

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA

DEL MINNESÄNGER AL ARTISTA ROMÁNTICO. EL
ROMANTICISMO DE LUDWING TIECK A TRAVÉS DE LA
FIGURA DEL MÚSICO Y SU REPRESENTACIÓN
LITERARIA

INGRID GARCÍA-WISTÄDT

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2005

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 10 de Maig de 2005 davant un tribunal format per:

- D. Luis A. Acosta Gómez
- D. José Antonio Calañas Continente
- D. Jordi Jané Carbó
- D^a. Alfonsina Janés Nadal
- D^a. Ana Mansilla Pérez

Va ser dirigida per:

D. Berta Raposo Fernández

©Copyright: Servei de Publicacions
Ingrid García-Wistädt

Depòsit legal:

I.S.B.N.:84-370-6165-2

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA

Departament de Filologia Anglesa i Alemanya



Del Minnesänger al artista romàntico.

El romanticismo de Ludwig Tieck a través de la figura
del ‘músico’ y su representación literaria

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Ingrid García Wistädt

Dirigida por:

Dra. Berta Raposo Fernández

Valencia, marzo de 2005

*A todos los que me han
ayudado
Y han confiado en mí.
A todos los que me han
cuidado.
A los que he descuidado.
A los que amo
Y a los que amé.
A Ana Rosa,
A Berta...
A mis padres,
Gracias*

*Der Gegensatz der Scherzes und des
Ernstes ist für mein Wesen durchaus
nothwendig. Bei der tiefen
Schwermuth, bei dem Trübsinn, der
mich oft angefallen hat, ist er ein
Glück für mich gewesen.
Ludwig Tieck*

MUERTE EN EL OLVIDO

*Yo sé que existo
porque tú me imaginas.
Soy alto porque tú me crees
alto, y limpio porque tú me miras
con buenos ojos,
con mirada limpia.
Tu pensamiento me hace
inteligente, y en tu sencilla
ternura, yo soy también sencillo
y bondadoso.*

*Pero si tú me olvidas
quedaré muerto sin que nadie
lo sepa. Verán viva
mi carne, pero será otro hombre
-oscuro, torpe, malo- el que la habita...*

Ángel González

ÍNDICE

Introducción	5
1. Estado de la cuestión	15
2. Introducción histórica, sociocultural y teórica: El camino hacia el Romanticismo de Ludwig Tieck	29
2.1. Edad Media	31
2.1.1. La literatura en la Edad Media: Aspectos generales	31
2.1.2. La práctica musical en la sociedad medieval	34
2.1.2.1. El <i>Minnesang</i> y el <i>Minnesänger</i>	36
2.1.2.2. Otras figuras musicales: El origen del <i>Spielmann</i>	38
2.1.3. El músico como figura literaria en la Edad Media	44
2.2. Renacimiento – Humanismo - Reforma	49
2.2.1. La literatura en la época del Humanismo y la Reforma	51
2.2.2. La música y el músico en el Renacimiento	52
2.2.3. El músico como figura literaria	54
2.3. El Barroco	55
2.3.1. Características generales de la literatura barroca	55
2.3.2. La música y el músico en la sociedad de la época	58
2.3.3. La figura del músico en la literatura barroca	62
2.4. El periodo de la Ilustración Alemana: <i>Die Aufklärung</i>	73
2.4.1. La estética ilustrada	73
2.4.2. La literatura en la Ilustración	77
2.4.3. La música y la figura del músico en la literatura de corte ilustrado	82
2.5. El <i>Sturm und Drang</i> o <i>Geniezeit</i> : El paso al Romanticismo	85
2.5.1. El concepto de “Genio”	88
2.5.2. El músico en la literatura del <i>Sturm und Drang</i>	92
2.5.3. Kark Philipp Moritz, <i>Anton Reiser</i>	93

3. El Romanticismo Alemán	101
3.1. El Romanticismo Temprano: Introducción	101
3.2. La Recepción de la Edad Media	106
3.2.1. La Edad Media en la literatura trivial del siglo XVIII: la <i>Ritterliteratur</i>	117
3.2.2. La Edad Media como “Edad de Oro” en el Romanticismo	122
3.3. La música en el Romanticismo	128
3.4. El músico romántico en la literatura: Antecedentes	133
4. Ludwig Tieck: “König der Romantik”	141
4.1. Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder	149
4.2. La Edad Media y la música en Ludwig Tieck	152
4.2.1. Tieck y sus estudios sobre literatura antigua alemana	154
4.2.1.1. <i>Das Lied der Nibelungen</i>	162
4.2.1.2. <i>Frauendienst</i>	166
4.2.1.3. <i>Heldenbuch</i>	171
4.2.2. El <i>Minnesang</i> y su recepción en Ludwig Tieck	176
4.2.2.1. <i>Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter</i>	180
4.2.3. <i>Leben und Tod der heiligen Genoveva y Kaiser Octavianus</i>	191
4.2.4. La estética musical de Ludwig Tieck: <i>Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst</i>	198
5. La figura del músico medieval en la obra de Ludwig Tieck	209
5.1. Ludwig Tieck y la literatura de entretenimiento: “Viel Lärm aber das kann ich auch”	209
5.1.1. La figura del <i>Minnesänger</i> en la ‘creación literaria’ de Ludwig Tieck	214
5.1.1.1. <i>Adalbert und Emma oder das grüne Band</i>	216
5.1.1.2. <i>Das Märchen vom Roßtrapp. Der Gesang eines Minnesingers</i>	222
5.1.1.3. <i>Karl von Berneck</i>	234
5.2. Ludwig Tieck como “dichtender Dichter”	246
5.2.1. <i>Der Blaubart</i>	250
5.2.2. <i>Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence</i>	281
5.2.2.1. Las canciones	292
5.2.3. <i>Magelone. Drama</i>	298
5.2.4. <i>Der getreue Eckert und der Tannhäuser</i>	299
5.2.4.1. La figura del <i>Spielmann</i> : El poder demoníaco de la música	319

6. El artista como obra de arte: Joseph Berglinger	323
6.1. <i>Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders</i>	330
6.1.1. Consideraciones previas	332
6.1.2. Introducción a la obra	334
6.1.3. La recepción de la Edad Media en las <i>Herzensergießungen</i>	338
6.1.4. La unidad de arte y religión: El arte como religión	342
6.2. “Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger”	359
6.2.1. Presentación: La historia	359
6.2.2. La figura de Joseph Berglinger	370
6.2.2.1. El momento de la creación: El arte como don divino	372
6.2.2.2. La música de Berglinger y el público	382
6.2.3. El artista y su conflicto con el entorno	398
6.2.3.1. La nostalgia romántica: Entre dos mundos	392
6.2.3.1.1. El arte como alternativa a la vida	296
6.2.4. Berglinger: Artista o diletante	399
6.2.5. La figura de Berglinger en las <i>Phantasien</i>	403
7. Una revisión crítica del Romanticismo	409
7.1. <i>Musikalische Leiden und Freuden</i> : El fin de la utopía romántica	420
8. CONCLUSIÓN	455
9. BIBLIOGRAFÍA	467
9.1. Fuentes. Ludwig Tieck	467
9.2. Otras fuentes	469
9.3. Bibliografía secundaria	473

INTRODUCCIÓN

La presencia de la música y de la figura del músico en la literatura alemana no es un fenómeno aislado. Especialmente a partir del Romanticismo esta figura sustituye al poeta como personaje predilecto para representar al artista en la literatura. La relevancia de la música en la cultura de los países de habla alemana justificaría por sí sola este fenómeno. Sin embargo, no debemos permitir que esta circunstancia nos lleve a confusión. Aunque defendamos que el arte no se puede desligar de la realidad, no debemos caer en el error de considerarlo un reflejo *fiel* de la misma. Cabe establecer un nexo entre la obra de arte y su matriz socio-histórica, pero no existe por definición una correspondencia directa entre el pensar de una sociedad y su arte. Así, no podemos ni debemos identificar al personaje real con la figura literaria. Si bien es cierto que la presencia de la música en la literatura no se puede desligar de su presencia en la realidad de la época, su representación no refleja necesariamente esa realidad, y esto es especialmente importante para entender la figura del músico en el Romanticismo literario alemán, donde represente un ideal precisamente como contraposición a la realidad.

De la misma forma, tampoco el status que la música adquiere en la ficción literaria es reflejo directo de su status en la sociedad. El Romanticismo literario y musical no corren paralelos, y la paradoja que se produce en este caso, es que los orígenes de la estética musical romántica no se encuentran en la música, sino en la

literatura. Es más, podemos afirmar que el tratamiento que recibió la música en la literatura influyó en la posterior evolución de la música romántica.

La figura del músico en la literatura no está configurada siempre de la misma manera. El propio término ‘músico’ comprende una galería muy amplia de personajes, tan variopinta como dispar. Cumple funciones distintas en función de la época y el autor, y su importancia en el desarrollo de las distintas obras también varía. El término ‘músico’ es demasiado abstracto y general, y por sí mismo sólo define a la persona que se dedica a la música, bien componiendo, dirigiendo o interpretando, sin ser necesariamente su actividad principal. El abanico de posibilidades a la hora de crear una figura literaria a la que calificar como ‘músico’ es así amplísimo. Tampoco se puede hablar de una sola música ni de una homogeneidad en el valor que en cada momento se confiere a la misma. La división más general distingue entre música instrumental y música vocal, y en cada época la importancia que se concede a una y otra irá cambiando de forma paralela a la evolución de la concepción de creación artística. Cabe destacar en este contexto que mientras que en la Edad Media la música instrumental apenas era valorada, con el paso del tiempo empezó a cobrar importancia, hasta ser considerada en el Romanticismo por encima de cualquier representación artística, pasando la música vocal a un segundo plano. En consecuencia, también se produce un cambio en la estimación que merecen las figuras que representan los diferentes tipos de música.

Una tercera cuestión a tener en cuenta, es la evolución semántica de los diferentes términos utilizados para designar a las personas relacionadas con la práctica musical. Los *Sänger* del Medioevo o de la Antigüedad poco tienen que ver con el

personaje que responde al mismo calificativo en siglos posteriores. No sólo en lo referente al valor, sino también a su significado. El *Sänger* medieval era considerado en su conjunto, es el poeta lírico o épico que acompaña sus versos con la cítara, la lira o el arpa. Con el transcurso del tiempo el significado del término se restringe, pasando a designar sólo al intérprete que canta; se considera a la persona principalmente en es desarrollo de su actividad, no como un todo. Por el contrario, el término ‘músico’ en la Edad Media tenía un significado claramente peyorativo y poco acotado, y al igual que ha ocurrido con el *Sänger*, éste se ha restringido hasta designar principalmente al compositor, aunque también se aplica al intérprete de música instrumental.

Se puede decir que la figura del músico – entendiéndolo en su sentido más amplio, como la persona que desarrolla una actividad musical – siempre ha existido en la literatura alemana en mayor o menor medida. Desde la Edad Media se puede seguir su rastro hasta culminar en el Romanticismo, donde la figura adquiere una importancia inusitada. Son figuras dispares y con significados y representaciones muy diferentes en cada periodo, influidas siempre por el contexto socio-histórico, por la función que en cada momento se otorga a la literatura y por el status de la propia música en el sistema de las artes. En el Romanticismo su presencia se convierte en una característica de la literatura de la época, llega a convertirse incluso en motivo literario y a desembocar en un subgénero propio: la *Musiknovelle* o *Musikererzählung*. Y este hecho no es gratuito.

El Romanticismo supone una mirada hacia atrás en el tiempo, en concreto a la Edad Media. La Antigüedad pierde su valor de referente y es sustituida por la época medieval. En la Edad Media se encuentra el origen de la literatura en lengua alemana, y los románticos encuentran en ella sus raíces, mientras que la Antigüedad grecorromana representaba una tradición que les era ajena. Hablar del origen de la literatura alemana es hablar del *Minnesänger*: en él descansa la poesía de la época. El *Minnesänger* medieval es el poeta por excelencia y se convierte en un ideal de perfección para autores como Ludwig Tieck, como dejará constancia en el preámbulo de sus *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*. Tieck publica esta obra en 1803, y en su prólogo plasma su apasionada e idealizada visión de la Edad Media y de su literatura. Con admiración se refiere al principal representante de la literatura de la época: el *Minnesänger*. Su mirada nostálgica y soñadora conforma una imagen de la Edad Media completamente poetizada e irreal. Aunque la figura del *Minnesänger* ya había aparecido con anterioridad en varias de sus obras, será en esta recopilación de *Minnelieder* donde alcance todo su esplendor.

Otra característica del Romanticismo literario alemán que nos interesa en este contexto es la consideración que le merece la música. Se convierte en la más importante, en la más romántica de todas las artes. El Romanticismo encuentra en la música la realización de su concepción artística ideal y la eleva a la cumbre de las artes. Se produce así una eclosión de figuras musicales en la literatura. La mirada a la Edad Media transporta al *Minnesänger* a través del tiempo y lo traslada a la literatura romántica – de forma real o metafórica -, y al mismo tiempo el nuevo status que adquiere la música introduce una figura desconocida en la

literatura, el músico creador, el artista romántico por excelencia. Y es en el desarrollo de esta última figura donde mejor se refleja la propia evolución del Romanticismo. La música y el músico – el carácter que se les confiere a ambos – progresan con la época. El desarrollo del propio Romanticismo – desde sus inciertos inicios hasta su abandono o revisión – se refleja en la evolución de la música y del músico en las obras literarias, y esto es especialmente evidente en la obra de Ludwig Tieck.

Aunque estemos refiriéndonos a figuras musicales que aparentemente no guardan relación entre ellas – el *Minnesänger* de Medioevo y el músico atormentado de creación romántica – en cuanto a su origen o justificación, un análisis más en profundidad de las mismas nos permitirá observar que tienen muchos elementos en común, y que el componente idealista de la nueva estética musical romántica enlaza con la visión idealizada de la época medieval. Por otro lado, también se puede percibir cómo el *Minnesänger* en el Romanticismo adquiere rasgos de la nueva época y se impregna de la corriente estética dominante.

A lo largo del Romanticismo la mayoría de los autores, tanto los más teóricos como los más ‘artísticos’, acabaron revisando sus posiciones iniciales. No es casualidad que la consecuencia última desemboque en ‘actitudes’ realistas. La imposibilidad de crear una nueva realidad, la locura o el suicidio como única salida coherente, conduce al fracaso, al abandono o la revisión del ideal romántico, que implica una paulatina aceptación de la realidad. En la misma medida en que los autores aceptan y se dejan vencer poco a poco por su entorno, las figuras musicales aceptan cada vez más el aspecto más ‘social’ de la creación

musical. La genialidad como la entendieron en un comienzo sólo tiene cabida en el mundo que les rodea haciendo determinadas concesiones.

Este trabajo pretende plasmar la evolución del romanticismo de Ludwig Tieck a través de la representación literaria de las figuras musicales en su obra, mediante un análisis diacrónico a la vez que sincrónico de la misma. Ludwig Tieck fue uno de los autores más importantes de su momento – y más ignorado en épocas posteriores. Sus coetáneos le denominaron el rey del Romanticismo y el *Minnesänger* por excelencia. Tieck vivió y contribuyó a los comienzos del Romanticismo alemán y fue testigo de excepción de su devenir. En su obra encontramos tanto al *Minnesänger* medieval como al músico romántico. Su vida y obra están impregnadas de la universalidad propia del Romanticismo y su longevidad y su productividad nos permiten hacer un seguimiento del Romanticismo desde sus orígenes hasta su revisión. Trató todos los géneros literarios, propugnó la mezcla de los mismos, y su extensa bibliografía nos deja también escritos teóricos y un abundante legado epistolar, que nos facilitarán un acercamiento a su época no sólo desde la literatura, sino también desde el pensamiento. Desde sus primeras creaciones a finales del siglo XVIII hasta sus *Musikalische Leiden und Freuden* de 1822, se produce una transformación que refleja a la perfección el propio proceso evolutivo del Romanticismo.

En el primer capítulo hacemos un breve repaso de la literatura crítica que ha tratado la figura del músico en la literatura desde una perspectiva diacrónica. El segundo capítulo pretende plasmar de forma somera la presencia de la figura del músico en la literatura de épocas anteriores al Romanticismo, comenzando en la

Edad Media, con los primeros textos en lengua alemana. En esta retrospectiva se hará especial referencia a tres aspectos en cada uno de los periodos, a saber, características generales de la forma de sentir de la época y de su literatura, la música dentro del sistema de las artes y el músico en el contexto social, y en tercer lugar, el ‘músico ficticio’ en la literatura.

En el tercer capítulo entramos ya de lleno en la época romántica. Tras una breve introducción al círculo del Romanticismo Temprano, tratamos los diferentes tipos de recepción de la Edad Media, tanto en las obras especializadas, como en la literatura trivial, así como el proceso que conduce a su transformación en “Edad de Oro”. Seguidamente examinaremos la relación de la música con las demás artes hasta convertirse en el arte por antonomasia, representativo de una nueva estética. Por último, se refieren los antecedentes del músico romántico en la literatura, su transformación de mero entretenedor en artista metafísico.

A partir del cuarto capítulo nos dedicamos exclusivamente a la obra de Tieck. Comienza con una introducción al autor y a su relación con Wilhelm Heinrich Wackenroder, coautor de las *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* – considerado uno de los textos fundacionales del Romanticismo Temprano – y de las *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, obra en la que se encuentran la mayor parte de las aportaciones a la estética musical de Tieck. A continuación realizamos un acercamiento general a su particular recepción tanto de la Edad Media, como de la música, para pasar seguidamente a tratar sus estudios sobre literatura antigua alemana. Dentro de este apartado se dedica especial atención a su recepción del *Minnesang* y a las obras en las que

mejor se refleja su visión de la Edad Media, que se relaciona con la música en la figura del *Minnesänger*. Este capítulo cierra con un análisis más elaborado de la estética musical de Tieck como se describe en las *Phantasien*.

El quinto capítulo se centra de lleno en la ficción literaria de Tieck y analiza la figura del músico medieval en su obra. Teniendo en cuenta el carácter panorámico de este trabajo y su intención de plasmar una evolución, el orden de las interpretaciones de los textos será cronológico en la medida de lo posible – hay que tener en cuenta que Tieck trabajaba al mismo tiempo en diferentes obras. De entre las obras mencionadas, la dedicación a cada una de ellas será mayor o menor en función de la relevancia de las figuras musicales representadas. La última obra tratada en este apartado enlaza con el capítulo siguiente, en ella se entrelaza la figura del *Minnesänger* con la del artista romántico y se produce una transferencia mutua de sus rasgos característicos.

El sexto capítulo está dedicado a la obra conjunta de Tieck y Wackenroder, especialmente a la biografía del primer músico romántico de la literatura, Joseph Berglinger. Se analizará esta narración dentro del contexto más amplio de las *Herzensergießungen* y de forma independiente. Dentro del conjunto destacaremos la particular recepción de la Edad Media en esta obra, así como la relación entre arte y religión y la importancia que esta última adquiere en el tema que nos ocupa. En el apartado dedicado sólo a la figura de Berglinger se hace hincapié en el proceso creativo y la relación del artista con su entorno. Este capítulo, al igual que la obra que analiza, acaba poniendo en duda la capacidad creadora de su protagonista, y en consecuencia, su condición de artista. Esta obra es la que ha

merecido mayor dedicación, principalmente porque la última que nos ocupa y que se corresponde con el capítulo siete, *Musikalische Leiden und Freuden*, no podría ser comprendida en su totalidad sin conocer la obra precedente. Esta *Novelle*, que consideramos una revisión crítica del Romanticismo, descansa en presupuestos planteados en la obra anterior, y ofrece respuestas a preguntas que se formulan a lo largo y al final de las *Herzensergießungen*.

Este último capítulo comienza con la biografía de Tieck, que quedó interrumpida casi veinte años atrás, y lo traslada al presente. Con esta última obra Tieck da por finalizada una etapa en su vida y no deja este último testimonio en el que vuelve la mirada atrás y revisa sus planteamientos de juventud. Ni nuestro autor ni la sociedad que le rodea son los mismos. A lo largo de más de veinte años se han producido cambios en su vida que le han hecho más escéptico y le han ayudado a aceptar con cierta resignación su realidad, pero siempre enfrentándose a ella con humor e ironía. Berglinger murió intentando realizar el ideal de sus creadores, Wackenroder murió antes incluso de la publicación en 1799 de las *Phantasien*, pero Tieck quiere seguir viviendo y encuentra en las decepciones, en su propia enfermedad, en la muerte de sus amigos y en sus fracasos una razón para seguir adelante, una motivación para seguir produciendo obras, a través de las cuales logrará cumplir uno de los sueños del Romanticismo: alcanzar el infinito. Como lo expresa él mismo: “In unseren Tränen finden wir den Glauben an die Ewigkeit wieder.“

1. El estado de la cuestión

A partir de la publicación en 1797 de las *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, de Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder, y a lo largo del siglo XIX se produce una eclosión de figuras musicales en la literatura alemana. Aunque la figura del músico ya estaba presente en la literatura de periodos anteriores, es en los primeros años del Romanticismo cuando cobra fuerza y se convierte en una constante.

Uno de los primeros juicios sobre este fenómeno lo emite Wolfgang Menzel en una publicación de 1838,¹ y lo atribuye a una crisis de fuerza poética y al tedio. Menzel hace referencia a la figura del artista en la literatura en general, sin tener en cuenta el nuevo status que adquiere la música en esta época, que impide situar al músico al mismo nivel que a los demás artistas, ya que esta nueva estética musical es a nuestro entender fundamental para comprender el origen de la creciente presencia del músico en la literatura.

Daher zogen sich viele Dichter geflissentlich von den Fragen des öffentlichen Lebens zurück und liebten es, nur sich selbst, das Dichter- oder Künstlerleben wohlgefällig zu spiegeln. (...) Welche Menge von italienischen oder Nürnberger Malernovellen, Baumeister-, Dichter-, Musiker- und Schauspielergeschichten sind nicht erschienen. (...) In Zeiten voller poetischer Kraft haben es die Dichter nicht mit sich selbst, sondern mit Gott, der Natur, der Geschichte und solchen Helden zu thun, die es wirklich sind. Erst die überlebte Poesie setzt aus Langerweile² die Dichter vor ihren eigenen Spiegel hin.

¹ Wolfgang Menzel, "Die Romane". *Deutsche Viertelsjahrs-Schrift* 1 (1838), pp. 92-137.

² Emil Staiger también habla de la "Langerweile" como una de las consecuencias de la crisis de valores que favorecerá los cambios que conducen al propio movimiento romántico: "Nun war der

Von Deutschland war keine Wiedergeburt des Romans zu hoffen, nachdem das patriotische Element in der Poesie wie im Leben rasch und gewaltsam unterdrückt, verpönt, verspottet worden war.³

Herbert Marcuse, en su tesis doctoral *Der deutsche Künstlerroman*,⁴ analiza este fenómeno desde la perspectiva del condicionamiento social. Es necesario que se dé la oposición entre artista y no-artista, que el primero ya no forme parte de la forma de vida de su entorno, que el arte ya no sea inmanente a la vida; el artista debe adquirir un status diferenciador e independiente, condición previa a sus posibilidades como figura literaria con entidad propia:

Daraus folgt die historische Stellung des Künstlerromans in der epischen Dichtung: er ist erst möglich, wenn der Künstler eine eigene Lebensform repräsentiert, die Lebensformen der Gesamtheit seinem Leben nicht mehr immanent, nicht mehr notwendiger Ausdruck des vollendeten Lebens der Gesamtheit ist.⁵

Al igual que Menzel, tampoco Marcuse hace una diferenciación entre los diversos tipos de artista y analiza, desde la perspectiva del cambio de la relación entre arte y vida, desde *Anton Reiser* de Karl Philipp Moritz hasta las primeras narraciones de Thomas Mann.

Glanz der einst berühmten Berliner Aufklärung verblichen... So kommen wir denn in eine eigentümliche Leere... Zerfall der Sitten... Unbekanntes lag in der Luft und harrte des günstigen Augenblicks. ... Gefühl vollkommener Nichtigkeit... Das Leben wird zur Wüste, weil den Menschen Langeweile befällt. Sie ist das Gegenteil der Liebe." "Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik". En Segebrecht (ed.), 1976, pp. 322-351. Aquí pp. 323-327. También *Die neue Rundschau* 71 (1960), pp. 596-622.

³ Menzel, 1838, p. 108.

⁴ Herbert Marcuse publicó su tesis doctoral en Friburgo en 1922 bajo el título *Der deutsche Künstlerroman*, aunque no sería publicada hasta 1978 en sus *Schriften*, pp. 7-344, edición que se cita aquí.

⁵ Herbert Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Schriften 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978 (1922), p. 10.

Marcuse contrapone las novelas realistas-objetivas al *Künstlerroman* romántico, y muestra su preferencia por las primeras, en las que el objetivo del artista es la integración en su entorno, mientras que en las segundas considera la actitud del artista como *Weltflucht*: “Im romantischen Künstlerroman kann der Künstler auf dem Boden der gegenwärtigen Umwelt auch nur die Möglichkeit einer Erfüllung nicht mehr sehen: er flüchtet in ein lebensfernes, idealistisches Traumland und baut sich dort seine poetische Welt der Erfüllung auf.”⁶

En la misma línea argumental está el trabajo de Erna Levy, *Die Gestalt des Künstlers im deutschen Drama von Goethe bis Hebbel*, publicado en 1929. El artista debe crearse una entidad propia, autónoma, en oposición al resto de los ciudadanos. Esto lo consigue convirtiéndose en protagonista, sobre todo, de novelas y *Novellen*. Los escritores sienten la necesidad de representarse a sí mismos, de reflejarse y de convertirse en héroes de sus obras literarias.⁷ Este estudio se limita al periodo entre Goethe y Hebbel y se centra en el género dramático, que entre los románticos no tuvo la acogida que tuvieron los géneros en prosa. Levy considera que los románticos carecían de la habilidad para el drama, algo que queda patente en la historia del *Künstlerdrama*: los románticos gustaban de perderse en el infinito y de mostrar al lector de forma lenta y pausada las características de sus personajes, introducirlos lentamente en la personalidad del artista, para lo que la linealidad de la prosa era más adecuada.⁸

⁶ Marcuse, 1978 (1922), p. 17.

⁷ Erna Levy, *Die Gestalt des Künstlers im Drama von Goethe bis Hebbel*. Berlin: Emil Ebering 1929, p. 31.

⁸ Levy, 1929, p. 33.

En 1931, Hans Friedrich Menck publica su obra *Der Musiker im Roman Ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählliteratur*. Trata sobre todo textos de los siglos XVII y XVIII, desde el Barroco hasta *Hildegard von Hohenthal*, de Wilhelm Heinse. Menck también defiende la relación causal entre los textos sobre músicos y el status social del músico: entiende que las *Musikererzählungen* actúan como medio de integración social del músico en una sociedad gremial. El periodo que analiza coincide en el tiempo con el desarrollo de la música clásica alemana, pero se extiende al mismo tiempo a lo largo de un siglo de búsqueda de una estética global. Su crítica de la novela de los siglos XVII y XVIII se centra en su dependencia de la música y el consecuente descuido de la teoría.

Er gestaltet [der frühere Musikerroman] die Wirklichkeit dieser einen Kunst, wie sie sich ihm in ihrer Beschränkung und in ihrer wortlosen Größe darbot. Es fehlen ihm die Begriffe, in denen sich Gehalt und Schönheit des Kunstwerks einfangen lassen; die dichte Realität des Künstlerlebens ist ihm weniger wichtig als die Bildung einer Kritik. Das soziale und persönliche Dasein der Künstler ist für ihn das einzige Medium, in dem die Musik Gestalt findet, da der Gedanke der Universalität einer vom Menschen gelösten Welt der Kunst noch nicht aufgetaucht ist.⁹

Para los románticos el arte será el epítome de la universalidad, y en consecuencia el artista se convierte en el hombre integral.

En 1939, Heimfried Sorgatz analiza la figura del músico en la literatura como motivo literario.¹⁰ Escoge para su estudio textos consagrados. Empieza con

⁹ Hans Friedrich Menck, *Der Musiker im Roman. Ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählliteratur*. Heidelberg: Winter 1931, Vorwort

¹⁰ Heimfried Sorgatz, *Musiker und Musikanten als dichterisches Motiv. Eine Studie zur Auffassung und Gestaltung des Musikers in der erzählenden Dichtung vom Sturm und Drang bis zum Realismus*. Würzburg-Aumühle: Triltsch 1939.

Heinse y su *Hildegard von Hohenthal* y finaliza con *Ein Ende in Paris* de Richard Wagner. Analiza las figuras musicales desde un doble condicionamiento: el músico debe tener un sentimiento musical, pero al mismo tiempo debe ser capaz de darle forma, y esto último es lo que lo diferencia del profano, que también puede poseer ese sentimiento musical. “Das Ideelle muß immer der Ursprung für eine künstlerische Tat bleiben; aber kein Kunstwerk kann der Form entbehren, am wenigsten das musikalische.”¹¹

A través de la forma la obra del artista cobra sentido y se hace comprensible para el público. Sólo a través de la unidad orgánica del sentimiento musical y de la forma se puede hablar de la belleza de la obra de arte. Y esta unidad está amenazada en el arte de siglo XIX, que menosprecia el principio formal.

Besonders der romantische Dichter läuft Gefahr, den Trennungstrich zwischen seiner Kunst und der Tonkunst zu übersehen; aus der Gleichsetzung der Schaffensart der beiden entstehen dann die Irrtümer in Formfragen: denn bei der Musik muß die Form immer erst gefunden werden, während sie bei den andern Künsten bis zu einem gewissen Grade von vornherein ist.¹²

A Sorgatz no le interesa la plasmación narrativa del motivo del músico, su trabajo pretende ser sobre todo una aportación a la historia intelectual del idealismo alemán: “Schließlich sei noch bemerkt, daß stilistische Fragen nicht besonders erörtert werden, um die Geschlossenheit der Arbeit, die vor allem ein Beitrag zur Geistesgeschichte des deutschen Idealismus sein möchte, nach Möglichkeiten zu wahren.”¹³

¹¹ Sorgatz, 1939, p. 2.

¹² Sorgatz, 1939, p. 2s.

¹³ Sorgatz, 1939, p. VIII.

En 1956 George Schoofield publica su trabajo sobre la figura del músico en la literatura alemana.¹⁴ En esta obra se hace un repaso a toda la literatura alemana desde la Edad Media hasta el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, haciendo hincapié en los textos a partir del Romanticismo. A lo largo de 200 páginas trabaja con un corpus de 132 textos, lo que deja entrever la superficialidad de sus análisis. Schoofield pretende ofrecer una visión de conjunto del músico como figura en la literatura alemana creativa desde los años del nacimiento de Berglinger de Wilhelm Heinrich Wackenroder y Ludwig Tieck hasta el *Doktor Faustus* de Thomas Mann. La referencia a las obras de épocas anteriores al Romanticismo con figuras musicales lo es a modo de introducción, y sobre todo a modo de contraposición. La configuración de la figura del músico adquiere a partir del Romanticismo rasgos nuevos que la diferencian de todo lo anterior. No es hasta ese momento que se convierte en motivo dentro de la literatura: “Thus the writer has tried to give the great works and the representative works their due, and at the same time to describe the rising and falling curve of the musician’s fortunes in literature, a curve which can and should be connected with the musician’s fortunes in actual life.”¹⁵

El estudio se concentra básicamente en el género narrativo, donde el músico puede ser estudiado de forma más precisa y a lo largo de un periodo de tiempo más extenso. El músico en la lírica, en el verso épico o en el drama sólo ha sido

¹⁴ George Schoolfield, *The Figure of The Musician In German Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1956.

¹⁵ Schoolfield, 1956, p. XIV.

incluido cuando su presencia puede ayudar a aclarar un punto o ejemplificar un tipo.

Schoolfield trata en concreto la relación de texto y música, pero siempre en función de los conocimientos musicales del autor, que para él son garante de la calidad del texto. También realiza una clasificación por tipos, a saber, músico creativo, virtuoso, mentor, *Spielmann*, y mujer músico. De esta obra de Schoolfield resulta especialmente interesante la elaboración de un corpus de textos donde aparecen figuras musicales de diferente entidad.

El estudio publicado por Herbert Riedel en 1959¹⁶ abarca el período desde el año 830 hasta el 1700, e incluye una visión de la época posterior a 1700, en la que a lo largo de 77 páginas enumera 194 autores y 405 textos, de un total de 574 mencionados en el estudio. No hace especial hincapié en la figura del músico, en muchas de las obras que cita ni siquiera aparece, el objetivo de su estudio es intentar averiguar cómo se plasma una música con palabras, “wie eine Musik, ein bestimmter musikalischer Vorgang, mit Worten erfaßt wird.”¹⁷

En 1962, Johannes Mittenzwei, teórico importante de la germanística de la RDA, retoma el condicionamiento social de Marcuse.¹⁸ Mittenzwei no se limita a buscar una explicación a la aparición de *Künstlererzählungen*, parte de la premisa de que

¹⁶ Herbert Riedel, *Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*. Bonn: Bouvier 1961 (1ª ed. 1959).

¹⁷ Riedel, 1961, p. 61.

¹⁸ Johannes Mittenzwei, *Das musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht*. Halle (Saale): Sprache und Literatur 1962.

la relación entre lo musical en la literatura y la evolución social permite observar la estructura de clases de la sociedad.

Eine Darstellung der Beziehung zwischen dem Musikalischen und der Literatur und der gesellschaftlichen Entwicklung ermöglicht außer psychologischen und ästhetischen Erkenntnissen Einblicke in die klassenmäßige Struktur der Gesellschaft, deren Werdegang auf diese Weise wie mit einem seismographischen Gerät verfolgt und registriert wird.¹⁹

Mittenzwei defiende la tesis de un Romanticismo revolucionario:

Die junge Intelligenz erkannte, daß der einseitige geschäftliche Wettbewerb der bürgerlichen Gesellschaft im Interesse rücksichtslosen Geldverdienens nicht mit den Humanitätsidealen eines Lessing, Herder, Kant, Goethe und Schiller in Einklang zu bringen war. [...] In der Kunst, insbesondere in der Musik, erkannten die Romantiker einen Ersatz für das Leben, das ihnen mit seinen zahlreichen Widersprüchen und seinem Spezialistentum als der Kehrseite der kapitalistischen Entwicklung keine harmonische Ausbildung mehr in dem Maße gewährte, wie sie sich wünschten.²⁰

Los métodos de Mittenzwei, así como los resultados de su investigación, pueden ser entendidos desde una perspectiva política partidista, además de literaria.

El estudio de 1968 de Steven Paul Scher²¹ parte de la base de que se ha desatendido un aspecto importante de la relación entre música y literatura: el fascinante proceso poético de plasmar en palabras las implicaciones intelectuales y emocionales de la música. El trabajo de Scher es un intento de examinar y evaluar la relevancia literaria y el logro artístico inherente a este proceso poético, el fenómeno que él ha designado “verbal music”: “any literary presentation

¹⁹ Mittenzwei, 1962, p. 5.

²⁰ Mittenzwei, 1962, p. 90s.

²¹ Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*. New Haven: Yale University Press 1968.

(wether in poetry or prose) of existing of fictitious musical compositions”.²² El autor selecciona pasajes de *verbal music* de cinco obras de entre 1799 y 1947, en los que trata de definir, caracterizar y evaluar de forma sistemática las figuras retóricas y los tropos, las peculiaridades de vocabulario y sintaxis y otras posibles formas de expresión literaria de las que los autores se sirven para componer su *verbal music*.²³

En 1968 Christa Karoli analiza la imagen del artista romántico desde la perspectiva del concepto de entusiasmo.²⁴ En la primera parte hace una retrospectiva de la evolución del concepto de “entusiasmo”, y en la segunda trata sobre todo pasajes de Jean Paul y E. T. A. Hoffmann, mientras que presta poco atención a las novelas del Romanticismo Temprano. El sueño romántico es ubicar el arte en el ámbito de lo absoluto, separado de lo terrenal, y el significado del entusiasmo romántico lo encuentra Karoli principalmente en el intento de superar el dualismo entre el “yo” y el mundo, entre el sentimiento y el entendimiento, un dualismo que se percibe como trágico²⁵ y que prefigura el nihilismo.²⁶

En 1982 aparece el artículo de Werner Hoffmann, “Der Künstler als Kunstwerk”,²⁷ en el que el autor comienza su análisis con el *Ardinghello* (1787) de Heinse y finaliza con *L'Oeuvre*, de Zola, a las que separan cien años. En este

²² Scher, 1968, p. 8.

²³ Scher, 1968, p. 11.

²⁴ Christa Karoli, *Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik*. Bonn: Bouvier 1968.

²⁵ Cf. Karoli, 1968, pp. 65, 248.

²⁶ Cf. Karoli, 1968, p. 254.

²⁷ Werner Hoffmann, “Der Künstler als Kunstwerk”. *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* 1 (1982), 50-65.

artículo su autor pretende tratar un problema determinado dentro de la gran constelación de problemas en torno a este género: pretende mostrar cómo al artista, que aspira a la autorrealización, y a su entorno los separan unos muros cada vez más elevados, en cuya construcción participan ambas partes. Finalmente estos muros encierran al obstinado artista en un guetto sin salida: tanto en su convivencia con la competitiva sociedad burguesa, que crea conflictos y pone obstáculos al artista creador, como también por el propio perfil desfigurado que caracteriza a estos personajes. En este artículo Hoffmann habla del artista torturado, herido, que duda de sí mismo, y la elección de los ejemplos demostrará que la figura predominante en la novela de artista del siglo XIX es la del artista fracasado.

En 1986 Karl Prümm²⁸ hace un análisis de las *Musiknovellen* desde “Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger” (1797) hasta 1850, fecha en la que en su opinión desaparece la *Musiknovelle* que representaban Berglinger y sus discípulos: “Die Musiknovelle, wie sie Berglinger und seine Schüler repräsentieren, ist um 1850 zu einem Abschluß gelangt, doch bedeutet dies noch längst nicht das Ende ihrer intensiven Wirkungsgeschichte.”²⁹

Prümm explica la aparición del género *Musiknovelle* tomando como punto de partida una comparación con las novelas anteriores que trataban la figura del artista, o la del músico en particular, especialmente *Hildegard von Hohenthal*

²⁸ Karl Prümm, “Berglinger und seine Schüler. Musiknovellen von Wackenroder bis Richard Wagner” *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 105 (1986), pp. 186-212.

²⁹ Prümm, 1986, p. 212.

(1794),³⁰ el *Musikroman* más significativo del siglo XVIII. Para Prümm el cambio y la diferencia parten del diferente significado e importancia que se le otorga a la música en cada periodo: mientras que en la novela de Heinse la música se somete a los condicionamientos feudales, el músico de la nueva *Musikernovelle* romántica lucha por su independencia y la de su música, tanto de los gustos de la clase dominante, como de la estética imperante.

En 1987 Sabrina Hausdörfer³¹ analiza la función del artista ficticio en la novela y en la teoría artística del Romanticismo alemán. Realiza en primer lugar una comparación entre la relación de la literatura y su teoría en el Clasicismo y en el Romanticismo, para pasar a plasmar algunos aspectos centrales de la teoría artística del Romanticismo Temprano a partir de textos de Wackenroder. Bajo el título “Alte Bilder vom neuen Menschen”, realiza un acercamiento a las *Herzensergießungen* y a las *Phantasien*, y concluye que Beglinger es un falso rebelde que sucumbe como consecuencia de su embriaguez de poder. Hausdörfer no distingue entre diferentes tipos de arte, la figura del artista ficticio actúa aquí como

paradigmatische Figur einer Auseinandersetzung mit vorgefundener Wirklichkeit, Sprache der Kunst und des Alltags und einer im Unbehagen am Bestehenden konkreten Phantasie der Veränderung. Thematisiert werden an der Romantik exemplarisch Implikationen eines avancierten Kunstbegriffs überhaupt.³²

³⁰ No existe unanimidad a la hora de fijar la fecha de su publicación. En este caso nos remitimos al año que fija Karl Prümm en su artículo.

³¹ Sabrina Hausdörfer, *Rebellion im Kunstschein. Die Funktion des fiktiven Künstlers in Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik*. Heidelberg: Winter 1987.

³² Hausdörfer, 1987, p. 17.

En 1988 se publica el estudio de Jörg Theilacker sobre *Musikererzählungen* del siglo XIX.³³ El acercamiento de Theilacker a las obras se realiza desde una perspectiva narratológica. El objetivo último de su trabajo es describir la estructura y las funciones – intratextuales, extratextuales y culturales - de este tipo de narraciones, en cuyo centro se encuentra el fracaso del artista. No le interesan las referencias ontológicas o metafísicas sobre la esencia del texto. No analiza los textos en su totalidad, sino que los divide en “Einzel- und Teilfunktionen” para reconstruirlos de nuevo en “Modellform (Erzähl-, Musik- und Poetikmodelle)”. Theilacker pretende averiguar cómo funciona un texto, el porqué, considera que pertenece al ámbito de la filosofía y de la especulación: “Nicht die subjektive Meinung des Interpreten, sondern die intersubjektiv nachprüfbaren Textdaten und –strukturen sind die maßgebliche Basis, auf der jegliche Hypothesen- und Modellbildung stattzufinden hat.”³⁴

En 2000 aparece el estudio de Alexandra Pontzen *Künstler ohne Werk*.³⁵ Si en el arte de la Edad Media se podía hablar de ‘obra de arte sin artista’, la autora invierte la idea y defiende la tesis de la existencia del artista sin obra de arte. A lo largo de más de cuatrocientas páginas intenta plasmar cómo la narrativa alemana entre el siglo XVIII tardío y el siglo XX saliente imagina, concibe y presenta este artista estéril. Joseph Berglinger es el primer artista de este tipo, y en la historia de su vida se anticipa esta problemática, cuyo rastro se puede seguir hasta hoy día.

³³ Jörg Theilacker, *Der erzählende Musiker*. Frankfurt/M.: Lang 1988.

³⁴ Theilacker, 1988, p. 19.

³⁵ Alexandra Pontzen, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*. Berlin: Schmidt 2000.

Son múltiples los estudios monográficos o comparativos, especialmente entre las figuras de Berglinger y Kreisler, de E. T. A. Hoffmann. De entre las obras que analizamos en este trabajo las *Herzensergießungen* han merecido especial atención por parte de la crítica literaria. Los estudios en torno a la figura de Berglinger son múltiples, pero apenas se incluyen dentro de un estudio más amplio sobre la obra de Ludwig Tieck, generalmente porque su autoría se adjudica exclusivamente a Wackenroder. Sólo Prümm y Sorgatz, de entre los autores mencionados con anterioridad, relacionan la biografía de Berglinger con las *Musikalische Leiden und Freuden*.

