Ich hân mir eine unmüezekeit
 der werlt ze liebe vür geleit
 und edelen herzen zeiner hage,
 den herzen, den ich herze trage,
 der werlde, in die mîn herze siht.
- 50 ine meine ir aller werlde niht
 als die, von der ich hœere sagen,
 diu keine swæ re enmüge getragen
 und niwan in vrôuden welle sweben:
 die lâze ouch got mit vrôuden leben!
- 55 Der werlde und diseme lebene
 enkumt mîn rede niht ebene:
 ir leben und mînez zweient sich.
 ein ander werlt die meine ich,
 diu samet in eime herzen treit
- 60 ir sûeze sûr, ir liebez leit,
 ir herzliep, ir senede nôt,
 ir liebez leben, ir leiden tôt,
 ir lieben tôt, ir leidez leben:
 dem lebene sî mîn leben ergeben,

⁵⁸ Sobre el prólogo de Gottfried véanse, en general, Helmut de Boor, «Der strophische Prolog zum Tristan Gottfrieds von Straßburg», en *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 81 (1959), pp. 47-60; Albrecht Schöne, «Zu Gottfrieds Tristan-Prolog», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29 (1955), pp. 447-474; y W. Haug, *Literaturtheorie* (cit. nota 8), pp. 197-227.

⁵⁹ Véase Hanns Fromm, «Gottfried von Straßburg und Abaelard», en *Festschrift für Ingeborg Schröbler zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Niemeyer, 1973 (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 95 [1973], Sonderheft), pp. 196-216.

[He emprendido una tarea para el deleite del mundo y el regocijo de los nobles corazones, para esos corazones por los que late el mío, y para ese mundo en el que mira mi corazón. No me refiero al mundo de todos aquellos de los que oigo decir que no quieren tener que soportar ningún tipo de pesar y que sólo quieren flotar en la alegría; a éstos Dios los deje vivir en su alegría. A ese mundo y a esa vida mis palabras les resultan incómodas; sus vidas y la mía son dispares. Yo me refiero a otro mundo, al de los que llevan unidos en su corazón su dulce amargura y su gozoso dolor, la dicha de sus corazones y las penas de amor, la placentera vida y la amarga muerte, la placentera muerte y la amarga vida: a este modo de vivir quiero entregar yo mi vida, para este mundo quiero haber venido al mundo, y sucumbir o salvarme con él.]

Gottfried describe al público ideal de su novela para presentarlo como un colectivo selecto, el de los *edele herzen* o «corazones nobles», que son todos aquellos que acepten la indivisible unidad de alegría y tristeza que reina en el mundo y asuman la existencia terrena como presencia simultánea de vida y muerte, de modo que ambas resulten dolorosas y apacibles a la vez.⁶¹ Se trata de una de las ideas fundamentales del *Tristan*, que justifica la cualidad a un mismo tiempo vitalizadora y destructora del amor, y es consecuencia de una concepción del ser que funde en una su esencia humana y su fe cristiana, su inmanencia y su trascendencia. Pero obsérvese de qué manera Gottfried supera el plano de la simple observación fenomenológica para convertir en una diferencia existencial la decisión a favor o en contra de una actitud vital que asuma la unión de alegría y sufrimiento en todos los ámbitos de la vida: primero dice que a los que no pertenecen a este círculo sus palabras (es decir, su obra) resultan incómodas, lo

⁶⁰ He añadido al texto de Ranke las marcas de longitud vocálica (acento circunflejo) para su mejor lectura.