El hecho de que esta última obra no tenga un claro protagonista, ha provocado que sea generalmente ignorada en los estudios en torno a la figura del músico en la literatura. Lo mismo se puede decir para las demás obras que tratamos en este trabajo, puesto que no se pueden considerar *Musikererzählungen*. Sólo Riedel y Schoolfield incluyen la figura del *Minnesänger* en su corpus, pero no se mencionan, en este contexto, las obras de Tieck. Tampoco existen estudios sobre la evolución del artista en su obra, salvo una tesis doctoral publicada en 1936 por Stefan Petróczi³⁶ en la que el autor analiza la figura del artista en las siguientes obras de Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen* (1795-98), *Dichterleben* (1825), *Der Dichter und sein Freund* (1829), *Der Tod des Dichters* (1833) y *Hexensabbat* (1835).

Aunque menciona la figura de Berglinger, en la línea de la mayoría de autores, hace una división estricta entre los textos de las *Herzensergießungen* y las

³⁶ Stefan Petróczi, *Künstlertypen bei Tieck*. Dunántul Pécsi: Egyetemi Könyvkiadó 1936.

Phantasien en función de su autoría. De esta forma, lo que nosotros observamos como evolución de la figura, Petróczy lo considera una diferencia entre la perspectiva de ambos autores, y concluye así que para Wackenroder el hombre sucumbe por medio del arte o se torna exclusivista, mientras que para Tieck el artista no está expuesto a este peligro, porque el verdadero artista “kann an sich der trefflichste sein, wenn er sich kennt, und nichts Fremdartiges in sich hineinnimmt.”³⁷

³⁷ Petróczy, 1936, p. 34s. Más información sobre la bibliografía en torno a Ludwig Tieck se puede encontrar en las siguientes publicaciones: Dwight A. Klett, *Tieck Rezeption. Das Bild Ludwig Tiecks in den deutschen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 1989; Marianne Thalmann, “Hundert Jahre Tieckforschung”. *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* XLV/3 (1953), pp. 113-123; Achim Hölter, “Ludwig Tieck. Ein kurzer Forschungsbericht seit 1985”. *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 13 (2003), pp. 93-129.

2. Introducción histórica, sociocultural y teórica: El camino hacia el Romanticismo de Ludwig Tieck.

En el mundo de los dioses y del mito, la música pertenece especialmente al ámbito de las deidades femeninas: las musas. No en vano la música toma de ellas su nombre.³⁸ A seis de las nueve divinas hermanas se las relaciona con las diferentes ramas de la música, la poesía y la danza, y la invocación a la musa para que cante y narre, abre las dos grandes epopeyas homéricas, *La Odisea* y *La Iliada*.

En el caso de los humanos, sin embargo, las musas conceden sus dones a poetas masculinos, hablan a través de su boca, y en los poemas épicos a menudo aparece el cantor, el *Sänger*, con el sobrenombre de divino, donde queda patente su relación con las musas. La creación musical por parte de mujeres no aparece hasta Sapho. Componer música y poesía era la misma cosa.³⁹ En la vida pública las mujeres sólo cantaban como parte de un coro, no a título individual, eso quedaba reservado al ámbito privado. Incluso en los dramas, los papeles femeninos eran interpretados por hombres

No es casualidad que los textos literarios más antiguos conservados sean cantos, los músicos errantes se encargaban de su transmisión. César informaba de que los druidas memorizaban gran número de versos porque la escritura era considerada

³⁸ Cf. Annemarie Jeannette Neubecker, "Fragüen im altgriechischen Musikleben". En von Albrecht (ed.), 1990, p. 13.

³⁹ Neubecker, 1990, p. 15

perversa. Desde hace dos mil años los traductores de Homero se exasperan con sus hexámetros porque no parecen apropiados para ninguna lengua viva actual. Son antiguas las especulaciones de que se remontan a un lenguaje pastoril extinguido donde predominaba el ritmo. Algunos grupos humanos aún utilizan sistemas de comunicación melódicos, por ejemplo el *Jodeln* en los Alpes o el “silbo” en La Gomera, cuyo desarrollo respondía a la necesidad de un sistema de comunicación entre los pueblos. Los silbidos podían enviar noticias de un valle a otro, a través de los pastores que guardaban los rebaños en las montañas.

Desde la Antigüedad hasta el Romanticismo se produce una evolución significativa en la esencia de la música, desde la *musiké* griega hasta la *absolute Musik*.

Der Begriff der *musiké* bezeichnete das Singen, Rezitieren, Spielen und Tanzen in einem. Ton, Wort und Gestik bildeten eine poetische Einheit, die gegen Ende des klassischen Zeitalters in Sprache (Prosa) und Musik (vor allem Instrumentalmusik) zerfiel.⁴⁰

De forma paralela evoluciona la figura del músico - tanto en su aspecto exterior, su status y función social, como en su aspecto interior - del mero entretenedor al artista creador con inquietudes metafísicas. Tanto la música como la figura que la representa tienen también una presencia figurativa en la literatura. Y al igual que sus referentes, también ésta evoluciona, desde el *Spielmann* Tantris hasta el torturado Berglinger.

⁴⁰ Margit Bachfischer, *Musikanten, Gaukler und Vaganten. Spielmannskunst im Mittelalter*. Augsburg: Battenberg 1998, p. 8.

En la Antigüedad es Platón quien contribuye en mayor medida a la valoración de la música, cuya función es elevar el *ethos* del ciudadano. Desde la Edad Media cristiana hasta el Barroco y especialmente durante la época de la Reforma es la Iglesia la autoridad en cuestiones musicales. El arte de los tonos se pone a disposición de los intereses de la religión. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVIII se producirá un cambio importante en la esencia de la música: “Die Musik dient nunmehr der Wiedergabe und Deutung des Gefühls.”⁴¹

2.1. Edad Media

2.1.1. La literatura en la Edad Media: Aspectos generales

Al contrario de lo que podría ser nuestra concepción moderna del arte, la literatura medieval no trata de la expresión de experiencias u observaciones personales, más bien trata lo general, lo típico, lo ideal, que se convierte o se acepta como una realidad verdadera frente a la más inmediata realidad sentida. Así se explica la preferencia por fórmulas y clichés, la representación hiperbólica de héroes, damas y villanos que siempre son los mejores, las más hermosas y los más malvados.⁴²

La función del poeta no consiste en crear algo original, y su valía se mide en función de su capacidad de aplicar y de variar el repertorio dado.

La literatura de los siglos XII y XIII se caracteriza como la expresión de la primera gran cultura laica desde la Antigüedad, como el primer florecimiento de la vida intelectual alemana: “Die Leistung der Dichter, die diese Blüte herbeiführten, liegt auf zwei Gebieten: sie haben eine deutsche Literatursprache

⁴¹ Cf. Sorgatz, 1939, p. 1s.

⁴² Peter Wapnewski, *Deutsche Literatur des Mittelalters: ein Abriss von den Anfängen bis zum Ende der Blütezeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966, p. 48.

geschaffen und – wenn auch nur vorübergehend – die Geistlichendichtung abgelöst [...]”⁴³ Siguiendo a Reuter, hay que entender este impulso como la expresión de una cultura común que articuló las tendencias fundamentales de la cultura alemana, aunque no fue sostenida por el conjunto de la población sino por un estamento cerrado como era la caballería.⁴⁴ A esta actividad literaria cortesana debemos la imagen ‘relativamente completa’ que tenemos hoy en día de este estamento.

So lernen wir das Leben der Ritter vor allem von der Festseite kennen, deren Glanz sich nicht unbedingt mit den unbequemen Räumlichkeiten, die wir aus den erhaltenen Burgen kennen, vereinbaren läßt. Vor allem was das ritterliche Ethos betrifft, ist es heute schwer, zwischen Wirklichkeit und Idealisierung zu unterscheiden.⁴⁵

La literatura del círculo de los caballeros es la primera literatura laica desde la antigüedad que se conserva en testimonios escritos. Como consecuencia del analfabetismo dominante en esa época, la forma habitual de difusión de la literatura era oral, y aunque la mayor parte de esta tradición se perdió, se han conservado muchas historias y materias en la forma que se correspondía con el particular gusto de la sociedad caballeresca.

Die Literatur des hohen Mittelalters ist, sowohl was den Stoff als auch was die Form betrifft, eine überregionale Erscheinung, deren Zentrum in der südfranzösischen Provence lag. Bestimmte Geschichten, die wahrscheinlich aus den Liedern fahrender Spielleute überall bekannt waren, bilden die Grundlage der hochmittelalterlichen Epik.⁴⁶

⁴³ Georg Reuter, *Die Lehre vom Ritterstand. Zum Ritterbegriff in Historiographie und Dichtung vom 11. bis zum 13. Jahrhundert*. Marburg: Lahn 1971, p. 6.

⁴⁴ Cf. Ludwig Denecke, *Ritterdichter und Heidengötter (1150-1220)*. Leipzig: Eichblatt 1930.

⁴⁵ Christoph Parry, *Menschen, Werke, Epochen*. Ismaning: Hueber 1993, p. 26. La imagen del caballero que la recepción romántica tomó de la literatura cortesana medieval enfatizará su nobleza y su disposición para luchar por causas superiores.

⁴⁶ Parry, 1993. p. 27.

Aunque el mayor florecimiento de la literatura del alto alemán medio se lo debemos a los *Ministerialen*, la baja aristocracia que apenas disponía de un castillo, que se tenía que alimentar con la lanza y con la lira, una parte importante sí recaía en la vieja alta aristocracia libre. Especialmente los comienzos de la lírica caballeresca no se encuentran en las capas más bajas de la aristocracia, sino en las más altas. Se extendió de arriba a abajo hasta alcanzar los círculos donde las costumbres caballerescas sólo eran conocidas de oídas.⁴⁷

Ya en la época de máxima prosperidad encontramos a un poeta que vivía en la ciudad: Gottfried von Straßburg.

Daß ein Stadtbürger in die Adeldomäne der Literatur eingreift, ist etwas Neues, ist ein Zeichen für den Aufschwung der Städte, die in der Stauferzeit ähnlich wie die Ministerialen gefördert wurden, und für das wachsende Selbstbewußtsein des Bürgerstands.⁴⁸

Los ideales caballerescos le son ajenos, sólo ha adoptado su apariencia externa. Por su nacimiento no pertenecía a la verdadera clase de los caballeros, al contrario que Wolfram von Eschenbach, que decía de sí mismo que había nacido para honrar su escudo. Después del cantor del *Tristan*, el número de poetas urbanos creció cada vez más, a la vez que adquiría más importancia su literatura. Practicaban principalmente la literatura oral como sucesores de los viejos cantores errantes, *fahrende Sänger*, lo que nos indica un cambio de género literario. Se

⁴⁷ Aloys Schulte, "Die Standesverhältnisse der Minnesänger". *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur* 39, N.F. 27, (1895), pp. 185-251. Aquí p. 185.

⁴⁸ Erika und Ernst von Borries, *Mittelalter, Humanismus, Reformationszeit, Barock*. München: Dt. Taschenbuchverlag 1991a, p. 103s.

puede calificar a los siglos XIV y XV como los siglos del dominio de la literatura urbana.⁴⁹

2.1.2. La práctica musical en la sociedad medieval

Las figuras musicales de la Edad Media, no son realmente músicos en la forma en que lo entendemos actualmente. Aunque la música es una de sus habilidades, apenas influye en su carácter. Los héroes con habilidades musicales de la Edad Media no son músicos en el sentido moderno.⁵⁰

Durante la Edad Media, el músico como tal es una figura de importancia relativa y de status dispar. Tal vez sea en esta época donde sea más necesario distinguir entre las diferentes figuras que responden al calificativo de músico. Es especialmente importante hacer esta distinción, porque en uno de los extremos tenemos al *Minnesänger*, que no era considerado “músico”, y al otro extremo, al músico común.⁵¹ El *Minnesänger*, una figura respetada, era básicamente poeta. Es la figura propiamente cortesana, y es la que merece los elogios del público real y del mundo literario. Su propia razón de ser dentro de un mundo limitado al entorno de la corte, provoca que con el decaimiento de la misma desaparezca con ella. Y con un status prácticamente opuesto en lo que se refiere al reconocimiento social y literario se encuentra el simple *músico*, personaje ambiguo y polifacético.⁵²

⁴⁹ Schulte, 1895, p. 185.

⁵⁰ Schoolfield, 1956, p. XIII.

⁵¹ Cf. Walter Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter*. Innsbruck: Helbling 1983.

⁵² Sobre la posición social del músico en la sociedad medieval, cf. Walter Salmen, “Die soziale Geltung des Musikers in der mittelalterlichen Gesellschaft“. *Studium Generale* 19 (1966), pp. 92-103.

Obwohl die Musik fester Bestandteil des mittelalterlichen Lebens war, blieben die Musikanten Außenseiter der Gesellschaft, von denen behauptet wurde: "spielleute und gaugkler sind nicht leute wie andere Menschen, denn sie nur ein schein der menschheit haben und fast den Todten zu vergleichen sind."⁵³

Durante esta época se aplica el término músico por extensión a multitud de figuras que tal vez tengan sólo en común su calidad de vagantes, entretenedores de masas, personajes que recorren los pueblos ofreciendo su arte a cambio de algo que llevarse a la boca. Sólo en escasas y determinadas ocasiones tenían acceso a la corte, generalmente para servir de divertimento en fiestas y celebraciones, siendo a menudo objeto de las burlas de los espectadores. Mientras que la figura del *Minnesänger* desaparece, la del músico o *Spielmann* sobrevive, tanto en la vida real como, aunque más remotamente, en la literatura. Es de ésta última de la que se puede seguir su rastro como figura narrativa.

El trovador Guirau Riquier (1254-1292) propone una división de los *Sänger* en cuatro grupos:

als unterste die der Gaukler auf Jahrmärkten, der Seiltänzer und Schausteller von Tieren; darüber die Jongleurs, die, 'eigentlichen' Spielleute und Träger der Literatur, auch 'ménestrels' genannt; ein weiteres Stockwerk darüber die Trobadors, zumeist Dichter und Melodieerfinder in einer Person; und zuoberst die hervorragenden, allenthalben anerkannten Autoren, die 'doctores de trobar'.⁵⁴

⁵³ Bachfischer, 1998, p. 15.

⁵⁴ Citado por Peter Gülke, *Mönche, Bürger, Minnesänger. Die Musik in der Welt des Mittelalters*. Wien: Boehlao 1980, p. 129.

2.1.2.1. El *Minnesang* y el *Minnesänger*

El *Minnesang* es una parte constituyente de la imagen de la Edad Media. Tenemos testimonios escritos que permiten definir, analizar, catalogar estos cantos con una base firme. Está caracterizado por convenciones de género fijas y por una variación de los elementos constructivos fijos:

Minnesang realisiert sich gattungsspezifisch darin, daß bei seiner Aufführung dem höfischen Publikum festgelegte Rollen und Rollenbeziehungen von geringer Variationsbreite in ebenso festgelegten Argumentationsabläufe vorgeführt und zur Identifikation angeboten werden.⁵⁵

Las reglas para la elección de las palabras, para la construcción de las metáforas, el ritual de la exposición, todas las posibilidades estaban definidas de forma muy estricta y el público era conocedor de todas las combinaciones posibles e imposibles de la construcción literaria. Destruir las expectativas del público era un síntoma de mala calidad.⁵⁶ En lo que se refiere al contenido, Hugo Kuhn lo define así:

Das Minnelied hat ja überhaupt noch keinen Inhalt im eigentlichen Sinn, den es darstellen könnte, hat noch gar nicht die Liebe, das Gefühl der Liebe, zur Aussage, sondern es baut im Vollzug seiner gedanklich-syntaktisch-metrisch-musikalischen Formstruktur die Liebe auf als Minne-Dienst, als höchste fast kultische Vollzugform seiner ständischen Umwelt.⁵⁷

El *Minnesang*, al igual que la epopeya, era una forma de expresión propia del mundo caballeresco medieval y de su ideal cultural. Esta forma literaria cantada

⁵⁵ Gerhard Hahn, "Zum sozialen Gehalt von Walthers Minnesang. Einige Beobachtungen am Text". *Medium aevum* 48 (1979), pp. 121-138. Aquí p. 121.

⁵⁶ Cf. Jurij M. Lotman, *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung. Theorie des Verses*. München: Fink 1972, p. 189.

⁵⁷ Hugo Kuhn, "Zur inneren Form des Minnesangs". En Fromm, Hans (ed.), *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972 (1ª ed. 1961), pp. 167-179. Aquí p. 174.

era la que ostentaba el rango más elevado de su época, más que el discurso del narrador épico. Este último se esforzaba por ejercitarse en el *Minnesang*, no así el *Minnesänger* en el discurso épico. La maestría en el canto merecía un prestigio especial. Generalmente, el poeta era a la vez compositor y cantor.⁵⁸

Menos firmes y menos fiables son las deducciones o las apreciaciones que se pueden hacer sobre la figura del *Minnesänger*. Muchas veces, la imagen que se tiene de esta figura no deja de ser pura ficción, sale de la imaginación de escritores que ven en ella aquello que quieren ver. Ensalzando las virtudes y la calidad de estos ‘poetas cantores’, a menudo innegable, se ensalza la época a la que pertenecieron, y se justifica esa recuperación ‘ornamentada’ de la imagen de la Edad Media para adaptarla a la propia ilusión. Este será el caso, por ejemplo, de autores como Ludwig Tieck, que quisieron ver en la Edad Media la época dorada de la literatura que ellos denominaron entonces “romántica”.

El *Minnesänger*, como su nombre indica, cantaba a la *Minne*, al amor cortés, al amor de una mujer por lo general de la nobleza. Cuando este *Minnesänger* era a su vez un caballero podemos hablar también de *Ritterdichter*, término que acuña Tieck en sus *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*. A menudo este *Sänger* iba acompañado de un *Spielmann* en quien recaía el acompañamiento musical.⁵⁹ La música instrumental en la Edad Media quedaba en un segundo plano con respecto a la música vocal. Así también las figuras que la representaban.

⁵⁸ Cf. Schulte, 1895, p. 185.

⁵⁹ Cf. Salmen, 1983, pp.127-143.

2.1.2.2. Otras figuras musicales: El origen del *Spielmann*

“...wes’ Brot ich eß, des Lied ich sing”

Este término *Spielmann*⁶⁰, frecuentemente atestiguado en la literatura medieval alemana (*Spilman*) fue primeramente utilizado por los hermanos Grimm como designación del *Sänger* germano. El modelo para ello era la figura de Volker en el *Nibelungenlied*. Partiendo de la diferenciación entre *Naturpoesie* y *Kunstpoesie* en el sentido de Herder, Jacob Grimm asigna el cuidado y la conservación de la ‘poesía natural’ al *Spielmann*, aunque su grado de participación en los textos queda abierto: “Über die Art, wie das zugegangen, liegt der Schleier eines Geheimnisses gedeckt, an das man Glauben haben soll.”⁶¹ Los hermanos Grimm no parten por lo tanto de la aparición histórica de los *Spielleute*, sino de una figura de la literatura que se denomina “*Spielmann*”.⁶² Utilizan el término en relación con su propia teoría del arte orientada en Herder. Así el *Spielmann* aparece como el típico hombre del pueblo, como lo ven en el Romanticismo, en cierto modo como una encarnación del alma del pueblo, natural como ésta, y en consecuencia portador de la ‘poesía natural’. Es guardián de la autenticidad y de la continuidad de toda la literatura popular: “Dieser *Spielmann* ist der eigentliche Berufsmusiker gegenüber dem Herren, der selbst Sänger und Dichter war, dem *Minnesänger*.”⁶³

Spielmannsdichtung y *Volksdichtung* son por lo tanto lo mismo. Ernst y Erika von Borries describen de la siguiente forma este tipo de literatura:

⁶⁰ Este concepto de *Spielmann* no guarda relación con la denominada “*Spielmannsepik*”, bajo cuya designación se entiende hoy en general un grupo de cinco poemas épicos escritos en alto alemán medio, cuyas versiones originales se situarían en la segunda mitad del siglo XII y que no pertenecen ni a la leyenda heroica, ni a la épica cortesana ni a la religiosa, aunque su temática y sus contenidos estén relacionados. Se trata de los poemas épicos de *König Rother*, *Herzog Ernst*, *St. Oswald*, *Orendel*, *Salman* y *Morolf*. El criterio para designar el género suele ser en el sentido más amplio el estilo de las obras. Cf. Walter Johannes Schröder, *Spielmannsepik*. Stuttgart: Metzler 1967, p. 87.

⁶¹ Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*. Göttingen: Dieterich 1811, p. 11.

⁶² Schröder, 1967, p. 2.

⁶³ Engel, 1960, p. 209.

Es handelt sich bei der Spielmannsdichtung durchweg um Unterhaltungsliteratur. Noch gibt es beispielsweise keine innere Entwicklung des Helden: er ist nicht einen Augenblick in Frage gestellt, sondern bewährt sich stets in der Welt und wird am Ende belohnt [...] Da die Widerstände immer von außen kommen, fehlt in diesen Dichtungen noch jede Auseinandersetzung des Helden mit Schuld oder Ängsten und anderen Gefühlen.⁶⁴

El antiguo *Sänger* germano, que tenía un status privilegiado entre los príncipes y era honrado y laureado por su canto, desapareció durante la época de cambio que se produjo en la forma de vida y en las relaciones como consecuencia del contacto con los romanos. Sin embargo, su joya más preciada, la *Sage* alemana, sobrevivió, aunque en un recipiente impuro, el *Spielmann*.⁶⁵

Cuando el Imperio Romano se derrumbó en su contacto con los germanos, parte de su cultura sobrevivió y pasó a formar parte del mundo germánico. Una de estas herencias de la Antigüedad fue el *Spielmann*, que no es otro que el *mimus*, o *ioculator*, o *scurra*, o *histro* de los romanos.⁶⁶ Para desarrollar su arte no precisaba preparativos costosos ni escenario, ni vestiduras fastuosas, ni siquiera era necesaria para su representación una poesía artísticamente configurada ni un auditorio de su gusto. Muy al contrario, la obra del *Spielmann* era más lucrativa cuanto más ruin y canalla, y cuanto más se prestara a la burla y al escarnio del público.

⁶⁴ Von Borries, 1991a, p. 58.

⁶⁵ Paul Piper, *Die Spielmannsdichtung. Die reine Spielmannsdichtung*. Tomo II. Berlin: Spemann 1887, p. 1.

⁶⁶ Cf. Bachfischer, 1998, p. 8ss.

Que esta semejanza entre el *Spielmann* alemán y el *scurra* romano es real, lo muestra la coincidencia de sus rasgos más característicos, además de las glosas alemanas de las denominaciones latinas a que hacen referencia, así como la información históricamente probada de actuaciones de *mimi* y *ioculatores* romanos entre las tribus germanas. La palabra *scurra* aparece a menudo glosada por *spielmann*, de igual modo *scenicus*, *thymelicus*, *histrion*, *ioculator* y *mimus*. En su esencia, el *Spielmann* alemán siguió siendo el mismo que su antepasado romano. Era especialmente característico de ambos la insolencia de su proceder en las representaciones, su desvergüenza y su discurso provocador. El objetivo de sus representaciones era entretener y hacer reír. Los propios *Spielmann* bailaban, contaban historias, fanfarroneaban, exageraban y se burlaban de sí mismos y de los demás. Esta parte de su actividad era sin duda herencia de los *mimos* romanos. Junto con este tipo de espectáculo circense, se ejercitaban en la práctica de todo tipo de música y, finalmente, también asumieron el papel de transmisores y divulgadores de las *Sagen* germánicas, a la vez que recitaban poesía en calles y callejones, y especialmente en ceremonias festivas.

Pero todas estas actividades no bastaban para su mantenimiento. El número de *juglares* había aumentado de tal manera que se hizo necesaria una especialización. Aquí ya se sembró la semilla de la posterior separación entre *juglares* “altos y bajos”. Cuando en los grandes acontecimientos festivos se mencionan cientos de *juglares*, no se debe entender como una licencia literaria. Precisamente la gran competencia les obligaba a dedicarse también a otro tipo de actividades como el comercio. Esto aumentará su riqueza pero no elevará su status. A menudo hallamos también al juglar como médico o como mensajero. Podía ser empleado

de cualquier cosa, y como divulgador de chismes y como consejero era insuperable. Hacía cualquier cosa por dinero y alababa a quien lo trababa bien. Sus loas eran tan estimadas como temida su reprobación. Pero independientemente de la gran diversidad de actividades que desarrollaba, condición indispensable era la vida errante.⁶⁷

El pueblo estaba desde el punto de vista de la moralidad por encima del *Spielmann*, resto del corrupto paganismo romano, y se consideraba deshonoroso pertenecer a la clase de los vagabundos. También el clero perseguía la actividad de los juglares con prohibiciones y amenazas de castigos eternos. Ni siquiera la justicia los equiparaba al resto del pueblo. El *Sachsenspiegel* sencillamente les declara nacidos ilegítimos y sin derechos: “Kempen unde er kinder, spellude, unde alle, de unecht geboren sin, ..., de sin alle rechtelos.”⁶⁸ Aún en 1287, el emperador Rudolph excluyó a los vagabundos del *Landfrieden*. No sería hasta la Revolución Francesa que la ilegitimidad llegaría formalmente a su fin.⁶⁹

Aunque siempre nos refiramos al *Spielmann* en masculino, también había *Spielfrauen*, aunque en menor número. Eran criticadas y despreciadas en mayor medida que los hombres, y salvo algunos casos en que conseguían instalarse en la corte y escapar así a los prejuicios que afectaban a sus compañeras vagantes, eran

⁶⁷ Cf. Piper, 1887, pp. 10-14.

⁶⁸ *Sachsenspiegel Landrecht*, I 38 § 1. Cf. Sabine Zak, *Musik als 'Ehr und Zier' im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*. Tesis doctoral. Neuss: Dr. Paffgen 1979, pp. 279-291.

⁶⁹ Cf. Wolfgang Hartung, *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*. Wiesbaden: Franz Steiner 1982. Aquí p. 28s.

sinónimo de prostitutas.⁷⁰ También se les atribuían poderes mágicos, utilizaban básicamente su físico excitante, su canto provocativo y su baile seductor para hechizar al público, y estas artes de seducción las habían recibido directamente del diablo, pues según la creencia común, ellas mismas eran criaturas del diablo, un señuelo del diablo: “Spielfrauen würden diese Rolle für den Teufel übernehmen und ihm mit ihren musikalischen Künsten die Seelen der Opfer zuführen.”⁷¹

A pesar de sus difíciles relaciones con el clero, el *Spielmann* no era enemigo del cristianismo, simplemente le era indiferente. Adaptaba las prácticas o apariencias religiosas a sus propios intereses. Fue también su olfato por lo lucrativo lo que impulsó su interés por conocer la escritura:

Mit seinem gesunden Gefühl für das, was Nutzen bringt, sah der Spielmann bald, wie vorteilhaft es werden konnte, wenn er durch Stoffe aus lateinischen und französischen Quellen Abwechslung in seine Vorträge brachte. Dazu bedurfte er aber vor allem der Kenntnis der Schrift.⁷²

De los caballeros adoptó lo que le interesaba de la temática - temática impregnada por las ideas de la caballería, que tenía en la tabla redonda del Rey Arturo su ideal, y que encontraba su consagración en el misterioso reino del grial - y la *Minne*. Los poetas eran generalmente también caballeros, y el ambicioso *Spielmann* siempre intentaba competir: si el caballero contaba hazañas de una valentía increíble, entonces el *Spielmann* siempre estaba dispuesto a encontrar aventuras aún más inverosímiles. A los héroes incansables e indomables de la poesía caballeresca se oponían los gigantes y los enanos, los engendros de todo

⁷⁰ Cf. Ernst Schubert, *Fahrendes Volk im Mittelalter*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1995, pp. 312-324.

⁷¹ Bachfischer, 1998, p. 32.

⁷² Piper, 1887, p. 23.

tipo del *Spielmann*, y cuando empezaron a dominar el arte de la escritura y ya no dependían exclusivamente de su memoria, entonces el *Spielmann* también podía contar aventuras dentro de un contexto épico más amplio.

El acceso de los juglares a los círculos cortesanos se lo proporcionaban tanto su habilidad para entretener como sus múltiples talentos, que hacían de ellos posibles maestros en cortes de príncipes y caballeros. Además, prestaban un gran servicio a los poetas porque divulgaban sus creaciones entre el pueblo. Pero su acceso al poder lo conseguían sobre todo por medio de su lengua, de su capacidad de alabar e injuriar. Todo aquello que agradaba y con lo que se pudieran conseguir donativos contaba con la aceptación del *Spielmann*. Del clero tomó los temas hagiográficos, del caballero el *Minnelied* y del pueblo las viejas *Sagen*.⁷³

En conclusión podemos decir que el *Spielmann* era una figura poco apreciada en la Edad Media. Sólo adquiría importancia si acompañaba a un *Sänger*, y en este caso la importancia no era sino relativa, puesto que la música instrumental en aquella época estaba supeditada a la música vocal y no se entendía todavía como un arte en sí misma. Además, en la Edad Media, tanto el término *Musikant* como el término *Spielmann* se entendían y utilizaban como conceptos genéricos para designar a todo tipo de profesionales vagantes que iban de pueblo en pueblo realizando o representando cualquier actividad que les pudiera proporcionar algo de valor, a veces incluso sólo algo para comer. Tampoco es extraño encontrar autores que consideran al *Spielmann* como un instrumento del diablo y lo condenan como tal. Parece evidente pues, que no se debe confundir en ningún

⁷³ Cf. Werner Danckert, *Das Volkslied im Abendland*. Bern: Francke 1966, p. 149.

caso esta figura con la del *Minnedichter*, la del *Hofdichter* o la del *Ritterdichter*, figuras éstas propias e inherentes a la Edad Media, y que en la Edad Media tardía, con el desmoronamiento de la cultura cortesana, desaparecen.

2.1.3. El músico como figura literaria en la Edad Media

La figura del músico en la literatura medieval hace su aparición en la épica del alto-alemán medio, donde aparece como *Spielmann*, simulado o real - el de músico vagante es uno de los disfraces favoritos del héroe épico.⁷⁴ Encontramos un ejemplo del tratamiento de la figura del músico en esta época en cuatro obras importantes: *König Rother*, *Kudrun-Lied*, *Tristan* y *Nibelungenlied*. El músico se representa aquí de forma menos compleja de lo que era en la realidad.

En la epopeya *König Rother* (c. 1150-1160), el ejemplar rey que da nombre al poema debe asegurar la descendencia tomando una esposa. La elección recae en la princesa de Constantinopla. El Conde Lupold y su séquito son enviados como emisarios e intermediarios del enlace, pero son recibidos de forma poco amistosa y hechos prisioneros. El joven monarca Rother navega entonces él mismo hacia Constantinopla y allí, disfrazado como el arpista Dietrich, libera a sus mensajeros y secuestra a la hija del Rey Constantino.⁷⁵ Los versos 2508-30 describen la escena en la que el rey disfrazado de músico se da a conocer a sus compañeros. En este poema lo importante no es la vivencia musical, “sondern das Bewußtsein, daß Rother da ist, von dem sie die Erlösung aus der Gefangenschaft erhoffen. Die Musik ist auch hier nur Mittel zum Zweck.”⁷⁶

⁷⁴ Cf. Schoolfield, 1956, p. 1.

⁷⁵ Cf. Peter Nusser, *Deutsche Literatur im Mittelalter*. Stuttgart: Kröner 1992, p. 162.

⁷⁶ Riedel, 1959, p. 132.

Tristan (c. 1200-1210), de Gottfried von Straßburg, es una poema épico incompleto de apenas veinte mil versos divididos en treinta capítulos. Es una obra crucial de la literatura alemana medieval y un canto elevado a un amor apasionado: uno de los grandes dramas de amor del arte occidental. Es la obra más importante de toda la Edad Media en lo que a la descripción de la música se refiere, y no sólo por su riqueza temática, sino también por la habilidad poética de Gottfried de reproducir la música con palabras. La música es una de las bases sobre las que se construye todo el poema.⁷⁷ Tristan es un dechado de virtudes lo que provoca admiración y envidia en los demás, y ha recibido una educación exquisita, que en la Edad Media incluía la formación musical, por lo que no es difícil para estos héroes hacerse pasar por músicos. Tristan, sobrino del Rey Marke, utiliza al igual que König Rother la vestimenta de un *Spielmann* para ser bien recibido en la corte, y disfrazado como tal bajo el nombre de Tantris se convierte en el tutor de Isolde.

Ya en el cap. III se nos muestra la formación musical de Tristan, hasta que domina los instrumentos de cuerda de forma magistral. En el cap. IV el niño es secuestrado por unos mercaderes, debido, entre otras, a sus dotes musicales, de lo que esperan sacar provecho. En el cap. V Tristan, que cuenta catorce años, se encuentra con los cazadores del Rey Marke, y accede a la corte gracias a sus habilidades como “Hornbläser”. En el cap. VI Tristan se revela como un prodigio de la música y obtiene los mayores honores, entablando una estrecha amistad con el Rey Marke.

⁷⁷ Cf. Riedel, 1959, p. 172ss.

Der künec sprach: “Tristan, hoere her:
 an dir ist allez, des ich ger.
 du kanst allez, daz ich wil:
 jagen, sprache, seitspil.
 nu suln ouch wir gesellen sin,
 du der min und ich der din...”⁷⁸

(3721-3726)

En el cap. XI, herido de muerte y disfrazado como el *Spielmann* Tantris, accede a la corte de Irlanda y sus habilidades musicales llegan a oídos de la reina Isolde, quien cura sus heridas a cambio de instruir a su hija, del mismo nombre, en todas las artes, especialmente en la música.

En la épica heroica en la que el *Spielmann* no es un héroe disfrazado sino un músico de verdad, éste desempeña un papel más importante. El *Nibelungenlied* (c. 1200) es uno de los cantos heroicos más significativos del alto alemán medio. Volker no es un *Spielmann* común, es un violinista brillante a la vez que uno de los soldados más valientes del ejército de los burgundios, es una réplica más heroica de Horant, el ‘músico’ del *Kudrunlied*. Personifica la apoteosis del *Spielmann* medieval porque aúna todas las cualidades positivas de la figura: su talento, su ingenio y su audacia, y prefigura a los violinistas demoníacos del siglo XIX.⁷⁹

El *Nibelungenlied* lo presenta como “Volker, den Spilman”. Trovador al servicio del rey de los burgundios Gunther, Volker aparece ya al principio del cantar en la campaña contra Lüdegast y Lüdeger. (4ª *Áventiure*) Volker vuelve a aparecer en la

⁷⁸ Der König sprach: “Tristan, hör mir zu! / Du hast alle Eigenschaften, die ich mir wünsche, / du kannst alles, was auch ich können will: / Jagen, Sprachen, Saitenspiel. / Nun laßt uns auch Gesellen sein, du der meine und ich der deine...”.

⁷⁹ Cf. Schoolfield, 1956, p. 1.

segunda parte de la epopeya. En el camino al reino de los hunos el violinista ameniza a los burgundios con su música, y les guía más allá del Danubio a través del territorio de Else. (31ª *Áventiure*) Y cuando en el salón de Etzel se desencadena la lucha entre su gente y los burgundios, el sonido del violín de Volker cierra mágicamente las puertas. (33ª *Áventiure*)

Sin embargo, aunque las referencias a su arte son múltiples, sólo somos realmente testigos del mismo en dos ocasiones. La estrofa 1705 describe cómo el caballero rinde homenaje a la esposa de Rüdiger con una canción de despedida, una canción que se deduce compuesta y escrita por él mismo. La segunda descripción de su música corresponde a una escena que, según Riedel, puede ser considerada una de las más hermosas de todo el poema: “während der Nachtwache mit Hagen spielt Volker die Burgunden in den Schlaf.”⁸⁰

El *Kudrunlied* (c. 1210-1240) es un poema heroico en 1705 estrofas. Sigue la tradición de la epopeya heroica germánica pero se centra en las historias de seducción y consecución de novia con final feliz, y en este aspecto se puede entender un contraejemplo del *Nibelungenlied*. La obra está dividida en tres partes en función de sus personajes principales, Hagen, Hilde y Kudrun. Horant es una figura importante en esta epopeya marítima. Mediante su canción, persuade a Hilde de Irlanda de que escuche el ruego de Hetel - el músico de la Edad Media es a menudo un aventurado pretendiente, para sí mismo o para otro. La descripción de la canción de Horant en la sexta *Áventiure* es uno de los pasajes más famosos de la literatura medieval alemana, digno antecesor del

⁸⁰ Riedel, 1959, p. 165.

retrato de la música de *Don Juan* de Hoffmann o Mörike: el poeta del siglo XIII resuelve hábilmente el problema de cómo reproducir la música en palabras.⁸¹ En la séptima *Áventiure* Horant canta cuatro veces más, pero la música misma no es descrita, sino más bien el efecto, que queda claramente reflejado en las palabras de los oyentes. En tres ocasiones, que se suceden en poco espacio de tiempo, el poeta refiere cómo el maravilloso canto de Horant hacía callar incluso a los pájaros. En la siguiente descripción se puede reconocer claramente el poder de la música:⁸²

Horant aber sang in so ritterlich schöner Weise wie noch nie, so daß alle, die Kranken wie die Gesunden, nicht aufhören konnten, seinen Melodien zu lauschen. Die Tiere im Walde verließen ihre Wiese, die Würmer vergaßen, sich durch das Gras zu winden, die Fische schwammen nicht mehr durch das Wasser, sondern verharrten still, so vortrefflich verstand er seine Kunst. Was er auch vortrug, niemand langweilte sich. Dagegen verblaßte sogar der Chorgesang der Geistlichen, und die Glocken klangen nicht mehr so schön wie früher. Alle, die Horant hörten, verspürten Sehnsucht nach ihm.

Al decaer la cultura cortesana decae con ella el músico como figura narrativa; en un poema como *Der Ring* (c. 1410), una “epopeya campesina” grotesca de Heinrich Wittenwiler perteneciente a la *Schwankliteratur*, ya encontramos a un músico desdichado que se dedica a entretener en los bailes de los pueblos. Esta obra cobra importancia en este contexto por dos canciones intercaladas en el argumento. La primera es una canción de baile durante una boda. La forma en la que está escrita sirve especialmente para producir un efecto cómico. La segunda canción a considerar es también una canción de baile cantada en una boda, que supera en simpleza a la anterior. En la épica de Wittenwiler se da por primera vez

⁸¹ Cf. Reinhold Wiedenmann, “Die Mittelalterlichen Sanger-Aufsteiger von morgen? Betrachtung eines Sangers von heute“. En Irene von Burg et al. (eds.), *Mittelalter-Rezeption IV*. Goppingen: Kümmerle 1991, pp. 169-176.

⁸² Cf. Riedel, 1959, p. 205ss.

el hecho de que el canto esté caracterizado y cobre importancia por la forma de la elaboración del texto.

2.2. Renacimiento – Humanismo - Reforma

El Renacimiento es un periodo de la historia de Europa que abarca el paso de la Edad Media a la Modernidad, en el que se pone en entredicho la imagen medieval del mundo y del hombre, así como su orden social y estatal. Desde un punto de vista cultural significa la resurrección de los ideales de la Antigüedad en la literatura, en la filosofía y en las ciencias, y especialmente en la pintura y en la arquitectura. Junto a esta resurrección de la Antigüedad clásica se produce una crisis de ideas y de creencias. El hombre toma conciencia de su libertad y de su capacidad creadora, se descubre como individuo, se convierte en la medida de todas las cosas.

La imagen teocéntrica del mundo se torna antropocéntrica y la filosofía se separa de la teología. El Renacimiento, el Humanismo y la Reforma surgen del anhelo del hombre por una renovación tanto intelectual como religiosa. Recurren de igual forma a las fuentes antiguas: el Renacimiento se orienta en el arte romano, el Humanismo resucita a los antiguos filósofos, historiadores y poetas, y la Reforma conecta la traducción de la Biblia con los textos originales griegos y hebreos. La nueva conciencia y autoestima se puede observar también en las luchas religiosas y en la confusión y los disturbios alrededor de la Iglesia, los múltiples concilios del siglo XV y la obra reformista de Martín Lutero.⁸³ El concepto de genio como

⁸³ Lutero (1483-1546) no fue sólo un revolucionario y un renovador social, traductor de la Biblia y pedagogo, sino también un poeta musical a quien el libro de cantos evangélico debe 36 composiciones corales - en parte traducciones de himnos latinos.

nuevo tipo de artista que aparece en esta época se entiende como una fuerza creadora dentro de un orden básicamente religioso.

La lucha entre Erasmo de Rotterdam y Lutero, marca de forma clara la frontera entre el Humanismo y la Reforma.

Während Luther von der Ohnmacht des menschlichen Willens im göttlichen Heilsplan ausging und die Erlösung des Menschen allein auf Gottes Gnade und Liebe zurückführte, räumte Erasmus, ganz im Sinne des humanistischen Menschenbildes, dem einzelnen Entscheidungsfreiheit zum Guten und Bösen ein, zur Annahme oder Ablehnung der göttlichen Gnade.⁸⁴

Como Erasmo no quería en ningún caso llegar a una ruptura con Roma, aprovechó la oportunidad para distanciarse de Lutero.⁸⁵ El propio Lutero mantuvo con el tiempo una postura cada vez más alejada del Humanismo, que abogaba por una argumentación científica y racional, por el escepticismo y la emancipación del espíritu, y defendió una fe sencilla, una religión que llevara directamente a Dios y ofreciera al ser humano una orientación clara así como confianza en una salvación segura.

Alemania apenas se vio afectada por el período renacentista y pasa prácticamente de la Edad Media a la Modernidad. Durante los siglos XV y XVI lo que se dio en lugar del Renacimiento fue una exasperación contra la Edad Media, cuyo cenit fue la Reforma. A pesar de que se le dio importancia a su estudio en esa época, la influencia del helenismo no es especialmente perceptible ni en la literatura ni en el arte, y no será hasta el siglo XVIII que cobre importancia en Alemania:

⁸⁴ Von Borries, 1991a, p. 279.

⁸⁵ En un primer momento Erasmo fue uno de los apoyos más firmes de Lutero en su contencioso con la Iglesia católica.

Las querellas religiosas y la Guerra de los Treinta Años debilitaron de tal modo a los países germanos que todo su desarrollo intelectual quedó retrasado hasta el siglo XVIII, que dará a luz un nuevo humanismo y un helenismo renovado. Los humanistas de los siglos XV y XVI no iban más allá de los textos. La Antigüedad era para ellos una inmensa fuente de sabiduría que aprehendían eruditamente, y que receptaban como un todo, sin hacer demasiadas distinciones.⁸⁶

2.2.1. La literatura en la época del Humanismo y la Reforma

La mayor parte de la literatura del Renacimiento y del periodo de la Reforma era moral y didáctica, así como religiosamente instructiva. De forma adicional, el invento de Gutenberg del tipo móvil a mitad del periodo fue fundamental para el progreso de la literatura, porque hizo que libros y otros textos fueran más asequibles y accesibles para un mayor número de personas. También hay que destacar la importancia de la traducción de Lutero de la Biblia al alemán, lo que acercaba la palabra de Dios al individuo, que dejaba así de depender de los párrocos de la iglesia católica a la hora de interpretar la Biblia escrita en latín.