⁶¹ Sobre el origen del concepto *edelez herze* y sus posibles antecedentes en la Antigüedad, en la literatura francesa o en la mística véanse Klaus Speckenbach, *Studien zum Begriff 'edelez herze' im 'Tristan' Gottfrieds von Straßburg*, Múnich, Fink, 1965; Peter Ganz, «Tristan, Isolde und Ovid. Zu Gottfrieds *Tristan* Z. 17182 ff.», en *Mediaevalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag*, Múnich, Beck, 1971, pp. 397-412; y Hermann Kunisch, «*edelez herze – edeliu sêle. Vom Verhältnis höfischer Dichtung zur Mystik*», *ibidem*, pp. 413-450.

que implica que la actitud vital es también un modo de recepción literaria; en segundo lugar describe los términos de esta actitud en un *crescendo* que arranca en lo más general (dulce amargura y gozoso dolor), pasa por el centro de los sentimientos (dicha del corazón y pena de amor), para detenerse en lo existencial, combinando en dos versos y de manera alternada los adjetivos placentero y amargo (*liebe y leide*) con los sustantivos muerte y vida (*tôt y leben*); y por último, a modo de garantía y ejemplo para el lector, el autor mismo se implica en este concepto de vida de la forma más radical posible, asumiendo todas las consecuencias que ello le acarree, lo cual se refiere a la vida o muerte terrenal e implica la presunción de tener garantizada, a pesar de todo, la salvación del alma.

En los versos siguientes, Gottfried explica que quiere escribir su historia de amor para aliviar parcialmente el sufrimiento de los «corazones nobles», pero no porque de esa manera éste se disipe del todo, como cabría pensar desde una perspectiva ovidiana a la que Gottfried no es ajeno,⁶² es decir no como un *remedium amoris*, sino precisamente porque el relato actualiza las penas y porque el dolor producido por el amor verdadero es a la vez gozoso:

swer inneclîche liebe hât,
 doch es im wê von herzen tuo,
 110 daz herze stêt doch ie dar zuo.
 [...]
 115 diz leit ist liebez alse vol,
 daz übel daz tuot sô herzewol,
 daz es kein edelez herze enbirt,
 sît ez hie von geherzet wirt.
 ich weiz ez wârez alse den tôt
 120 und erkennez bî der selben nô:
 der edele senedære
 der minnet senediu mære.

[Quienquiera que sienta un amor profundo, aunque [el relato] le duela de corazón, su corazón se pondrá de lado de este amor. [...] Esta amargura está tan colmada de placer, el mal le hace tanto bien al corazón, que ningún noble corazón prescinde de él porque eso es lo que lo dota de corazón. Lo sé tan cierto como la muerte y lo conozco por propia experiencia: el noble amante adolorido ama los relatos de amor doloroso.]

⁶² Véase Peter Ganz (*cit.* nota 61).

Si el «corazón noble» tiene gran aprecio por las historias de amor, resultará que también es un fiel seguidor de la obra literaria que se inicia, estrategia con la que el autor exige al público una decisión a favor de su narración antes de que ésta dé comienzo.⁶³ Pero Gottfried va aún más allá afirmando que es la reavivación del dolor lo que convierte al «corazón noble» en lo que es; puesto que esta actualización del sufrimiento se consigue a través del relato de amor, la literatura se define aquí como un medio para la realización propia, para el encuentro del ser consigo mismo. Se trata sin duda alguna de la misma idea expresada por el *genesen* de Hartmann von Aue y es una versión laica de la tesis defendida por Wolfram. Pero el prólogo del *Tristan* no termina aquí, sino que, después de presentar la historia y hablar de las fuentes consultadas y utilizadas, al final del mismo se dan las indicaciones oportunas sobre cómo el selecto público de los «corazones nobles» debe atender a la historia y qué es lo que puede esperar de ella:

211 von den diz senemære seit,
und hæten die durch liebe leit,
durch herzewunne senedez clagen
in einem herzen niht getragen,
215 sôn wære ir name und ir geschiht
sô manegem edelen herzen niht
ze sælden noch ze liebe komen.
uns ist noch hiute liep vernomen,
süeze und iemer niuwe
220 ir inneclichiu triuwe
ir liep, ir leit, ir wunne, ir nôt;
al eine und sîn sî lange tôt,
ir süezer name der lebet iedoeh
und sol ir tôt der werlde noch
225 ze guote lange und iemer leben,
den triuwe gernden triuwe geben,
den êre gernden êre:
ir tôt muoz iemer mêre
uns lebenden leben und niuwe wesen;
230 wan swâ man noch hæret lesen
ir triuwe, ir triuwen reinekeit,
ir herzeliep, ir herzeleit,

⁶³ Walter Haug (*cit. nota 8*), pp. 210-212.

Deist aller edeler herzen brôt.
 hie mite so lebet ir beider tôt.
 235 wir lesen ir leben, wir lesen ir tôt
 und ist uns daz süeze alse brôt.
 Ir leben, ir tôt sint unser brôt.
 sus lebet ir leben, sus lebet ir tôt.
 sus lebent si noch und sint doch tôt
 240 und ist ir tôt der lebenden brôt.

[Si aquellos de los que habla esta historia de amor no hubieran sufrido juntos y en un sólo corazón dolor por el placer de su amor, y tortuosa añoranza por la dicha de su corazón, sus nombres y su historia no habrían podido traer dicha ni placer a tantos corazones nobles. Aún hoy oímos contar, con deleite y dulzura siempre renovados, acerca de su fidelidad íntima, de la alegría de su amor y de su dolor, de su placer y de sus sufrimientos. Aunque ya hace tiempo que murieron, sus dulces nombres siguen vivos y su muerte vivirá mucho tiempo, incluso para siempre, por el bien de las personas, dando constancia a los que desean constancia, aprecio a los que desean aprecio. Su muerte significará por siempre jamás para nosotros, los vivos, vida y renovación, pues dondequiera que se oiga narrar sobre su constancia, la pureza de su fidelidad, el gozo y el dolor de sus corazones, ello será el pan de todos los corazones nobles. De este modo la muerte de ambos pervive; leemos acerca de su vida, leemos acerca de su muerte y ello nos resulta dulce como el pan, su vida y su muerte son nuestro pan. Así pervive su vida, así pervive su muerte, así perviven ellos aún aunque estén muertos, y su muerte es el pan de los vivos.]

Que el amor entre Tristán e Isolda vincule tan estrechamente la alegría con el dolor es lo que le confiere ese valor sublime que lo mantiene vivo. El valor de este amor consiste en que el relato en torno a él actuará positivamente sobre todas las personas que lo sepan apreciar; este amor da al público *saelde* (v. 218), es decir dicha o redención, su efecto es vitalizador y renovador (*leben und niuwe*, v. 229). Aunque los protagonistas hayan muerto hace mucho tiempo, el relato sobre su amor actúa *der werlde ze guote* (vv. 224 s.), es decir causando bien a las personas. De modo inconfundible, Gottfried recoge la idea de Hartmann, quien había dicho del rey Artús que su nombre seguía vivo a pesar de que él hubiera muerto hace tiempo; de igual modo, Gottfried señala que el nombre de los amantes Tristán e Isolda transmitirá los valores de su amor al público que lea su historia.

Tanto Hartmann como Gottfried ven, en el efecto positivo de la obra literaria sobre el público, la forma de vincularlo a ella a pesar de su ficcionalidad. Pero mientras Hartmann le concedía a la poesía las mismas posibilidades de redención que a los hechos (aunque él prefiriera la primera), Gottfried va más allá y desarrolla la idea hasta un nivel casi sacramental. La muerte de los amantes en la novela tristaniana significa, precisamente porque mueren por amor, la revalidación de este amor más allá de la muerte de los protagonistas, lo que permite que este amor se convierta en pan, en alimento espiritual para los vivos, es decir en una razón para asentir a la vida con su indisoluble unidad de alegría y dolor. El desarrollo de esta idea en los ocho últimos versos del prólogo, rimados en forma estrófica con la rima *brôt – tôt* (pan – muerte) repetida nada menos que cuatro veces, y con la constante alternancia de los conceptos *tôt* (muerte) y *leben* (vida), es una alusión al Evangelio según San Juan que a nadie podía pasar inadvertida.⁶⁴ La narración sobre la muerte de Tristán e Isolda se convierte no sólo en alimento espiritual para el público, sino en el pan de la vida eterna, es decir que los que tomen de este alimento tendrán acceso a un orden de vida superior y trascendental, comparable con aquel al que permite acceder el pan que Cristo ofrece a los judíos. Estamos ante una trascendentalización tanto del amor como de la literatura, presentados ambos como aquello que da verdadero significado a la vida. Pero, además, la insistente alternancia de *tôt* y *brôt* en estas dos estrofas podría entenderse también como una alusión a la eucaristía: el relato sobre Tristán e Isolda sería algo parecido a un sacramento mediante el cual la muerte por amor se actualiza y se convierte en alimento espiritual para los amantes vivos y en camino hacia la redención.⁶⁵ La forma en que el amor tristaniano se sobrepone a la muerte se asemeja a la superación de la muerte por parte de Cristo; dicho de forma más concreta: la lectura de la historia de Tristán e Isolda es una actualización de la superación de la muerte gracias a su amor semejante a la participación sacramental que en la eucaristía se hace de la superación de la muerte por Cristo.