En lo que respecta a la literatura humanista orientada en la retórica latina, quedó inicialmente restringida a una reducida elite académica. Sólo a través de traducciones consiguieron llegar algunas obras a círculos no académicos. Pero un creciente interés pedagógico y la adaptación a las reglas del mercado, que pedía lecturas menos sofisticadas y pretenciosas, llevaron finalmente a una coexistencia de literatura erudita neolatina, y de cierta forma exclusiva para los círculos humanísticos, y una literatura popular en alemán, absolutamente influenciada por el humanismo pero más acorde con el gusto y las ideas del público en general.⁸⁷

⁸⁶Tomás Abraham, *El último oficio de Nietzsche y la polémica sobre "El nacimiento de la tragedia"*. Buenos Aires: Sudamericana 1996, p. 156.

⁸⁷ Von Borries, 1991a, p. 280s.

La mayor parte de la literatura de la época trata temas religiosos, una cualidad que se hizo especialmente predominante después de que Lutero finalizara su traducción de la Biblia. La traducción acercó los textos sagrados al hombre común, lo que redundó en una considerable pérdida de poder de la Iglesia católica que pasó a manos del pueblo. La inseguridad de la época se refleja en la variedad de géneros literarios. El *Minnesang* y la tradición oral cortesana encuentran en el *Meistersang* su continuidad y desde la épica caballeresca se desarrollan los *Volksbücher*, narraciones en prosa cuyo objetivo era entretener, al igual que el de las colecciones de farsas – *Schwanksammlungen* y *Fastnachtsspiele* –, donde con una rica literatura satírica se castiga los infortunios de la época y la simpleza de las personas.

2.2.2. La música y el músico en el Renacimiento

En relación con la Edad Media la música del Renacimiento introduce muchos cambios. Desde la historia de la música los siglos XV y XVI se pueden considerar como un único periodo. Característica de esta época es el florecimiento del *Volkslied* junto con el nuevo impulso que vivió la música instrumental, que adquiere independencia - en la Edad Media servía básicamente de acompañamiento, especialmente del *Minnesänger* - como contrapeso de la hasta entonces dominante música vocal. Asimismo el perfeccionamiento de los instrumentos provoca cambios en la clásica división medieval entre teórico y ejecutante: en la Edad Media la práctica de la música era menospreciada por los teóricos, era considerada una actividad servil por el hecho de ser manual. El primitivismo de los instrumentos no exigía del ejecutante conocimientos de la

teoría musical. Sin embargo, el progreso técnico de los instrumentos convirtió la ejecución en una actividad más compleja, más especializada y más responsable. De esta forma, la figura del intérprete, tan desprestigiado en la Edad Media, adquiere una nueva dignidad: ahora debía poseer también conocimientos teóricos. “El menestrel medieval, esa desprestigiada figura de músico ejecutante, ignorante aunque hábil (el que hace, pero no sabe), será sustituido ahora por una figura más responsable de músico que compone, que ejecuta y que, con frecuencia, hasta medita y teoriza sobre lo que hace.”⁸⁸ En esta época se inició el lento proceso, que no culminará hasta finales del siglo XVIII, de modificar de hecho y de derecho la condición social del músico, integrando la música en la cultura humanista.

Tanto el Renacimiento como el Humanismo dirigen su mirada hacia el hombre, y en la misma medida la música debe humanizarse y ser más natural. La materia musical debe ser calculable, racionalmente accesible, y además bonita y natural, y se le concede gran importancia a la capacidad de la música para ser cantada. Aumenta la composición de obras polifónicas, aunque los reformadores veían peligros en ella: podía dificultar la comprensión de la palabra de Dios. Estas obras se conservarán en mayor número que las piezas instrumentales, pues aún era práctica generalizada que los músicos tocaran de memoria.

La vida musical en las ciudades era variada. Junto con la Iglesia todopoderosa con su misa y su canto coral y las *Meistersingerschulen*, que en muchas ciudades se habían convertido en parte integrante de la vida pública y que continuaron la tradición de los *Minnesänger*, fueron sobre todo los *Spielleute* que habían

⁸⁸ Cf. Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. (1ª ed. Torino 1976) Madrid: Alianza Música 1988, pp. 134-137. Aquí p. 136

abandonado la vida nómada los que ejecutaban la música, en las ciudades pequeñas como *Turmbläser*, *Stadt Pfeifer* o *Ratmusikanten*, y que en ciudades de mayor tamaño como Viena formaban incluso gremios.

2.2.3. El músico como figura literaria

Desde el derrumbamiento de la forma de vida medieval y durante la época de la Reforma y el Renacimiento, politizada y determinada por la religión, no se puede hablar realmente de literatura creativa en Alemania. Las obras del Humanismo, polémicas y con un alto contenido didáctico, acorde a su carácter se prestan poco a la descripción de la música y a la exposición de representaciones musicales. Las obras que en el siglo XVI representan motivos musicales suelen estar impregnadas todavía por elementos medievales y populares. De los autores significativos para la historia de la literatura que hicieron referencia a la música desde la estética y la crítica se encuentran Geiler von Kaiserberg, Murner, Aegidius Albertinus y, sobre todo, Lutero. Cada uno de ellos se enfrentó a determinados fenómenos de la música mundana, pero de forma diferente. Mientras que Aegidius Albertinus, por ejemplo, se opone y condena toda la música mundana en general, Lutero es un apasionado defensor de toda la música buena y noble, que alaba de forma especialmente impactante en su poema “Frau Musica”. En cuanto al significado de la música para el contenido de la obra en relación con tema y motivo, se corresponde con la descripción del acto musical y de la pieza, mientras que refleja bastante menos la experiencia musical, tanto en el músico, como en el público. El Humanismo es la primera época en que la prosa tiene más peso que el verso, aunque no se puede constatar una influencia de este hecho en la representación de la música. En ambos casos lo que caracteriza a la

representación musical es que destaca su aspecto satírico y humorístico, así como el estético-contemplativo y didáctico. En general, la representación musical queda por detrás de la Edad Media y refleja de forma muy pobre la vida musical de la época.⁸⁹

Sin embargo, aunque durante la Reforma en Alemania la música comienza una carrera ascendente en la vida real con figuras como Hassler y Praetorius, el músico no retornará a la literatura como una figura completamente desarrollada hasta la época del Barroco, con el surgimiento y posterior florecimiento de la novela, a la que podemos considerar como el mejor vehículo para la representación de la vida del músico.⁹⁰

2.3. El Barroco

2.3.1. Características generales de la literatura barroca

En esta época la literatura estaba dividida en géneros muy concretos, y cada género tenía un contenido y una forma predeterminados. Las reglas para los géneros estaban formuladas en las poéticas que se apoyaban en modelos antiguos que se adoptaban y a veces ampliaban. Era importante la enseñanza de los tres niveles de estilo, que hacían referencia tanto a la forma, como al contenido de los textos. Y esta división no era sino la expresión del pensamiento estamental de la época. En la literatura barroca no se trataba de ser original ni de diferenciarse de la concurrencia creando algo nuevo y único, se esperaba un respeto fiel por los preceptos de las poéticas. El valor de un poeta del Barroco se medía en su

⁸⁹ Cf. Riedel, 1959, pp.411-420.

⁹⁰ Esto no quiere decir que tanto la lírica como el drama no hayan representado de forma más que loable esta figura, pero las características inherentes al género narrativo favorecen y optimizan su figuración.

capacidad de ceñirse a un modelo. Podía y debía permitirse variaciones del mismo, pero en ningún caso se trataba de expresar experiencias subjetivas y únicas o de hacer observaciones personales.

Es gehört zu den Grundüberzeugungen der deutschen Barockpoetiken, daß der Dichter in stärkerem Maße als der Redner auf seinen Enthusiasmus, den *furor poeticus* als Movens des Schaffensprozesses angewiesen sei. Das ändert jedoch nichts an dem Umstand, daß die Deduktion der Regeln das Hauptgeschäft der Poetiken des 17. Jahrhundert bleibt.⁹¹

La idea del artista como creador de nuevos mundos no tiene cabida en una época en la que el orden del mundo era indiscutible y en la que el saber estaba en manos de unos pocos colectivos que se encargaban precisamente de mantener el orden establecido. El individuo no tiene ni la necesidad ni la libertad para crear su propio mundo. Sólo donde no existen estos colectivos y estas alianzas se puede encontrar al poeta como creador.

Das Chaos, die Verwirrung sind das Sinnbild des Bösen, des Teuflichen. Die Aufgabe des Menschen ist, gegen sie anzukämpfen und die himmlische Ordnung auf Erden nachzuschaffen. Diese Tendenz zur Nachahmung der göttlichen Harmonie wird auch in der Kunst und besonders in der Musik deutlich...⁹²

La satisfacción por el saber adquirido y expuesto sustituye al placer creador. En la realidad que nos ofrece la literatura del siglo XVII no es el héroe el que da un sentido al mundo. El héroe lleva al lector a un mundo que ni interpreta ni discute, sino que acepta como un status quo: “dieser hat die Aufgabe, den Leser durch die verschiedenen Bereiche der Welt zu führen.”⁹³ El narrador del Barroco intenta

⁹¹ Peter-André Alt, *Aufklärung*. Stuttgart: Metzler 1996, p. 61.

⁹² Marian Szyrocki, *Die deutsche Literatur des Barock. Eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, p. 116.

⁹³ Cf. Werner Welzig, *Beispielhafte Figuren. Tor, Abenteurer und Einsiedler bei Grimmlshausen*. Köln: Böhlau 1963, p. 13.

mostrar los rasgos característicos de un mundo plano y conocido por todos, y al lector le interesan las normas de moralidad también válidas para todos. En esta medida, la novela barroca se acerca más a la epopeya que representa una imagen del mundo objetiva que a la novela que desarrolla una imagen subjetiva del alma del individuo.⁹⁴ La literatura se justifica a partir de su función dentro de la comunidad. Cumple una función religiosa y social. Una y otra vez insisten los autores barrocos en que sus obras sean leídas no por sus hermosas palabras, sino por su contenido. A menudo el propio autor hace mención del objetivo de la narración, de su enseñanza:

Ich darff nicht so geschwind zu Ende eylen, sondern muß etliche geringe Particularitäten und Umstände mit einbringen / damit ich etwas vollkommner erzehlen möge / was ich den Leuten dieß Orts zu communicirn vorhabens; welches dann nichts ander ist / als Exempel zu weisen / wie auß einem geringen Füncklein allgemach ein groß Feur werde / wann man die Vorsichtlichkeit nicht beobachtet.⁹⁵

El entretenimiento sólo está permitido si en última instancia se saca un provecho, una utilidad. Este rasgo de la poética antigua pervive hasta la literatura de los siglos XVI y XVII y casi todo el XVIII. Grimmelshausen promete en el título de *Simplicissimus* que su historia es “Überaus lustig / und männiglich nutzlich zu lesen”,⁹⁶ y en el título de *Courasche* se puede leer: “COURASCHE / [...] / Ebenso lustig / annemlich und nützlich zu betrachten als *Simplicissimus* selbst.”⁹⁷

⁹⁴ Welzig, 1963, p. 14. Esto podría ser también la razón de la impunidad y la naturalidad con que se utilizan extractos de otras obras sin necesidad de citarlas; el autor no siente la necesidad de crear algo nuevo porque ‘está escrito’. En la misma forma se toman rasgos y acontecimientos en teoría autobiográficos de obras anteriores. El protagonista de Grimmelshausen, Simplex, reproduce anécdotas y material procedentes de *Schwankromane*.

⁹⁵ Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, *Werke* I, 1 y 2. Editado por Dieter Breuer. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1989. En su prólogo insertado en el primer capítulo de su *Continuatio*, I, 1, pp. 563-566.

⁹⁶ Grimmelshausen, *Werke* I, 1, p. 11.

⁹⁷ Grimmelshausen, *Werke* I, 2, p. 11.

La consideración de la historia como una serie de ejemplos se corresponde con la disolución de la vida de las personas en una serie de comportamientos típicos. En la literatura barroca hay un personaje específico que sirve de ejemplo para un tipo de comportamiento determinado. Todos los pormenores de la condición humana se proyectan inmediatamente en el plano de las normas morales.⁹⁸ El escritor no exige de su personaje que sea fiel a su interior, sino que sea un ejemplo de todas las virtudes. Son representantes de lo permitido y lo prohibido, ejemplos de lo bueno y de lo malo.⁹⁹ El doble título de las novelas barrocas lo debemos entender desde esta perspectiva: un título denomina la persona concreta, el otro, el ejemplo que se ofrece en este personaje.¹⁰⁰

2.3.2. La música y el músico en la sociedad de la época

El Barroco es la época de la hegemonía italiana en la música. Las influencias más importantes, al igual que en las artes plásticas y en la arquitectura, provenían de Italia. Sus maestros desarrollaron el Barroco y lo extendieron por el resto de Europa. Los músicos alemanes iban a formarse a Italia, y a partir de finales de la primera mitad del siglo XVII, Europa fue invadida por músicos italianos. Existía predilección, sobre todo, por la ópera italiana, ya que satisfacía la vida alegre y disoluta de la corte. En los acontecimientos sociales se interpretaban composiciones italianas y en muchos casos se ‘importaba’ a los propios compositores. Johannes Kuhnau (1660-1722), en su novela satírica *Der*

⁹⁸ Cf. Welzig, 1963, p. 29.

⁹⁹ Cf. Günther Müller, *Höfische Kultur der Barockzeit*. Halle: Niemeyer 1929, p. 114ss.

¹⁰⁰ Por ejemplo, *Chatharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit* de Gryphius. Estas figuras que sirven de ejemplo ya existían en la retórica antigua. Cicerón y Quintiliano exigían de los oradores que proveyeran de suficientes ejemplos de la historia y de la mitología.

musikalische Quacksalber (1700), intenta mostrar una caricatura de la ‘adicción’ que tenían los alemanes a los extranjeros. La novela describe a un impostor musical, a un inútil que haciéndose pasar por italiano obtiene éxito y prestigio. En general, el siglo XVII no fue muy afortunado para el músico alemán. También entre los músicos comunes de la corte, socialmente por encima de los demás músicos, los italianos ocupaban un lugar destacado. Los desórdenes de la Guerra de los Treinta años provocaron paro y empobrecimiento, lo que implicaba un embrutecimiento en la habilidad musical y en las actitudes morales.¹⁰¹

Sin embargo, paradójicamente este fue el siglo en el que se desarrolló una vida musical más amplia. El pueblo llano nunca antes había participado de forma tan activa en la configuración musical: organistas, cantores, músicos municipales. Cada ciudad poseía su propia banda de música y su propio *Musikmeister*. Las iglesias de tamaño un poco mayor incluso tenían sus propios coros y sus propios organistas. Los músicos se dividían en dos clases, por un lado estaban los músicos comunes y por otro lado los músicos instrumentales, “musicci instrumentales”.¹⁰² Se diferenciaban entre sí en que estos últimos eran músicos formados académicamente. A este grupo pertenecían todos aquellos músicos que estaban al servicio de entidades sociales importantes, desde aquellos al servicio directo de la corte, pasando por los músicos militares, a aquellos al servicio de la Iglesia, como organistas y cantores, y a aquellos al servicio de la ciudad. Estos músicos declinaban toda relación con los músicos comunes, los músicos errantes, los afinadores. Musicalmente les sobrepasan en formación y en conocimientos

¹⁰¹ Cf. Riedel, 1959, pp. 421-429. Sobre la posición social del músico de profesión desde el Barroco hasta el siglo XIX saliente, cf. Walter Salmen, (ed.), *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel, Bärenreiter 1971.

¹⁰² Menck, 1931, p. 3.

teóricos, y socialmente están más protegidos por la seguridad que les proporciona el asociacionismo. Ya en la sociedad del alto Barroco el músico adquiere rasgos más serios. Pertenece a un gremio, y como funcionario de la corte se convierte en una personalidad de peso. La figura del compositor no existía como categoría profesional ni en el siglo XVII ni en el XVIII, y se esperaba de los *Kapellmeister*, de los cantores y de los organistas que ellos mismos proveyeran de composiciones para el desarrollo de su actividad.

Aunque el siglo XVI ya conocía instrumentalistas famosos, la fama de los virtuosos instrumentalistas era superada por la de los *Sänger*. De entre ellos, los *castrati* elevaron el triunfo del arte del canto a lo inconmensurable, pero aunque se les colmaba de bienes e incluso se les ascendía al status de la nobleza, socialmente eran desdeñados como músico y como virtuoso. El *musicus* era el instrumentalista que ejercía en pequeñas y grandes capillas, y en algunos casos, según su habilidad, también dirigía conciertos. Trompetistas de la corte y percusionistas disfrutaban de privilegios especiales y tenían rango de oficiales. Peor suerte tenían los llamados *Stadtppfeifer*. Se les llamaba para todas las fiestas ciudadanas y privadas. Sus competidores, con los que entraban a menudo en conflicto, eran los trompetistas y los músicos militares, así como otro tipo de músicos ocasionales y oportunistas. La capa social más baja la componían los *Bettelmusikanten*, los *Savoyarknäblein* y los *Drehleierspieler*.

También la Reforma de Lutero con su énfasis en la palabra y en la utilización de la lengua alemana en la liturgia había influido en la música, en la que había que destacar con más fuerza que hasta entonces el texto. La consecuencia inmediata

fue la ‘coral luterana’, con una melodía sencilla y fácil de retener para que pudiera ser cantada por toda la comunidad. La coral supuso un contrapeso para la complicada polifonía del Barroco. A esta época corresponde la primera ópera alemana, que no se conserva: *Daphne* (1627), libreto de Martin Opitz con música de Heinrich Schütz.¹⁰³

Los músicos en esta época no podían limitarse al ejercicio de una de las profesiones musicales, la movilidad imponía que se formaran para así poder acceder a otros puestos. De esta forma se introdujeron en el mundo de la formación humanística. Esto tuvo consecuencias importantes en el campo de la teoría. En primer lugar, la teoría musical del siglo XVII debía insertarse en “das Gebäude rationaler Gesetzlichkeiten” que había erigido la ciencia de la época. En este sentido, y al igual que la poética, constituye un puente entre el arte y la ciencia.

Sie versucht den Stoff der Kunst, das handwerkliche Können und den Kanon des Schönen und der Kunst Angemessenen mit wissenschaftlichen Methoden zu beschreiben und festzulegen. Zugleich aber – und das ist das wesentlichste Verdienst aller theoretischen Bemühungen um die Musik in dieser Zeit – bildet sie unabhängig von der Schulwissenschaft eine Ästhetik aus, die das Verhältnis des Menschen zur Musik darstellen soll [...] Der Musiker wirkt geistig schöpferisch und wird sich der Bedeutung seiner Kunst und ihres Bereiches bewußt.¹⁰⁴

¹⁰³ Parry, 1994, p. 65s.

¹⁰⁴ Menck, 1931, p. 4s.

2.3.3. La figura del músico en la literatura barroca

Siguiendo a Menck, en el siglo XVII se rindió un culto al artista en la literatura alemana que difícilmente se encuentra en otra época, pero en la conciencia artística de la época el poeta ocupa el primer lugar, porque no es sólo un artista de la forma o de la palabra, es también una figura pensante. Cumple una función política y social, es un vehículo de transmisión de las grandes hazañas de su entorno, de los acontecimientos, es quien dejará constancia para el futuro de lo que acontece en la realidad que le rodea. Todas las demás artes sirven y están supeditadas a 'su arte', es decir, la música, que alberga el son de las palabras, y la pintura, que explicita el concepto de forma visual y sensitiva.

Das Dichtwerk gilt als der Gipfel aller Kunst, da es zugleich zum Verstand und zu den Sinnen spricht.

Bei dieser Einschätzung des Dichters mußten die Musiker und die bildenden Künstler wie schon früher in der Antike zu Handwerkern und Banausen herabsinken.¹⁰⁵

Pero a pesar de este florecimiento de la música, en esta sociedad barroca el músico no alcanza el status del poeta, sigue siendo el animador, como mucho el artesano. Grimmelshausen, en dos de sus personajes principales, deja entrever que el músico es poco más que un proscrito. La prosa se convierte en la forma de expresión dominante para la literatura, el verso épico desaparece por completo. El género predilecto es la novela, que en sus diversas formas de representación permite una gran variedad de temas y motivos que en el verso épico no se había dado hasta ahora. Esta variedad en cierto sentido beneficia a la representación de la música, especialmente en el último cuarto del siglo XVII, en el que surge una

¹⁰⁵ Menck, 1931, p. 1s.

serie de novelas que giran en torno al músico y que en parte pueden ser consideradas expresamente *Musikerromane*.¹⁰⁶

La obra de Grimmelshausen (c. 1622-1699), *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch / Das ist: Die Beschreibung deß Lebens eines selzamen Vaganten / genant Merchior Sternfels von Fuchshaim / wo und welcher gestalt Er nemlich in diese Welt kommen / was er darinn gesehen / gelernet / erfahren und außgestanden / auch warumb er solche wieder freywillig quittirt. Überauß lustig / und maenniglich nutzlich zu lesen. An Tag geben Von German Schleiheim von Sulsfort* (1669),¹⁰⁷ es una novela con muchos planos diferenciados, y su estructura está determinada por el simbolismo existencial barroco. El *Simplicissimus* reproduce algunas experiencias personales, aunque la mayor parte lo inventó el propio escritor o está tomado de otras obras. El autor describe de forma irónica y realista las andanzas de su protagonista en los tumultos de la Guerra de los Treinta Años. Simplicius Simplicissimus, en su viaje a París destaca por su excelente voz y su atractiva apariencia, y actúa incluso en el Louvre ante el rey, interpretando en la ópera el papel de Orfeo. Se hace un sitio y un nombre, le denominan “Beau Alman”. Las damas de la más alta sociedad requieren sus servicios y lo convierten en su amante, sus verdaderos encantos son sexuales, no musicales.¹⁰⁸ Cansado de esta situación huye y abandona sigilosamente París.

Después de una laguna en la que la relación de Simplicius con la música ya no se menciona, en el capítulo 19 del V libro, el lector se enfrenta a una posición

¹⁰⁶ Cf. Riedel, 1959, p. 435.

¹⁰⁷ Grimmelshausen sólo publicó dos de sus obras con su verdadero nombre. En sus demás obras se escondía detrás de anagramas, en este caso, German Schleiheim von Sulsfort.

¹⁰⁸ Cf. Schoolfield, 1956, p. 2.

completamente diferente frente a la música, sin que el desarrollo hacia allí se muestre en detalle: “... / was aber die *Musicam* anbelangt / haßte ich dieselbe vorlängst wie die Pest / wie ich dann meine Laute zu tausend Stückern schmissee;”¹⁰⁹ Con la ruptura de su laúd termina su relación con la música. Esto supone una sorpresa para el lector, no existe ninguna justificación, puesto que el alejamiento del héroe del mundo es posterior.

Grimmelshausen es un maestro de la técnica del montaje y consigue anar innumerables historias paradigmáticas en un todo. Empieza su novela con la llegada del niño al mundo y la finaliza cuando, ya adulto, decide abandonarlo. Entre estos dos momentos encontramos una cadena colorista de acontecimientos que una y otra vez dejan al descubierto la debilidad del ser humano, que no es sino un capricho del destino. A la vuelta de una estancia como peregrino en Roma, recapacita sobre lo que ha sido su vida hasta entonces, y la conclusión que extrae desde la perspectiva de la *vanitas* es triste:

Dein Leben [se dice a sí mismo] ist kein Leben gewesen /
sondern ein Tod; deine Tage ein schwerer Schatten / deine Jahr
ein schwerer Traum / deine Wohlfahrt ein Alchimistenschatz /
der zum Schornstein hinausfährt und dich verläßt / ehe du dich
dessen versiehest!¹¹⁰

Desde un punto de vista meramente literario, la figura del músico en esta obra no es relevante - Simplicissimus ha ejercido todos los oficios imaginables - pero sí nos permite observar la poca consideración en que eran tenidos quienes se dedicaban al ejercicio de la música, que no dejaba de ser un arte de segundo orden cuyo objetivo era entretener.

¹⁰⁹ Grimmelshausen, *Werke* I, 1, p. 524.

¹¹⁰ Citado por Schoolfield, 1956, p. 2.

Todo lo mundano no es sino apariencia, una ilusión tentadora. Simplex ha vivido el éxito y el fracaso, estaba "bald hoch / bald nieder / bald groß / bald klein / bald reich / bald arm / bald fröhlich / bald betrübt / bald beliebt / bald verhaßt / bald geehrt und bald veracht...". Este reconocimiento de su propia incapacidad y de su fracaso en un mundo que es sólo apariencia le impulsa a abandonarlo.

Er kam als frommer, einfältiger Junge in die Welt und wurde lasterhaft und gottlos. Diese Gedanken führen ihn zur Absage an die Welt... Simplex... "verläßt die Welt". Er wird Einsiedler. (...) die Figur Simplex [representa] die ursprüngliche Unschuld, der die gefallene Welt gegenübergestellt wird...¹¹¹

Sin embargo, Simplex será incapaz de permanecer en su retiro de anacoreta y será nuevamente tentado; el fracaso de su propia inocencia provocará que al final el héroe de la novela represente él mismo ese mundo corrupto. Y en palabras de Szyrocki, esto es necesario, ya que el hombre no puede mantener a la larga la inocencia de la infancia. En opinión de Otto Mann, el fracaso de Simplex no es sino la consecuencia del abandono de una vida guiada por la religión, pretender vivir de espaldas a Dios conduce a la perdición: "Grimmelshausen sieht und erfährt den Menschen im Horizont des christlichen Weltbildes: der Mensch, der sich selbst leben will, muß scheitern. Am Ende steht die Entsagung."¹¹²

En *Der seltsame Springinsfeld* (1670), el octavo libro de la serie, el autor hace volver a Simplex a Europa: "Das ist Kurtzweilige / lusterweckende und recht lächerliche Lebes-Beschreibung. Eines weiland frischen / wolversuchten und tapffern Soldaten / Nunmehr aber aus gemergelten / abgelebten doch dabey recht

¹¹¹ Szyrocki, 1968, p. 246 s.

¹¹² Otto Mann, *Deutsche Literaturgeschichte*, Gütersloh, Bertelsmann, 1964, p. 190.

verschlagenen Landstörtzers und Bettlers...»¹¹³ Aquí se ofrece una imagen aún más degradada del músico, que acaba sus días mutilado y enfermo, pidiendo limosna y tocando el violín en las tabernas de los pueblos.

En la literatura barroca que Schoolfield califica de segunda categoría,¹¹⁴ el músico lleva una vida más respetable, respetabilidad merecida, puesto que se toma su papel de músico más en serio. Probablemente Schoolfield denomina estas novelas de segunda categoría por su antecedente: el precursor de estas obras son algunas *Schwanksammlungen* de la época como *Der Pohnische Sackpfeifer*, el *Jan Tambour* y el *Jan Trompeter*, el *Scheer-Geiger* y el *Leyermatt*.¹¹⁵

Wolfgang Caspar Printz, por ejemplo, reconoce de forma expresa que fueron este tipo de colecciones las que le llevaron a escribir sus novelas, para demostrar que el músico ilustrado estaba muy por encima de las figuras que se representaban en aquéllas. Hablaba con conocimiento de causa, pues él mismo era o había sido músico y había llevado esa vida errática y poco estable relacionada con la profesión. Durante esta época de su vida cambió varias veces de profesión, desde músico de cámara hasta músico militar, y en sus viajes llegó hasta Italia e incluso tomó parte en una guerra contra los turcos en Hungría.

In ihren zwischen 1670 und 1700 entstandenen Musikerromanen hatten Johann Beer, Wolfgang Caspar Printz und Johann Kuhnau sich noch abmühen müssen, die Gleichberechtigung der Musikerzunft neben anderen Berufsständen umständlich zu beweisen, ihr ein Mindestmaß an sozialer Reputation zu sichern, indem sie den Musikus mit

¹¹³ Grimmshausen, *Werke* I, 2, p. 155.

¹¹⁴ Cf. Schoolfield, 1956, p. 2s.

¹¹⁵ Cf. Menck, 1931, p. 5. Cf. también Werner Röcke, *Die Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter*. München: Fink 1987, p. 11.

Kunstspruch und handwerklichen Ethos abgrenzten von den fahrenden Musikanten, Bierfiedlern und reisenden Scharlatanen. Genau ein Jahrhundert später ist die Musik in der Hierarchie der Künste an die Spitze gerückt.¹¹⁶

Johann Beer (1655-1700), autor de *Des Simplicianischen Welt-Kuckers, oder abentheuerlichen Jan Rebhu* (1677/78), era cantor de corte y compositor en Halle y más tarde en Weissenfels; era músico y poeta, entretenedor y *Maître de plaisir*, organizaba conciertos y representaciones teatrales en las que él mismo participaba.¹¹⁷ En algún aspecto Grimmelshausen parece haber sido su maestro, pero los escritos de Beer son más despreocupados y más alegres, ya no están bajo la presión de la Guerra de los Treinta Años.¹¹⁸ Esta es la primera novela alemana en la que la figura del músico no desempeña un papel secundario. Y aunque esto no nos permite denominarlo un *Musikerroman* puro, puesto que la actividad musical está supeditada a la condición de aventurero del protagonista, en líneas generales y siguiendo a Menck, sí que se puede hablar del primer *Musikerroman* alemán.¹¹⁹

Des Simplicianischen Welt-Kuckers, oder abentheuerlichen Jan Rebhu (1679), es la primera novela de Johann Beer. El nombre del héroe, Jan Rebhu, lo utilizó Beer durante largo tiempo como pseudónimo. Esta novela surge sobre la base de la picaresca, y aunque narrada en primera persona, está lejos de ser autobiográfica. El héroe pierde pronto a sus padres, y enviado al mundo para forjarse su existencia descubre pronto su inclinación artística y resuelve convertirse en

¹¹⁶ Prümm, 1986, p. 187.

¹¹⁷ Cf. Andreas Brandtner y Wolfgang Neuber (eds.), *Beer, 1655-1700. Hofmusiker. Satiriker. Anonymus. Eine Karriere zwischen Bürgertum und Hof*. Wien: Turia + Kant 2000.

¹¹⁸ Szyrocki, 1968, p. 249.

¹¹⁹ Cf. Menck, 1931, pp. 8-29. Aquí p. 8s.

músico. Mediante esfuerzo y habilidad se convierte pronto en un virtuoso. Su evolución, descrita de forma lineal, se ve constantemente interrumpida por aventuras amorosas que suelen colocarle en situaciones peligrosas. Todas estas relaciones surgen a raíz de su actividad de músico, especialmente como cantante y profesor de música. Llega incluso a perder la voz y debe dedicarse a la música instrumental, “Aber seine Bitte, sich der Kastration unterziehen zu dürfen, um dadurch der körperlichen Hörigkeit zu entgehen und zugleich sich der Musik endgültig zuwenden zu können, wird abgewiesen und er verbleibt in der Knechtschaft, die ihn wieder ins Unglück stürzt.”¹²⁰ Al igual que el protagonista de Grimmelshausen, el héroe de Beer, al final de sus ‘días estivales’ reniega del mundo y se refugia en el bosque. “Jan Rebhu entsagt nun ganz dem Leben, er wird wieder Einsiedler, endet aber nach weiteren Abenteuern als kleiner Landedelmann – den Musikantenberuf aber gibt er nach dem Tode der Geliebten auf.”¹²¹ Aunque el autor mantiene al lector en la duda de si permanecerá en el bosque o si de alguna forma cambiará su estilo de vida, pues las historias de eremitas que nos cuenta Beer rayan la farsa.¹²²

Cuando los *Musikerromane* de Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) aparecieron por primera vez - *Cotala* o *Musicus vexatus* (1690), *Pancalus* o *Musicus magnanimus* (1691) y *Battalus* o *Musicus curiosus* (1691) - éste tenía alrededor de 50 años y hacía 25 que era *Kantor* en Sorau. Conocedor de la literatura de su

¹²⁰ Menck, 1931, p. 10.

¹²¹ Menck, 1931, p. 11. Cf. Riedel, 1959, p. 529.

¹²² Cf. Szyrocki, 1968, p. 250.

época, las vidas de sus protagonistas beben de su propia realidad y están cercanas a la vida burguesa.¹²³

En estas novelas satíricas se defiende la demanda del *Stadtmusiker* de finales del XVII de un reconocimiento y una consolidación de su posición social, jurídica y económica, amenazada por los “*fahrende Spielleute*”, y sus héroes se rebelan una y otra vez contra la denominación *Spielleute*: “*Abgewiesen werden zeitgenössische musikerfeindliche Diskurse über die Moral der Stadtmusiker und die Minderwertigkeit ihres Könnens. Dabei kündigt sich ein neues künstlerisches Bildungsbewußtsein und Selbstverständnis an.*”¹²⁴ En estas novelas se describe cómo la profesión de músico desde el punto de vista de la formación pertenece al gremio de los artesanos, y desde el punto de vista de la práctica se les incluye en la estructura formada por la Iglesia, la escuela y la comunidad. La formación académica desempeña un papel importante, y a menudo los jóvenes músicos, así el propio Printz, encuentran una ocupación en la corte. Pero en general, sus protagonistas pertenecen al mundo pequeño burgués, y de entre los tres héroes, el que más éxito tiene es Cotala, quien irónicamente no tiene formación académica.

El objetivo de la historia en las tres novelas es la estabilidad de los héroes tanto en el trabajo como en el matrimonio; las historias de amor deben seguir el modelo de la novela cortesana. Se basan en un *ethos* protestante burgués que exige respeto y alta consideración a la mujer. Los viajes están en la tradición de los aprendices

¹²³ Helmut K. Krause (ed.), Wolfgang Caspar Printz, *Ausgewählte Werke I. Die Musikerromane*. Berlin: de Gruyter 1974, p. 118.

¹²⁴ Cf. Andreas Anglet, “‘Ich bin kein Spielmann’: Die Verteidigung des bürgerlichen Status und das künstlerische Selbstbewußtsein der Hauptfiguren in den Musiker-Romanen von Wolfgang Caspar Printz”. *Daphnis* 30 (2001), pp. 333-354. Aquí p. 335s.

artesanos viajeros, y sus paradas y estaciones son ante maestros artesanos a los que los jóvenes artistas se presentan en busca de trabajo, alojamiento o descanso. Y aunque también les atrae la idea de la aventura, sólo en Cotala se encuentra un episodio de ladrones, tan apreciados en las novelas de viajes. Y este episodio tan sólo cumple la función de disuadir al héroe de su viaje a Italia, para reservarlo para la segunda novela, el *Pancalus*.

Acorde con los gustos de la época encontramos tanto enseñanzas y aspectos didácticos, como elementos del *Schwank*. Tienen algo de la antigua honorabilidad alemana, la “altdeutsche Redlichkeit”, que se refleja en su respeto por la Iglesia y sus representantes y en su desconfianza hacia los gobernantes y la filosofía existencial política, en la crítica a los maltratos en la formación musical y en la forma de dejar en evidencia a la pequeña burguesía representando su estrechez de miras y su mediocridad.¹²⁵

Según Krause, la idea del *Musikerroman* como *Künstlerroman* puede muy bien haberla tomado de Beer. Tienen en común, entre otros, la aparición del honor y el prestigio para la profesión del músico y su separación del *Bierfiedler*, músico que actuaba en las tabernas. Beer ya escribe en su *Welt-Kucker*:

Wer etwas kan / der dancke Gott / wer nichts kan / der lerne
etwas. Ein Schuster und Schneider kan man leichtlich werden /
zu der Music gehört ein Himmlischer Geist / man sagt die
Poeten werden gebohren / ich lasse es zu / aber ich sage auch
die Musici werden gebohren / ich rede aber von Künstern / dann
gleich wie ein Pritschmeister kein Poët kan genennet werden /

¹²⁵ Krause, 1974, p. 120.

also kann auch nicht jeder Bierfiedler / oder Brätel und Schertzel-Geiger ein Musicus seyn.¹²⁶

Printz se diferencia de sus modelos literarios en que sus historias se sitúan en una sociedad musical organizada de forma gremial y en el despertar de la conciencia y la autoestima del artista.¹²⁷

Johann Kuhnau (1660-1722), autor de *Der musikalische Quacksalber* (1700), fue de entre todos los escritores mencionados el músico más destacado. Doctor en derecho con una tesis sobre los derechos y deberes del músico de iglesia, su dedicación principal fue la música. Desde 1684 fue organista de la Thomaskirche, y a partir de 1701, cantor en la Thomaschule de Leipzig, donde murió en 1722. Su sucesor en 1723 fue Bach. El protagonista de su novela es Caraffa, un *Hochstapler* de origen alemán que pasó un tiempo en Italia y vuelve a Alemania con su nombre italiano – su verdadero nombre es Theuer Affe – a probar fortuna. “Kuhnaus Satire anatomiert in der Hauptperson des Caraffa das Prototyp eines halb- und eingebildeten deutschen Musiker, der in der Kunst wie im Leben dem ‘alle mode’ huldigt.”¹²⁸ Se hace pasar por un gran instrumentalista, cantor y compositor, hasta el punto de que su gran presunción le hace creer en cierta medida a él mismo en las múltiples dotes que en sus discursos de autoalabanza se atribuye. Pero en realidad no es sino un lastimoso chapucero, como ya queda patente en el título de la novela. Intenta introducirse en los círculos más selectos y

¹²⁶ Johann Beer, *Welt-Kucker I*, 1679, p. 36s. Aquí Johann Beer, *Sämtliche Werke*. Editado por Ferdinand van Ingen y Hans-Gert Roloff. (Tomo 1, *Der Simplicianische Welt-Kucker*) Bern, Frankfurt/M., Las Vegas: Lang 1981, p. 29.

¹²⁷ Krause, 1974, p. 123.

¹²⁸ Johann Kuhnau, *Der musicalische Quack-Salber*. Editado por Kurt Benndorf. Berlin: B. Behr's Verlag (E. Bock) 1900. En *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*. Editado por August Sauer. N° 83/88. Aquí introducción, p. XIV.

al principio incluso obtiene cierto éxito con sus fanfarronadas, puesto que consigue engañar con todo tipo de fullerías y trucos, pero pronto será descubierto, burlado e incluso perseguido. Se deja entonces aconsejar seriamente y aprende la práctica musical y se convierte, como se informa en las últimas frases de la novela, en un verdadero virtuoso.¹²⁹

La obra de Kuhnau se diferencia de las anteriores novelas del saliente siglo XVII en que la descripción de la música alcanza su punto álgido. Ninguna obra anterior a 1700 muestra tantos apartados musicales. También la figura del músico Caraffa cobra significado, y a menudo la descripción de la música ayuda a su caracterización. Aunque representa a un determinado tipo, no es sólo eso, como afirma Menck, sino que con toda la exageración, como se corresponde a la novela satírica, adquiere una viveza como individuo y como figura que los anteriores protagonistas de Printz y Beer no logran.¹³⁰

En definitiva podemos decir que la literatura del Barroco supera a todas las épocas anteriores en lo que se refiere a la variedad y a la importancia de sus descripciones musicales. Al igual que en el Humanismo, todas las obras que aportan algo significativo al tema son de carácter laico y los motivos religiosos en la descripción de la música son más bien escasos. Los *Musikerdichter* Printz, Beer y Kuhnau, cuyas obras aparecieron en el último cuarto del siglo XVII, muestran en sus novelas por primera vez la figura del músico para quien la música es su profesión y actividad principal. El impulso y la influencia en la elaboración de estas novelas tienen diversa procedencia; la influencia de la novela de aventuras

¹²⁹ Cf. Riedel, 1959, p. 557.

¹³⁰ Cf. Menck, 1931, p. 71.

en general, y del *Simplicissimus* en particular, se puede reconocer en casi todas ellas, y de alguna forma también se percibe, en mayor o menor medida, la influencia del *Bildungsroman*. La descripción de la música en el Barroco no será superada hasta un siglo después.

2.4. El periodo de la Ilustración alemana: *Die Aufklärung*

2.4.1. La estética ilustrada

El término *Aufklärung* empieza a utilizarse a mediados del siglo XVIII para designar un movimiento generalizado en Europa que se relaciona con el nombre del filósofo, matemático y naturalista francés René Descartes (1596-1650), cuya filosofía aspira a lograr de forma clara la certeza de la cognición humana y que formuló con la frase “cogito ergo sum”. La Ilustración desembocó en un proceso de reconocimiento que liberaba al ser humano de todas las tradiciones, normas y convenciones que no se pudieran demostrar con la razón humana autónoma. Y en el momento en que el ser humano se libera de su propia tradición, racionaliza el mundo y cuestiona la religión institucionalizada inicia así un proceso de secularización.¹³¹

Mientras que el pensamiento filosófico del Barroco estaba subordinado a la teología, el pensamiento ilustrado recupera el humanismo que había quedado interrumpido con la Reforma. El racionalismo irrumpe con fuerza en la filosofía y se convierte en una nueva forma de explicar el mundo, y esta nueva fórmula afecta a todos los ámbitos de la vida. Existe una inteligencia divina ordenadora, una razón divina, que coexiste con la humana. Dios es el creador del hombre y de

¹³¹ Ulrich Karthaus, *Sturm und Drang: Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck 2000, p. 19.

la naturaleza, pero éstos son entes autónomos. Dios ha dejado de ser el centro del universo.

Con el término *Sattelzeit*, que Reinhart Koselleck introduce en 1972 en el *Lexikon geschichtlicher Grundbegriffe* para referirse al siglo XVIII, se define de forma bastante acertada el periodo de la Ilustración, “in der sich die Herkunft zu unserer Präsenz umwandelt.”¹³² Es una época a caballo entre la tradición de la Antigüedad y la Modernidad. Por un lado mira al pasado con instituciones y estructuras medievales, renacentistas y reformistas, mientras que por otro lado mira hacia delante marcando el principio del camino hacia la Modernidad, que entrará en un proceso de aceleración a partir de 1750. En la segunda mitad del siglo se crearán estructuras e instituciones que hasta hoy en día influyen de forma decisiva en la vida literaria.¹³³

La Ilustración apuesta por una cultura alternativa, tanto en la filosofía, en la ciencia, como en el arte en general, y en la literatura en particular, aunque no será hasta el *Sturm und Drang* cuando se discutirá y revocará la preeminencia de las reglas de la Poética de Aristóteles. El sistema de valores de la Ilustración burguesa era distinto al del absolutismo del feudalismo tardío, y finalmente lo desplaza. Las consideraciones prácticas están por encima de la tradición, es bueno aquello que es útil y razonable, y se otorga un nuevo valor al individuo que a partir de este momento se hace responsable de sus propios actos, de sus éxitos y de sus fracasos.

¹³² Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Kosellek (eds.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Klett 1972. Tomo I, p. XV.

¹³³ Cf. Ehrhard Bahr (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur 2. Von der Aufklärung bis zum Vormärz*. München: Francke 1998, p. 5.

En 1784, Immanuel Kant (1724-1804), dio la definición clásica del concepto de *Aufklärung*:

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.¹³⁴

Es en este aspecto que la Ilustración se aleja de la Antigüedad. La naturaleza ilustrada es una naturaleza de la razón y del sentido. Asimismo adquiere importancia el concepto de educación puesto que se confiaba en el progreso y en la perfección de la formación humana y social.

Das 18. Jahrhundert war das Zeitalter einer in ihren wesentlichen Zügen gemeinsamen europäischen Kultur; sie wurde bestimmt durch gleichartig anerkannte Prinzipien der kritischen Vernunft, der sozialen Moral, der Humanität und Toleranz. Lessing sprach von der Erziehung des ganzen Menschengeschlechts, Wieland von dem ideellen Staat der Weltbürger.¹³⁵

En la Antigüedad es la naturaleza la que domina al hombre, y en la Ilustración el hombre quiere dominar a la naturaleza imponiendo sus propias reglas. Esta toma de conciencia de su propia responsabilidad implica una secularización de la sociedad, un alejamiento de los cánones religiosos que la ciencia ya había iniciado durante el Renacimiento poniendo en duda el universo, el mundo tal como lo definía la Iglesia. Poco a poco se iban descubriendo leyes naturales que

¹³⁴ Immanuel Kant, "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?" *Berlinische Monatschrift* Dezember-Heft 1784, pp. 481-494. Aquí p. 481.

¹³⁵ Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner 1968, p. 172.

explicaban el mundo, incluso el universo se regía por leyes que la razón podía descubrir. La progresiva materialización de la naturaleza tiene como consecuencia la abstracción de unos conceptos religiosos que sólo existían sobre la base de la fe.

Con la Ilustración se da el paso definitivo que nos alejará del ideal estético de la Antigüedad en tanto en cuanto mimesis, tal como se entendía hasta entonces. En términos generales se ha caracterizado a la Ilustración por su “optimismo en el poder de la razón y en la posibilidad de reorganizar a fondo la sociedad a base de principios racionales”.¹³⁶ La tarea fundamental del hombre es conocer la naturaleza para poder dominarla de forma efectiva. A la historia se la considera desde un punto de vista crítico, y aunque no se niega como un hecho efectivo, se estima que no es necesaria para la evolución de la humanidad, sino que es, como define el *Diccionario de filosofía* de Ferrater Mora: “el conjunto de los errores explicables por el insuficiente poder de la razón [...] sostiene [...] un optimismo basado única y exclusivamente en el advenimiento de la conciencia que la humanidad puede tener de sí misma y de sus propios aciertos y torpezas.”¹³⁷

En el siglo XVIII y en nombre de la Ilustración, la burguesía luchó contra los poderes tradicionales, la aristocracia y la Iglesia, y situó en su lugar a la razón. “In ihrem Namen kämpfte das Bürgertum im 18. Jahrhundert gegen Thron und Altar, die traditionellen Mächte und setzte die Vernunft, die sich als menschliche Natur

¹³⁶ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, tomo II, Barcelona, Círculo de lectores, 1994, p. 1761.

¹³⁷ Ferrater Mora, 1994, p. 1962.

in jedem einzelnen Individuum manifestieren soll, an ihre Stelle.”¹³⁸ Pero ya a finales de este mismo siglo y siguiendo con la argumentación de Klaus Peter, se hizo evidente que la Ilustración tenía un precio que ya en esa época para muchos era demasiado alto y que llevó a innumerables intentos, si no de contradecirla o revocarla, si se puede emplear este término, sí de someterla a debate.

El arte parecía especialmente conveniente para la difusión de las nuevas ideas ilustradas, podía facilitar su asimilación. Con esta percepción los ilustrados retomaron un topos de la teoría literaria que surgió en la Antigüedad, la máxima horaciana en la que se defiende la idoneidad de combinar la enseñanza con el entretenimiento:

Aut prodesse uolunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.¹³⁹

En lo que respecta a las formas y a los géneros literarios, se atuvieron por un lado a la tradición, que ya en el Barroco estaba impregnada por la Antigüedad, pero a las viejas formas se les incorporaron nuevos contenidos.

2.4.2. La literatura en la Ilustración

La Ilustración trajo consigo un patrón de comportamiento que antes no existía: se empezó a leer. La producción alemana de dramas, novelas y poesía se cuadruplicó en este periodo y se puede concluir de estos datos que no sólo se escribían y se imprimían más libros, sino que también se vendían y se leían más. El círculo de lectores se amplió de forma significativa. Junto a los eruditos, que desde el

¹³⁸ Klaus Peter, “Friedrich Schlegel und Adorno. Die Dialektik de Aufklärung in der Romantik und heute”, en Behler, Ernst y Jochen Hörisch (eds.), *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn: Schöningh 1987, p. 220.

¹³⁹ *Ars Poetica*, 2, p. 2, vv. 333s.

Humanismo y hasta bien entrado el siglo XVIII eran casi los únicos coleccionistas y lectores de libros, hay que añadir a los burgueses y especialmente a las mujeres, que comienzan a dar tímidamente sus primeros pasos serios hacia la emancipación.¹⁴⁰

El concepto de *Dichtung* que se desarrolla en el Clasicismo y Romanticismo alemán está impregnado por la idea de originalidad. Ya a finales del siglo XVIII se utiliza el término ‘genial’ o ‘creativo’ para designar la actividad del espíritu humano. En consecuencia, el poeta o escritor es alguien que crea nuevas realidades, alguien cuya función es recrear el mundo una y otra vez a partir de la palabra.¹⁴¹ Lo que en otros tiempos era considerado obra de Dios se traslada ahora al ser humano y a su obra. En el nuevo concepto de ‘genio’ se entremezclan la idea de originalidad, inspiración y creación. Por el contrario, la época de la Ilustración todavía entiende por ‘genio’ la habilidad natural para llevar a cabo determinadas cosas con menos esfuerzo y mejores resultados que los demás.

Las primeras décadas del siglo XVIII no hacían presagiar mucha grandeza literaria creativa. Elisabeth Frenzel caracteriza a la época del Racionalismo como una época de gran pobreza argumental: “despreció gran cantidad de argumentos llenos de grandeza trágica y pasional, limitando su círculo de personajes en general a los representantes clásicos y bíblicos de la virtud.”¹⁴² La burguesía adoptó la razón como propia – la literatura del Barroco tardío les resultaba insípida y grandilocuente -, su uso significaba su libertad; y como el arte literario

¹⁴⁰ Karthaus, 2000, p. 22s.

¹⁴¹ Welzig, 1963, p. 12.

¹⁴² Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos 1976, p. X.

era considerado parte integrante de la filosofía, debía de basar sus fundamentos de forma racional, y sus reglas debían de ‘convencer’ a la razón crítica. Las reglas barrocas de la poética son consideradas insuficientes y rechazadas. La consecuencia es que la literatura del siglo XVIII está impregnada de discusiones filosóficas sobre la poesía y de intentos de hacer literatura siguiendo las directrices de las diferentes escuelas.¹⁴³

La imitación sigue imperando como principio de la creación artística. Cabe mencionar la *Kritische Dichtkunst* (1730) de Johann Christoph Gottsched (1700-1766), un tratado de retórica que recomienda la aplicación de las tres unidades aristotélicas en el teatro y sitúa a la fábula en un lugar privilegiado entre los géneros literarios. Gottsched era un ejemplo de entendimiento humano razonable, de utilitarismo y didactismo. Su obra se caracteriza por una búsqueda constante del orden, una pureza idiomática y un afán de someter el arte, la creación artística, a las reglas que impone la razón. Para él las autoridades indiscutibles seguían siendo Aristóteles y Horacio, y su modelo el teatro francés. El poeta debía ser un pedagogo moral y en primer lugar no se le exigía creatividad, sino formación, perspicacia, ingenio y buen gusto, entendiendo por buen gusto aquél acorde con las reglas de la razón.

Desde Suiza, Johann Jacob Bodmer (1698-1783) y Johann Jacob Breitinger (1701-1776) lucharon contra esta imposición de reglas clásicas. Coincidían sin embargo con Gottsched en la idea de la literatura como imitación de la naturaleza, aunque para la creación poética eran necesarias también la fantasía y la

¹⁴³ Ernst und Erika von Borries, *Aufklärung und Empfindsamkeit, Sturm und Drang*. München: dtv 1991b, p. 33.

imaginación. Esto lo encontraron en los poetas ingleses, principalmente Milton, que dieron a conocer en Alemania. Puede anotarse en el haber de ambos su ensalzamiento de Shakespeare y su resurrección de la época heroica y el *Minnesang* medieval.

Con Gottlieb Klopstock (1724-1803), el primero en el tiempo de los fundadores de la *Genieästhetik*, se da un paso adelante, y se demuestra que el genio crea sus propias reglas. Su poesía rechaza reglas preconcebidas y está llena de sentimiento y de emoción, posee una musicalidad insólita y supone un avance de irracionalidad en la época racional por excelencia. Con el lenguaje poético de Klopstock, la literatura de la Ilustración sufre una ampliación del paradigma horaciano *ut pictura poesis* a través del modelo poetológico de la música: debe poner el corazón en movimiento y ser descrito como el lenguaje del sentimiento. Es más, el lenguaje poético se concibe también como el lenguaje de la música. Asimismo la mimesis sufre un cambio paradigmático y se produce un giro hacia el subjetivismo estético. El topos de la *imitatio auctorum* sufre una transformación y se convierte en un argumento para la creación artística original surgida de la propia naturaleza, y se convierte así, al mismo tiempo, en un argumento contra la *imitatio naturae*. Sirva como ejemplo de este giro al subjetivismo estético el siguiente epigrama poético del año 1771 de Klopstock, “Aufgelöster Zweifel”:

Nachahmen soll ich nicht, und dennoch nennet
Dein lautes Lob mir immer Griechenland?
Wenn Genius in deiner Seele brennet,
So ahm' den Griechen nach. Der Griech' erfand.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Aquí citado por Ulrike Küster, *Das Melodrama. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Lang 1994, p. 41.

Para Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) la razón era un instrumento para alcanzar la verdad. Aunque su genio era capaz de abordar casi todos los géneros, tuvo en el teatro a su hijo predilecto. En su *Hamburgische Dramaturgie* (1767/69) aboga por un teatro ajeno a los modelos franceses que preconizaba Gottsched. Su mirada se dirige a Sófocles, como esencia de lo trágico, y a Shakespeare, el genio que no precisaba de reglas ni de normas previas para plasmar de forma sobrecogedora los misterios de la existencia humana. Lessing recomendó una imitación del arte de Shakespeare y de los clásicos griegos.

Hasta la segunda mitad del siglo XVIII la novela como género era poco valorada desde un punto de vista literario y estético: era lectura de entretenimiento. Por ello se mantuvo al margen de las grandes discusiones teóricas de los años 20 y 30. El *Schelmenroman* o *Pikarroman* siguió siendo lectura predilecta, pero en los años de la Ilustración temprana se le dotó de una orientación educadora. En cuanto a la novela cortesana, por influencia francesa se transformó en novela galante, donde el amor de los protagonistas era puesto a prueba con constantes desventuras. El aburguesamiento de la novela fue progresivo, introduciendo paulatinamente elementos que pertenecían a la vida privada de los protagonistas. Era la lectura predilecta de mujeres y jóvenes. En 1720 este tipo de novela encontró un importante adversario cuando aparecieron a la vez cinco traducciones diferentes del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. El éxito de esta novela inundó el mercado editorial de *Robinsonaden* que estuvieron de moda hasta fin de siglo. La novela más importante en esta línea la escribió Johann Gottfried Schnabel (1692-1752), más conocida bajo el título *Insel Felsenburg* (1731-1743). En la línea de las utopías crea un contramundo ideal al estado y a la sociedad.

A mediados de siglo las novelas sentimentales de Samuel Richardson (1689-1761) se impusieron como ejemplares - colmaban las exigencias morales y pedagógicas de la burguesía - y la crítica literaria empieza a hacerse eco del género. La novela debía caracterizarse por la verdad – en el sentido de la imitación de la naturaleza – y la razón. Pero con la influencia de la psicología de la experiencia y de las tendencias sentimentalistas de la literatura de la época álgida de la Ilustración, junto con verosimilitud, se le exige a la novela un decidido acercamiento a la realidad y, en lugar del ejemplo moral, la representación de caracteres con rasgos tanto buenos como malos que despertaran en el lector sentimientos verdaderos. En 1774, con la aparición de la poética *Versuch über den Roman* de Friedrich von Blankenburg, la primera teoría sobre la esencia, la forma y la determinación del género, la novela será reconocida como arte literario.¹⁴⁵

2.4.3. La música y la figura del músico en la literatura de corte ilustrado

Las ideas que preconiza la Ilustración entran con fuerza en la literatura, que se interesa exclusivamente por el objeto y por la palabra, quiere aprehender el mundo y educar el entendimiento. La literatura no muestra una relación estrecha con la música, aunque ésta ha tomado un gran impulso con Bach y sus hijos, Händel, Gluck y con la escuela de Mannheim. La música también se incluye en el ámbito del hombre pensante, conocedor y crítico, y desaparece lentamente de la novela, aunque se conserva en cierta forma en la lírica. La figura del músico permanece sólo de forma tímida, aunque en la obra de autores menores no es rara la presencia del músico como figura principal en las narraciones. Pero a estos autores no les

¹⁴⁵ Von Borries, 1991b, p. 156.

interesa la configuración de la práctica musical y en consecuencia tampoco la descripción de la música y la vivencia musical. Les preocupa más la representación de relaciones y comportamientos ajenos a la música, haciendo hincapié en su comportamiento amoral y sus aventuras eróticas. No son escasas las obras que describen la vida de las cantantes en este contexto con títulos tan significativos como *Die schöne Sängerin oder lesenwürdige Begebenheiten der Marquisin Justina* y *Die Virtuose, oder Begebenheiten einer flämischen Sängerin von ihr selbst beschrieben*, ambas obras anónimas.¹⁴⁶ Los cantantes y las cantantes, actores y músicos errantes se representan como seres aventureros y marginales de los que se destacaba especialmente su forma de vida inmoral. Adolph Freyherrn Knigge, por ejemplo, en su novela *Reise nach Braunschweig; ein comischer Roman* (1792), describe a su músico como “ein Erz-Taugenichts, der von den Schwächen anderer Leute lebte”, un seductor y un ladrón.¹⁴⁷

En la segunda mitad del siglo XVIII despierta en el arte el anhelo de la naturaleza y la naturalidad. Wilhelm Heinse (1746-1803) con su *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) es el más importante representante de esta época, y a la vez el último.¹⁴⁸ Ya sólo el significado que se le otorga a la música supone una ruptura con épocas anteriores. Aquí la música está claramente determinada como medio de lo maravilloso y como arte de los sentidos y del alma humana:

Heinse's Musikästhetik beruht auf der Auffassung der Musik als
der sinnlichsten und unmittelbarsten Kunstgattung. Sie ist in

¹⁴⁶ Riedel, 1959, p. 628.

¹⁴⁷ Adolph Freiherr Knigge, *Sämtliche Werke*. Tomo 7. *Die Reise nach Braunschweig. Ein komischer Roman*. Neldeln / Liechtenstein: KTO Press 1978. Sobre la posición social del músico en el s. XVIII, cf. Richard Petzoldt, “Zur sozialen Lage des Musikers im 18. Jahrhundert”. En Salmen (ed.), 1971, pp. 64-82.

¹⁴⁸ Sorgatz, 1939, p. 2.

ihrer Form und in ihrem Material dem Ton am engsten der Seele, dem "Wesen des Menschen" verwandt. Der Ton als Schwingung und Bewegung ist das reinste und unmittelbarste Bild der Seele und ihres "reinen, sich in sich selbst regenden Wesens".¹⁴⁹

El maestro de capilla burgués Lockmann compone por impulsos emocionales, le mueve su amor por la noble Hildegard - un motivo que continuarán los románticos -, pero la música en esta novela se somete sin resistencia al sistema de representación feudal, y en esta medida se contrapone a sus sucesores, que promueven con decisión la emancipación de la música con respecto a la funcionalidad feudal.¹⁵⁰ A pesar de su temperamento emocional, Lockmann es consciente de las barreras sociales y estamentales, sufre sabiendo que su amor con la noble Hildegard es imposible, y asimismo respeta el poder de su príncipe y guarda silencio cuando éste hace observaciones sobre la música que no comparte: "Besonders hervorgehoben wird immer wieder seine deutsche Redlichkeit und Biederkeit."¹⁵¹

Esta novela tiene en realidad dos héroes, la figura del título, y el *Kapellmeister* Lockmann. En la mujer, una dama noble, cantante genial y aventurera intrépida, se personifican los elementos diletantes de la naturaleza musical, y en Lockmann están reflejados de forma penetrante los rasgos del músico de profesión. Lockmann se presenta como 'reformador' de una pequeña banda de música y como compositor de ópera. Mezclado con el argumento de la novela, la historia de amor de sus protagonistas, se encuentra un verdadero tratado sobre teoría y práctica musical, se analizan óperas completas y se expresan visiones estéticas

¹⁴⁹ Menck, 1931, p. 107.

¹⁵⁰ Cf. Prümm, 1986, pp. 189-194.

¹⁵¹ Menck, 1931, p. 97.

típicas de la época de la *Empfindsamkeit*. Aquí el sentimiento se iguala con el arte, y esta debió de ser, según Reich, la razón de su enorme influencia en los autores posteriores.¹⁵²

A partir de Heinse la imagen del músico se transforma de forma radical. Con el idealismo alemán el concepto de *Künstlertum* se interioriza. “Mit dem deutschen Idealismus wird der Begriff des Künstlertums verinnerlicht und zu einem Problem, das nur durch die Untersuchung der Tätigkeit des Künstlers gelöst werden kann.”¹⁵³ Sólo unos años antes del cambio de siglo, un año después de *Hildegard von Hohenthal* aparece “Das merkwürdige Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger” como parte de las *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, colección editada por Ludwig Tieck, coautor de los textos junto con Wilhelm Heinrich Wackenroder. A partir de la publicación de este texto y a lo largo del siglo XIX se produce la eclosión de figuras musicales en la literatura y podemos decir que da comienzo el periodo romántico. Con la nueva concepción del arte, con la idea del genio como creador, la música se eleva al status de arte superior partiendo del nuevo concepto de creación artística, de una nueva estética.

2.5. El *Sturm und Drang* o *Geniezeit*: El paso al Romanticismo

Es habitual designar bajo el nombre de *Sturm und Drang* el periodo comprendido entre finales de los años sesenta y mediados de los años ochenta del siglo XVIII. Desde un punto de vista histórico político se denomina a este periodo como la época del absolutismo, desde la economía se habla de capitalismo, y en la historia

¹⁵² Willy Reich, “Musik in der Literatur”. *Stimmen. Monatschrift für Musik* 1 (1947-8), pp.278-284 y 377-381. Aquí p. 377.

¹⁵³ Sorgatz, 1939, p. 2.

intelectual de la Ilustración, y referido a los años a partir de aproximadamente 1760 se designa a este periodo como el de la *Empfindsamkeit*. Algunos historiadores de la literatura utilizan junto a la denominación *Sturm und Drang* el concepto de *Geniezeit*.¹⁵⁴ Otros sin embargo, como Schneider, consideran que habría que reservar la utilización de *Sturm und Drang* para designar sólo el momento álgido de la *Geniezeit*.

Bezeichnet man die Epoche als “Geniezeit”, so versieht man sie mit einer gewiß nicht viel prägnanteren Signatur, als wenn man ihr die gleichfalls übliche und noch häufiger gebrauchte Betitelung “Sturm und Drang” läßt. Doch sollte man sich diese – wegen der durch sie betonten Dynamik – nur für die Mitte des Jahrzehntes von 1770-1780, also den eigentlichen Höhepunkt der Geniezeit, aufsparen.¹⁵⁵

Y para Hermann August Korff la época del *Sturm und Drang* conformaría la primera fase de la *Goethezeit*, cuya segunda y tercera fase serían el Clasicismo y el Romanticismo respectivamente.¹⁵⁶

El *Sturm und Drang* era en su esencia un movimiento de protesta: contra el absolutismo, contra la nobleza, contra la moral burguesa, contra la tradición artística; designa un ‘movimiento’ – no una época - puramente literario, no es un estilo o un concepto que se pueda transferir a las artes plásticas o a la arquitectura, ni a la música; además es un movimiento específicamente alemán. Todo esto apunta a una cierta restricción y para muchos autores, especialmente Goethe y Schiller, se caracteriza como una fase de transición. El trasfondo histórico de este movimiento sigue siendo la Ilustración, la tradición ilustrada en literatura tampoco

¹⁵⁴ Karthaus, 2000, p. 15.

¹⁵⁵ Joseph Ferdinand Schneider, *Die deutsche Dichtung der Geniezeit*. Stuttgart: Metzler 1952, p. 1.

¹⁵⁶ Cf. Hermann August Korff, *Geist der Goethezeit*. 4 tomos. Leipzig 1927-57.

se interrumpe, y cuando el fugaz *Sturm und Drang* desaparece, ésta continúa ejerciendo su influencia hasta finales de siglo, cuando los primeros románticos toman el relevo. Los dos autores más significativos del movimiento, Goethe y Schiller, serán quienes iniciarán tras este corto periodo de rebelión contra toda norma vigente, un retorno al clasicismo, conformando casi en solitario un periodo literario que se llamará precisamente así: Clasicismo alemán. Parte de las obras más relevantes del *Sturm und Drang* son obra de estos dos clásicos: *Götz von Berlichingen* y *Die Leiden des jungen Werthers*, de Goethe, y *Die Räuber* y *Kabale und Liebe*, de Schiller. Junto a estas obras y autores es necesario mencionar también *Der Hofmeister* (1774) y *Die Soldaten* (1776), de Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1805), y *Sturm und Drang* (1776), obra que dio nombre al movimiento, y *Die Zwillinge* (1776), de Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831). Aunque el género predilecto, por adecuado, y característico de este movimiento fue el drama, la obra más emblemática y único gran éxito fue una novela, *Die Leiden des jungen Werther*, escrita y publicada en 1774, que no sólo se convirtió en obra de culto y originó una moda; con este personaje Goethe creó un mito, y la tendencia a la imitación llevó incluso a numerosos casos de suicidio.

Esta joven inteligencia literaria protestaba contra las rígidas reglas de la poética, contra las convenciones sociales y contra la unilateralidad de la Ilustración, y contraponía sus propias consideraciones y obras de arte a las de sus mayores. Durante este proceso, la generación anterior seguía siendo productiva: *Nathan der Weise* (1779) de Lessing apareció seis años después del *Götz* de Goethe; la *Kritik der reinen Vernunft* (1781), de Kant, en el mismo año que *Die Räuber* de Schiller.

Los autores del Sturm und Drang renegaban de la supremacía de la razón impuesta por la filosofía de la época que pronto había encontrado acogida en otros ámbitos de la vida, entre ellos la literatura. La única ley que respetan es la de la conciencia individual. La razón ya no la entendían como un arma para poder liberarse de la impotencia y la superstición, sino como una opresión que coartaba su libertad. Y en el centro de su forma de pensar se encontraba ‘su’ concepto de ‘genio’.

2.5.1. El concepto de ‘Genio’

Todas las corrientes artísticas en diferentes épocas coincidían en que el artista debía de ser un genio, sin embargo, el sentido que se le otorgaba al término era diferente. El término genio proviene del latín *genius*, espíritu protector - en el latín tardío, espíritu creador -, y se tomó del francés a principios del siglo XVIII, entonces como sinónimo de *Geist*, de espíritu. Con la traducción de Johann Adolf Schlegel de la obra de Charles Batteux, *Beaux-Arts* (1746), que apareció bajo el título *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* (1751), el término se implantó definitivamente, con un significado diferenciado del que se le da en el concepto *Geniezeit*, para designar la creatividad y la originalidad del escritor y del artista.¹⁵⁷ A partir de este momento, escritores como Gellert, Lessing, Bodmer y Herder toman partido por un concepto de genio que crea sus propios modelos. Esta época será conocida como *Geniezeit*, la época del genio, y Prometeo se convierte en el símbolo central de la teoría del genio, como canta Goethe en la oda del mismo nombre de 1773. Y esta identificación con la figura mítica que robó el fuego a los dioses contribuyó “bei allem Gegensatz zum

¹⁵⁷ *Meyers enzyklopädisches Lexikon*, p. 61. (Entrada *Genie*)

Rationalismus der Aufklärung, mit zu deren Grundtendenz bei: der Aufwertung des menschlichen Individualismus.”¹⁵⁸

El ideal ya no era el poeta capaz de ejercitarse en cualquier género, el *poeta doctus*, se alababa el genio que creaba sus propias reglas y leyes. En él se exteriorizaba la fuerza creadora de la naturaleza, que se convirtió en epítome de lo original, de lo elemental, de lo divino. El *Sturm und Drang* encuentra en el *genio* la máxima forma de realización humana. Hasta ese momento el poeta sigue unas reglas, y la calidad del arte y del artista se miden en función de su capacidad de adaptarse a las mismas y en su capacidad de imitación de la naturaleza, herencia de la mimesis aristotélica, que hasta entonces y durante siglos había sido el modelo a seguir.

Como modelos y precursores de este movimiento habría que mencionar en primer lugar a Shakespeare, con su particular forma de entender el teatro tan opuesto al modelo francés – curiosamente, los clásicos alemanes también recurrirán a Shakespeare por ser quien mejor representa el espíritu de la tragedia griega -; Johann Kasper Lavater (1741-1801), quien desarrolló el concepto de genio y lo convierte en creador - lo que lo acerca a Dios e incluso lo eleva a una segunda deidad -; Johan Gottfried Herder (1744-1803), discípulo de Hamann, quien con su acercamiento a la *Volksdichtung* desplazó el ideal del arte de la Antigüedad y postuló la poesía popular como modelo a seguir, ensalzando el valor de la creatividad; Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) que con su obra *Der*

¹⁵⁸ Parry, 1993, p. 85.

Messias, comenzada en 1748 y culminada en 1773, se convirtió en un verdadero ídolo para esta joven generación.¹⁵⁹

Con el concepto del genio, con el desarrollo de esta nueva visión del mundo y del hombre, se produce un alejamiento del orden ‘objetivo’ medieval, basado en una idea teocéntrica del mundo. Se produce un alejamiento hacia una mayor individualidad y ‘subjetividad’ dentro de un nuevo ideal. El genio se convierte en la quintaesencia de la realización personal, sobre todo en la teoría y en la práctica estética y en la persona del artista. Se abandona la imitación y la representación medieval de conceptos tradicionales y convencionales. Precisamente, el acuñamiento moderno de la idea del genio es obra de la Ilustración, del *Sturm und Drang* y del Romanticismo.

Die Ästhetik fragt [...] nach dem Genie des Dichters, nach den geschichtlichen Bedingungen seines Schaffens, nach den persönlichen Besonderheiten seiner Werke oder den Wirkungen auf die Leser. Sah die normative Poetik den Rang und die Wahrheit der Dichtung durch Autoritäten begründet und durch die Übereinstimmung mit Religion, Philosophie und Gesellschaft verwirklicht, so sieht die Ästhetik des Sturm und Drang sie in der Subjektivität des Dichters.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Tieck, por su parte, era un detractor de este poema, tanto por su excesivo y falso sentimentalismo, como por el flaco favor que, según él, hace a la religión. Llega incluso a denominarlo “irreligiös” en algunos casos: “Es ist so viel falsche Sentimentalität und erzwungene Erhabenheit darin, und das wirklich Erhabene ist durch Decoration entstellt. Alles wird oratorisch, Declamation und Exclamation. Diese beabsichtigte Rührung erregt mit allem Aufwande zuletzt eine Art Schwindel [...] Vieles ist gegen die Bibel. Er will die Aufklärung seiner Zeit mit dem Glauben verbinden durch Reflexion oder Sentimentalität. Dies verleitet ihn bisweilen zu wahrhaft komischen Misgriffen, z. B. die Art, wie er die Verfinsterung der Sonne vor sich gehen läßt, ist ganz aufgeklärt und auch unpoetisch. Am Ende hat er es mit seinem Gedichte Keinem recht gemacht. Der Gläubige kann nicht damit zufrieden sein, und dem Ungläubigen hat er dadurch nichts klar gemacht.” Rudolf Köpke (ed.), *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*. Tomos I, II. Leipzig: Brockhaus 1855 (reimpresión, Darmstadt 1970), II, p. 181s. Cf. Achim Hölder, “Ludwig Tiecks Klopstock-Bild und seine Kritik der Messiasde. Edition und Kommentar”. En Achim Hölder, *Frühe Romantik – Frühe Komparatistik: gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck*. Frankfurt/M.: Lang 2001, pp. 35-85.

¹⁶⁰ Karthaus, 2000, p. 60.

La *Geniezeit* tiene consecuencias en todos los ámbitos de la cultura, pero alcanzará su cenit en la literatura del *Sturm und Drang*, en la que se llega al culto del genio con atisbos de un sustituto religioso, e influirá de forma duradera en el Romanticismo, afectará también a la filosofía del superhombre de Nietzsche y sus huellas se pueden seguir hasta la mitad del siglo XX en obras como el *Doktor Faustus* de Thomas Mann.¹⁶¹

Esta liberación del individuo no se refleja sólo en el rechazo del arte a las cadenas que limitaban su poder creador, sino también en el espíritu revolucionario de las jóvenes generaciones contra el orden burgués establecido. Aunque por un lado esta mentalidad revolucionaria fracasa, por otro lado se refugia en la idea de un tiempo pasado ideal en el que, a la manera de Rousseau, se contempla la realización de la idea de un estado natural bueno, idea que desarrollarán y ampliarán los románticos de forma muy particular. Tieck describió este periodo con las siguientes palabras:

Die Sturm- und Drangperiode ist eine bedeutende, ja große Zeit; die Dichter, welche damals neben Goethe auftraten, erregen unser höchstes Interesse. Die Wirkung des »Götz« war eine ungeheure, und mit dem Beginn der siebziger Jahre fing auch für die deutsche Dichtung ein neues Leben an. Die ursprünglichsten und eigenthümlichsten Seiten des deutschen Charakters traten mit neuer Stärke wieder hervor. Das Naturleben, der Sinn für das Individuelle, der bis zur Isolirung und zum Sonderbaren fortgeht, das Streben nach Unabhängigkeit, das Festhalten an der Familie, Derbheit, die zum Trotze wird, ein unleugbar demokratischer Zug, dies Alles spricht sich namentlich in den Dramen jener Zeit oft in der stärksten Weise aus. Damals kam es auf, daß die deutschen Biedermänner den Fürsten und ihren Rathgebern die bittersten Wahrheiten sagten, oft im gröbsten Tone, und Niemand nahm daran Anstoß, weder das Volk noch die Regierung, ja die Fürsten hörten es selbst mit an.¹⁶²

¹⁶¹ Meyers enzyklopädisches Lexikon, p. 61. (Entrada *Geniezeit*)

¹⁶² Köpke II, p. 198.

2.5.2. El músico en la literatura del *Sturm und Drang*

Como ya hemos mencionado, en las dos últimas décadas del siglo XVIII el músico en la literatura aparece cada vez con más frecuencia. La figura del artista, con su recién descubierta individualidad y autoconciencia, se presta de forma especial para representar tanto el conflicto de la burguesía con el sistema feudal, como el enfrentamiento del intelectual burgués con los de su propia clase. Los escritores muestran al artista como un intelectual al margen de la sociedad que no sólo reconoce las debilidades de la nobleza, sino que también empieza a sufrir su propio aislamiento en el entorno burgués. Wilhelm Heinse, en su *Hildegard von Hohenthal* ya muestra este conflicto del artista, en este caso un músico, sometido tanto a su entorno noble como burgués, aunque será en el Romanticismo cuando el enfrentamiento del artista con el mundo que le rodea alcance su máxima expresión. Joseph Berglinger fracasará y sucumbirá en una vida prosaica que le supera, y el enloquecido *Kapellmeister* Kreisler odiará y despreciará al mundo hostil al arte que le rodea.

En el *Werther* de Goethe aparecen ya vestigios del futuro comportamiento y fracaso del artista romántico. Werther siente la impotencia de no poder cambiar nada como individuo, y sacia sus ansias de actividad y libertad en zonas del alma, desarrollando así una extrema sensibilidad, que será el reverso de la nueva subjetividad del *Sturm und Drang*.¹⁶³ Werther se abandona sin resistencia a esta sensibilidad como forma de huir de la miseria de lo cotidiano, y transfiere sus decepciones y su *Weltschmerz* al mundo burgués. La inclinación de Werther a la reflexión así como su sensibilidad que le inhabilitan para el mundo que le rodea,

¹⁶³ Mittenzwei, 1962, p. 76s.

son un signo de su aislamiento social y su oposición tanto al sistema feudal, como a la sociedad burguesa. El individualismo de Werther también se expresa en su talento artístico. Aunque no se le puede considerar un artista, ni a la obra un *Künstlerroman*, Werther representa sin duda una naturaleza artística, con un predominio de la fantasía, un sentimentalismo exacerbado y recurrentes reflexiones melancólicas y pesimistas sobre la vida, que dejan patente su hostilidad hacia la sociedad en general.¹⁶⁴

2.5.3. Kark Philipp Moritz, *Anton Reiser* (1785-1790)

Anton Reiser, novela inacabada y publicada en cuatro tomos entre los años 1785 y 1790 por Karl Philipp Moritz (1756-1793), nos interesa en este contexto porque en su obra se señalan las causas sociales de una existencia artística subjetiva y opositora. Anton es un joven inquieto e insatisfecho, que en un momento de su vida y para ganarse un sustento canta en un coro, pero es consciente demasiado pronto de su completa dependencia de su patrón, que convierte su actividad en una forma de esclavitud. Anton Reiser no es un músico. La música en esta obra no es significativa por sí misma, ni influye en el desarrollo del protagonista como individuo. Su actividad musical no es sino parte de una vocación artística más amplia que le hará iniciarse en la poesía y en el teatro hasta el punto de querer dedicarse a ello profesionalmente. La música no es en esta obra un ente autónomo con respecto a las demás artes. Anton Reiser no es un músico frustrado, es un artista frustrado.

¹⁶⁴ Cf. Mittenzwei, 1962, pp. 76-78.

Esta novela de Moritz, que él califica de psicológica y autobiográfica, narra la desilusionada y desilusionante evolución del héroe que da título a la obra en el periodo del *Sturm und Drang*. Con sus ideales basados en el culto al genio de la época, una idea de ensimismamiento, de introversión lírica y huida al terreno de la literatura, el héroe se desmorona y se quiebra cuando se enfrenta a la realidad, a lo que Hegel denominó la “Prosa der Verhältnisse”.

En opinión de Ernst und Erika von Borries, la novela de Moritz sólo puede ser considerada como parte del *Sturm und Drang* de forma condicionada. La represión de las emociones en un lenguaje claro y tranquilo acerca la obra al Clasicismo, sin embargo, el héroe está caracterizado por el mismo desmedido egocentrismo que en el *Sturm und Drang*.¹⁶⁵ Pero aquí no nos encontramos ante el fuerte sentimiento y conciencia del ‘yo’ del genio creador romántico, sino que nos enfrentamos a un ser humano que tiene que luchar por un poco de autoestima, un ser humano cuya vida es una constante búsqueda de su identidad.

Anton Reiser, hijo de un músico militar, de familia pobre y conflictiva, se resiste a pertenecer a los de su clase pero no puede acceder al grupo de los mejor situados que le hacen sentir su inferioridad y le anulan como individuo.

Das stärkere Selbstgefühl verschlingt das schwächere unaufhaltsam in sich – durch den Spott, durch die Verachtung, durch die Brandmarkung des Gegenstandes zum Lächerlichen. – Das Lächerlichwerden ist eine Art von Vernichtung und das Lächerlichmachen eine Art von Mord des Selbstgefühls, die nicht ihresgleichen hat.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Von Borries, 1991b, p. 311.

¹⁶⁶ Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Ed. Max von Brück. Frankfurt/M.: Insel 1979, III, p. 317 s.

Los miedos sociales y los complejos le condenan desde muy pequeño a la soledad. Su vida es una huida constante de sí mismo y de la sociedad, que le llevará a muy temprana edad a sumergirse en los libros, que le transportan a un mundo ideal. Estos primeros años están impregnados por la sensación de no ser querido, lo que para él significa no merecer ser querido. Sus sueños se ven truncados una y otra vez y el miedo a ser motivo de burla le hace burlarse de sí mismo en una especie de masoquismo moral.¹⁶⁷

Como Reiser no encuentra su identidad, vive en el reflejo de los demás. Necesita la afirmación del mundo exterior, lo que supone una constante comparación con el prójimo. En esta confrontación siempre aflora un sentimiento de inferioridad que sólo consigue contrarrestar en soledad. Este es un círculo del que no puede salir: no puede vivir en sociedad pero la necesita para encontrar una identidad. Esta aparente contradicción de rechazo a la sociedad – aunque por motivos diferentes – a la vez que dependencia, relaciona a Reiser con los héroes románticos que tampoco serán capaces de escapar a esta paradoja, con la diferencia de que estos últimos sí tienen una elevada conciencia de su propia identidad, y no es tanto rechazo como incompreensión lo que encuentran en el mundo que les rodea. Ellos no esperan hacerse un hueco en el mundo sino que el mundo se adapte a ellos, pero al igual que Reiser es incapaz de cambiar su destino, los románticos son incapaces de cambiar el mundo. Mientras que Anton Reiser busca en el arte una huida a la vez que una integración y una reconciliación consigo mismo y con la sociedad, el arte es para los románticos una forma de vida en sí misma.

¹⁶⁷ Cf. Mittenzwei, 1962, pp.78-80.

La alternancia entre ambas existencias, la soledad y la convivencia en sociedad, sólo perpetúa los sufrimientos de Reiser. Los únicos momentos en que puede ser feliz son las huidas al mundo de los libros, del teatro, a la naturaleza o a la música. El protagonista se hunde cada vez más en la depresión. Su incapacidad para aceptarse a sí mismo le separa a lo largo de la novela cada vez más de su entorno. Su inmersión en los libros despierta en él la atracción que ya le producían en su infancia y despiertan en él el sueño de convertirse en escritor. Ferviente lector de Klopstock, confía en su idea de que el genio debe más a la inspiración y al sentimiento que al conocimiento y al aprendizaje. Su falta de formación le conduce al fracaso y trunca una vez más su sueño, según Marcuse se queda estancado “im Lyrischen, Subjektiven, Rezeptiven”.¹⁶⁸ También fracasará en su intento de dedicarse al teatro como actor por motivos similares. Reiser tenía el sentimiento pero le faltaba la formación. Esto se puede entender como una renuncia, una crítica al sentimentalismo, a la *Empfindsamkeit*. Existe una discrepancia entre la vivencia interior ‘genial’ y la fuerza creadora. Reiser es consciente de esta divergencia e intenta enfrentarse a su problema, aunque sin éxito.

Las lecturas y los viajes le distraen de sus problemas de integración y disipan su dolor interior. Pero no es la nostalgia romántica por lo lejano y exótico lo que le lleva a sumergirse en la naturaleza, en su caso es una huida hacia un mundo irreal, una forma de alejarse de la sociedad y disfrutar su libertad.¹⁶⁹

... der Regen und die Dunkelheit waren ihm bei dieser menschenfeindlichen nächtlichen Wanderung die angenehmsten

¹⁶⁸ Marcuse, 1978 (1922), p. 29.

¹⁶⁹ Cf. Von Borries, 1991b, p. 318.

Gesellschaftler – er fühlte sich groß und frei in der ihn umgebenden Natur – nichts drückte ihn, nichts engte ihn ein... Er fühlte sich in dieser Stille der Mitternacht frei wie das Wild in der Wüste – die weite Erde war sein Bette – die ganze Natur sein Gebiet.¹⁷⁰

Reiser no puede vivir feliz con sus sueños, pero por otro lado le falta la fuerza para actuar de forma decidida y cambiar su suerte. En el teatro, entendido como una combinación de sueño y realidad, cree encontrar la forma de contrarrestar el dualismo entre su mundo interior y el exterior. Pero también aquí fracasa en su intento y la novela – inacabada – finaliza con una nueva desilusión.

Hacia el final de la novela Reiser lee *Die Leiden des jungen Werther*, publicada en 1774, cuando Moritz contaba dieciocho años y Goethe sólo veinticuatro. El carácter de Reiser se puede relacionar con el sentimiento de Werther de estar fuera de lugar en el mundo, de encontrar consuelo sólo en lo sublime y en lo noble, en ser incapaz de expresarse por medio del arte y en el hecho de odiarse a sí mismo por estar interfiriendo en la vida de los ‘buenos’.

La problemática de Reiser, la dualidad de fantasía y realidad a través de un entusiasmo alienante, es antesala de la imagen del artista del Romanticismo Temprano.¹⁷¹ Tanto en *Werther* como especialmente en *Anton Reiser* queda claro, según Mittenzwei, que en la representación del artista en la literatura se describe

¹⁷⁰ Moritz, 1979, III, p. 320s.

¹⁷¹ Heide Hollmer, “Das Leiden an der Kunst. Ein Moritz-Thema und seine Folgen für die ‘Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders’”. *Text und Kritik* 118/119 (1993), pp. 107-117. La autora analiza las conexiones entre ambos textos, que considera van más allá de meras reminiscencias poéticas. Considera que Wackenroder y Tieck han superado a su maestro clasicista con su apelación a la imaginación del artista, nexo de unión entre el cosmos y el arte. Llega a la conclusión de que en las *Herzensergießungen* se retoma el tema de Moritz pero con algunas variaciones: por un lado, se radicaliza el postulado de la autonomía del arte, que es a su vez ampliado con elementos religiosos y visionarios, y por otro lado, se introduce lo que denomina “Problematik des Redens über die Kunst.” (p. 115)

en realidad el oposicionismo del intelectual burgués, que empieza a reconocer, además de la corrupción de la nobleza, los peligros del desarrollo capitalista-burgués. El artista se muestra como un individualista al margen de la sociedad, cuya sensación de aislamiento, así como la ausencia de vida comunitaria desemboca en determinados comportamientos psicológicos como “Weltschmerz, Erkenntnisekel, Weltflucht, Pessimismus, Grübelsucht, Überfeinerung, das Gefühl der Einsamkeit, reizbare Phantasie, Wachträume u. a.”. Su relación con el arte, sin embargo, se diferencia de la de sus sucesores románticos. Anton y Werther buscan refugio en el arte como una forma de huida del mundo que les rodea, pero no contemplan necesariamente la posibilidad de crear algo grande: “Ihnen genügt die Kunst hauptsächlich als Gegensatz zur bürgerlichen Welt, vor der sie in eine Scheinwelt beziehungsweise in das Reich der Phantasie flüchten.”¹⁷²

Tanto sus inclinaciones naturales como su problemática social influyen en la conformación de esta personalidad compleja que raya la neurosis. La novela no carece de crítica social puesto que sus orígenes y las infranqueables fronteras de una sociedad clasista provocan sus sufrimientos. Reiser carece de la fuerza para luchar contra las barreras sociales: su resignación depresiva es parte de la resignación general de la burguesía de finales del siglo XVIII.¹⁷³ Wackenroder a menudo menciona a Moritz como paradigma. Al igual que en el caso de Joseph Berglinger, la visión dualista de Reiser se forja ya en la casa paterna y envuelve al joven en un mundo de ensoñación alienante: “Sein Enthusiasmus überspannt sich von exaltierter Glaubensschwärmerei pietistischer Ausrichtung zur krankhaft die Welt fliehenden Traumbegeisterung.” Esta introversión entusiasta de Antón

¹⁷² Mittenzwei, 1962, p. 80.