⁶⁴ Io. 6,48-52: *Ego sum panis vitae // Patres vestri manducaverunt in deserto manna et mortui sunt // hic est panis de caelo descendens / ut si quis ex ipso manducaverit non moriatur // Ego sum panis vivus qui de caelo descendi // si quis manducaverit ex hoc pane vivet in aeternum / et panis quem ego dabo caro mea est pro mundi vita* (ed. R. Weber y R. Gryson, *cit.* nota 27).

⁶⁵ W. Haug, *Literaturtheorie* (*cit.* nota 8), p. 217.

Aunque cabe ser algo reticente en asumir este paralelismo entre la lectura sobre el amor tristaniano y la eucaristía, la alusión directa y consciente a la imagen del pan de la vida del Evangelio es incuestionable. La finalidad de ambas utilizaciones de motivos bíblicos es la misma: la trascendentalización del proceso de lectura, la apertura de la narración ficcional laica hacia ámbitos de significado que hasta ese momento habían sido monopolizados por la religión. Como también hicieron Hartmann y Wolfram, Gottfried utiliza el modelo de exégesis para indicar el alcance y la trascendencia del relato ficcional; pero a la vez modifica el modelo utilizado, pues el significado ya no está ubicado fuera del relato, en una verdad absoluta y objetiva, sino que se constituye a través del propio relato, narrándolo: para que el amor tristaniano llene los corazones nobles hay que *narrarlo*. Por esta razón, también Gottfried recoge, para terminar su prólogo, el motivo de la recepción con el corazón:

241 Und swer nû ger, daz man im sage
ir leben, ir tôt, ir vröude, ir clage,
der biete herze und ôren her:
er vindet alle sine gêt.

[Y quien ahora desee que se le narre acerca de su vida, su muerte, su alegría y su dolor, que preste corazón y oídos y hallará todo lo que desea.]

Resulta obvio que la comunidad de «corazones nobles» atenderá «con el corazón» al relato sobre el amor, pues como ya dijo Gottfried en los vv. 115 ss., este amor y este dolor son precisamente los que convierten al «corazón noble» en lo que es. Puesto que el autor ya ha definido a su público como aquél que busca en la literatura alimento espiritual para su corazón, la actitud que espera de lectores y auditores se menciona aquí más bien de pasada, dando paso al relato en sí.

V

Con esto termino. Creo que ha quedado claro que los autores de las primeras novelas alemanas, si bien siguieron muy de cerca sus fuentes francesas (recuérdese por ejemplo, de los pasajes tratados aquí, el paralelismo entre *Yvain*, vv. 149-174, y *Iwein*, vv. 243-258), tampoco dejaron de reflexionar sobre ellas y de desarrollar, variar o reconducir sus ideas, guardándose la libertad de modificar el original siempre que fuera necesario para su propio