¹⁷³ Von Borries, 1991b, p. 321

Reiser se convertirá con Joseph Berglinger en un problema que desembocará con los artistas trágicos de Hoffmann en la crisis romántica de la locura como soledad definitiva.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Karoli, 1968, p. 179s.

3. El Romanticismo Alemán

El Romanticismo fue la corriente predominante de la vida artística desde sus inciertos inicios a finales del siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX. Llamamos inciertos a sus inicios porque no existe unanimidad a la hora de establecer sus comienzos. El Romanticismo no fue un movimiento unitario. Por ello se habla en las historias de la literatura de varias fases. Sin embargo, los orígenes paradigmáticos para todo el Romanticismo europeo se encuentran en la generación del Romanticismo Temprano alemán: “Sie hat zuerst einen Begriff vom Romantischen geschaffen.”¹⁷⁵

3.1. El Romanticismo Temprano: Introducción

El periodo que denominamos *Frühromantik* o Romanticismo Temprano no hace en realidad referencia a una época, sino a un círculo de escritores que no existió más de cinco años, de entre los cuales, sólo durante dos o tres desplegó toda su influencia. No existe unanimidad a la hora de fijar el inicio del Romanticismo Temprano, y son varias las fechas que se barajan, aunque suelen coincidir en mencionar a Ludwig Tieck y a su obra temprana como precursores, una obra que si bien se encuentra todavía condicionada por la literatura de la Ilustración tardía, muestra ya huellas de una poética de lo maravilloso y lo imaginativo.¹⁷⁶ Ludwig Tieck es el único autor literario cuyos textos aúnan las tres etapas en las que suele

¹⁷⁵ Claus Träger, “Ursprünge und Stellung der Romantik”. *Weimarer Beiträge* 21 (1975), pp. 37-73. Aquí p. 70. También en Klaus Peter (ed.), *Romantikforschung seit 1945*. Königstein/Ts.: Athenäum-Hain-Scriptor-Hanstein 1980, pp. 304-334. Aquí p. 331.

¹⁷⁶ Cf. Achim Hölter (ed.), *Ludwig Tieck. Schriften 1789-1794*. Tomo I. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991, p. 795.

dividirse el Romanticismo: *Frühromantik*, *Hoch-* o *Mittlere Romantik* y *Spätromantik*. Y aunque se podría discutir al respecto de la existencia de ese romanticismo tardío, el programa del romanticismo literario sigue presente en algunas obras tardías de Tieck, pero ya no como directrices de su obra, sino “in einer ironischen und selbstironischen Haltung.”¹⁷⁷

La primera gran descripción sistemática del Romanticismo alemán data de 1870, *Die Romantische Schule* de Rudolf Haym, y sitúa el surgimiento de la poesía romántica en la época de juventud de Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder, mientras que remonta la creación de una crítica y teoría románticas a la época de estudios de los hermanos Schlegel. Y siguiendo a Silvio Vietta, aunque Haym no disponía entonces de todo el material biográfico accesible hoy día, es evidente la ventaja de una descripción de tipo biográfico-genético: no se compromete con el producto artístico, sino que reconoce la génesis de los motivos y formas de representación en la biografía de los autores. Precisamente para los románticos tempranos su correspondencia y sus diarios, que en la mayoría de los casos siguen un modelo literario, tematizan formas de la experiencia propia que volvemos a encontrarnos en sus textos literarios:

der Vorteil einer solchen biographisch-genetischen Form der Darstellung liegt – bei allen Differenzen in den Ergebnissen – auf der Hand: sie setzt nicht ein mit den Kunstprodukten, sondern läßt die *Genese* der Motive und Darstellungsformen in der Biographie der Autoren erkennbar werden. Gerade für die Frühromantiker gilt, daß ihre Briefwechsel und Tagebücher, die zumeist selbst literarischen Mustern verpflichtet sind, Formen der *Selbsterfahrung* thematisieren, die uns in den literarischen Texten dieser Autoren wiederbegegnen.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Detlef Kremer, *Romantik*. Stuttgart: Metzler 2003, p. 50. En este contexto Kremer menciona *Des Lebens Überfluß* (1839) y *Waldeinsamkeit* (1841) como ejemplos.

¹⁷⁸ Silvio Vietta, “Frühromantik und Aufklärung”. En Silvio Vietta (ed.), *Die literarische Frühromantik*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1983, pp. 7-84. Aquí p. 8.

Ernst Behler, por su parte, fija la fecha de inicio del Romanticismo y de su primera etapa en el verano de 1796. En el verano de ese mismo año, August Wilhelm Schlegel (1767-1854), junto con su esposa Caroline, fija su residencia en Jena, aceptando una cátedra de ciencias literarias en su universidad; en agosto de 1796 le seguiría su hermano pequeño Friedrich (1772-1829), que ejercería de escritor independiente. En casa de August Wilhelm Schlegel se reunían jóvenes poetas y escritores, que serían más tarde denominados “romantische Schule” o “frühromantische Schule”. Esta primera etapa finalizaría en el verano de 1801, después de que en 1800 llegara a su fin la publicación de la revista programática del grupo, *Athenäum* - editada entre 1798 y 1800 por los hermanos Schlegel -, y el mismo comenzara a desintegrarse.¹⁷⁹ El programa literario del grupo queda plasmado en esta revista, que era también su principal medio de transmisión, así como en *Gespräch über die Poesie* (1800) de Friedrich Schlegel, una especie de recopilación de las discusiones comunes. Algunos de los escritos más importantes de los románticos tempranos aparecieron por primera vez en esta revista.

El *Diccionario Literario* editado por Valentino Bompiani sitúa el nacimiento oficial del movimiento en Alemania en 1798, cuando Friedrich Schlegel, en el fragmento 116 de la revista *Athenäum*, define la poesía romántica como una poesía universal progresiva que, en contraste con la plenitud de la poesía antigua, radica siempre en el devenir, siempre está en evolución y nunca puede quedar completada.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Ernst Behler, *Frühromantik*. Berlin, New York: de Gruyter 1992, p. 9.

¹⁸⁰ Valentino Bompiani (ed.), *Diccionario Literario*. Barcelona: Hora 1992, p. 477.

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang.

Miembro destacado de este círculo, además de los hermanos Schlegel, fue desde un principio el barón Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, amigo desde su época de estudiante en Leipzig de Friedrich Schlegel, que como poeta se denominaba a sí mismo Novalis (1772-1801), en honor de una rama de sus antepasados. En el verano de 1797 este círculo se expande a Berlín¹⁸¹, adonde Friedrich Schlegel había trasladado su residencia de forma provisional, a causa de desencuentros con Schiller: Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Friedrich Schleiermacher (1768-1834) y Ludwig Tieck (1773-1853) formarían parte de un círculo literario propio cuyo centro sería Friedrich Schlegel, y al que a veces se denominaría “erste Berliner Romantik”¹⁸².

Cuando Friedrich Schlegel regresó a Jena en el otoño de 1799, le siguieron su futura mujer Dorothea y Tieck junto con su mujer Amalie. Wackenroder había muerto a principios de 1798 mientras que Schleiermacher no pudo abandonar Berlín debido a compromisos profesionales.

¹⁸¹ La expansión de este círculo a Berlín es importante también, porque aquí se creó la revista *Athenäum* (1798-1800), publicación programática del Romanticismo Temprano, donde colaboraron casi todos los miembros del círculo.

¹⁸² Lothar Pikulik, *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck 1992, p. 68.

Aus diesen Persönlichkeiten bestand die frühromantische Schule. Auf deren gemeinschaftlichen Philosophieren und Dichten bezieht sich das Athenäum-Fragment 125, in dem Friedrich Schlegel sagt: "Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Sympoesie so allgemein und so innig würde, daß es nichts Seltens mehr wäre, wenn mehre sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten."¹⁸³

Helmut Schanze, sin embargo, fija la fecha de inicio del Romanticismo Temprano en 1790. No toma como referencia las obras tempranas concretas con una impregnación romántica, sino las obras de ruptura, las fases que preceden a la incubación, génesis y delimitación de las posiciones románticas. Por ello, no duda en designar como primera fase del Romanticismo los años alrededor de 1790, años en que empezó la carrera literaria de Ludwig Tieck, uno de los autores más importantes del Romanticismo en general.¹⁸⁴ Desde un punto de vista filosófico, el idealismo impregna esta corta pero fructífera época y los románticos tempranos lo consideran el epicentro y la base de la literatura alemana.¹⁸⁵ Es el puente en el desarrollo de la Ilustración tardía hacia el Romanticismo Temprano.

Experiencias reales, entre otras causas, produjeron la disolución de la *Frühromantik*. Novalis muere y sus seguidores encuentran las posibilidades de concretización de su enseñanza en el lecho conservador y católico. También Clemens Brentano (1778-1842) seguirá más tarde el camino de la conversión. El viaje a París de Friedrich Schlegel en 1802 será clave para su cambio de orientación y Joseph von Görres (1776-1848), reconocerá oficialmente su Catolicismo en 1816.

¹⁸³ Behler, 1992, p. 10.

¹⁸⁴ Helmut Schanze (ed.), *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Kröner 1994, p. 36.

¹⁸⁵ Behler, 1992, p. 51.

La mayoría de los autores del Romanticismo Temprano, tanto los más teóricos como los más ‘artísticos’, acaban revisando y alejándose de su obra de ese periodo. El círculo de Jena se desintegra. Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) abandona su idea de crear una teoría científica, Friedrich Schlegel se distancia de sus ideales y reniega de los textos de esos años. Tieck se transforma de literato ‘manierista’ en realista, Görres de jacobino en católico ortodoxo y Brentano pasa de ser un artista frívolo a ser un humilde peregrino. En todas partes hay ruptura.¹⁸⁶

3.2. La Recepción de la Edad Media

“Was suchst du bei den Toten,
Fremdling?” “Ich suche das Leben.”
Joseph Görres

Cuando hablamos de recepción de la Edad Media cabe distinguir diferentes tipos, no excluyentes, tanto si nos referimos al objeto, como al sujeto de la misma. Por un lado la recepción de los textos medievales desde un acercamiento científico – lingüístico, jurídico, histórico, y posteriormente también literario -, su recuperación, descubrimiento en algunos casos, y edición. Un segundo tipo de recepción hace referencia a la imagen del mundo medieval, a una forma de vida, al acercamiento a su cultura desde la estética. Y una tercera forma de recepción es la que se transmite en la literatura trivial, destinada al consumo de las clases menos cultivadas, novelas e historias de caballería que representan una determinada imagen de la Edad Media, caracterizada por la búsqueda de aventuras en nombre del amor o de la religión, por la utilización de temas y motivos medievales con fines de entretenimiento, en última instancia comerciales.

¹⁸⁶ Hermann Kurzke, “Die Wende von der Frühromantik zur Spätromantik”. En Ernst Behler, Jochen Hörisch y Günter Oesterle (eds.), *Athenäum: Jahrbuch für Romantik*. Paderborn: Schöningh 1992, pp. 165-178. Aquí p. 169.

El interés por los textos antiguos¹⁸⁷ alemanes no es exclusivo del Romanticismo ni encuentra en él sus inicios, es más, tiene una larga tradición que se remonta a la época del Humanismo, aunque con contadas excepciones – Melchior Goldast¹⁸⁸ (1578-1635) o Martin Opitz¹⁸⁹ (1597-1639), entre otros –, los estudios sobre estos textos tienen un carácter lingüístico, jurídico o histórico, por lo que cabría datar el inicio del redescubrimiento de su poesía a mediados del siglo XVIII.¹⁹⁰ Desde el Humanismo, eruditos, teólogos, historiadores y lingüistas se habían ocupado de las fuentes de la antigüedad alemana, y por medio de reimpressiones, ya a finales del XVIII el público tenía a su disposición una parte representativa importante de textos en alto alemán medio. Entre 1726 y 1728 había aparecido *Schatzkammer deutscher Altertümer* de Johannes Schilter¹⁹¹ - primera fuente para el posterior estudio de Gottsched sobre literatura antigua alemana -, que representa un compendio de todos los esfuerzos de los eruditos de los siglos XVI y XVII en torno al estudio de textos antiguos: “Mit Schilters ‘Thesaurus’ war vorläufig die Basis für die Rezeption der althochdeutschen Periode deutscher Literatur... gesichert. Bis ins 19. Jahrhundert ist sein Werk ein unentbehrliches

¹⁸⁷ A principios del siglo XIX el concepto ‘altdeutsch’ engloba toda la literatura medieval, y de los comienzos de la modernidad – hasta el Barroco -, así como la literatura popular o ‘Volksdichtung’.

¹⁸⁸ Con sus tres publicaciones a principios del siglo XVII extraídas de la “Manessische Handschrift”, sentó las bases durante un siglo y medio de la recepción del *Minnesang*. Cf. Christoph Schmid, *Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik*. Frankfurt/M.: Lang 1979, p. 36; Rudolf Sokolowsky, *Der Altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker*. Dortmund: Runfus 1906, pp. 1s.; Brinker-Gabler, 1980, pp. 9-12, 20s.

¹⁸⁹ Opitz conocía la obra de Goldast, a la que se adhiere. En él se une el interés por establecer la lengua alemana como lengua del arte, alejándola así de la sombra del latín, con el deseo por reavivar la literatura en lengua alemana. Cf. Brinker-Gabler, 1980, pp. 13-16; Schmid, 1979, pp. 40-45.

¹⁹⁰ Gerard Kozierek (ed.), *Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik*. Tübingen: Niemeyer 1977, p. I.

¹⁹¹ Johannes Schilter, *Thesaurus Antiquitatem Teutonicarum*. Editado por Johann Georg Scherz. Tomos I-III. Ulm 1726-28.

Quellenarsenal...”¹⁹² De ella tomó Herder el “Ludwigslied” para su colección *Stimmen der Völker in Liedern*.

Ya en la segunda mitad del siglo Basilius Christian Bernhard Wiedeburg (1722-1758), siguiendo los pasos de Bodmer y Breitinger, publicó extractos del *Jenaer Liederhandschrift* (1754); G. Schütze publicó *Weltchronik* (1779-87), de Rudolf von Ems; le sigue la publicación de extractos del *Waltharius* (1780) por F. Chr. Jonathan Fischer; *Willehalm* (1781-84), de Wolfram von Eschenbach, por J. W. C. G. Casparson, y más tarde aparece también el *Iwein* (1786-87), de Hartmann von Aue.¹⁹³ Pero sin duda, las publicaciones más significativas fueron las dos ediciones de *Minnelieder* de los suizos Johann Jakob Bodmer y Johann Jakob Breitinger,¹⁹⁴ a quienes corresponde el mérito de haber aportado los logros más importantes para la renovación en el siglo XVIII de la literatura antigua alemana, especialmente los estudios en torno a la poesía del alto alemán medio.¹⁹⁵ Su actividad contribuyó de forma indirecta al descubrimiento en 1755 del manuscrito C del *Nibelungenlied* en la biblioteca del Castillo de Hohenems (Austria) por Jakob Hermann Obereit, que animado por ellos había comenzado una investigación a la búsqueda de manuscritos.¹⁹⁶ Sin embargo, en la época de la

¹⁹² Gisela Brinker-Gabler, *Poetisch-Wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur*. Göttingen: Kümmerle 1980, p. 20ss. Reproducción de su tesis doctoral, publicada en 1973 bajo el título: *Tiecks Bearbeitung altdeutscher Literatur. Produktion-Konzeption-Wirkung*. Colonia 1973.

¹⁹³ Cf. Gisela Brinker-Gabler, “Wissenschaftlich-poetische Mittelalterrezeption in der Romantik”, en Ribbat (ed.), 1979, pp. 81-97; Brinker-Gabler, 1973, pp. 42-46.

¹⁹⁴ La primeras pruebas datan de 1748, y la publicación completa y definitiva corresponde a 1758-59, bajo el título “Sammlung von Minnesängern aus dem schwäbischen Zeitpuncte CXL Dichter erhaltend; Durch Ruedger Manessen, weiland des Rathes der uralten Zyrich”.

¹⁹⁵ “... bis 1838, dem Erscheinungsjahr von Friedrich Heinrich von der Hagens Minnesänger-Sammlung, ist sie die Hauptquelle der Kenntnis altdeutscher Minnepoesie.” Brinker-Gabler, 1980, p. 30.

publicación de los *Minnelieder* de Bodmer y Breitinger, éstos aún no serían realmente significativos como precursores de la investigación en torno a los textos alemanes antiguos: “Von einem kräftigen Einfluss auf die wissenschaftlichen und dichterischen Bestrebungen der Zeit konnte vor der Hand keine Rede sein.”¹⁹⁷

Cabría añadir, que estas ediciones no eran de fácil lectura para un público no afeitado en el alto alemán medio, hecho del se quejaban Herder y Goethe, entre otros. Este último dice en su *Dichtung und Wahrheit* 4, 18: “Die Minnesänger lagen zu weit von uns ab; die Sprache hätte man erst studieren müssen, und das war nicht unsre Sache: wir wollten leben und nicht lernen.”¹⁹⁸ A estas ediciones siguieron otras bastante libres de textos medievales alemanes, pero en su conjunto tuvieron poca repercusión en una época en la que se consideraba la Edad Media como un periodo oscuro de transición entre la Antigüedad y la Modernidad. Todo intento de acercar la literatura medieval al público ilustrado fue coartado por la gran dificultad de encontrar siquiera un editor, y en caso de encontrarlo, de conseguir suscriptores: “Zum Manessischen Codex hab ich nicht 6 Subscribenten in Deutschland aufgejagt”,¹⁹⁹ escribe Bodmer en 1778. Y tres años después: “Alle meine Bemühungen haben das Aufsehen und den Beyfall unsrer Dichter nicht erhalten können. Ein ganzer Theil der reichen und schönen manessischen Sammlung liegt in der Verleger Gewölben, und Chriemhildens

¹⁹⁶ El manuscrito C, que ahora se encuentra en la Badische Landesbibliothek de Karlsruhe, se considera el más antiguo de los tres grandes manuscritos del *Nibelungenlied* creados en el siglo XIII. Cf. Ute Obhof, “Uns ist in alten Mären... Die Überlieferungsgeschichte der Nibelungenlied-Handschrift C”, *Momente: Beiträge zur Landeskunde von Baden Württemberg* 1 (2004), pp. 2-8.

¹⁹⁷ Sokolowsky, 1906, p. 3.

¹⁹⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*. Tomo 25. *Dichtung und Wahrheit* 4. Stuttgart und Berlin: Cotta s. f. Aquí p. 59.

¹⁹⁹ Justus Möser, *Vermischte Schriften*. Editado por Friedrich Nicolai, II parte, 1798, p. 201ss. Citado por Sokolowsky, 1906, p. 20.

Rache beynahe ganz [...] ich bin zu frühe in die Welt gekommen.”²⁰⁰ En la misma medida, Justus Möser (1720-1794) ya escribió en 1756: “Es ist wirklich ein Schimpf für uns Deutsche, daß nicht diese sämtlichen Ueberbleibsel der wahren unverfälschten und gleichwohl zierlichen alten deutschen Sprache auf eine anständige und prächtige Art im Druck erschienen.”²⁰¹ Aún en 1793 Herder se pregunta: “Warum liegt Bodmers Ausgabe in unsern Buchläden todt da?”, e insta al recurso a la propia historia: “Der Französische Parnaß ist zerstört, der Italienische ist lange dahin, der Britische trägt mäßige Früchte. [...] laßet uns unsre eigne Aecker, die Felder unsrer Väter und Urväter bauen; hier blühet uns Glück!”²⁰² La falta de interés por la literatura medieval se debe a la convergencia de diferentes factores. El más importante es sin duda la fijación tradicional por los modelos clásicos, pero también habría que mencionar el interés paralelo que culminó en los años 60 y 70 por Ossian y los bardos, que desviaba el interés hacia el Norte y los orígenes germanos, de forma que quedaba poco espacio para el *Minnesang*.²⁰³ Y en los años 80 se produce un renovado interés por lo griego, “die Griechenland-Renaissance der 80iger Jahre”, que supone de nuevo un impedimento para la recepción de la literatura medieval. Finalmente cabría añadir la todavía fuerte influencia del gusto por lo francés.²⁰⁴

²⁰⁰ Extracto de una carta de J. J. Bodmer a C. G. Casparson que la incluyó en: Casparson, *Wilhelm der Heilige von Oranse*, Tomo 1, preámbulo p. III. Cassel 1981. Citado por Brinker-Gabler, 1980, p. 48; Gerard Koziellek (ed.), *Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik*. Tübingen: Niemeyer 1977, p. 4.

²⁰¹ Citado por Koziellek, 1977, p. 7.

²⁰² *Herders sämtliche Werke*. Ed. Bernhard Suphan, Tomo 16, Berlín 1887, pp. 214, 224s.

²⁰³ La Guerra de los Siete Años (1756-1763) había despertado una corriente patriótica en busca de una conciencia de pertenencia intelectual y así un giro hacia el pasado común; provocó un impulso nacionalista hacia la antigüedad germánica, lo que repercutió directamente en la recepción de los *Minnelieder* de Bodmer y Breitinger (1758/59).

²⁰⁴ Cf. Brinker-Gabler, 1980, pp. 49-51.

Y aunque podemos situar el momento álgido del interés por los textos antiguos alemanes en el Romanticismo alemán, esto no significa que las reediciones de estos textos tuvieran mucha mejor acogida por el público en general que en la Ilustración. Aunque la revista *Bragur*, editada por Friedrich David Gräter entre 1791 y 1812 - con interrupciones y cambios de nombre - desempeñó un papel importante en la popularización del *Minnesang* y en el culto romántico por los germanos y los druidas - tenía 189 suscriptores, entre ellos nombres importantes como Goethe, Herder o Wieland -²⁰⁵, fue acogida con frialdad por el público. No se puede pues partir de la premisa de que en el cambio de siglo la antigüedad alemana fuera ya largo tiempo popular.²⁰⁶ Aunque hubo numerosos intentos de revivir la Edad Media, la recepción fue limitada.²⁰⁷ También Tieck editó una revista en 1800, *Poetisches Journal*, que además de foro de su propia concepción poética debía contener, junto con reproducciones de poesía italiana, inglesa y española, información sobre la literatura alemana antigua.²⁰⁸ La revista tuvo que ser retirada del mercado después del segundo número por falta de demanda.²⁰⁹ Aún las primeras críticas a sus *Minnelieder* de 1803 reflejan la poca aceptación de gran parte de la intelectualidad, anclada aún en preceptos ilustrados, de los estudios sobre literatura antigua alemana: “So spiegelten... die ersten öffentlichen

²⁰⁵ Cf. Schmid, 1979, pp. 344-350, “Das Konzept der Zeitschrift *Bragur*”; Sokolowsky, 1906, pp. 33-36.

²⁰⁶ Cf. Heinrich Meyer, “Zur historischen Dimension des Romantischen”, *Colloquia Germanica* 2 (1968), pp. 70-108. Aquí p. 105.

²⁰⁷ Rüdiger Krohn, “Die Wirklichkeit der Legende. Widersprüchliches zur sogenannten Mittelalter-‘Begisterung’ der Romantik”, en Kühnel et al. (eds.), *Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions ‘Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 2. Jahrhunderts’*. Göttingen: Kümmerle 1982, pp. 1-29, aquí p. 11.

²⁰⁸ Asimismo, esta revista pretendía ser un arma para contrarrestar los ataques que desde la aparición de la revista *Athenaeum* y de *Lucinde* (1799) de F. Schlegel tenían que padecer los románticos en forma de sátiras y libelos bajo el auspicio de Iffland y Kotzebue. Cf. Paulin, 1987, p. 57s.

²⁰⁹ Gisela Brinker-Gabler, *Poetisch-Wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur*. Göttingen: Kümmerle 1980, p. 76.

Kritiken der ‘Minnelieder’-Ausgabe in den aufklärerisch geprägten Zeitschriften neben einer starken antiromantischen Tendenz noch die Ablehnung der mittelalterlichen Literatur als Produkt eines ‘geschmacklosen Zeitalters’.”²¹⁰

Podemos decir, sin embargo, que con el fin de siglo, con el Romanticismo Temprano, el interés por la literatura medieval alemana, más estético y menos patriótico que el anterior, alcanza su cenit,²¹¹ y siguiendo a Kozierek en la introducción a su recopilación de textos sobre la recepción de la Edad Media en el Romanticismo, “Am Anfang der großen Rezeptionsbewegung steht Ludwig Tieck.”²¹² Y el proceso de apropiación del pasado alemán entraría en una nueva y decisiva fase con la aparición de los hermanos Grimm, en quienes el entusiasmo que despertaron las ediciones de Bodmer y Tieck les impulsó a seguir los pasos de la cultura alemana hasta sus orígenes, en palabras de Kozierek: “Die Begeisterung, die sich and den Bodmerschen und Tieckschen Minnesänger-Ausgaben entzündete, verwandelte sich in einen Drang, die bodenständige deutsche Kultur bis zu ihren sagenhaften Anfängen hin zu vergolten.”²¹³

²¹⁰ Brinker-Gabler, 1980, p. 3.

²¹¹ Las reescrituras del siglo XVIII proporcionaban sólo una información muy superficial de la literatura medieval y del pasado poético.

²¹² Kozierek, 1977, p. 12. También Gerard Kozierek, “Ideologische Aspekte der Mittelalter-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts”. En Peter Wapnewski (ed.), *Mittelalter-Rezeption*. Stuttgart: Metzler 1986, pp. 119-132. Aquí p. 122. En esta cita Kozierek hace referencia puntual a la recepción en el Romanticismo, como explica él mismo en una nota a pie de página (Kozierek, 1986, nota al pie 10, p. 129) en respuesta a la “absichtliche Verfälschung meiner Aussage” realizada por Krohn, (Krohn, 1982, p. 6s.), que la aplica a la totalidad de la recepción de la Edad Media: “So wie hier ist auch dort [Kozierek, 1977, p. 12] unter der ‘großen Rezeptionsbewegung’ die Romantik gemeint, was aus dem Kontext eindeutig hervorgeht. In bezug auf die früheren Epochen enthalte ich mich einer Wertung.” Krohn escribe su artículo partiendo de esta interpretación errónea de Kozierek, e intenta demostrar que el comienzo de la recepción de la Edad Media es previo a Ludwig Tieck, algo que Kozierek en realidad no discute en ningún momento.

²¹³ Kozierek, 1986, p. 128.

Aunque desde premisas diferentes, los románticos recurren a la literatura del pasado para encontrarse a sí mismos. Durante años se esfuerzan por estudiar la poesía medieval, pues la conciencia de un pasado glorioso, de una larga tradición poética, eleva a un pueblo a una categoría superior. Por un lado habría que mencionar la oposición de los románticos a la Ilustración - su entusiasmo inicial por la Revolución Francesa se tambalea -, y por otro lado, la progresiva capitalización de la vida cotidiana, que contribuye a la censura o desaprobación del orden social existente.²¹⁴ El artista se ve sometido a las leyes del libre mercado, y se pone en peligro la seguridad de su propia existencia.

Die Angehörigen der bisherigen bürgerlichen Intelligenz hatten in der Regel ihre festen Anstellungen und Funktionen in den Institutionen des feudal-absolutistischen Staatsapparates oder Bildungswesens. [...] Im Gegensatz dazu lebten die Romantiker als erste "freie" Schriftsteller unter den Bedingungen der kapitalistischen Warenproduktion an der Peripherie der Gesellschaft. [...] Das ließ sie, die sich in ihrer Arbeits- und Existenzweise als Intellektuelle dem Kleinbürgertum näherten [...] in besonderen Maße dessen Beschränkungen fühlen.²¹⁵

Tras las consecuencias de la Revolución Francesa, los románticos se encuentran en un doble frente: por un lado, les une al pensamiento ilustrado la oposición al remanente feudal de las estructuras políticas, por otro lado, no se pueden conciliar del todo con las condiciones del mercado capitalista, sobre todo porque su propia situación se torna precaria. Sin embargo, las exigencias sociales que se derivan de la Revolución Francesa refuerzan la autoconciencia de la intelectualidad alemana. La movilidad de las relaciones sociales aleja el prejuicio de que la personalidad está determinada por las barreras sociales o por el grupo social al que se pertenece, pero esta subjetividad liberada ya no puede, como se esperaba en la Ilustración,

²¹⁴ Kozierek, 1977, p. 9s.

²¹⁵ Gerda Heinrich, *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik (Friedrich Schlegel und Novalis)*. Berlin: Akademie 1976, p. 63.

verse realizada en la esfera política. En una sociedad de clases la pertenencia a un grupo social determinaba las relaciones entre las personas; en una sociedad capitalista los individuos se encuentran enfrentados, y aunque esta situación eleva la conciencia del yo, también proporciona una sensación de pérdida y abandono y el hombre siente nostalgia por la unidad perdida, por una colectividad proyectada hacia el pasado o hacia el futuro: “Die dialektische Triade: These, Einheit des Ursprungs – Antithese, Entfremdung, Isolierung, Zerstückelung – Synthese, Aufhebung des Widerspruchs, Versöhnung mit der Wirklichkeit, Identität von Subjekt und Objekt, zurückgewonnenes Paradies – wird zum Kernstück der Romantik.”²¹⁶ La revolución estética sustituye a la revolución política.

La recepción de la Edad Media conlleva así un ánimo de restauración en el que la época antigua alemana se convierte en la antítesis del absolutismo despótico: “Das Gegenstück zum Despotismus ihrer Zeit war für sie das mittelalterliche Kaisertum.”²¹⁷ Y este acercamiento anacrónico e interesado centra su atención en un orden estatal medieval entendido como un organismo vivo – en oposición a la idea de absoluto que predominaba en la Ilustración –, sin tener en cuenta los antagonismos resultantes de un orden social clasista y estático. El acercamiento de los primeros románticos a la Edad Media, aunque originado en parte por condicionamientos sociales, es más estético que político, y éstos contemplan la forma de vida medieval desde una armonía general entre los hombres: “In einer ästhetischen Betrachtungsweise schenken sie den sozialen Gegebenheiten keine Aufmerksamkeit, sondern sahen nur eine allgemeine Harmonie der menschlichen

²¹⁶ Ernst Fischer, *Ursprung und Wesen der Romantik. Aus dem Nachlaß*. Frankfurt/M.: Vervuert 1986, p. 152s.

²¹⁷ Koziellek, 1986, pp. 119-132. Aquí p. 120.

Fähigkeiten.”²¹⁸ Para los románticos esta armonía responde en gran parte a un fundamento religioso común, que dota al conjunto de una unidad armónica. En la Edad Media regía un sistema de dependencias, obligaciones y derechos que constituían un organismo jurídico y económico igualitario. La vida religiosa, económica y política conformaba una unidad fundamentada en las relaciones personales, incorporada a un orden superior que la dotaba de coherencia: la comunidad. Ésta otorgaba al individuo un valor cualitativo y concreto – no será hasta el estado moderno que el individuo se hace cuantitativo y abstracto –, y estaba por encima de los intereses individuales.²¹⁹ Representativo de esta visión es el discurso de Novalis “Die Christenheit oder Europa” (1799)²²⁰ en cuyo primer párrafo se puede leer:

Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo *Eine* Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; *Ein* großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs. – Ohne große weltliche Besitztümer lenkte und vereinigte *Ein* Oberhaupt, die großen politischen Kräfte. – Eine zahlreiche Zunft zu der jedermann den Zutritt hatte, stand unmittelbar unter demselben und vollführte seine Winke und strebte mit Eifer seine wohlthätige Macht zu befestigen. Jedes Glied dieser Gesellschaft wurde allenthalben geehrt, und wenn die gemeinen Leute Trost oder Hülfe, Schutz oder Rat bei ihm suchten, und gerne dafür seine mannigfaltigen Bedürfnisse reichlich versorgten, so fand es auch bei den Mächtigeren Schutz, Ansehn und Gehör, und alle pflegten diese auserwählten, mit wunderbaren Kräften ausgerüsteten Männer, wie Kinder des Himmels, deren Gegenwart und Zuneigung mannigfachen Segen verbreitete. Kindliches Zutrauen knüpfte

²¹⁸ Kozierek, 1986, p. 120.

²¹⁹ Gottfried Salomon, *Das Mittelalter als Ideal in der Romantik*. München: Drei Masken Verlag 1922, p. 109s.

²²⁰ Novalis defiende en esta obra la idea de una unidad cultural europea. Europa representa una época cultural que no tiene sus raíces en la Antigüedad clásica, sino en la Edad Media cristiana. Al igual que para todos sus coetáneos, la cultura griega simboliza un ideal de formación, pero no un punto de partida histórico. El suelo patrio sobre el que hay que construir el futuro es para él la Edad Media cristiana. En esta línea de pensamiento se muestra su cercanía con Wackenroder y Tieck, que en sus *Herzensergießungen* sitúan el arte y la devoción de la Edad Media alemana en el centro del pensamiento romántico. Este discurso poético no fue publicado hasta 1826, y sólo era conocido por el Círculo de Jena.

die Menschen an ihre Verkündigungen. – Wie heiter konnte jedermann sein irdisches Tagewerk vollbringen, da ihm durch diese heilige Menschen eine sichere Zukunft bereitet, und jeder Fehltritt durch sie vergeben, jede mißfarbige Stelle des Lebens durch sie ausgelöscht, und geklärt wurde. Sie waren die erfahrenen Steuerleute auf dem großen unbekanntem Meere, in deren Obhut man alle Stürme geringschätzen, und zuversichtlich auf eine sichere Gelangung und Landung an der Küste der eigentlichen vaterländischen Welt rechnen durfte.²²¹

Con el Romanticismo Temprano se produce así un giro en la recepción de la Edad Media: se produce una apropiación, una metamorfosis y una falsificación de la misma. Esto tiene que ver con la transformación de la Edad Media en una época ideal - aspecto que trataremos en el punto 3.2.2. - a la que huir de una realidad que les resulta insatisfactoria. El pasado se convierte en un lugar donde exiliarse de la realidad, en un contramodelo, en la utopía de un presente mejorable. Y en general, se puede entender la preocupación y el estudio de la Edad Media por parte de los románticos, de todos aquellos escritores románticos en cuya obra científica o poética desempeña un papel la historia y literatura alemana temprana, como una crítica a su propio tiempo. Kozierek hace así extensiva la siguiente afirmación de Ernst Behler referida a Wackenroder y Tieck a todos los románticos que admiraron y glorificaron la Edad Media: “[daß es nämlich bei der] Verherrlichung des Mittelalters mindestens ebensowohl um die Kritik an der eigenen Zeit ging und daß hier ein markanter gegenwartskritisches Gestus zum Ausdruck kommt.”²²²

El despertar de la literatura alemana antigua a principios del siglo XIX, que fue en principio un fenómeno puramente literario, empezó a adquirir con el paso del

²²¹ Novalis, *Werke in einem Band*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Dr. Uwe Lassen. Hamburg: Hoffmann und Campe s. f., p. 289.

²²² Ernst Behler, “Gesellschaftliche Motive in der romantischen Zuwendung zum Mittelalter”, en Pong, James P., Gerhild Scholz Williams (eds.), *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*. Königsberg/Ts. 1983, p. 51. Aquí citado por Kozierek, 1986, p. 127.

tiempo un carácter ideológico: “Volksepos, Volkslied und Volksbuch wurden zu Grundlagen eines neuen Volksgeistes. In den Jahren der Napoleonischen Fremdherrschaft stärkte er das Gefühl der Einheit des gesamten deutschen Volkes, nivellerte die Kluft zwischen den einzelnen Klassen und förderte die nationale Erneuerung.”²²³

3.2.1. La Edad Media en la literatura trivial del siglo XVIII: la *Ritterliteratur*

En los años 80 y 90 del siglo XVIII, el mercado literario estaba inundado de lo que se llamó literatura trivial: novelas de caballerías, de ladrones, góticas, de terror, etc. Este tipo de literatura se ajustaba a los gustos de una gran parte del público y era así muy lucrativa para las editoriales y muchos escritores compaginaban este tipo de literatura con otra más seria, porque era la forma en que podían beneficiarse económicamente de su escritura. Esta literatura trivial estaba caracterizada por el uso y abuso de temas y motivos ‘románticos’ – en la acepción original del término proveniente de romance -, mientras que la verdadera literatura romántica pretendía crear una nueva literatura basada en la apropiación de la propia tradición, que ellos consideraban romántica, con fines más estéticos que comerciales.

Esta situación se prolongaría a lo largo de todo el siglo, por lo que no es extraño que a comienzos del XIX sean éstas las obras de más fácil acceso en las bibliotecas. El 14 de septiembre de 1800, Heinrich von Kleist escribe a su prometida Wilhelmine von Zenge una carta citada con frecuencia en la que de

²²³ Kozierek, 1986, p. 129.

forma irónica nos muestra la imagen del tipo de libros que inundan las bibliotecas públicas de la época: “Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenstern, nach Belieben.”²²⁴ Entre los escritores coetáneos estas obras eran objeto de crítica, y quedaba patente el falseamiento que en ellas se hacía de la época que representaban. Johann Adam Bergk (1769-1834), autor muy leído en su época y hoy casi olvidado, en su tratado de 1799, *Die Kunst, Bücher zu lesen*, recrimina a estos libros precisamente, “daß sie die Wahrheit verfälschen, eine falsche Ansicht von den Dingen der Vorzeit geben, und die Geschichte entstellen”, y se queja de que se utilizaba la lectura como una especie de píldoras para dormir, que en lugar de hacernos libres y maduros, de ser usada como un arma educativa de independencia, para muchos sólo era una forma de pasar el tiempo y de permanecer en una condición de eterna inmadurez.²²⁵ Autores como Karl Gottlob Cramer, Heinrich Clauren, Christian Heinrich Spiess o Johann Andreas Christoph Hildebrandt, son los escritores verdaderamente populares en esa época, aunque en los estudios sobre la recepción de la Edad Media apenas son tratados, a pesar de que en sus obras, de mucha mayor repercusión que las de la mayoría de los románticos, la antigüedad alemana ya desempeñaba un papel importante.²²⁶

Las historias de caballerías remontaban al lector a una época rica en aventuras con un toque heroico y romántico. Sin embargo, Bergk aún se incluye en la tradición

²²⁴ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Editado por Helmut Sembdner, 6ª edición. Munich 1977, tomo II, p. 563. Cf. Rüdiger Krohn, “Die Wirklichkeit der Legende Widersprüchliches zur sogenannten Mittelalter-‘Begeisterung’ der Romantik”, en Kühnel et al. (eds.), 1982, p. 1; Markus Reisenleitner, *Die Produktion historischen Sinnes: Mittelalterrezeption im deutschsprachigen historischen Trivialroman vor 1848*. Frankfurt/M.: Lang 1992, p. 73.

²²⁵ Johann Adam Bergk, *Die Kunst, Bücher zu lesen. Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller*. Jena 1799 (reimpresión 1966, con un epílogo de Horst Kunze), p. 248s.

²²⁶ Krohn, 1982, p. 3.

de la Ilustración tardía cuando en la misma obra alude al hecho de que estas novelas están empezando a dejar de estar de moda, precisamente porque “Es gefällt eine Welt nicht mehr, die sich nur durch Unwissenheit, Aberglauben, Rohheit der Sitten, Blutvergießen, Mordgier, Barbarie der Denkmalsart und schnöde Verachtung aller Rechte der Menschheit auszeichnete”²²⁷, una visión de la Edad Media que se enmarca dentro de la tradición ilustrada que veía en ella una época oscura cargada de connotaciones negativas.

La tradición de esta literatura trivial se remonta a la época de la Ilustración, y en ella se encuentran, entre otras, influencias de la llamada “bürgerliche Erbauungsliteratur” y del “Gothic Revival” de los años 80: “In der trivialliterarischbelletristischen Wiederbelebung der altdeutschen Frühe setzen sich also Strömungen und Strebungen des 18. bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts fort.”²²⁸ Y esta continuidad se ve acentuada por el hecho de que los románticos tempranos, como por ejemplo Ludwig Tieck con respecto al *Götz von Berlichingen*,²²⁹ se adhieren en parte a esta visualización de la Edad Media. Esta idea de continuidad rompe con la tesis largo tiempo defendida – especial repercusión tuvo el ensayo de Georg Lukács de 1945, “Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur”: “Ihre Haupttendenz ist der Bruch mit der Aufklärung [...] daß diese Anfänge eben einen Lösungsprozeß von der Aufklärung

²²⁷ Bergk, 1799, p. 247s.

²²⁸ Krohn, 1982, p. 4.

²²⁹ “Durch dieses Gedicht hatte meine Phantasie für immer eine Richtung nach jenem Zeiten, Gegenden, Gestalten und Begebenheiten bekommen”. Schweikert, Uwe (ed.), *Dichter über ihre Dichtungen*. Tomo 9/I, München: Heimeran 1971, p. 46.

vorstellen.”²³⁰ -, que consideraba la ruptura con la Ilustración como la tendencia más significativa del Romanticismo.

La tradición del tema medieval en la literatura se puede remontar, al igual que el interés en general por la época, al Humanismo: “Die mittelalterlichen Stoffe leben in ihren Prosabearbeitungen und sprachlich verjüngt auf der Ebene trivialer Lesestoffe fort.” El interés por los ideales caballerescos de la Edad Media no se puede separar del valor que se concede a estos *Ritterromane*, sea éste positivo o negativo. Estas novelas servían de lectura de entretenimiento, menospreciadas en su valor literario por las exigencias de la estética literaria clasicista. Desde comienzos del siglo XVI la literatura popular desempeñaba un papel importante entre las clases bajas, y junto con las *Sagen* y los cuentos, los temas medievales trivializados ocupaban un lugar destacado.

Vor und neben der angedeuteten Aufwertung durch herrschende literarische Geschmacksträger bleiben so ‘Volksbücher bis zur entfalteten Industrialisierung bei den sogenannten Unterschichten und bei der Jugend populär. Ob auf der Kirmeß oder dem Jahrmarkt entstanden, ob vom Kolporteur ins Haus gebracht – diese Drucke mit Löschpapierqualität und Einfachholzschnitten garantieren seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert trotz vehementer Ablehnung durch die herrschenden literarischen Geschmacksträger eine erstaunliche Stoffkontinuität... ‘Volksbuch’ umfaßt hier aus dem Spätmittelalter tradierte narrative Stoffe, andererseits aber auch weniger traditionsreiche Gebrauchstexte.”²³¹

La pervivencia de estas novelas se debe a una nostalgia por tiempos pasados gloriosos y desaparecidos: “Die Franzosen hatten ihren Roland (in Italien als

²³⁰ Georg Lukács, “Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur“, en Peter (ed.), 1980, p. 42.

²³¹ Georg Bollenbeck, “Das ‘Volksbuch’ als Projektionsformel. Zur Entstehung und Wirkung eines Konventionsbegriffes”, en Kühnel et al. (eds.), *Mittelalter-Rezeption I*. Göttingen: Kümmerle 1979, pp. 141-171. Aquí p. 158.

Orlando bekannt), die Dänen ihren Holger (in Frankreich bekannt unter dem Namen Ogier), die Engländer ihren Guy of Warwick, die Spanier ihren Cid, die Russen ihren Ilja von Muron, die Serben ihren Marko Kraljevic.”²³² Esta tradición es retomada en el Romanticismo, a la sombra de la literatura no trivial, y afianza determinadas fórmulas literarias que en esta época recobran validez. La presencia de temas y motivos medievales en este tipo de literatura corresponde a la continuidad de una tradición ya existente en el ámbito de la literatura de entretenimiento, y se excluye así de la llamada por los estudiosos, “recepción de la Edad Media”, cuyo acercamiento a los textos de la época se produce desde intereses científicos o estéticos: “Wichtig ist, daß es sich hier um eine tatsächliche Rezeptionserscheinung handelt, während die weiter oben behandelten Bereiche [Trivialliteratur] ein kontinuierliches Weiterleben von Traditionen betreffen.”²³³

Sin embargo, en el Romanticismo se produce una fusión de las dos tendencias. El interés humanista e ilustrado por los textos medievales se une al interés de una forma de vida que refleja unos ideales que se adoptan como propios. Ya no se alaban sólo las obras de los autores medievales, sino a los mismos autores y a la época en la que viven. Se produce un giro en la recepción de la Edad Media en general: su literatura se convierte en fuente para el reconocimiento de la propia historia, y se produce una revalorización de lo exótico y lo extraño. Las novelas de caballerías y la forma de vida medieval se equiparan.²³⁴

²³² Peter Burke, *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Stuttgart: Klett-Cotta 1981, p. 170.

²³³ Markus Reisenleitner, *Die Produktion historischen Sinnes: Mittelalterrezeption im deutschsprachigen historischen Trivialroman vor 1848*. Frankfurt/M.: Lang 1992, p. 78.

²³⁴ Cf. Ludwig Lieck en el prólogo a sus *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*.

3.2.2. La Edad Media como “Edad de Oro” en el Romanticismo

El cambio de paradigma de la Antigüedad a la Edad Media como ‘Edad de Oro’ imaginada es el pensamiento histórico característico del Romanticismo. Al contrario que el interés científico por sus textos, la idea de la Edad Media como época dorada encuentra sus orígenes en el Romanticismo. Desde el Humanismo y hasta la época de la Ilustración el modelo por el que se rigen las artes es el de la antigüedad clásica, el arte clásico sirve de modelo natural y lógico, mientras que la Edad Media es considerada como una época intermedia entre lo antiguo y lo moderno, una época oscura. Con la recepción del Renacimiento italiano en el Humanismo europeo, se extendió su concepto de la Edad Media, sin tener en cuenta que lo que a los italianos les era ajeno, en Alemania suponía lo propio: “Für die nationale italienische Renaissance war das ‘Mittelalter’ eine fremde ‘mittlere’ Zeit gegenüber der Kontinuität mit der römisch-antiken Geschichte”.²³⁵ Y de esta forma, al no asimilarse en Alemania el Renacimiento como expresión orgánica de la propia historia, se adoptó como una fórmula absoluta, como el renacimiento de la Antigüedad clásica. En la medida en que se adopta la cultura de un pueblo ajeno como ideal, el Clasicismo alemán entra en contraposición tanto con el Renacimiento italiano, como con el Romanticismo alemán, que remitían a su propio pasado cultural para renovar la tradición y continuarla.

Se extiende así la idea de una Edad Media oscura, que legitima el estudio de las lenguas clásicas y de la producción artística de los antiguos. En el caso de Alemania hay que añadir los efectos históricos e ideológicos de la Reforma, cuyos intentos de remontarse a un cristianismo originario y un evangelio puro pasan por

²³⁵ Schmid, 1979, p. 12.

satirizar al clero en la imagen de la Iglesia del Papa y sus instituciones, cuya presencia e influencia no se puede desligar de la Edad Media.

La creciente importancia que se le otorga a las ciencias naturales y los avances de la tecnología ‘civilizadora’, el papel social, sobre todo político, que fue adquiriendo la burguesía en el siglo XVII en oposición al sistema feudal y a los derechos del clero y la nobleza, no hacen sino contribuir a esta imagen del Medioevo como época oscura: “Mit diesen Aspekten kompletieren sich die in der Aufklärungsliteratur vielfach verwendeten und als Symbole gebrauchten Attribute des Mittelalters: barbarisch, gotisch, finster, abergläubig, scholastisch, unwissend, korrupt, despotisch, anarchisch, sittenroh u. ä”.²³⁶ Esta imagen de la Edad Media contrastaba con la imagen de la Antigüedad, que destacaba por los ideales políticos de la República de Roma y la época imperial, así como de la polis griega. Y desde esta forma de recepción idealizada, el reconocimiento del nivel de civilización de los antiguos, en oposición a la barbarie medieval, se reflejaba en los estándares del clasicismo estético.

Como ya se ha mencionado, la época del Clasicismo alemán construye su ideal sobre una cultura, la griega, que les es ajena, y se opone de esta forma tanto al Renacimiento italiano como al Romanticismo alemán, que recurren al propio pasado cultural para renovar la tradición y continuarla. La tradición nacional se remonta en Italia al Imperio Romano, mientras que en Alemania la constituye la Edad Media alemana.

²³⁶ Schmid, 1979, p. 15.

Die Romantik ist eine Parallele Bewegung, sie erwächst auf religiösem Boden, dem Pietismus und der Mystik, wird zum ästhetischen und politischen Nationalismus und endet im Katholizismus, der wie der Klassizismus übernational ist. Im Glauben an die Mission des deutschen Geistes greift man zur Apologie der eigenen Vergangenheit, zum Mittelalter. Auch hier ist die Idee einer Wiedergeburt, einer "Renaissance", verbunden mit Restauration und Reaktion.²³⁷

Resulta pues paradójico el recurso al ideal de un pasado extraño, que de ninguna manera podía sentar las bases para la conformación de una tradición propia. Mientras que la teoría renacentista estaba basada en la justificación de la historia, la teoría clasicista fomentaba la crítica y el uso de la razón para acercarse al mismo ideal, precisamente por serle éste ajeno. Como no se puede defender el recurso al arte griego desde la historia, desde la propia tradición, se le juzga desde la razón y justifica como el estilo natural: el estilo de una determinada época se erigió en canon de belleza universal en el que la naturaleza sustituía a la historia como referente: "Natur' war das rationale Gegenbild der Geschichte".²³⁸ Se entiende así que se valore por encima de otras virtudes la capacidad del artista de copiar o imitar la naturaleza, una capacidad para la que estaban especialmente dotadas las artes visuales, en detrimento de otras artes como la música o la literatura, la primera de las cuales, sobre todo, difícilmente podía encontrar un referente en la naturaleza más allá del canto de los pájaros o el gemir del viento.

Y es en este punto donde se encuentra el nexo de unión entre la recepción de la Edad Media y la revalorización de la música entre las artes. En la contraposición romántica a la Ilustración y el abandono y sustitución de la Antigüedad grecolatina por la Edad Media alemana como referente de la vida en general y del

²³⁷ Salomon, 1922, p. 15.

²³⁸ Salomon, 1922., p. 19.

arte en particular; aquello que antes hacía de la música un arte menor, su incapacidad para imitar a la naturaleza, la convierte en el arte por excelencia. La creación sustituye a la imitación y la imaginación a la habilidad manual, se admira en la forma de vida medieval aquello que se echa en falta en una época ilustrada regida por normas y preceptos, y por un ideal artístico anclado en convenciones extrañas, por ajenas, amén de obsoletas. Huelga decir, que este cambio de paradigma no supone un rechazo hacia el arte clásico, que como tal sigue mereciendo el respeto y la veneración, pero pasa a ocupar el lugar en la historia que le corresponde, perdiendo sólo su calidad de referente para el artista romántico que dirige ahora su mirada a la propia tradición. De esta forma se puede considerar, dentro de este contexto, el Romanticismo alemán como un Renacimiento alemán, en la misma medida que Italia vivió su renacimiento siglos atrás.

En cada caso individual las razones para este entusiasmo por la Edad Media tienen causas diferentes. Mientras que el interés de Tieck por la Edad Media alemana nació a principios de los años 90 por mediación de Wackenroder, que a su vez había asistido a las lecciones magistrales de Erduin Julius Koch, uno de los mayores conocedores de la literatura antigua alemana,²³⁹ los estudios de A. W. Schlegel sobre la Edad Media se ven impulsados por la lectura de la edición de *Minnelieder* de Bodmer y Breitinger de 1758-59, edición que él facilita a Novalis, que en ese momento está trabajando en su *Heinrich von Ofterdingen*, obra

²³⁹ Entre 1795 y 1798 publicó su *Grundriß einer Geschichte der Sprache und Literatur der Deutschen von den ältesten Zeiten bis auf Lessings Tod* - el primer tomo había aparecido ya en 1790 bajo el título *Compendium der deutschen Literaturgeschichte von den ältesten Zeiten bis zu Lessings Tod* -, que contiene un registro de manuscritos e impresiones, así como una descripción literario-histórica en la que además de la habitual clasificación de los escritores y sus obras se propone una ordenación diferenciada por géneros. Este tratado es la suma de todas las investigaciones anteriores sobre literatura alemana antigua. Koziellek, 1977, p. 6s.

póstuma inacabada y publicada en 1802. Todos estos autores vuelven la mirada hacia la Edad Media con la idea de una unidad de la poesía a través de todos los tiempos y espacios, en el sentido de la poesía universal progresiva que definiera Friedrich Schlegel, mientras que en el caso de este último, la responsable de su giro hacia la Edad Media es la Revolución Francesa. En él es donde se puede vislumbrar de forma especialmente clara el pensamiento histórico romántico como reacción a los acontecimientos de la época.²⁴⁰ Durante su etapa *griega*, representada por *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797), considera la constitución de la antigua polis como modelo de un republicanismo universal, que él intuía era la aspiración de la Revolución Francesa. El rechazo a la Revolución en los últimos años del siglo XVIII introducirá el cambio de paradigma, pues el antiguo republicanismo ha perdido su función modélica. El puesto de ‘Edad de Oro’ lo ocupa ahora la Edad Media. Para F. Schlegel, este cambio de paradigma tiene también consecuencias terminológicas: al no contemplar ya la Edad Media como una época de oscura barbarie o de transición entre dos estados, sino como un pasado romántico, entonces el propio término se hace discutible. En su *Reise nach Frankreich* (1803) arguye: “Es bestätigt sich auch hier, was ich schon bemerkt habe: daß wir eigentlich selbst in dem wahren Mittelalter leben, und dieses fälschlich in die Vergangne Zeit versetzt haben...”²⁴¹

²⁴⁰ Cf. Markus Schwing, “Romantische Geschichtsauffassung – Mittelalterbild und Europagedanke”, en Helmut Schanze (ed.), *Romantik-Handbuch*. Tübingen: Kröner 1994, pp. 541-555. Aquí p. 545s.

²⁴¹ Tanto August Friedrich Schlegel como su hermano Friedrich contribuyeron sólo de forma indirecta a la recepción de la literatura antigua alemana. Su aportación, en comparación con los demás románticos es escasa. Sin embargo, ambos hermanos estimularon a sus lectores y oyentes, tanto en tratados científicos como en el intercambio personal de ideas, a la realización de estudios en ese campo. Kozierek, 1986, p. 123.

La imagen que se formaron en el Romanticismo Temprano de la Edad Media no tiene implicaciones políticas concretas. Este es el caso especialmente de Tieck y de Wackenroder, interesados en fenómenos estéticos. La Edad Media de Tieck y de Wackenroder es la Edad de Oro del arte.²⁴² La politización de la Edad Media surgirá a partir de las Guerras Napoleónicas y la formación del movimiento nacional alemán. La reflexión sobre la presunta grandeza, unidad y poder de la alta Edad Media debe estimular la voluntad de una restauración, y así servir de base ideológica para una oposición efectiva contra la ocupación francesa. Adoptando como propios, como específicamente alemanes, valores y virtudes de la Edad Media como la costumbre, el honor o la fama, existirá la posibilidad de la construcción de un carácter nacional.

²⁴² Tieck, al igual que los demás románticos tempranos, también se vio fascinado por la Revolución Francesa en sus primeros años, pero estos devaneos políticos no parecen interferir en su perfil estético, desde el que se produce su acercamiento a la Edad Media. En una carta a Wackenroder de diciembre de 1792 muestra su fascinación por los acontecimientos que estaban teniendo lugar en Francia: “Oh, wenn ich izt ein Franzose wäre! Dann wollt ich nicht hier sitzen, dann... Doch leider, bin ich in einer Monarchie geboren, die gegen die Freiheit kämpfte, unter Menschen, die noch Barbaren genug sind, die Franzosen zu verachten. Ich habe mich sehr geändert, ich bin izt nicht glücklich, wenn ich keine Zeitungen haben kann. O, in Frankreich zu sein, es muß doch ein groß Gefühl sein, unter Dumouriez zu fechten und Sklaven in die Flucht zu jagen, und auch zu fallen, – was ist ein Leben ohne Freiheit? Ich begrüße den Genius Griechenlands mit Entzücken, den ich über Gallien schweben sehe, Frankreich ist jetzt mein Gedanke Tag und Nacht, - ist Frankreich unglücklich, so verachte ich die ganze Welt und verzweiflle an ihrer Kraft, dann ist für unser Jahrhundert der Traum zu schön, dann sind wir entartete, fremde Wesen, mit keiner Ader denen verwandt, die einst bei Thermopylä fielen, dann ist Europa bestimmt, ein Kerker zu sein.” Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heildelberg, Lambert Schneider, 1967. Todas las citas de la obra común de Wackenroder y Tieck se citarán de esta edición que abreviaremos con las iniciales, WW, p. 405.

3.3. La música en el Romanticismo

Sie ist die *allgemeinste*. Jede Kunst hat musikalische Prinzipien und wird vollendet selbst Musik.

Friedrich Schlegel

El tránsito de la literatura de la Ilustración y el Clasicismo al Romanticismo sobrevino de forma bastante fluida. En el caso de la música, este movimiento fue más suave, si cabe. No existe una demarcación clara, especialmente en sentido cronológico. Aunque el Romanticismo influyó en todos los ámbitos artísticos, fue especialmente en la literatura y en la música donde sus teorías tuvieron más repercusión. Si contemplamos ambas artes desde el punto de vista de su influencia mutua, podemos afirmar que la influencia de la literatura en la música fue mayor. Ya desde un punto de vista cronológico, las ideas teoréticas y estéticas del Romanticismo de naturaleza filosófica fueron llevadas a la práctica en primer lugar por poetas y literatos. La aparición de la teoría estética romántica corresponde aproximadamente al periodo comprendido entre los años 1796 y 1801, época en que el primer compositor que podemos denominar de tinte claramente romántico, Carl Maria von Weber (1786-1826) era apenas un adolescente.²⁴³ También podemos afirmar, que la mayoría de los músicos de renombre nacidos a finales del XVIII o principios del XIX poseían cierta aptitud para la literatura o estaban especialmente interesados en ella. Por ello, mucho más que sus predecesores del siglo XVIII, fueron influidos por la literatura.

What unites the various currents that make up the romantic era is a general literary orientation, for, as we have said, romanticism was primarily a literary movement. Hoffmann, Weber, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, and their lesser contemporaries were men of an extensive literary and philosophical schooling, many of them holding doctoral degrees

²⁴³ Cf. Roman Nahrbecky, *Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Bettina von Arnim. Ihre Beziehung zur Musik und zum musikalischen Erlebnis*. Bonn: Bouvier 1979, p. 7.

in philosophy; they were able writers, critics, poets, and playwrights.²⁴⁴

A finales del siglo XVIII la producción y la recepción musical empiezan a ocupar un lugar destacado en la representación literaria. Esta innovación es consecuencia de un cambio profundo en el sistema filosófico y estético y con ello un cambio en las relaciones reales a nivel social de las diferentes formas artísticas. Los cambios inmanentes de los textos literarios nos proporcionan información sobre transformaciones extraliterarias. Los músicos y la música en los textos son, por tanto, a la vez motivo dentro del texto, y objeto de demostración para algo distinto fuera del mismo. Los músicos y la música dentro de la literatura son representativos de la idea de la música absoluta, que se genera en el epicentro de la estética romántica y se irradia desde allí hasta bien entrado el siglo XIX, aunque su sustrato histórico remita a transformaciones en la concepción de las artes, de la música en particular, a lo largo del siglo XVIII.²⁴⁵

Cuando el carácter subalterno de la música empezó a resquebrajarse, ésta se sitúa en el centro de la circulación de las ideas y los músicos empiezan a salir de su aislamiento y a interesarse por un mundo distinto al suyo, a la vez que toman conciencia de que el futuro de la música debe relacionarse, y se relaciona, con los otros grandes temas de la cultura. Se difumina la tradicional separación entre música y cultura, y los músicos empiezan a interesarse por la cultura y por las demás artes, especialmente por las letras, mientras que aumenta el interés y la fascinación de los literatos por la música. La pirámide tradicional de las artes tenía

²⁴⁴ Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*. New York: Norton 1941, p. 808.

²⁴⁵ Klaus Harro Hilzinger, "Die Leiden der Kapellmeister. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert". *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 78 (1984), pp. 95-110. Aquí p. 95s.

en su cúpula a la poesía y a la literatura, mientras que la música formaba la base. Esta pirámide empieza a tambalearse y surgen los intentos de elevar la música - tradicionalmente consideraba como la última entre las artes por su escaso o nulo poder semántico - al vértice de la pirámide, colocándola al lado de la poesía o incluso sustituyéndola. Esta superioridad de la música no sólo invierte la pirámide ilustrada de las artes, sino que las coloca en una perspectiva recíproca completamente nueva, relacionando dialécticamente unas con otras.²⁴⁶

Esta renovada importancia concedida a la música es consecuencia del abandono general de la estética mimetista a favor de la expresivista. Para actuar doblemente sobre el alma a través de los sentidos se aspiraba a integrar las artes figurativas con la música de forma que ninguna fuera un mero complemento de la otra.²⁴⁷

Friedrich Schiller, en sus cartas *Sobre la educación estética del hombre*,²⁴⁸ ya sugiere que cada una de las artes debe adoptar las cualidades de las otras. En concreto, en la carta número 22 se puede leer:

Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden, und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben. Darin zeigt sich der vollkommene Styl in jeglicher Kunst, daß er die spezifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre

²⁴⁶ Enrico Fubini, *El Romanticismo: entre música y filosofía*. (Tr. Maria Josep Cuenca) Valencia: Universitat de València 1999, p. 15s.

²⁴⁷ Enrico Fubini, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral, 1971, pág. 127.

²⁴⁸ Schiller publicó por primera vez sus cartas *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* en tres partes, en su revista *Die Horen* en 1795, y más tarde, con pequeños cambios, en el tercer tomo de sus *Kleinere prosaischen Schriften* de 1801. Recoge cartas que escribió entre febrero y diciembre de 1793 al Duque Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg. Aquí *Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden*. (Ed. Herbert G. Göpfert) München: Carl Hanser 1966, II, p. 497s.

spezifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt.²⁴⁹

Si hasta entonces la literatura se había orientado en la pintura para aprender de ella la forma de representar la realidad de forma objetiva, ahora se abraza a la música, que estaba mucho más cerca del ámbito infinito del alma humana que todas las demás artes. La música demostró ser la guía esencial e indispensable para acceder a los oscuros y misteriosos ámbitos del alma humana: sólo un arte sin forma determinada e independiente del mundo exterior podía encontrar el camino hacia el mundo de los sentimientos y las sensaciones. La música se convirtió así en la mejor forma de expresión de este mundo interior, y cuanto más se acercaba el ser humano al mundo interior, más se liberaba del mundo exterior, satisfaciendo así un nuevo sentimiento vital.

Este cambio en el ser humano encontró también su reflejo en la literatura, que en consecuencia se hizo musical para convertirse en expresión de sentimientos y estados de ánimo. En este contexto ya distingue Schiller entre literatura plástica y literatura musical en su obra *Über naive und sentimentalische Dichtung*:

Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüths hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie wirklich und der Malerei nach Musik ist, sondern überhaupt auf alle die Affekte derselben, die sie Hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen.²⁵⁰

²⁴⁹ En este pasaje parece anticiparse la idea romántica de un ‘arte esencial’ que trasciende el contenido y la materia.

²⁵⁰ Schiller II, 1966, p. 576.

Los románticos, sin embargo, van más allá y exigen también la musicalidad en la estructura y en la forma externa. El lenguaje debe perder su corporeidad, y mediante la estructura de una obra literaria se pueden obtener efectos musicales - musicalidad arquitectónica. Mediante la sucesión armónica de imágenes cargadas de sentimiento puede crearse una melodía en la percepción del lector, una sinfonía que se dirige más al alma que al oído – *Wortmusik*. Y la forma literaria que mejor puede representar esta musicalidad es la lírica. El poema se convierte en expresión del mundo interior, el mundo del deseo, de la nostalgia y del sueño. Sin embargo, el elemento musical también encontró su lugar en la prosa. La novela romántica se convirtió en la mayor expresión de ese nuevo sentimiento vital por medio de múltiples recursos: ninguna otra forma de escritura permite asimilar y unificar tanto. Aquí se podía representar toda una vida en forma poética, se construyó un nuevo mundo que sólo tenía como base el sentir estético, en el que el arte estaba en lucha constante con la realidad. La novela deja de ser una sucesión de cuadros, deja de ser compacta y cerrada, la forma externa se libera mediante el constante cambio de imágenes, la inserción de canciones que interrumpen la trama y disuelven lo concreto para expresar de forma más clara el sentimiento. Los personajes de la novela están presos de su propio sentimiento vital, y el centro de la novela es la cuestión de cómo lidiar desde esta introversión con el mundo exterior y consigo mismos. Normalmente la solución se busca en la huida del mundo de los objetos, pero necesariamente termina con la quiebra del hombre en las fronteras de la realidad. Con menos frecuencia se encuentra una solución satisfactoria, un feliz reencuentro de la fantasía con el mundo exterior, que se

complementa y ennoblece con la música.²⁵¹ En cuanto a la forma dramática, no era el medio adecuado de expresión para los románticos: “Ihre Formgebung war eine malerische, sie kannte keine plastische Gestaltung, sie ist musikalisch, nicht architektonisch.”²⁵²

3.4. El músico romántico en la literatura: Antecedentes

So läßt sich auch eigentlich nicht
reden von Poesie als nur in Poesie.
Friedrich Schlegel

La figura del músico evoluciona hasta alcanzar en el Romanticismo y en la literatura moderna un status artístico autónomo. Esta evolución ‘externa’ ascendente corre paralela a una evolución interior desde el mero entretenedor hacia el artista metafísico: “Sie [die Entwicklung] führt vom vorwiegend unterhaltenden Musiker zum reflektierenden, ideell neuschöpferischen und aufs Metaphysische gerichteten Künstler.”²⁵³ El músico se convierte en el Romanticismo en representante por excelencia del artista romántico. En el músico romántico se funde la nueva estética musical con la nueva concepción de la creación artística. Si hasta entonces el poeta era considerado como el prototipo del artista, con la exaltación de la música su representante se convierte en el artista genial por excelencia. Así, no resulta extraño que su presencia en la literatura se multiplique, en mayor medida si tenemos en cuenta que el músico genial romántico que todos conocemos no es un personaje real, sino un personaje literario. En el Romanticismo el arte habla de sí mismo: “Übereinstimmende Meinung der Frühromantiker war, daß nur im Medium der Kunst angemessen

²⁵¹ Tiegel, 1934, p. 29.

²⁵² Erna Levy, *Die Gestalt des Künstlers im deutschen Drama von Goethe bis Hebbel*. Berlin: Beberich 1929, p. 33.

²⁵³ Sorgatz, 1939, p. 1.

über Kunst gesprochen werden kann.”²⁵⁴ El artista que refleja la obra de arte es la propia obra de arte. El Romanticismo crea un ideal de artista irreal y lo traslada a la literatura, donde cobra vida. Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, existieron realmente, son la imagen del artista genial del Renacimiento que venerará el Romanticismo, pero Berglinger, Kreisler y todos los músicos posteriores inspirados en ellos sólo existen en la literatura. El escritor romántico traslada sus ideales a la literatura, y de esta forma puede contemplarlos desde fuera y darles forma, reflexionar sobre ellos e ironizar sobre su propia creación. La teoría en el Romanticismo se pone en práctica de forma narrativa, y el ideal musical se expone a una realidad ficticia.

A través del músico que presenta la literatura en épocas anteriores, se puede intuir el mundo real en el que fueron creados, son reflejo de una realidad social: el músico romántico en la literatura sólo es reflejo de una idea. Se origina y se desarrolla dentro de la obra de arte, como una obra de arte, y también su decadencia es sólo ficticia. Cuando hablamos de estética musical romántica no estamos hablando desde la musicología, sino desde una actitud existencial, una nueva forma de percibir y entender el mundo que encuentra en la forma musical su forma de expresión ideal. Esta reiteración de lo ideal es importante, pues así ya no debería extrañar a nadie que excepto E. T. A. Hoffmann, ninguno de los autores románticos que tanto exaltaron el arte de los tonos tuviera grandes conocimientos musicales desde la perspectiva estética del productor.

²⁵⁴ Silvio Vietta, “Der Phantasiebegriff der Frühromantik und seine Voraussetzungen in der Aufklärung”. En Vietta (ed.), 1983, pp. 208-220. Aquí p. 209.

Otra de los rasgos que caracteriza al músico romántico y lo diferencia de las anteriores representaciones literarias de la figura es su carácter creador. El músico romántico en la literatura, al contrario que el artista que lo moldea, es un compositor, y precisamente una de las causas de la frustración y abandono de estos personajes es consecuencia de la imposibilidad de adaptar el proceso creativo a unos ideales que surgen desde la perspectiva de la recepción.

El artista romántico en la literatura no se puede considerar sucesor ni continuación de las figuras que con anterioridad encontramos en la literatura. Su origen debe buscarse en la evolución de la conciencia artística y su relación con la evolución de la idea del genio creador, desde que Platón condicionara la creación a una fuerza sobrehumana que nos llega a través de la inspiración, pasando por la entrada de la conciencia y de la razón en el proceso de mano de Aristóteles, el artesano medieval sin conciencia artística, la individualidad que adquiere el artista en el Renacimiento, hasta ahora siempre de la mano de Dios, la supremacía de la razón ilustrada, la exaltación del sentimiento y ruptura con todo lo anterior del *Sturm und Drang* y el reconocimiento de la individualidad creadora, y finalmente, un intento de aunar toda la historia creando al artista romántico que aspirará a crear la obra de arte total.

El antecedente más inmediato del artista romántico lo debemos buscar en el *Sturm und Drang*, pero no sólo. La época de la *Geniezeit* ensalzó la figura del artista, y en el Romanticismo se adoptó esta glorificación y se desarrolló de forma muy particular: “Die ‘Romantik’ ist in gewisser Beziehung eine Fortsetzung der ‘Sturm- und Drangperiode’, sie ist es auch in der Aufnahme der Kunst- und

Künstlerauffassung”.²⁵⁵ Pero en la creación artística no sólo actúan los sentimientos, el artista es consciente de su actividad, y aunque predomine el sentimiento, éste va acompañado de la reflexión y de la ironía: el artista romántico se contempla a sí mismo en el proceso de creación. Y el mundo que refleja en la obra de arte no es el mundo real o exterior, es el mundo de su interior, el mundo de los sentimientos, el estado del alma, que para el romántico es más real que la realidad: de esta forma se proclama el dominio del arte sobre el mundo. Y desde esta concepción artística se entiende el doble sufrimiento del genio romántico: por un lado debe luchar contra los convencionalismos sociales y sufrir las presiones del orden burgués, y por otro lado padece las torturas de la soledad interior del genio. Al igual que ya preconizara Platón, en la estética romántica el artista crea gracias a un poder sobrehumano, es un instrumento de una fuerza superior, crea de la mano de Dios, lo que lo distingue de los demás hombres y lo coloca por encima de ellos. La función del artista es transmitir la divinidad a través de la obra de arte. Esta calidad de mediador separa la personalidad del artista de la obra y enfatiza el proceso de creación. De esta forma el artista se libera tanto del mundo que le rodea como de su propia obra: las normas sociales no le afectan, y tampoco las del arte. Y aunque todos estos aspectos de la creación romántica entran aparentemente en contradicción desde una perspectiva lógica, existe un hilo conductor, y en la multiplicidad de factores que rodean el proceso de creación radica precisamente la complejidad de la concepción artística del Romanticismo. Una complejidad y contradicción de la que el artista en la literatura no puede escapar, de forma que en la propia formulación de sus principios se anticipa su fracaso.

²⁵⁵ Levy, 1929, p. 28.

La problemática del artista romántico no ha sido sólo objeto de estudio en las obras teóricas románticas, sino que se refleja como problema central en la literatura. La afirmación de la individualidad creadora es una condición previa para la aparición del género *Künstlernovelle*, en oposición o como continuación de las novelas barrocas e ilustradas anteriores donde, si bien aparece la figura del artista, su concepción todavía no parte de la idea de creación como un acto de genialidad artística, según el concepto de genio que empieza a surgir en el *Sturm und Drang* y desplegará toda su fuerza en la literatura romántica.

Siguiendo a Emil Staiger, el motivo de las desavenencias del artista con la sociedad aparece por primera vez en el *Tasso* de Goethe, entre 1780 y 1790. Pero en estos primeros ejemplos del artista enfrentado a la sociedad, aún se aspira a una solución ideal del conflicto que consiste en una conciliación entre las partes. “Die Versöhnung zwischen Kunst und Leben, die hinter dem Scheitern Tassos als Forderung und Idealfall steht, hat allerdings in der Literatur der Folgezeit keine Fortsetzung gefunden.”²⁵⁶ No será hasta después del *Tasso* cuando aparezcan las *Künstlertragödien* y las *Künstlernovellen*, en las que en el conflicto entre el artista y la sociedad se toma partido, en mayor o menor medida, a favor del artista.

De entre las *Künstlernovellen* posteriores a *Tasso*, *Berglinger* se puede considerar como punto de partida de la *Künstlernovelle* romántica. Sin embargo, antes del *Tasso*, a quien Wackenroder y Tieck conocían bien,²⁵⁷ la problemática del artista con la sociedad ya había aparecido en algunas novelas. De entre el círculo de

²⁵⁶ Marianne Frey, *Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung*. Berna: Lang, 1970, p. 1.

²⁵⁷ “Lies doch den Tasso, ein Stück von Goethe, dort ist meine Lage auf die schönste Art geschildert.” Carta de Tieck a Wackenroder del 29 de mayo de 1792, WW, p. 304.

Wackenroder y Tieck cabe mencionar la novela de Reichardt, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (1779). El problema social en esta novela es ante todo un problema de diferencia de clases sociales, dentro de una concepción de la música de tradición claramente ilustrada.²⁵⁸ Gulden, que destaca pronto por su habilidad para tocar el violín, proviene de clase social baja y su padre, *Stadtmusikant*, le obliga a seguir el camino de un ‘virtuoso’ ambulante. Su carrera comienza de forma miserable. Se gana el primer sustento tocando en bodas y en bailes, en mercados y conventos, en castillos y tabernas. La contrapartida la conforma el *Kapellmeister* de un príncipe polaco, Hermenfried, que acoge a Gulden para convertirse en su maestro. Hermenfried recibió una educación racional y natural, alejado de la ciudad, con unos objetivos enfocados claramente al desarrollo de una profesión en el mundo burgués. Al niño se le inculca, “daß nur Ordnung und Weisheit, Sparsamkeit und Fleiß einen dauerhaften und wahren Wohlstand hervorbringen und erhalten könne”.²⁵⁹ Como ejemplo de su formación se toman los eruditos y artistas, “denen es eifrigst und herzlich um die Erforschung und Ausbreitung des wahren Guten, wahrhaftig Nützlichen und edel Vergnügenden zu tun war...”, que no sólo eran eruditos y artistas, sino que amaban y sabían cumplir con sus obligaciones como hombres y padres de familia.²⁶⁰ Esta armonía individual de Hermenfried se corresponde con la social. Finalmente, con la posibilidad de ocupar un puesto de *Hofkapellmeister*, se cumplen las expectativas del ideal burgués del absolutismo ilustrado, entendido como posibilidad de lograr

²⁵⁸ Frey, 1970, p. 2.

²⁵⁹ Johann Friedrich Reichardt, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*. Leipzig: Insel 1967, p. 113.

²⁶⁰ Reichardt, 1967, p. 140.

lo mejor para la comunidad desde la libertad individual,²⁶¹ como se puede deducir de las siguientes palabras que le dirige su padre:

Da soll deine Art zu leben ganz von deinem Willen abhängen. [...] Trägst du noch deshalb Bedenken, weil du ihn [el príncipe] für einen unedeln Menschen hältst, so erwage, daß es dem Künstler, dem seine Kunst Gewalt über das Herz des Menschen gibt, eine höchst erwünschte Lage sein muß, bei einem mächtigen, reichen Manne, der Antrieb zu guten Taten bedarf, dies Werkzeug zu sein, das ihn zum Guten, Edlen lenkt. Du hast sein Herz gewonnen, gewinne nun auch von diesem das Glück vieler Hunderte deiner Nebenmenschen.²⁶²

Todavía en *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) el problema del artista resulta de las tensiones que se derivan del amor del maestro de música Lockmann por su alumna, que debido a su ascendencia noble está fuera de su alcance. Lockmann se diferencia de Berglinger en que él no discute la realidad en la que vive. Comparte los fallos y las virtudes de sus coetáneos, su dedicación a la música es parte del mundo que le rodea y no requiere un *ethos* diferenciado. Berglinger cree haber sido predispuesto por Dios para la creación, esta creencia le acerca más al Creador a la vez que lo separa de las demás personas y lo contrapone a ellas tanto espiritual como intelectualmente, de manera que entra en conflicto con su entorno. Lockmann es un personaje de la Ilustración.²⁶³ No es casualidad que el *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787), del mismo autor, lectura que Tieck recomendó a Wackenroder en 1792,²⁶⁴ acabe en un mundo utópico fuera de la sociedad real, en las “*glückseligen Inseln*”.²⁶⁵

²⁶¹ Cf. Hilzinger, 1984, p. 98.

²⁶² Reichardt, 1967, p. 150s.

²⁶³ Cf. Schoolfield, 1956, pp. 5-9.

²⁶⁴ “Lies doch den Ardinghello, wenn Du ihn bekommen kannst, es ist zwar alles sehr einseitig darin, aber Du wirst viele schöne Stellen finden, und man bekommt auch in mancher Rücksicht neue Ideen.” Carta de Tieck a Wackenroder del 28 de diciembre de 1792, WW, p. 405.

²⁶⁵ La felicidad sólo es posible en un lugar alejado de tierra firme. Aunque el *Ardinghello* tiene lugar en la época del Renacimiento, trata de las expectativas del siglo XVIII saliente, enaltece un

Mientras que en *Hildegard von Hohenthal* (1795/6), la novela musical más significativa del siglo XVIII, aparecida sólo tres años antes que las *Herzensergießungen*, la música se somete sin oposición al sistema de representación feudal, las *Musiknovellen* del Romanticismo fomentan con decisión la emancipación de la música con respecto a la funcionalidad feudal. Berglinger, por ejemplo, condena a su público en la residencia episcopal por su falta de receptividad y por su insensibilidad, para él resulta insoportable la subordinación del arte a la voluntad de la corte. Desde esta perspectiva el Romanticismo es un movimiento innovador que supone una revolución artística en la que el individuo se debe sentir realizado en oposición a unas normas y costumbres establecidas tanto por el feudalismo como por la burguesía.

Die Romantik erweist sich in der Musiknovelle als eine gleichermaßen radikal antifeudalistische wie antibürgerliche Bewegung. [...] Wie diese [die Empfindsamkeit] wertet sie die Musik als bekenntnishafte Nachaußentreten der Innenwelt, verleugnet jedoch die soziale Dimension einer emotionalen Selbstfindung des Bürgertums.²⁶⁶

concepto de felicidad sin límites. La armonía entre arte y vida presente en el enclave de la isla feliz es uno de los últimos intentos de salvar el conflicto entre arte y vida, mediante el alejamiento, y es importante en este contexto porque a partir de ahora se tematizará lo contrario: el imparable distanciamiento entre arte y vida. En las novelas del XIX, el hombre hecho obra de arte se transforma en un tipo de artista que fracasa en el proceso de darse una forma, su vida se convierte en una pieza trágicamente fragmentaria, y su fracaso en una obra de arte inacabada. Cf. Hoffmann, 1982, p. 52s.

²⁶⁶ Prümm, 1986, p. 194s.

4. Ludwig Tieck: “König der Romantik”

Debido a la versatilidad de su obra y a su larga vida, Ludwig Tieck (1773-1753) fue el escritor romántico por excelencia, el rey del Romanticismo. En palabras de Ernst Behler: “Tieck war der vielseitigste Dichter und Erzähler der Frühromantik.”²⁶⁷ Fue el escritor más productivo de su generación, y a través de su obra se puede seguir la evolución del ideario romántico, Friedrich Gundelfinger, en la introducción a su obra *Romantiker-Briefe* dice así: “Man darf seine Werke als Gefäße der romantischen Ideale ansehen, worin diese gebettet waren, ohne mit ihnen eins zu sein [...] er, der vollkommenste, dem Verstand mögliche Ausdruck ihrer Tendenzen.”²⁶⁸ Junto con Novalis - aunque en planos diferentes - fue el sustento de la literatura romántica.

Ludwig Tieck nació en Berlín, la ciudad que Lessing convirtió en cuna del pensamiento prosaico y racional; Iffland, director del teatro Nacional desde 1796, la convirtió por medio de sus representaciones clásicas en la ciudad del Clasicismo, y a través de Tieck se convertiría también en la ciudad del Romanticismo.²⁶⁹ Aunque Tieck sólo pasó en Berlín su juventud y los primeros y últimos años de su edad adulta, esta ciudad fue significativa para él. Apenas perdió el contacto con el mundo cultural berlinés, y tres de sus más importantes amistades, Wackenroder, Solger y Raumer le unían a esta ciudad.

²⁶⁷ Behler, 1992, p. 164.

²⁶⁸ Friedrich Gundelfinger (ed.), *Romantiker-Briefe*. Jena: Eugen Diederichs 1907, p. VIII.

²⁶⁹ Mann, 1964, p. 356.

La sociedad berlinesa del saliente siglo XVIII estaba caracterizada por la multiplicidad y la mezcla de orientaciones intelectuales como la Ilustración o el Rococó, que influyeron en el desarrollo de Tieck. Su interés juvenil por la literatura y el teatro²⁷⁰ se concentró en primer lugar en las obras del *Sturm und Drang* – “[el periodo del *Sturm und Drang*] ist eine bedeutende, ja große Zeit; die Dichter, welche damals neben Goethe auftraten, erregen unser höchstes Interesse. Die Wirkung des »Götz« war eine ungeheure, und mit dem Beginn der siebziger Jahre fing auch für die deutsche Dichtung ein neues Leben an.”²⁷¹ Le influyeron especialmente *Götz von Berlichingen* de Goethe -

Eine unbegrenzte Bewunderung habe ich seit meiner Jugend für den *Götz*; an ihm habe ich lesen gelernt und mich zuerst gebildet. Es war mir eine höhere Offenbarung; ich konnte mich nicht davon überzeugen, daß es ein gewöhnliches, geschriebenes Buch sei. Hier ist Alles Leben, Kraft und Natur, man nehme welchen Charakter man wolle.²⁷²

- y *Die Räuber* de Schiller, la obra que le produjo un mayor efecto, como reconocería el propio Tieck en sus conversaciones con Köpke:

In den *Räubern* sprach er in der gewaltigsten Weise einen Gedanken aus, und richtete eine furchtbare Frage an die Gottheit: Wie ist mit der göttlichen Liebe und Vorsehung das Elend so vieler Millionen zu vereinen? Die Gewalt, mit der dieser Gedanke verfolgt wird, der Trotz, der darin liegt, wiegt alle Schwächen der Dichtung als Kunstwerk auf.²⁷³

²⁷⁰ En sus primeros años no parece haber mostrado una especial preferencia por la música, pero su inclinación por el teatro le puso en contacto con ella: la primera obra que vio en el *Berliner Theater* fue la ópera *Die neue Arsene*, de Favant. Pero como la música jugaba un papel importante en la sociedad de la época, su padre contrató para él clases de música: el instrumento elegido fue el violín. El desarrollo de estas clases así como las dificultades que conllevaron las narró Tieck con humor años después en sus *Musikalische Leiden und Freuden*.

²⁷¹ Köpke II, p. 198.

²⁷² Köpke II, p. 188.

²⁷³ Köpke II, p. 193.

El lado pasivo y soñador de Tieck proveniente del *Sturm und Drang* convivía con un lado práctico y razonador, cuyo origen se puede relacionar con la Ilustración berlinesa. Ya de muchacho conocería Tieck a sus tres autores favoritos, que habían de determinar su creación literaria: Goethe, Shakespeare y Cervantes.²⁷⁴

Por mediación de Gustav Wilhelm Hensler fue introducido en el círculo de Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), su padrino y *Hofkapellmeister* en la corte de Federico II y de Federico Guillermo II, en cuya casa se reunían intelectuales y artistas progresistas de Berlín: “Auf der Liebhaberbühne dieses Hauses wurde von einem schon kritischen Publikum alles gegeben, was Theater war – Klassisches, Ritterstücke, Lustspiele.”²⁷⁵ La sociedad artístico musical le dio a Tieck la oportunidad de participar en representaciones privadas de teatro, y aprendió a vislumbrar las relaciones entre música y literatura. Aunque sin un talento musical práctico, cultivó su sensibilidad musical. Rudolf Köpke describe de la siguiente manera la atmósfera de estos encuentros:

In einem Kreise, wo man nur Musik athmete, mußte sich endlich auch sein bisher noch geschlossenes Gefühl öffnen. Wie oft hörte er nicht musikalische Aufführungen, Gespräche über Musik, Urtheile über Werth oder Unwerth einzelner Compositionen. Gewann er auch jetzt keine Neigung, selbst ausführend teilzunehmen, so fing er doch an, in den classischen Werken die Geheimnisse der Musik zu ahnen.²⁷⁶

Así, aunque Tieck no tenía una formación sólida práctica o teórica que le permitiera tocar bien un instrumento, el entorno artístico en que se movía le

²⁷⁴ Roger Paulin, *Ludwig Tieck*, Metzler, Stuttgart, 1987, p. 12. La mayoría de los datos biográficos de Ludwig Tieck sin remisión a nota a pie de página han sido extraídos de esta obra.