concepto. En cierta manera, la idea que fundamenta este modo de trabajo es la misma que ya expresara Marie de France en su prólogo a los *Lais*: ... *gloser la lettre / e de lur sen le surplus mettre*.⁶⁶ Sólo que el *surplus* no se limita a ampliar el significado del texto original, sino que se atreve a añadir nuevos significados, nuevas consideraciones temáticas y hasta teóricas, desarrollar las posibilidades del original en otras direcciones. Esto último se observa ya en el prólogo del *Iwein* de Hartmann, donde el autor invierte la *laudatio temporis acti* de Chrétien en una defensa de la capacidad que posee la obra literaria de transmitir a su público un nuevo significado vital, de vivir una experiencia interna que sólo se puede conseguir a través del acto de lectura. La importancia que esta idea tuvo para el público alemán se refleja en el hecho de que fuera recogida y reelaborada tanto por Wolfram von Eschenbach en el *Parzival* como por Gottfried von Straßburg en el *Tristan*. En ambas obras se formula, si bien de manera muy distinta, el concepto de la relevancia trascendental del acto de lectura, en la primera afirmando que la correcta recepción del texto, aunque difícil, es la prueba que decide sobre salvación o condena del alma, y en la segunda definiendo la obra literaria como el alimento espiritual que da vida eterna a los que toman de él.

Sin embargo, la evolución de la literatura alemana no seguirá a Hartmann, Wolfram o Gottfried en el camino de las reflexiones teóricas iniciadas. Aunque los tres autores, en especial Wolfram y Gottfried, sirvieron de modelos estilísticos a toda la narrativa cortesana del siglo XIII, sus arriesgadas e innovadoras consideraciones acerca del potencial vivificador de la lectura de la novela ficcional no se mantuvieron.⁶⁷ Si bien no desapareció la conciencia de ficcionalidad en la novela e incluso se trabajaron en profundidad las múltiples posibilidades que ésta ofrecía, no se volvieron a plantear tesis tan avanzadas en torno a la esencia de la obra literaria de ficción o a su influencia sobre el

⁶⁶ *Les Lais de Marie de France*, ed. Jean Rychner, Paris, Champion, 1983, vv. 15-16.

⁶⁷ Xenja von Ertzdorff, *Rudolf von Ems. Untersuchungen zum höfischen Roman im 13. Jahrhundert*, München, Beck, 1967; Christoph Cormeau, *Wigalois und Diu Crône. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans*, München, Artemis, 1977; Walter Haug, «Paradigmatische Poesie (cit. nota 4); *Artusrittertum im späten Mittelalter. Ethos und Ideologie*, ed. Friedrich Wolfzettel, Gießen, Schmitz, 1984; W. Haug (cit. nota 8), capítulos 12-20; *Positionen des Romans im späten Mittelalter*, ed. Walter Haug y Burghart Wachinger, Tübingen, Niemeyer, 1991.

público.⁶⁸ De hecho, a partir de la segunda o tercera década de ese siglo, reaparecen, junto a novelas de talante tan innovador como el *Daniel von dem blühenden Tal* de Der Stricker⁶⁹ o *Diu Crône* de Heinrich von dem Türlin,⁷⁰ posturas tradicionales y conservadoras que habían quedado algo eclipsadas, como las obras sobre materias históricas o de componente didáctico, es decir textos que vuelven a fijar como elemento principal de su significado una realidad o una ejemplaridad extraliterarias, ya no inherentes al acto mismo de la lectura ni a la experimentación de lo narrado. Tuvieron que transcurrir todavía algunos siglos para que reaparecieran en la literatura alemana niveles de conciencia de ficcionalidad como los que se han podido observar en estas obras y, sobre todo, para la reproducción de reflexiones teóricas de similar calado acerca del papel de una literatura de estas características.

⁶⁸ Matthias Meyer, *Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 1994; *Fiktionalität im Artusroman* (cit. nota 3).

⁶⁹ Der Stricker: *Daniel von dem Blühenden Tal*, ed. Michael Resler, Tübingen, Niemeyer, 1983.

⁷⁰ Heinrich von dem Türlin: *Diu Crône*, ed. Gottlob Heinrich Friedrich Scholl, Amsterdam, Rodopi, 1966².