²⁷⁵ Marianne Thalmann (ed.), *Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden.* München: Winkler 1978-1988. Tomo I, p. 993. Cf. Walter Salmen, “Tieck und die Familie Reichardt. Zur Wirkung ‘romantischer Dichtung’ auf deren Musik und Musizieren”. En AA.VV, 2004, pp. 297-309.

²⁷⁶ Köpke I, p. 86.

permitió seguir formándose musicalmente. “Dazu muß man Tiecks angeborene Intelligenz, ausgeprägten Kunstsinn und seine große Belesenheit in Erwägung ziehen. Somit soll es uns nicht wundern, daß viele seiner späteren Ansichten und Aussagen über die Musik originell und zutreffend sind.”²⁷⁷

Tieck era de ascendencia humilde - su padre era maestro artesano. Destacó pronto por sus habilidades literarias e interpretativas y entró a formar parte del negocio de la literatura de entretenimiento. Ya en la primavera de 1792, año en que deja el *Gymnasium*, había escrito veinticinco obras literarias. Su primera obra está caracterizada por su predilección por los temas del cuento – *König Braddeck*, *Das Reh* – las situaciones cómicas – *Ich war doch am Ende betrogen* – por la mezcla de realidad cotidiana e imaginación poética – *Die Sommernacht* –, por su disposición lírica, así como por la mezcla de lírica y drama – *Das Lamm*. Por lo general se trata de dramas que correspondían a las convenciones literarias del siglo XVIII tardío. Escribió también pasajes para su maestro Friedrich Eberhard Rambach – *Die eiserne Maske*, *Thaten und Feinheiten renommierter Kraft- und Kniffiges* -²⁷⁸ antes de trabajar para las empresas literarias de Friedrich Nicolai padre, editor de clara tradición ilustrada, y enemigo de todas las corrientes románticas en literatura y filosofía, que desde su realismo pragmático consideraba irracionales y que atacaba en su revista, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, de forma satírica y paródica: “Man kennt die Kämpfe dieses bissigen Alten gegen

²⁷⁷ Nahrebecky, 1979, p. 39.

²⁷⁸ En estas colaboraciones anuncia un giro hacia la prosa que se convertirá en la forma de expresión más propia de sus años maduros.

unsre grössten Dichter und Denker, und man weiss, dass er der eingefleischteste Hasser aller Romantiker war."²⁷⁹

Cuando en 1792 deja el *Gymnasium* marcha como estudiante a Halle, cuya *Landesuniversität* estaba caracterizada por el pluralismo de orientaciones, de estilos y de temas. Después de un semestre se traslada a Göttingen, en cuya universidad permanecerá tres semestres. Durante su estancia en estas universidades abandona la variedad de géneros y realiza un giro a las obras en prosa.²⁸⁰ En Halle retoma un contacto intensivo con Reichardt, cuya casa se convertiría en punto de encuentro del movimiento romántico.

In Reichardt's gastfreiem Hause erhielt er Gelegenheit, in das Innere der gelehrten Welt Halles zu blicken. Wie in Berlin war es auch hier ein geistiger Mittelpunkt geworden. Er lernte die berühmtesten der Professoren kennen, und mancher von ihnen zeigte sich hier, wo er sich ungezwungen gehen lassen konnte, anziehender oder mindestens eigenthümlicher, als wenn er auf dem Lehrstunde saß. Jedoch traten auch Härten, Eifersüchteleien und Feindschaften unverhohlener hervor, die dem angehenden Studenten diese ersten Größen der Wissenschaft bisweilen in zweifelhaftem Lichte erscheinen ließen. Namentlich sah er Reinhold Forster, Niemeyer und Matthias Sprengel.²⁸¹

En un viaje al Harz en julio de 1792, el paisaje agreste y salvaje supone para Tieck, hombre de ciudad, una experiencia sobrecogedora de la naturaleza: la contemplación de una puesta de sol le produce la certeza de la gracia de Dios – “Kein Vorgang machte nach Tiecks eigener Aussage so sehr Epoche in seinem Leben wie die Gotteserfahrung von 1792”²⁸² - y desencadena su inclinación por la

²⁷⁹ Gotthold Klee, *Zu Ludwig Tiecks germanistischen Studien*. Bautzen 1895, p. 16.

²⁸⁰ Paulin, 1987, p. 18.

²⁸¹ Köpke II, p. 135.

²⁸² Johannes P. Kern, *Ludwig Tieck: Dichter einer Krise*. Heidelberg: Lothar Stiehm 1977, p. 15.

mística de la naturaleza y su interés por los fenómenos parapsicológicos: “Es war eine Stätte der Offenbarung. Ein Patriarch des alten Testaments würde hier einen Denkstein errichtet haben”.²⁸³ La lectura de la novela de terror entonces famosa y hoy totalmente olvidada *Der Genius*, de Karl Grosse (1768-1847), lleva a que se mezclen en él la fantasía y la realidad en horrendas imágenes alucinadoras:

Ich stand gedankenvoll mit dem Arm auf einen Stuhl gelehnt, in jener schönen erhabnen Schwärmerei verloren, nur für Schönheit empfänglich, süße Töne wie abgebrochene Gesänge schwärmten um mein träumendes Ohr, rosenfarbene Bilder umgaukelten mich mit blauen Schmetterlingsflügeln, - als plötzlich – noch schaudre ich, wenn ich daran denke, noch kann ich die Möglichkeit nicht begreifen – als wie in einem Erdbeben alle diese Empfindungen in mir versanken, alle schöne grünenden Hügel, alle blumenvollen Täler gingen plötzlich unter, und schwarze Nacht und grause Totenstille, gräßliche Felsen fliegen ernst und furchtbar auf, jeder liebliche Ton wie verweht, Schrecken umflog mich, Schauder die gräßlichsten bliesen mich an, alles ward um mich lebendig, Schatten jagten sich schrecklich um mich herum, mein Zimmer war als flöge es mit mir in eine fürchterliche schwarze Unendlichkeit hin, alle meine Ideen fließen gegeneinander, die große Schranke fiel donnernd ein, vor mir eine große, wüste Ebne, die Zügel entfielen meiner Hand, die Rosse rissen den Wagen unaufhaltsam mit sich, ich fühlte es wie mein Haar sich aufrichtete, brüllend stürzte ich in die Kammer. [...], um Gottes willen! ich werde rasend! rief ich, und sank bald ohnmächtig nieder, alles gewann nach einem kleinen Kampfe seine natürlichen Umrisse wieder, ich fand mich selbst wieder.²⁸⁴

Su compañero de estudios más cercano en esta época es su antiguo amigo del colegio, Wilhelm von Burgsdorff (1772-1822). El espíritu crítico de Burgsdorff supone un saludable contrapeso a las inclinaciones exaltadas de Tieck, y es en su vida una personalidad por lo menos tan importante como Wackenroder, demasiado condicionado por las normas sociales. A través de Burgsdorff, Tieck entra por primera vez en contacto con círculos aristocráticos. Junto a él se traslada en 1792 a la Universidad de Göttingen. La todavía joven Universidad, con su

²⁸³ Köpke I, p. 144.

²⁸⁴ Carta de Tieck a Wackenroder, Halle, 12 de junio de 1792. WW, p. 317s.

atmósfera altamente intelectual y su no menos conocida biblioteca, había ido atrayendo más y más a la elite académica: personalidades como los hermanos Humboldt, el más tarde canciller estatal Hardenberg y el Barón von Stein, entre otros. También allí, a finales de los años 80, el joven August Wilhelm Schlegel había adquirido los conocimientos que le servirían como base para la formulación de su teoría literaria romántica. Durante los tres semestres en Göttingen, Tieck se ocupa de forma intensiva en el estudio de Shakespeare. También de esta época data su dedicación exhaustiva a la lengua española que le permitirá pronto estar en disposición de poder leer el *Quijote* en versión original.

El semestre en Halle y el primer semestre en Göttingen fueron para Tieck altamente productivos. Fue perfilando su propio estilo. Dos de sus obras tempranas sobre las que construirá posteriores creaciones literarias corresponden a este periodo: son dos obras situadas en la Edad Media, dentro de la tradición de la literatura trivial que tanto gustaba e inundaba las bibliotecas, destinadas al consumo del gran público: *Das Märchen vom Roßtrapp* y *Adalbert und Emma* (más tarde *Das grüne Band*). Sobre estas dos obras volveremos más adelante, pues son las primeras en que hace aparición la figura del *Minnesänger* como personaje ficticio, aunque su importancia dentro del conjunto de las obras es muy relativa y contribuye básicamente a conformar el decorado medieval.

Cuando en 1794 se traslada nuevamente a Berlín, Tieck ha tomado una decisión vital, ha decidido ser escritor profesional. Desde ese momento rechazará el funcionamiento teatral convencional, unilateral y limitado. Para poder vivir de su producción literaria, Tieck se dirige al conocido editor Nicolai, que aunque

condicionado por el sistema de valores ilustrado, está dispuesto a impulsar y a fomentar jóvenes talentos. El trabajo para el viejo Nicolai apenas será satisfactorio.²⁸⁵ A esta época pertenece la obra menos valorada de Tieck por los estudiosos: las *Straußfedern*, una serie literaria popular de narraciones breves que debían entretener a la vez que moralizar. Las contribuciones de esta serie eran una mezcla de textos originales y adaptaciones de títulos franceses.

El público literario se fija por primera vez en Tieck por dos de las obras editadas por Karl August Nicolai, hijo del viejo Nicolai, que marcan el principio del Romanticismo literario en Alemania, en oposición al teórico filosófico: *Volksmärchen herausgegeben von Peter Leberecht* (1797) y *William Lovell* (1795-96). En estas obras encontramos el germen de toda poesía romántica posterior en lo que se refiere a forma y contenido, aunque todavía muestran huellas de inmadurez y temporalidad, así como un origen literario procedente de la Ilustración.²⁸⁶ Al comienzo de esta estancia en Berlín corresponde otra de las obras que nos interesan aquí, *Karl von Berneck* (antes *Orest in Ritterzeiten*), un drama medieval sobre “Menschen, die dazu ausgelesen sind, nur die schwarzen Tage, die das Schicksal in die Welt fallen läßt, zu erleben”.²⁸⁷

Lo triste y lo misterioso le atraían poderosamente, de forma mágica a la vez que destructiva; pero el aspecto más espiritual e idealista le llegaría a Tieck a través de

²⁸⁵ Mientras Tieck aún colaboraba con Nicolai y escribía sus comedias, trabajaba junto a Wackenroder en sus *Herzensergießungen* y en *Phantasien über die Kunst*. Era habitual en los escritores de esta época compaginar ambas actividades: la literatura de entretenimiento al servicio de las editoriales les aseguraba el sustento económico, que les permitía dedicarse por otro lado a la creación de obras más acordes a sus inquietudes artísticas. Por ello, no es extraño encontrar obras de la misma época con diferente categoría artística.

²⁸⁶ Paulin, 1987, p. 28s.

²⁸⁷ Ludwig Tieck, *Schriften* XI, p. 15.

Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), y el Romanticismo se alimentó a partir de entonces de nuevos motivos literarios. Para ninguno de los románticos tempranos significó tanto la música como para Wackenroder, que la sitúa en el centro de toda su creación literaria. Cabe decir sin embargo, que su inclusión en el grupo de los románticos tempranos se debe fundamentalmente a su cercanía y amistad con Tieck, ya que no le unen relaciones importantes a ninguno de los demás representantes del movimiento.

4.1. Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder

Tieck y Wackenroder eran amigos de la infancia, ambos provenían de Berlín y fueron juntos al colegio. Cuando en 1793 Wackenroder se trasladó a estudiar a Erlangen, Tieck, que provenía de la prestigiosa universidad de Göttingen, le siguió. El contacto con el paisaje bávaro, los entornos artísticos y los edificios barrocos de esta zona se convirtieron en la gran experiencia de esta época y les abrió un nuevo mundo. Visitaron la catedral de Bamberg, las galerías pictóricas del *Schloß Pommersfelden*, Nürnberg, centro prístino del arte medieval alemán - la fisonomía medieval de la ciudad y el arte de Durero les producen impresiones inolvidables -, así como las regiones de Bayreuth, Bohemia y de las montañas de Fichtel. Para Wackenroder esta época de experiencias paisajísticas y artísticas - estético-religiosas - supuso el punto de partida de las *Herzensergießungen*, mientras que a Tieck estas experiencias le guiaron a la novela *Franz Sternbalds Wanderungen*, ambos proyectos conjuntos, el último de los cuales no pudo culminar como tal debido a la temprana e inesperada muerte de Wackenroder.²⁸⁸

²⁸⁸ La experiencia del sur de Alemania, católico y barroco, no es decisiva sólo para el desarrollo literario de Tieck y Wackenroder, lo es también para otros escritores del Romanticismo, un movimiento llevado a cabo básicamente por alemanes del norte y protestantes. Richard Benz en sus obras (cf. bibliografía) hace especial hincapié en la importancia de la oposición norte-sur,

Ambos amigos se trasladaron después a Göttingen, donde Tieck retomó sus estudios sobre Shakespeare mientras Wackenroder compaginaba sus estudios de derecho con la literatura alemana medieval y la historia del arte, estudios que fueron a su vez significativos para las *Herzensergießungen*. En el otoño de 1794 ambos estaban otra vez en Berlín, donde Tieck empezó su carrera como escritor profesional mientras Wackenroder empezaba su carrera en la administración. Tieck se desliga interiormente de su hasta entonces íntima relación de amistad, aunque todavía harán un viaje juntos en 1796: En el verano de ese año se dirigen a Dresde para contemplar en su famosa Galería las pinturas de Rafael y Correggio. Tieck accede en Berlín a una nueva vida pública guiada por una nueva conciencia de sí mismo.

Wackenroder falleció el 13 de febrero de 1798, a la edad de veinticinco años. Friedrich Schlegel informó del hecho a su hermano con las siguientes palabras: “Wackenroder ist gestorben. Er hatte ein Faulfieber, ist dann mehrere Monate melancholisch gewesen, oder wie andere sagen rasend.”²⁸⁹ Tieck escribió al respecto:

Er war zerfallen mit sich und seiner Art zu sein, der Gegenwart überdrüssig, ohne Hoffnung für die Zukunft. Leicht würde eine zarte Natur wie die seine Schwereres ertragen haben, wenn sie sich einig geworden wäre; an diesem quälenden Widerspruch ging sie zu Grunde. Seine Gesundheit wankte; er kränkelte, es entwickelte sich ein Nervenfieber. Am 13. Februar 1798 starb er fünfundzwanzig Jahre alt. Es war ihm gegeben, unter Kampf und Streit die höchsten Entzückungen der Kunst in sich zu erleben, er hatte sie ausgesprochen, dann war er gestorben. Sein Leben war ein kurzes, aber darum nicht schmerzenfreies; doch war er still, rein und voll künstlerischen Glaubens gewesen, wie

protestante-católico para explicar el surgimiento y la evolución de la pasión romántica por el arte antiguo - medieval-renacentista - y por la música.

²⁸⁹ Ernst Behler (ed.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe in 35 Bänden*. Paderborn: Schöningh 1958, XXIV, p. 89.

das jener alten Meister, von deren Bild seine Seele erfüllt war.²⁹⁰

Wackenroder, presionado por su padre para que se dedicara a la carrera judicial, se había refugiado en las bellas artes. Al igual que Friedrich Schlegel, buscaba una imagen ideal en contraposición a un presente nefasto del cual echaba en falta la religión. Luchó contra el arte de la Ilustración, exaltaba a los pintores del XV y del XVI, los artistas originales, serios y devotos, y los oponía a su propio tiempo. De esta forma Wackenroder convirtió a la Edad Media en el espacio ideal del Romanticismo. La mirada se dirigía de nuevo al cristianismo, a la Iglesia.²⁹¹

En un primer momento, Wackenroder fijó su mirada en la pintura e introdujo en el Romanticismo al arte pictórico, el estudio de los antiguos pintores y su imitación. De aquí tomaría sus motivos la Escuela de los Nazarenos,²⁹² que se apoyarían especialmente en los textos donde se alaba la religiosidad, la devoción de los viejos pintores,²⁹³ aquellos que convertían el arte pictórico en fiel servidor de la religión: “Sie machten die Malerkunst zur treuen Dienerin der Religion und wussten nichts von dem eitlen Farbenprunk des heutigen Künstler [...]”.²⁹⁴

²⁹⁰ Köpke I, p. 224. Estas palabras se podrían muy bien aplicar a Joseph Berglinger.

²⁹¹ Mann, 1964, p. 356. Cf. Novalis, “Die Christenheit oder Europa”. Aquí Novalis desarrolló su imagen ideal de una Europa en la que imperaran el cristianismo y la Iglesia. La Reforma del siglo XVI sólo había sido una mejora incompleta, ya que reducía al mínimo el aspecto sagrado de la religión. Novalis miraba al futuro y soñaba con un cristianismo renovado en el espíritu del Romanticismo, un cristianismo de experiencia vital y no de creencia muerta en la palabra.

²⁹² Durante el Romanticismo alemán se habían recuperado temas y valores tradicionales, como el medioevo, la religión, etc. Los Nazarenos fueron una comunidad de pintores alemanes que se reunieron para llevar a cabo los ideales de vida que consideraban se habían practicado en las comunidades religiosas de la Edad Media, a través de su pintura. La Escuela de los Nazarenos se creó en 1809 en Viena y se trasladó en 1810 a Roma.

²⁹³ Frey, 1970, p. 110.

²⁹⁴ “Malechronik”, *Herzensergießungen*, WW, p. 109.

Pronto encontraría Wackenroder que el arte de la pintura era demasiado limitado. El aspecto infinito de la experiencia religiosa lo podía despertar mejor un arte sin forma: el arte de los puros tonos, la música, “Sie erst erlöse den Menschen ganz im Genuß des unendlichen Seins. Damit erhob Wackenroder die Musik zur eigentlich romantischen Kunst.”²⁹⁵ Y con su temprana muerte, se convirtió en una figura simbólica y romántica que como Novalis, Keats, Shelley, Chopin y Schubert representan la imagen típica del artista romántico.²⁹⁶

La amistad afectiva con Tieck se convirtió para Wackenroder, menos para Tieck, en su exclusivo contenido vital. Wackenroder no poseía la amplitud de conocimientos literarios de Tieck, pero musicalmente estaba más preparado²⁹⁷ y entendía más que Tieck del arte y la literatura de la Edad Media alemana. La correspondencia entre Tieck y Wackenroder en los años 1792-1793, es el testimonio más significativo del emergente Romanticismo Temprano. En estas cartas se encuentra documentado el cambio en la visión estética de Tieck, la crisis de su conciencia poética así como su extraordinaria y ocasional capacidad plástica.

4.2. La Edad Media y la música en Ludwig Tieck

La recepción de la Edad Media y la música en Ludwig Tieck están estrechamente relacionadas. La época medieval alemana se convierte en un refugio donde hallar los propios valores y anhelos perdidos, la mirada hacia el pasado es una mirada con la que se busca la vida, una mirada hacia el interior del tiempo, una búsqueda

²⁹⁵ Mann, 1964, p. 357.

²⁹⁶ Nahrebecky, 1979, p. 11.

²⁹⁷ Durante su época de estudiante recibió clases de música de Carl Friedrich Fasch y Johann Friedrich Reichardt, ambos buenos músicos, especialmente el último.

de la identidad, de unas raíces que den un significado a la existencia y nos ayuden a encontrar el camino hacia el futuro a través del tiempo y el infinito. La música es el medio. A través de la música nos evadimos del presente y realizamos un viaje hacia el interior. Se rompen las coordenadas temporales y nos acercamos hacia un estado ideal de comunión del hombre con la naturaleza y con Dios. Y aunque se alaba el arte antiguo en general, sólo a través de la música se pueden romper las barreras del tiempo, porque la música es atemporal. Es la voz del interior del hombre, y a través de ella se construye un continuum bidireccional que permite traspasar umbrales y encontrar el camino hacia el infinito más allá de barreras temporales. El presente se difumina y desaparece mientras nos acercamos a la naturaleza y a Dios.

El acercamiento de Tieck a la Edad Media y a la música no se puede separar de la figura de Wackenroder, lo que queda reflejado tanto en la correspondencia que mantuvieron a lo largo de 1792 y 1793 – época de estudios en la que estuvieron separados -, como en su obra conjunta, las *Herzensergießungen* y las *Phantasien*. Fue él quien despertó en parte el interés de Tieck por una época y su arte que, en un principio, le parecía poco interesante, repetitivo y apenas creativo. De los viajes que realizaron juntos surgió el entusiasmo por el arte y la forma de vida de los antiguos y la Edad Media. También el entusiasmo de Wackenroder por la música influyó en su compañero de viajes y estudios, cuya relación directa con la música hasta entonces se había limitado a unas infructuosas clases de violín, que más de treinta años después trataría irónicamente en sus *Musikalische Leiden und Freuden*, mientras que el interés de Wackenroder por la música le acompañó

desde la infancia, sin perder la esperanza de llegar a componer él mismo algún día.

Er [Bernhardi] scheint sehr gern über Musik zu kritisieren und zu ästhetisieren; das ist mein Lieblingsobjekt auch; da haben wir denn o mancherlei gesprochen. Ich sagte ihm von manchen Dingen, was ich wußte: es bleibt aber noch immer mein Verlangen, einmal in der praktischen Komposition noch weiter zu kommen, dann würd' ich weit reichere Quellen des Rasonnements darüber haben; - wenn auch nur so weit, daß ich kleine Arien, Duetten, Chöre usw. komponieren könnte, - daß ich Dein Lamm nach meinen Schalmeien und Flöten auf der Bühne springen lassen könnte.²⁹⁸

La temprana muerte de Wackenroder en 1798 nos impide saber qué otras grandes obras podrían haber resultado de la colaboración de ambos autores, cuya empatía queda patente tanto en su correspondencia, como en las dos ediciones conjuntas de ensayos que conforman el testimonio más significativo de la relación de Tieck con la música en su etapa de romántico temprano. Tras la muerte de Wackenroder, Tieck continuará con sus estudios sobre la literatura antigua alemana, aunque no será hasta pasado el cambio de siglo que se dedique expresamente a ellos. Sus *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitlater* de 1803 se convertirán en un hito en el tratamiento romántico de la Edad Media y su recepción.

4.2.1. Tieck y sus estudios sobre literatura antigua alemana

Am Anfang der Großen Rezeptions-
bewegung steht Ludwig Tieck.
Gerard Kozierek

La primera referencia sobre la literatura de la Edad Media le llegará a Tieck a través de Wackenroder. Durante el año 1792 Tieck estudia en Halle y en Göttingen mientras que Wackenroder permanece en Berlín y recibe lecciones

²⁹⁸ Carta de Wackenroder a Tieck, Berlín 1792. WW, p. 276.

privadas de Erduin Julius Koch sobre literatura alemana. Escribe a su amigo al respecto:

Du hast vielleicht schon aus meiner neulichen Anführung aus einem altdeutschen Gedichte, ersehen, womit ich mich jetzt beschäftige. Ich höre beim Prädiger Koch, der in der Tat ein äußerst gelehrter, kenntnisreicher und eifrig tätiger Mann ist, ein Kollegium über die allgemeine Literaturgeschichte, vornehmlich über die schönen Wissenschaften unter den Deutschen. Da hab' ich denn manche sehr interessante Bekanntschaft mit altdeutschen Dichtern gemacht und gesehn, daß dies Studium, mit einigem Geist betrieben, sehr viel Anziehendes hat. Ich habe mir auch einige Stücke abgeschrieben, und schmeichle mir jetzt öfters mit der... Hoffnung, einmal in dem Winkel mancher Bibliothek, Entdeckungen in diesem Fach zu machen, oder wenigstens es durch kleine Aufklärungen zu erweitern. Schon Sprache, Etymologie und Wortverwandtschaften... machen das Lesen jener alten Überbleibsel interessant. Aber auch davon abstrahiert, findet man viel Genie und poetischen Geist darin.²⁹⁹

La reacción de Tieck ante el entusiasmo de Wackenroder por la poesía medieval es, en un primer momento, fría y algo despectiva, hasta el punto de desaconsejar a su amigo una excesiva dedicación a la misma. Sus intereses se centran en este momento en el estudio de Shakespeare, Cervantes y Calderón, así como de los clásicos griegos, donde para él radica la verdadera belleza: "Während Tieck sich vorzugsweise in die ältere Litteratur der Engländer, insbesondere in Shakespeare und seine Vorgänger und Nachfolger, vertiefte und daneben mit leichter Hand eigene Dichtungen hinwarf, fühlte sich Wackenroder ausser zur Musik und Kunst vorzüglich zur altdeutschen Poesie hingezogen."³⁰⁰ Tieck pone incluso en duda que algún día sus intereses se dirijan a la época de los *Minnesänger*, demasiado uniformes y poco originales. Muestra así su desconocimiento tanto de la época como de su literatura, a la vez que se muestra su escepticismo ante la capacidad de

²⁹⁹ Carta de Wackenroder a Tieck. Berlín, noviembre de 1792. WW, p. 380.

³⁰⁰ Klee, 1895, p. 1.

esta poesía de contribuir a la formación del hombre. En respuesta a la carta de Wackenroder escribe:

Vertiefe Dich übrigens ja nicht zu sehr in die Poesie des Mittelalters, es ist so ein erstaunliches Feld von Schönheit vor uns, ganz Europa und Asien und vorzüglich das alte Griechenland und das neue England, daß ich fast verzweifle, mich je an diese Nachklänge der Provenzalen zu wagen. Vergiß ja über das Angenehme das wahre Schöne nicht. So viel ich die *Minnesänger* kenne, herrscht auch eine erstaunliche Einförmigkeit in allen ihren Ideen; es ist überhaupt schon gar keine Empfehlung für den poetischen Geist dieses Zeitalters, daß es nur diese eine Art von Gedichten gab, nur diesen Zirkel von Empfindungen, in denen sich jeder wieder mit mehr oder weniger Glück herumdrehte... wenigstens haben sie noch keinen Dichter bebildet.³⁰¹

Esta respuesta es reflejo del desconocimiento y de la opinión generalizada de la época sobre la poesía antigua alemana, de la que Tieck sólo conoce a los *Minnesänger*, y esto de manera muy superficial: “Seit Gleim und Göttingern war ‘*Minnesänger*’ ein gängiger Begriff; das die ‘*communis opinio*’ wiedergebende Urteil von der Einförmigkeit – an der Forderung nach Originalität orientiert – zitiert schon Herder, und es sollte später auch Tiecks Ausgabe der *Minnelieder* noch treffen.”³⁰² En 1792, aún bajo la influencia de la Ilustración tardía, Tieck está imbuido de los prejuicios de su época sobre la Edad Media, aunque al servicio de las editoriales sitúa sus obras precisamente en este periodo histórico, acorde con los gustos del público por la literatura de caballerías y los temas y motivos medievales. A finales de 1792 está escribiendo *Das Märchen vom Rosstrapp*, que lleva por subtítulo *der Gesang eines Minnesängers*, en el que aparece un *Minnesänger* que Wackenroder califica, no sin sorna, de “curioso”, en una carta de enero de 1793:

³⁰¹ Carta de Tieck a Wackenroder. Göttingen, 28 de diciembre de 1792. WW, p. 395.

³⁰² Brinker-Gabler, 1973, 1980, p. 71.

Und dann hast Du wohl in der Mitte den Eingang vergessen: ein Minnesinger kommt in die Harzgegend ..., beschreibt sich selbst (doch etwas steif, als wenn er dem Landschaftsmaler abgerissene Ideen angäbe,) die Gegend, und fängt hierauf zum Zeitvertreib an, sich in Versen, die er, wenn es ihm zu unbequem wird, auch ohne Reim vorlieb nimmet, ein Geschichtchen vorzusingen. Ein kurieuser Minnesinger! Er muß närrische Launen gehabt haben! Ich hätt ihn sehen mögen, wie er da in der einsamen Gegend sitzt und sich ein Märchen singt!³⁰³

Wackenroder hará caso omiso de los consejos de Tieck:

Sei doch nicht bange, daß ich mit der altdeutschen Poesie meinen Geschmack verderbe...Du kennst übrigens sehr wenig von den altdeutschen Literaten, wenn Du bloß die Minnesinger kennst. Überhaupt ist sie zu wenig bekannt, sie enthält sehr viel Gutes, Interessantes und Charakteristisches, und ist für Geschichte der Nation und des Geistes sehr wichtig.³⁰⁴

Seguirá profundizando en el estudio de una literatura en la que poco a poco irá participando su amigo, en quien la lectura del *Götz von Berlichingen* de Goethe ya había despertando el interés por la época medieval: “Durch dieses Gedicht hatte meine Phantasie für immer eine Richtung nach jenen Zeiten, Gegenden, Gestalten und Begebenheiten bekommen.” Tieck y Wackenroder están juntos en Erlangen, y es aquí donde se produce un giro en su concepción de la poesía antigua alemana. En una carta que escribe a mediados de 1793 desde esa misma ciudad a su profesor Bernhardt, ya reconoce su predilección por la Edad Media, que denomina “romántica”:³⁰⁵ “Sie kennen meine Vorliebe für das romantische Mittelalter... für die Phantasie hat das Mittelalter sehr viel anziehendes und der Verstand findet es

³⁰³ Carta de Tieck a Wackenroder. Berlín, enero de 1793. WW, p. 423.

³⁰⁴ Carta de Wackenroder a Tieck. Enero de 1793. WW, p. 411.

³⁰⁵ Esta denominación no es exclusiva de Tieck y de los románticos. Ya en 1788, por ejemplo, Gottlieb Leon, en el preámbulo a sus *Gedichte* de 1788 dice así: “Ihre [de los *Minnesänger*] Gesänge athmen ganz den Geist ihres Zeitalters, und haben eine wundersame Mischung von Religion, Ritterthum und Liebe. Da ihre naive hervolle Simplicität grossentheils auch auf meine dichterische Bildung mit einwirkte, un mich oftmals in unser romantisches Altvaterthum versetzte...” Citado por Sokolowsky, 1895, p. 96.

immer kräftiger und vorzüglicher als unser schaales Jahrhundert.” El periodo que permanecen juntos en las Universidades de Erlangen y Göttingen, así como los viajes que realizan, en los que Wackenroder recorre las bibliotecas recogiendo información para su profesor Koch, y en los que tienen ocasión de conocer a personalidades importantes de la época en el estudio de la literatura antigua alemana como Meusel, Casparson o G. W. Panzer,³⁰⁶ dirigen con fuerza los intereses de Tieck hacia el arte y la literatura antigua alemanas.

En un primer acercamiento a la literatura de sus antepasados, Tieck se interesa por la literatura popular, por los *Volksbücher* y por la poesía de los siglos XVI y XVII: “er pries Hans Sachs, gab Auszüge aus den Gesichten Philanders von Sittenwald, aus Christian Weises frei Erznarren und aus dem Simplicissimus, von dem er wenige Jahre nachher [1799] sogar eine Ausgabe plante, und gewann vor allem eine warme Vorliebe für die damals schnöde verkannten und verschmähten Volksbücher.”³⁰⁷ Tieck intenta dar a conocer esta literatura olvidada mediante referencias y reescrituras, así como con nuevas creaciones poéticas. En la edición del *Phantasus* se puede leer:

Wie recht hat Wilhelm Schlegel, wenn er einmal sagt: die gebildeten Stände in Deutschland haben noch keine Literatur, aber der Bauer hat sie. Denn wohl sind in diesen unscheinbaren schlecht gedruckten Schriften fast alle Elemente der Poesie, vom Heroischen bis zum Zärtlichen und hinab zum kräftig Komischen, ausgesprochen.³⁰⁸

A esta época de interés por la literatura popular pertenece, entre otras, su reescritura de *Die wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des*

³⁰⁶ Cf. Cartas de Wackenroder a Koch, WW, 441ss.

³⁰⁷ Klee, 1895, p. 4s.

³⁰⁸ Aquí Schweikert (ed.), 1971, p. 362.

Grafen Peter aus der Provence, escrita en 1796 y publicada en 1797. En la línea de la crítica de la época, aún preocupada por la razón, la ilustración y la calidad formativa de los textos, recibe muy pocas alabanzas. La literatura popular era menospreciada y considerada carente de interés. Sólo las intercalaciones líricas merecieron elogios. El propio Tieck, en las conversaciones del *Phantastus* en torno a esta obra, centrará las discusiones en la conveniencia o inconveniencia de introducir alteraciones y cambios en el contenido de este tipo de historias de origen popular: *Sagen*, poemas populares, cuentos... Este interés por la literatura popular en Tieck no decaería con el tiempo: el prólogo a su *Magelone* dramatizada, por ejemplo, data de 1803. Ésta y otras obras de Tieck en las que bebe de las fuentes de la literatura popular tendrían gran influencia en la literatura, en el arte y en el pensamiento alemán en general. En palabras de Klee: “Tieck darf in betreff der Volksbücher ein ähnliches Verdienst für sich beanspruchen, wie Herder und später Arnim und Brentano es sich um das Volkslied erworben haben.”³⁰⁹

En 1800 publica el primer número de su *Poetisches Journal*; en la página 4 de su introducción se puede leer: “Mit den Minnesängern und Hans Sachs war die eigentliche Schule der Poeten untergegangen...”³¹⁰ Será a partir de 1801 cuando Tieck empiece a estudiar con verdadera fruición la poesía antigua alemana. En mayo de 1829, en el prólogo a la tercera entrega de las *Schriften*, Tieck alude de forma retrospectiva al comienzo de su dedicación a esta poesía que sitúa precisamente en 1801:

³⁰⁹ Klee, 1895. p. 6.

³¹⁰ Citado por Brinker-Gabler, 1973, 1980, p. 76.

Ich hatte mich seit 1801 sehr viel mit der altdeutschen Poesie beschäftigt; die Gedichte der Minnesänger [referencia a sus *Minnelieder*], welche bald nach diesem Jahre herauskamen, waren damals, nach langer Pause, in welcher jene deutschen Meister fast wieder waren vergessen worden, der erste Versuch, die Aufmerksamkeit von neuem auf diese Erscheinungen zu lenken.³¹¹

Sin embargo, sería probablemente a partir de la segunda mitad de 1801, pues en julio del mismo año aún le escribe a F. Schlegel:

Was ich mit dem Roman [*Heinrich von Ofterdingen*] will? Ihn von neuem studieren, wie Du jetzt die Griechen, er gehört mir zu Böhme, zu dem ich beständig Studien mache, zu Schellings Naturphilosophie, die ich lese, zum Plato, den ich ebenfalls lese, zum Homer, den ich ebenfalls lese. Sind dies der Studien genug?³¹²

En octubre de 1802 Tieck se traslada a vivir a Ziebingen invitado por Burgsdorff, donde permanecerá hasta 1819, aunque con interrupciones debidas a sus múltiples viajes. Se dedica de forma intensiva al estudio de la literatura medieval alemana, a los *Minnelieder* en particular: “In der Einsamkeit des Landes verfiel ich auf das Studium der Minnesänger, von Manesse gesammelt, nachdem ich schon die ‘Nibelungen’ und das ‘Heldenbuch’ mit Fleiß und Aufmerksam gelesen hatte”³¹³, y esta ocupación verá sus primeros y más trascendentes frutos con la publicación en 1803 de sus *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*, una recopilación de *Minnelieder* alemanes de la que hay que destacar el prólogo, en el que deja constancia de su percepción tanto de los autores como de la época que representa esta selección de 220 poemas. Esta colección de poemas es la obra

³¹¹ Schweikert (ed.), 1971, p. 275.

³¹² Se puede deducir de estas palabras que los intereses de Tieck son amplios y variados, lo que nos hace pensar que su dedicación a la literatura antigua alemana no puede ser tan intensa como pretende aparentar. Sin embargo, será una característica de Tieck el estar trabajando a la vez en múltiples proyectos, una de las razones – junto con su perfeccionismo y la enfermedad que le acompañará toda su vida - por las cuales éstos se posponen con frecuencia hasta el punto de quedar en gran parte inacabados.

³¹³ *Kritische Schriften* 1, p. IX. Aquí citado por Brinker-Gabler 1980, p. 19.

pionera de los intentos de renovación románticos. El camino intermedio adoptado por Tieck de intentar mantener la lengua en la medida en que fuera comprensible sin anotaciones, fue imitado a menudo en tiempos posteriores.

Tieck amplía su campo de acción y se interesa por las relaciones históricas, revisa sus estudios constantemente, y es el primero del círculo romántico en recurrir a las fuentes originales: los manuscritos del *Nibelungenlied* en Munich y en St. Gallen, y en 1806 estudia en el Vaticano manuscritos antiguos que aún hoy día son de difícil acceso. Planea una catalogación de los manuscritos allí existentes, copia para su propio uso diferentes poemas épicos y comienza a modernizarlos cuidadosamente para publicarlos reunidos como *Heldenbuch*. A estos años corresponden sus grandes proyectos inacabados sobre ediciones de poesía alemana medieval. A comienzos de 1802 desarrolla el plan para su estudio y adaptación del *Nibelungenlied*, de *Parzival* y de *Titurël*, proyectos todos que quedarán inconclusos. Como única edición aparece en 1812 la reescritura de un manuscrito descubierto por él en Munich, hasta entonces sin publicar: *Frauendienst*, de Ulrich von Lichtenstein. Después de 1815 se produce otra vez un giro a la Edad Media tardía y los comienzos de la Edad Moderna, y publica en 1817 *Deutsches Theater*, una colección de obras teatrales del siglo XV al XVII.³¹⁴

Was vor Tieck in vergessenen Handschriften und ungeniessbaren Drucken schlummerte, das wurde durch die Berührung seines Zauberstabes zu neuem Leben erweckt. Er hat, nach Köpkes schönem Wort, den ersten einladenden Pfad durch den grünenden, rauschenden Wald der älteren deutschen Poesie gebahnt [...] und es liegt in solchem Streben – alle Mängel und Irrtümer zugestanden – ein Verdienst, durch dessen Anerkennung weder achtbarer Vorläufer noch grösseren

³¹⁴ Brinker-Gabler, 1979, p. 81ss.

Nachfolgern Abbruch geschieht, das aber auch kein lieblos
absprechender Nachfahr zu schmälern vermag.³¹⁵

4.2.1.1. *Das Lied der Nibelungen* 1802- después de 1806 (primer canto, pub. 1853)

Tieck planeó una reescritura y traducción del *Nibelungenlied* en 1802,³¹⁶ y después de 1806 seguiría trabajando en su elaboración. La obra que planeaba quedaría inacabada, y sólo se publicó de forma póstuma el primer canto en 1853 en *Germania. Neues Jahrbuch der Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache und Alterthumskunde*, Tomo X, editado y prologado por Friedrich von der Hagen. Contiene 108 estrofas y abarca las primeras 14 *Aventüren*.

A fecha 1799 Tieck, al contrario que Wackenroder, aún no conoce el *Nibelungenlied*, como él mismo confiesa en una de las conversaciones del *Phantasmus*: “...eben so wenig kannte ich damals [verano de 1799] die Nibelungen, sondern nur das Heldenbuch...”³¹⁷ Siguiendo a Brinker-Gabler, será en 1801, en su estancia en Dresde, cuando Tieck tenga acceso en las bibliotecas de la ciudad al primer tomo de la colección de poemas alemanes publicada en 1782 por Christoph Heinrich Myller, discípulo de Bodmer, que incluye entre otros el *Nibelungenlied* y la primera impresión del *Parzival* de 1477.³¹⁸ Ese mismo año informa al editor Friedrich Frommann desde Dresde sobre sus planes de reescribir y comentar el *Nibelungenlied*, así como de realizar una adaptación del *Heldenbuch* y del poema

³¹⁵ Klee, 1895, p. 31.

³¹⁶ El 8 de febrero de 1802 Friedrich Schlegel, desde Dresde, escribe a Friedrich Schleiermacher: “Tieck ist jetzt ganz ins Epische versunken. Er will das Nibelungenlied bearbeiten und mehr andere romantische Epen [en griego en el original]. Und ich muss sagen, seine Absicht davon ist gross und die Art, wie er verfahren will, ohne Tadel.” Schweikert (ed.), 1971, p.276.

³¹⁷ *Phantasmus*, I. *Schriften* IV, 1828, p. 171.

³¹⁸ Brinker-Gabler, 1980, p. 77.

‘von den Pflegern des Graals’ (‘Parzival’ y ‘Titurel’). Tieck opina que con la renovación y recuperación de algunas de las obras fundamentales de la literatura antigua alemana, se puede dotar a toda la poesía nueva de fundamento. Y ninguna de estas obras tiene un carácter tan antiguo y tan grande como el *Nibelungenlied*:

... aus diesem Gedichte, wenn man die Nordische Mythologie daran knüpft, kann vielleicht eine Art von Ilias und Odyssee werden, u. ich fühle eine wahre Begeisterung, diese neue Bearbeitung u. Umdichtung über mich zu nehmen, ich bin auch überzeugt, daß jetzt kein anderer es so machen kann, als ich, weil nicht leicht jemand die Studien dazu gemacht hat. Dieses große Gedicht wird aber doch nicht mehr als einen Band ausfüllen.³¹⁹

Tieck lleva ya unos años dedicándose a la antigüedad alemana y en un primer proyecto de complementar el cantar, estudia la mitología nórdica y afirma estar aprendiendo danés, sueco e islandés, en un intento de reunir “alle die zerstreuten Glieder der Nordischen Dichtung”, hecho que Friedrich Schlegel le desaconseja en una carta de septiembre de 1803 desde París, porque lo considera una tarea inabarcable que jamás podría completar y que le alejaría bastante del *Nibelungenlied* en su estado actual.

En diciembre de 1803, después de la publicación de sus *Minnelieder* en cuyo prólogo describe esta epopeya: “Die Nibelungen sind ein wahres Epos, eine große Erscheinung, die noch wenig gekannt und noch weniger gewürdigt ist, ein vollendetes Gedicht vom größten Umfange”,³²⁰ Tieck retoma su idea. Desde Ziebingen escribe a Friedrich Schlegel:

³¹⁹ Schweikert (ed.), 1971, p. 276s., 289s.

³²⁰ Ludwig Tieck, *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*. (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin, 1803) Hildesheim: Georg Olms 1966, p. VI. De ahora en adelante se citará como *Minnelieder*.

ich denke von diesen Rittern und Zeiten und träume von ihnen, und suche alles aus dem Zirkel dieser Gedichte oder aus der sogenannten wahren Geschichte zu ergänzen. Nach vielfältigen und zum Theil mühseligen Studien über die Nibelungen habe ich nun auch meine Ausarbeitung vorgenommen und bin schon ziemlich weit darinn vorgerückt.

Sin embargo, desiste de su primer empeño de introducir todos los mitos de la Edda, porque reconoce que traicionaría el carácter del poema y destruiría “den klaren und moralischen Gang des Schicksals”; asimismo, es consciente de no estar a la altura de tamaña empresa y de la falta de medios para poder llevarla a cabo. Tieck se da cuenta de que con su idea original jamás sería capaz de culminar su obra: “Ich habe daher meine Absichten bei diesem Gedichte zusammenziehen müssen, weil ich endlich einseh, daß so wie ich angefangen, ich mit meinen Studien darüber niemals zu Ende kommen würde.” Decide así centrarse en mejorar el original y ampliarlo en algunos puntos para aumentar la coherencia interna, realizar, en definitiva, “ein retouchierter Abdruck des alten Gedichtes.”³²¹

El 8 de febrero de 1805 escribe desde Munich al editor Heinrich Dieterich y le avisa de que recibirá el manuscrito de *Das Lied der Nibelungen*, primero la mitad y luego el texto completo, y que le enviará a su vez las directrices para su impresión. Parece ser que Dieterich recibe el manuscrito incompleto ese mismo año, como se menciona en una carta de Clemens Brentano a Johann Georg Zimmer de noviembre de 1807. En diciembre de ese mismo año Tieck escribe a Achim von Arnim desde Ziebingen quejándose de la poca comprensión de Dieterich por el hecho de que su enfermedad haya retrasado la edición de los *Nibelungen* y que Hagen se le haya adelantado: “Daß meine Krankheit und Reise die Ausgabe d[er] *Nibelungen* verzögert haben, daß *Hagen* mir nun

³²¹ Schweikert (ed.), 1971, p. 277s.

zuvorgekommen ist [su edición apareció en 1807], ist etwas, weshalb man mir keine Vorwürfe machen kann.”³²² Y teniendo en cuenta que con la edición de Hagen el cantar ya está a disposición del público, Tieck cree haber obtenido así la libertad para ampliar sus planes y retomar algunas ideas originales: “Ich glaube daher, man muß ein, oder wohl zwei Jahre die Arbeit liegen lassen, und sie kann dann vielleicht mit Beifall erscheinen.”³²³

Siguiendo a Schweikert, la siguiente referencia a la edición de Tieck de *Das Lied der Nibelungen* se remite a abril de 1818 en dos cartas a Solger y a Hagen. La siguiente referencia no se encontrará hasta mayo de 1829, en el preámbulo a la tercera entrega de sus *Schriften*. Se remite aquí a la época en que estuvo trabajando en sus *Minnelieder*, en la que también estuvo dedicado a los *Nibelungen*. Menciona los estudios que realizó al respecto y los pasos que siguió para perfeccionar su trabajo. Cuando en el año 1806 regresó a Alemania de su viaje a Italia siguió trabajando en su edición, pero cuando un año más tarde se publicó la de Hagen, sembró en él el desánimo, y aunque en su momento lo interpretaría de forma optimista, dándose más tiempo para profundizar en sus estudios, veintidós años después reconoce su decepción:

Als ich im J. 1806 nach Deutschland zurück gekommen war, setzte ich meine Arbeit der Nibelungen fort; nur war, als im folgenden Jahre die Umarbeitung der gelehrten v. der Hagen erschien, mir die Lust, eine neue Welt den Deutschen aufzuschließen, verdorben, auch jene Unbefangenheit der Leser, die ich so sehr mit eingerechnet hatte, war nun verschwunden, da mir jedermann gleich meine Zusätze nachweisen konnte.³²⁴

³²² Schweikert (ed.), 1971, p. 281.

³²³ Schweikert (ed.), 1971, p. 280.

³²⁴ Schweikert (ed.), 1971, p. 285.

En 1842 vuelve a aludir a sus estudios en torno a esta obra en el prefacio de *Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit*. Reconoce haber estado sumido en su estudio durante años, y haber profundizado en el conocimiento de las *Sagen* nórdicas para acercarse y poder apropiarse de los Nibelungos, había incluso construido sistemas e hipótesis en busca de relaciones históricas desde un entusiasmo poético que ahora, más de treinta años después, había sido relegado y sustituido al menos parcialmente por otros trabajos e intereses. La edición de Hagen de 1807 quebró su sueño, y aunque siguió interesándose por el estudio del *Nibelungenlied*, jamás culminaría su obra:

Er hatte sie auf fünf Bücher berechnet, die in eine Reihe von Gesängen zerfielen. Die "Klage" sollte das letzte Buch beschließen. Mit dem jüngern Dieterich waren Verabredungen über den Verlag getroffen, der Meßkatalog für 1805 kündigte bereits die neue Bearbeitung an, und A. W. Schlegel sprach in der *Jenaischen Literaturzeitung* öffentlich darüber. Dennoch gab Tieck den Plan auf. Ein anderer Bearbeiter war ihm zuvorgekommen.³²⁵

4.2.1.2. *Frauendienst* 1809-1811 (pub. 1812)

Der Dichter [Ulrich von Lichtenstein] konnte nicht in bessere Hände fallen, und wir müssen ihm [Tieck] Dank wissen, daß er so wohl und treu an ihm gehandelt.

Joseph Görres

El título completo de esta obra es *Frauendienst, oder: Geschichte und Liebe des Ritters und Sängers Ulrich von Lichtenstein, von ihm selbst beschrieben*.

Elaborado siguiendo un viejo manuscrito y editado por el propio Tieck. Esta obra se publicó en 1812 y fue llevada a cabo entre 1809 y 1811.

³²⁵ Köpke I, p. 335.

Al igual que en el caso de sus demás adaptaciones de textos antiguos alemanes, Tieck pretende realizar una labor de acercamiento de la poesía alemana y sus fuentes al gran público, y ha vuelto a elegir para ello una obra paradigmática. En diciembre de 1809 escribe al editor Johann Friedrich Cotta:

Ich bin jetzt damit beschäftigt, ein merkwürdiges poetisches Manuskript aus dem Mittelalter zu bearbeiten und herauszugeben, es ist die Lebens- und Liebes-Geschichte des Ulrich von Lichtenstein,³²⁶ meine Absicht ist, es so einzurichten, daß es nicht bloß der gelehrtere, sondern jedweder Leser lesen und verstehen kann; mit der historischen Einleitung und einigen Bemerkungen wird es ohngefähr 40 gedr. Bogen betragen.³²⁷

Una vez más su intención es llegar al gran público, que su obra trascienda el reducido círculo de los eruditos.

Tieck pretende poder acabar esta adaptación alrededor de la Pascua de 1810, aunque debido a un retraso en la entrega del manuscrito, no podrá ser impresa ese año, y en una carta al editor de diciembre de 1811 muestra su confianza en que pueda ser impresa a corto plazo, ante el temor de que se le adelanten, como ya ocurriera con el *Nibelungenlied*, y pierda así su trabajo su carácter novedoso:

Ich verspreche mir für dieses Buch viele teilnehmende Leser, da unter allen vorhandenen Gedichten und Schriften des Mittelalters nichts Aehnliches sich findet, das Ganze auch für sich selbst durch seine Naivität, durh die Schilderung seltsamer Sitten und Verhältnisse anziehend und reizend ist, und uns vielleicht kein anderes Buch solchen unmittelbaren Blick in das Leben des reicheren Ritterstandes vergönnt.³²⁸

³²⁶ El interés de Tieck por este autor medieval no es nuevo, ya en su edición de los *Minnelieder* incluyó doce canciones suyas, un número proporcionalmente elevado. Cf. *Minnelieder*, pp. 126-144.

³²⁷ Schweikert (ed.), 1971, p. 306.

³²⁸ Schweikert (ed.), 1971, p. 307.

En este momento Tieck se encuentra realizando el preámbulo a la edición, en el que pretende llamar la atención del lector sobre la trascendencia de su obra, proporcionándole información sobre la época y sobre algunas figuras históricas importantes que aparecen en el libro. El preámbulo no será enviado, y la edición de *Frauendienst* aparecerá finalmente en 1812 sin esta introducción, que habría supuesto un valor añadido y cuya ausencia ya lamentaron sus coetáneos:

Hr. Tieck verdient gewiss den Dank aller Freunde vaterländischer Literatur, dass er sich der Mühe unterzog, diese bisher noch nicht gedruckte, in so mancher Beziehung interessante Handschrift dem Publikum mitzuthemen. Vielleicht dürften manche wünschen, der Herausgeber möchte seinen Autor mit mehrerer literarischer Ausstattung begleitet haben: denn man findet nicht einmal einen Vorbericht, und nur am Schlusse einige Worte von Tieck zur Einleitung einiger nachgetragener lyrischer Stücke, die der Herausgeber in seiner Handschrift nicht fand, die aber die Manessische Sammlung unter den Gedichten Ulrichs von Lichtenstein aufführt, und die wahrscheinlich auch... diesem Dichter gehören.³²⁹

Tieck estudió durante su segunda estancia en Múnich el único manuscrito conservado de este poema y lo renovó y actualizó. El poema épico original, *Frauendienst*, de Ulrich von Lichtenstein, fue terminado en 1255 y constaba de cerca de 19.000 versos. Tieck lo redujo considerablemente, pero conservó “die gebundene Rede bei den eingeschobenen Liedern und Briefen”,³³⁰ y añadió al final dos poemas desconocidos, junto con algunos comentarios explicativos. La novedad del poema original con respecto a los textos de la misma época o de épocas anteriores radica en la inserción en el texto de un gran número de canciones, casi 60, cantadas por el propio poeta. El cantor en esta primera autobiografía alemana es el propio *Minnesänger*, el propio poeta. “Er ist als

³²⁹ Recensión aparecida en la *Jenaer Allgemeine Zeitung* 119 (1813), pp. 113-117 de forma anónima, atribuida a Johann G. Büsching. Aquí citado por Klee, 1895, p. 30.

³³⁰ Koziellek, 1977, p. 20.

epische Figur die einzige ausgesprochene Minnesängergestalt welche in der erzählenden Dichtung der Epoche vorkommt."³³¹ En el caso de Tristan no se puede hablar de labor de *Minnesänger*, y Volker en el *Cantar de los Nibelungos* sólo aparece una vez de forma muy concreta como tal. Especialmente interesante es el hecho de que esta obra contiene la colección completa de canciones de un poeta lírico ficticio desde sus comienzos, cuando apenas sabe escribir, hasta que adquiere una maravillosa maestría en la composición. Poemas que describen la historia del corazón del poeta hasta su muerte.

Leute und Land die möchten mit Genaden seyn
Nur zwey viel kleine Worte *Mein* und *Dein*,
Die regen große Wunder auf der Erde;
Wie gehn sie ängstende und wüthende überall,
Und treiben all die Welt umme als Ball,
Ich wähne ihres Krieges nimmer Ende werde.
Jedwede Hand und Zunge,
Die meinen und meinen nichts als Falsch und Aenderung
Gelücke das geht wunderliche auf und abe,
Es dummet den, dem es zu viel geborget.³³²

Con esta nueva edición de una adaptación de un texto antiguo alemán Tieck, al igual que ocurriera con sus *Minnelieder*, consigue su objetivo de reflejar y dar a conocer la poesía de los antiguos y su espíritu. Görres, en su recensión de 1813 sobre esta obra, lo reconoce así:

Das ist uns hier im Frauendienst gegeben, es sind die Denkwürdigkeiten aus dem Leben eines Minnesängers der guten Zeit, die uns hier aufgezeichnet sind; was von epischer Handlung seine lyrischen Begeisterungen zusammenhielt, hat er [Tieck] uns erklärt, und damit erst ist das ganze Gemälde dieser poetischen Weltanschauung vor uns ausgebreitet.

³³¹ Riedel, 1959, p. 217.

³³² Joseph Görres, "Ludwig Tieck, Frauendienst". *Heidelberger Jahrbücher* 6 (1813), pp. 582-592. Aquí p. 588.

Tieck facilita el acercamiento y la comprensión a la obra simplificando la estructura y renovando y rejuveneciendo el lenguaje. El verso entre las canciones lo disuelve en prosa, “die ungebundne Rede gibt so den Goldgrund, der die Farben des Lieds entzündet, daß sie wie schöne, grüne Inseln aus dem in Lichtwellen schlagenden Meere heraufblühen”.³³³ Esta alternancia verso-prosa es característica de la obra de Tieck y su *Frauendienst*, donde alterna pasajes líricos con prosa, se corresponde en la forma con los requerimientos estéticos de la literatura de su tiempo: en el marco de su recepción del *Minnesang* pone en práctica el principio romántico de la mezcla de géneros.³³⁴

De esta forma se rompe la monotonía del poema original, en el que lírica y narrativa no se distinguen sino por el contenido. El recurso visual de la alternancia verso-prosa facilita la comprensión del mismo, al tiempo que libera al lenguaje de la esclavitud de la rima, que condiciona su riqueza y que encuentra su habitat natural en la lírica, donde las palabras y los tonos surgen del interior del hombre. La descripción está condicionada al objeto o al acontecimiento que describe, más similar a un cuadro que a una música, la lírica, sin embargo, habla desde el interior del poeta, y el flujo de palabras emula una cadencia musical en la que se funden con los tonos y conforman una maravillosa totalidad en la que se refleja el alma del poeta.

³³³ Görres, 1813, p. 584.

³³⁴ Cf. Angelika Koller, *Minnesang-Rezeption um 1800*. Frankfurt/M.: Lang 1992, p. 86.

4.2.1.3. *Heldenbuch* 1806- después de 1816 (*König Rother*, fragmento, pub. 1808)

La reelaboración del *Heldenbuch* por Tieck será otra de sus grandes obras a las que dedicó gran parte de su vida pero quedó, sin embargo, inacabada. Sólo se publicaría en 1808 un fragmento (vv. 1925-2529) de *König Rother*, publicado en la revista *Zeitung für Einsiedler*, editada por von Arnim en Heidelberg. Una segunda impresión de esta fragmento se encuentra en las *Schriften*, Tomo XIII.

En el preámbulo a sus *Minnelieder* menciona “Das Heldenbuch”, y su estrecha relación con el *Nibelungenlied*:

Das Heldenbuch, und diejenigen Erzählungen, welche dazu gerechnet werden müssen, haben Vieles vom Ton eines epischen Zeitalters, es zeigt sich in ihnen eine Größe und Erhabenheit, die zuweilen sich herabstimmt und in ihren Schilderungen rau und barbarisch erscheint: viele Erzählungen erinnern an die Nibelungen, auch sind manche wohl aus diesem entstanden, und wenn sie sich nicht zu der reinen Erhabenheit dieses Gedichtes erheben, so tragen sie doch noch viele Spuren einer alten Zeit und ergötzen durch eine starke und männliche Fröhlichkeit, die durchaus dem Gegenstande ihrer Darstellung angemessen ist.³³⁵

En su particular forma de reelaborar los textos en un intento de acercarlos y hacerlos comprensibles al gran público, Tieck, al igual que hiciera en su edición de los *Minnelieder*, pretende al mismo tiempo construir un cuadro ideal de la época, eliminando toda información que pudiera quebrar esta imagen que pretende transmitir. En su adaptación de “König Rother”- al igual que ocurre en los *Minnelieder* -, se puede observar cómo elimina de forma consciente referencias históricas y reduce considerablemente la temática política.³³⁶

³³⁵ Tieck, *Minnelieder*, 1803, p. VI.

³³⁶ Uwe Meves, “Zu Ludwig Tiecks poetologischem Konzept bei der Erneuerung mittelhochdeutscher Dichtungen”, en Kühnel et al. (eds.), pp. 107-126. Aquí p. 114.

En la primavera de 1802 Tieck escribe al editor Friedrich Fromman comunicándole su intención de realizar una adaptación de los *Heldenbücher* alemanes. Al igual que en el caso de la edición de *Das Lied der Nibelungen*, intenta sentar las bases para educar al pueblo para la poesía, y hacerle saber así, qué es en realidad la poesía alemana: “Diese beiden Sachen müssen einen dauerhaften Grund auf viele Jahre legen, das Publikum zur Poesie erziehn, und man wird alsdann erst wissen, was die Deutsche Poesie ist.” En la misma misiva le informa de otra idea que, aunque relacionada con lo anterior, conformará una obra independiente: Una de las obras de arte más hermosas de la época de los *Minnesänger*, escribe Tieck, es el poema “von den Pflegern des Graals”, poema compuesto por dos partes, la primera de las cuales contiene la historia de Parzival y la segunda la de Titurel y otros caballeros pertenecientes a la tabla redonda del Rey Arturo.³³⁷ El conjunto es una maravillosa historia de aventuras, una mezcla delicada de amor y religión. Tieck pretende reelaborar estos poemas que encontró en la biblioteca de Dresde para acercarlos a un público que de otra forma no podría acceder a ellos:

Niemand vesteht jez die Sprache, oder hat nur Gelegenheit es zu lesen, weil der Titurell nicht wieder abgedruckt ist: ich habe auf der hiesigen Bibliothek Gelegenheit gehabt, diese, u. manche andre Werke zu studieren, u. bin ebenfalls entschlossen, dieses Werk in zweien, in sich zusammenhängenden Gedichten neu zu bearbeiten.³³⁸

Para su labor de rejuvenecimiento del *Heldenbuch*, Tieck intentará obtener en la biblioteca de Dresde material extraído directamente de los manuscritos aún no

³³⁷ Quedará demostrado, sin embargo, que esta información no es correcta.

³³⁸ Schweikert (ed.), 1971, p. 289.

impresos, pero estos planes los mantendrá en secreto, e informará sólo a Fromman buscando su aprobación y disposición para la edición. Los poemas a que Tieck hace referencia son magistrales, pero precisan de un rejuvenecimiento, porque de otra forma serían incomprensibles. Tieck dice al respecto de su labor de renovación de “König Rother”: “Die Eigenthümlichkeit dieses wunderbaren Gedichtes liegt auch in Kleinigkeiten, ich habe es unserer Sprache so nahe als möglich zu bringen gesucht, ohne das Gepräge des Alterthums zu verwischen.”³³⁹ Tieck pretende crear un libro de lectura popular y de fácil acceso, y esto precisa la colaboración de un editor que se comprometa a publicarlo a un precio razonable.

A principios de 1806, en una carta de Clemens Brentano a Arnim, se menciona la intención de Zimmer de imprimir en Pascua el *Heldenbuch*. Tieck ha estado trabajando en la biblioteca del Vaticano durante seis meses, copiando cantos de manuscritos y traduciendo el lenguaje a un alemán contemporáneo, añadiendo poemas nunca impresos que considera pertenecen a esta serie de cantos heroicos. Escribe Brentano: “In einigen Wochen wird ein Programm das er schreibt, das Ganze einleiten und über seine folgenden Unternehmungen, Parzifal, Titurell, eine Geschichte der deutschen Poesie in zwei Bänden und überhaupt über seine ganze Ansicht des Mittelalters Rechenschaft geben.”³⁴⁰ Estos planes, al igual que la adaptación del *Nibelungenlied*, no serán culminados, aunque en cartas posteriores Tieck confirma haber terminado el primer manuscrito, pero aquejado por su enfermedad reincidente prevé que la labor le llevará más tiempo del previsto, hasta el punto de temer el cumplimiento sus propias promesas. En octubre de 1807 envía a Zimmer el comienzo de su libro, ‘aparentemente’ el fragmento de

³³⁹ Schweikert (ed.), p. 293.

³⁴⁰ Schweikert (ed.), 1971, p. 291.

“König Rother” posteriormente publicado por Arnim en su *Zeitung für Einsiedler* en 1808.³⁴¹ “Die eingesandte Handschrift, von der hier die Rede ist, enthielt, mit einer am 20. Dezember des nämlichen Jahres nachgeschickten Fortsetzung, den Anfang einer Erneuerung des König Rother, genauer gesagt mindestens die erste Hälfte der ganzen Dichtung.”³⁴² A este manuscrito le acompañan promesas de posteriores envíos y de poemas ya trabajados a falta de una última corrección, que a causa de su enfermedad – en una carta a Zimmer de agosto de 1808 confiesa tener el brazo derecho prácticamente inutilizado - se verán eternamente postergados: “Darum ist das Heldenbuch auch wie meine andern Arbeiten liegen geblieben. Von einer Woche zur andern habe ich schmerzlich auf meine Gesundheit gewartet und bisher noch immer vergebens.”³⁴³

En 1810 escribe a Friedrich von der Hagen y le propone colaborar en la edición del *Heldenbuch*, ya que éste también había recopilado información al respecto. Le propone seguir sus planes originales de popularizar estos poemas, de acercarlos a todo tipo de lectores, incluso a los niños, y le ofrece la mitad de las ganancias de la edición. A esta edición le seguiría otra más amplia, ésta ya para eruditos. Tieck sigue trabajando en sus planes que parecen posponerse eternamente, siempre aquejado por su enfermedad disculpa sus demoras una y otra vez. En el año 1816 todavía no ha enviado su libro a la imprenta, y en una carta a Hagen le insta a que

³⁴¹ No cabe duda de que Tieck siguió trabajando en su proyecto, pero el editor Zimmer no quiso o no pudo esperar más, y bajo su responsabilidad, Achim von Arnim seleccionó una parte del “König Rother” y la publicó bajo el título “König Rother zieht einer Jungfrau die Schuhe an. Fragment aus einer alten Handschrift, bearbeitet von Ludwig Tieck”, *Zeitung für Einsiedler* 3-5 (1808), pp. 22-36, con la siguiente observación en la primera página: “Wir hoffen recht bald die Ausgabe des Ganzen und mancher anderer Bearbeitungen ungedruckter Heldengedichte aus dem Kreise des Heldenbuches und die Ausgabe des Heldenbuches selbst von der Meisterhand unsres verehrten Freundes Tieck anzeigen zu können.”

³⁴² Klee, 1895, p. 23.

³⁴³ Schweikert (ed.), 1971, p. 296.

le envíe todo el material de que dispone – tanto el que le envió Tieck como el propio – pues la editorial no está dispuesta a esperar más tiempo. En septiembre del mismo año escribe a su editor disculpando, una vez más, la demora del envío, culpando esta vez a Hagen, que no le envió el material prometido y se encuentra en ese momento en Italia: “Ich mußte einigermaßen meinen Freund anklagen, um mich bei Ihnen nur etwas rechtfertigen zu können, dass Sie dies Mscpt. nicht schon längst, wie meine Absicht war, erhalten haben.” Tieck decide pues proseguir en solitario y propone el título *Alt-deutsche Gedichte*, editado por Ludwig Tieck. Y aunque Tieck nunca terminaría su labor, existían sin duda múltiples manuscritos que de conservarse habrían permitido realizar una edición póstuma de su sueño. En mayo de 1829, en el prólogo a la tercera entrega de sus *Schriften* escribe:

In jenem Jahre [1806] wollte ich zugleich eine gründlichere Nachricht, als man bis dahin gehabt hatte, von den deutschen Handschriften des Vatikans herausgeben. Es wäre an der Zeit gewesen, aber ein böser Geist schob mir unvermerkt den Plan unter, diese Nachricht zugleich mit einer Geschichte der alten deutschen Poesie zu verbinden. So erweiterte sich mein Studium, Bücher und Bibliotheken wurden gesendet und besucht, selbst verschiedene seltene Manuskripte, die man mir anvertraut hatte, wurden zum Teil abgeschrieben. Der zu große Umfang des Plans machte das Nützliche unmöglich, welches sich leicht hätte ausführen lassen, und so blieb fürs erste alles liegen.³⁴⁴

De esta forma, en parte debido a circunstancias adversas, y en parte por culpa propia, le quedó vetado a nuestro poeta culminar la obra con la que esperaba obtener el agradecimiento de su patria, y que habría podido convertirse en una obra de carácter “nacional”.³⁴⁵

³⁴⁴ *Schriften* XI, p. LXXXs. Aquí Schweikert (ed.), 1971, p. 303s.

³⁴⁵ Klee, 1895, p. 29.

4.2.2. El *Minnesang* y su recepción en Ludwig Tieck

Für die Wissenschaftliche Förderung der Minnesinger wurde aber gleich im neubegonnenen Jahrhundert eine Erscheinung von Wichtigkeit [...]: Ludwig Tieck.

Rudolf Sokolowsky

El *Minnesang* es un género histórico de la lírica al que pertenecen determinados textos de autores de la Edad Media que han sido transmitidos en unos pocos manuscritos, el más extenso de los cuales es el *Große Heidelberger Handschrift*. Si no nos limitamos a la dimensión textual del *Minnesang* y ampliamos la idea, tendremos que tener en cuenta otras dimensiones de este fenómeno como son su lado musical, su ejecución, el marco sociocultural y su contenido ideológico. No debemos olvidar, por otro lado, que en la época alrededor de 1800 era habitual entender por *Minnesang* todo lo que escribía un autor medieval.³⁴⁶

Los primeros románticos mantienen una postura expectante y optimista ante la Revolución Francesa, defienden los derechos del individuo propugnados por la Ilustración y la emocionalidad del *Sturm und Drang*, así como las perspectivas universalistas. Como no tienen capacidad de obrar políticamente, la literatura entendida como una literatura universal y como una poesía autónoma desempeña para ellos un papel especialmente importante. Lothar Pikulik acuñó para ellos la fórmula de “Ungenügen an der Normalität”.³⁴⁷ Estos románticos no se conforman con lo ‘normal’ y se consagran a los sentimientos extremos, a lo interesante y a lo maravilloso.³⁴⁸ Esto se puede aplicar especialmente a Ludwig Tieck, quien ya en

³⁴⁶ Koller, 1992, p. 11.

³⁴⁷ Cf. Lothar Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt am Main: Surkamp 1979.

³⁴⁸ Koller, 1992, p. 48.

el año 1793 con su ensayo sobre lo maravilloso en Shakespeare, “Shakespeares Behandlung des Wunderbaren”, que apareció por primera vez como preámbulo a su traducción de *The Tempest* del mismo año, publicó un acta constituyente del Romanticismo. A esta esfera de lo interesante y lo fantástico pertenecen la Edad Media y su literatura.

En 1813, de forma retrospectiva, Tieck señala ese mismo año, 1793, como el año en el que su interés se dirige al *Minnesang*:

Alles dasjenige, was ich zu besitzen glaubte, verwandelte sich fast plötzlich in einen anderen, höheren Reichtum, der alles Dürftige, Alltägliche und Unbedeutende, das Leben selbst durch Glanz und Freude erhöhte [...] Was die deutschen Minnesänger so oft von dem Übermut des Herzens, von dem hochstrebenden Sinne ihrer freudreichen Begeisterung aussagen, warum sie Frühling und Liebe, Wunder und Scherz so freundlich im Gesang vermählen, und sich an Farbe und Glanz, an Spiel und Pracht, in Schmerz und Zärtlichkeit nicht ersättigen können, war mir in dieser Stimmung ganz befreundet und verständlich.³⁴⁹

El *Minnesang* se convierte en un género muy valorado estéticamente. Por un lado, para Tieck aparece como ejemplo de expresión sentimental polifacética, y por otro lado, no lo considera un objeto crítico literario que se pueda analizar con métodos filológicos, sino como la manifestación del *Minnesänger*, con la que él se puede identificar en base a sentimientos análogos.³⁵⁰ Es típico para la recepción del *Minnesang* una identificación con el objeto literario. Tieck se identifica con el mundo de la Edad Media. En su edición de los *Minnelieder* arcaíza su nombre y se denomina a sí mismo “Ludewig”³⁵¹; de esta forma integra su identificación

³⁴⁹ *Schriften*, Tomo VI, p. XVIII. Citado por Koller, 1992, p. 77.

³⁵⁰ Koller, 1992, p. 78.

³⁵¹ Tieck volverá a utilizar esta fórmula en la portada su *Deutsches Theater* de 1817.

emocional en esta edición poético-científica. Los contemporáneos de Tieck confirman esta identificación: en una carta de 1801 de Achim von Arnim a Clemens Brentano, el primero expresa su respeto por el gran *Minnesänger* Tieck.³⁵² También Görres, en su recensión de 1813 sobre la edición de Tieck de *Frauendienst* dice de él: “Man kann Tieck ganz eigentlich in seinen Bestrebungen, und dem, was er geleistet, als den Minnesänger dieser Zeit erkennen, als den, über welchen jene schneeweiße Taube senkrecht ihren Strahl herabgesendet, daß er unter allen Sprachen am geläufigsten jene alte Herzenssprache spricht.”³⁵³

En la creación literaria de Tieck anterior a 1800 dominan la comedia, la fantasía y la lírica en todas sus formas. Enmarca siempre su lírica en un contexto que le permite transmitir lo fantástico mediante el paso de la prosa a un lenguaje musical. La recepción del *Minnesang* se integrará en la totalidad de su obra literaria, así ocurre, por ejemplo, en la comedia *Ritter Blaubart*, en el cuento *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* y en la novela *Franz Stenrbalds Wanderungen*. Otras obras como *Kaiser Octavianus*, *Leben y Tod der heiligen Genoveva*, *Fortunat*, *Die Geschichte von den Haimonskindern*, *Der blonde Eckbert* y *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, también son reveladoras para mostrar su recepción de la Edad Media, pero en parte tienen lugar en la Edad Media anterior o posterior a la fase del *Minnesang*, o falta una terminología que haga referencia a éste. En sus obras tempranas *Adalbert und Emma* y *Der Roßtrapp* también aparecen personajes caracterizados como *Minnesänger*, pero se puede decir que básicamente ayudan a

³⁵² Cf. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Clemens Brentano*. Stuttgart: Cotta 1894.

³⁵³ Görres, 1813, p. 583.

conformar un decorado medieval, en una época en que los conocimientos de Tieck sobre el *Minnesang* y la literatura antigua alemana en general no nos permiten hablar todavía de recepción propiamente dicha, o se trataría de una primera fase de acercamiento a la época desde una intencionalidad diferente, aunque más adelante profundizará y aprenderá a venerar y ensalzar la Edad Media alemana y su literatura.

Con *Ritter Blaubart*, Tieck dramatiza un cuento de Perrault y lo traslada a la Edad Media. Junto con la guerra matrimonial de Barba Azul, Tieck desarrolla historias paralelas en las que hace aparición el *Minnesang*: Leopold, disfrazado de *Minnesänger*, secuestra a su amada, y mientras canta la canción “Wer klopft” se transforma de *Minnesänger* fingido en verdadero cantor del amor.³⁵⁴ En *Magelone* falta la precisión terminológica, sin embargo el héroe Peter proviene de la *Provence*, patria de los primeros trovadores,³⁵⁵ realiza hazañas caballerescas y expresa sus sentimientos en canciones; de esta forma se iguala a los *Ritterdichter* que Tieck describe en su preámbulo a los *Minnelieder*.³⁵⁶ Las canciones de Peter son adaptaciones de *Minnelieder*, y canciones como “Willst du des Armen” y “Ruhe, Süßliebchen im Schatten” recuerdan a la forma del *Minnelied* por la estructura de las estrofas, la forma de las rimas y la regularidad. En la misma medida y con una mayor variedad de formas se pueden reconocer contenidos, estructuras y formas del *Minnelied* en las canciones de *Sternbald*.³⁵⁷

³⁵⁴ Esto es así en la edición de los *Volksmärchen* de 1797, en el *Phantastus* el *Minnesänger* se convierte en un *Meistersänger* y se hace acompañar de un juglar.

³⁵⁵ Cf. Tieck, *Minnelieder*, p. VIIs.: “Bei den Provenzalen und Franzosen finden wir zuerst die Gedichte vom Artus, welche die deutschen Minnesänger bald darauf übertrugen und nachahmten.”

³⁵⁶ Cf. *Minnelieder*, 1803, pp. XI y XIV.

³⁵⁷ Koller, 1992, p. 79s.

4.2.2.1. *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter 1802-1803* (pub. 1803)³⁵⁸

No se puede determinar con exactitud la fecha de inicio de esta adaptación de 220 *Minnelieder* alemanes de 69 poetas, aunque en cualquier caso fue después del traslado de Tieck a Dresde en 1801. Las primeras noticias sobre este trabajo las proporcionan las cartas de Philipp Otto Runge, quien visitó a Tieck en Ziebingen a finales de febrero de 1803. El 25 de marzo Runge escribe a su hermano Daniel: “Tieck hat die Minnelieder bearbeitet; es ist schon zum Abdruck fertig und sie sind ganz göttlich.”³⁵⁹ Quedará demostrado, sin embargo, que ésta no será la versión definitiva, cuyo manuscrito Tieck dejará a A. W. Schlegel para que realice las correcciones pertinentes antes de llevarlo a la imprenta. El 7 de mayo, A. W. Schlegel escribirá a Schelling: “Tieck war auf einige Tage hier. Das nächste, was von ihm erscheinen wird, ist eine Auswahl aus den Minneliedern, die er emendiert und in der Sprache erneuert hat. Das Manuskript davon ist schon vollständig hier.”³⁶⁰

En su edición de los *Minnelieder* Tieck se había esmerado por una renovación del lenguaje, que lo hiciera más accesible y comprensible al lector del siglo XIX. En el preámbulo, Tieck nos habla del objetivo de esta edición: “Es gelingt vielleicht durch diesen Versuch etwas mehr Theilnahme für diese Gedichte zu erregen, als sich bisher beim deutschen Publikum gezeigt hat. Die bisherigen Proben, die man mittheilte, waren meist zu sehr modernisirt und verändert, auch waren es vielleicht zu wenige, um Aufmerksamkeit zu erregen...”³⁶¹ Todas las ediciones

³⁵⁸ Con esta edición comienza también la labor de Tieck como editor en el ámbito de la literatura antigua alemana.

³⁵⁹ Runge, *Schriften*, Tomo 2, p. 204. Aquí citado por Brinker-Gabler, 1980, p. 80.

³⁶⁰ Citado por Klee, 1895, p. 9.

³⁶¹ *Minnelieder*, p. XXV.

anteriores de literatura antigua alemana habían fracasado en su intento de renovarse y despertar así el interés de los lectores más de cinco siglos después de su creación. “Tiecks Bearbeitung ist der erste größere romantische Versuch, das Problem der Erneuerung altdeutscher Poesie zu lösen.” Tieck optó por un camino intermedio – “eine vorsichtige Angleichung an den neuhochdeutschen Sprachgebrauch, die die alten Texte verständlich machen, ihnen aber ihren eigentümlichen Charakter soweit als möglich belassen sollen”³⁶² -, sin embargo, sus cambios fueron muy criticados en su época.

Er hatte sich mit der Rolle des Übersetzers begnügt, war aber dabei in ein entgegengesetztes Extrem gefallen. Die Übersetzung beschränkt sich vielfach auf die Umsetzung in die neuhochdeutsche Lautform, während viele veralteten Flexionsformen und Konstruktionsweisen stehen geblieben sind, auch ausgestorbene Wörter, die noch nicht ganz unverständlich schienen, und, was das Schlimmste ist, Wörter, deren Sinn nicht mehr der gleiche wie im Mittelhochdeutschen ist.³⁶³

A. W. Schlegel, filológicamente más preparado, realizó cambios en lo que consideró errores de Tieck, y le devolvió el manuscrito con propuestas de mejora que éste no tuvo en cuenta. En respuesta a la carta que acompañaba la devolución del manuscrito, Tieck contesta a Schlegel de forma amable, que no acepta sus cambios, que no son errores, que todo estaba meditado y trabajado concienzudamente – hasta el punto de que había copiado y cambiado determinados poemas hasta seis o siete veces -:

... ich bin aber für mich überzeugt, dass ich die Sache nicht leichtsinnig, sondern weit eher zu schwerfällig getrieben habe [...], ich zweifle auch, dass einer jetzt so viele alteutsche Dichter und mit der Aufmerksamkeit wird gelesen haben, da ich

³⁶² Brinker-Gabler, 1973, p. 130.

³⁶³ Cf. Hermann Paul, en *Grundriß der germanischen Philologie*, Straßburg 1891-93 Tomo 1, p. 60. Citado por Klee, 1895, p. 9.

seit länger als 2 Jahren nichts andres getrieben habe [...]: das Ganze ist überhaupt nicht für Gelehrte, sondern für ächte Liebhaber angestellt, die es zu geniessen wissen, das Gelehrte kann in Zukunft noch immer geschehn, wenn dieses Effekt macht; es ist bisher von dieser Art genug versucht, und hat nichts gefruchtet.³⁶⁴

Tieck opina que parten de puntos de vista diferentes, y le pide que se limite a marcar los errores ortográficos. En su preámbulo a la edición justifica su proceder, ese camino intermedio, y menciona algunos ejemplos concretos:

Das Wichtigste schien mir, nichts an dem eigentlichen Character der Gedichte und ihrer Sprache zu verändern, daher durfte keine Form der Verses verletzt werden, dies war aber zu vermeiden nicht möglich, wenn man nicht manche der alten Worte so ließ, wie sie ursprünglich gebraucht waren. In der neuern Sprache verliehren alle diese Gedichte zu viel, daher ist es keine unbillige Forderung, wenn der Herausgeber verlangt, daß ihm die Leser auf halbem Wege entgegen kommen sollen, so wie er ihnen halb entgegen geht. Worte, die unsrer Sprache ganz unverständlich sind, sind daher weggeblieben, nicht aber solche, die wir noch nur in einem etwas veränderten Sinne gebrauchten, oder deren Bedeutung sich leicht aus der Analogie errathen läßt.³⁶⁵

A pesar de las críticas a su particular forma de entender la traducción y renovación de estos textos, el tiempo ha dado la razón a Tieck, y esta obra sirvió de inspiración para posteriores trabajos en ese campo,³⁶⁶ y acercó así la literatura alemana antigua a un público reticente y escéptico sobre la valía de estos textos. Tieck adaptó estos textos mostrando una gran sensibilidad: aunque omitió términos obsoletos y eliminó pasajes confusos, básicamente conservó las viejas formas y demostró una gran comprensión de la naturaleza musical de esta poesía, tanto en la aplicación del metro y rima originales, como en la asimilación sonora

³⁶⁴ Schweikert (ed.), 1971, pp. 268-270.

³⁶⁵ *Minnelieder*, p. XXVIs.

³⁶⁶ “Jakob Grimm gestand mir, daß diese Arbeit ihn zuerst auf diese Welt von Dichtung aufmerksam gemacht und ihn ermuntert hätte, diesem Gebiete seinen Fleiß zu widmen.” Tieck, prólogo a sus *Kritische Schriften*, Berlín, junio de 1829. Aquí Schweikert (ed.), 1971, p. 275.

de nuevas palabras.³⁶⁷ Asimismo, tuvo muy en cuenta el orden de los poemas, y tuvo mucho cuidado de evitar omitir precisamente aquellos que destacaran por su carácter diferencial, robando así riqueza al conjunto, que debía de ser lo más significativo y representativo posible:

Ich habe gesucht, die leichtern und faßlichern Lieder voran zu stellen, die sich von selbst erklären, und immer die gleichartigen neben einander zu setzen, auch bin ich bemüht gewesen, keinen Ton eines Dichters, der von der Art und Weise der übrigen abweicht, zu unterdrücken, so daß man in diesem Auszuge die schönsten Stücke der Poesie besitzt, welche die Manessische Handschrift enthält.³⁶⁸

Tieck, mediante su particular forma de tratar los poemas, los había hecho comprensibles. No menos importante fue la puntuación, inexistente en la edición de Bodmer y Breitinger de 1758-59 - base textual sobre la que realizó su traducción -, la correcta división de estrofas y versos, que en Bodmer a menudo no existía, así como la separación de las canciones de las estrofas que las rodeaban, estructura que facilitaba ya desde una perspectiva visual su comprensión - en Bodmer no se podía distinguir por la forma dónde empezaba o terminaba la canción.³⁶⁹ Y con esta nueva forma de afrontar los *Minnelieder*, Tieck, efectivamente, consiguió lo que ni Bodmer, ni Myller, ni otros estudiosos habían logrado.

Ihm kam es daher vor allem zu, die alte vieltönige, längst verstummte Laute von neuem zu besaiten und den schlafenden Widerhall in ihr zu wecken. *Bodmer* hatte die alten Lieder in ihrem Werthe zuerst erkannt, und sie in die Welte geworfen, die damals mit wichtigeren Dingen beschäftigt, ihrer nicht achtete. Da führte der ihnen so nahe befreundete Dichter die Vergeßnen von neuem in unsere Mitte ein, und wußte ihnen die Aufmerksamkeit zu gewinnen. Mit treuer Liebe hat er ihrer sich

³⁶⁷ Kozierek, 1977, p. 14.

³⁶⁸ *Minnelieder*, p. XXVIII.

³⁶⁹ Cf. Klee, 1895, p. 11; Kozierek, 1977, p. 14.

angenommen, bis sie mit Fertigkeit die Sprache der Zeit geredet; alles hat er an ihnen gethan, was man einem ersten Versuche ins Große hin immer anmuthen mag.³⁷⁰

Sin embargo la gran relevancia de esta edición de *Minnelieder* no radica tanto en las canciones como en el preámbulo – “sie ist die Skitze zu einem Aufsatz über die Deutsche Poesie”³⁷¹ - a la misma, “ein großartiges Beispiel romantischer Literaturgeschichtsschreibung”,³⁷² en el que Tieck defiende la Edad Media como momento álgido de la poesía “romántica”, como época que debe de servir de referente a la literatura de su generación. En este preámbulo Tieck intenta relacionar históricamente a los *Minnesinger* con los monumentos restantes de la literatura alemana antigua, con el *Nibelungenlied*, con el *Heldenbuch*, y con los poemas épicos cortesanos. Explica la relación entre el poeta y la música, su necesidad de poner música a las palabras para poder así expresar sentimientos porque las palabras solas no bastan para describir tanta belleza. Las palabras se complementan con música y conforman un todo.

Para Tieck, en el Romanticismo resurge el amor hacia lo bello y su comprensión, y se muestra en una multiplicidad y variedad de formas. Existe la obligación de reconocerlo, de fomentarlo y de desarrollarlo.

Wenn es keine Täuschung ist, daß wir in einem Zeitalter leben, in welchem die Liebe zum Schönen und das Verständnis von neuem erwacht und sich in mannichfaltigen, verschiedenen Gestalten zeigt, so ist es die Pflicht eines jeden, diesen Trieb anzuerkennen und, soviel es in seinen Kräften steht, zu befördern und deutlicher zu entwickeln.³⁷³

³⁷⁰ Görres, 1813, p. 583.

³⁷¹ Carta de Tieck a August Wilhelm Schlegel, Ziebingen, diciembre de 1803. Aquí Schweikert (ed.), 1971, p. 274.

³⁷² Kozierek, 1977, p. 16.

³⁷³ *Minnelieder*, p. I.

La Edad Media se esfuerza por unificar el arte, la poesía, contempla toda la creación artística de los autores más dispares como parte de una única poesía, de un único arte, y esta es la poesía por la que aboga Tieck: “doch nur Eine Poesie, die in sich selbst von den frühesten Zeiten bis in die fernste Zukunft, mit den Werken die wir besitzen, und mit den verlohrnen, die unsre Phantasie ergänzen möchte, so wie mit den künftigen, welche sie ahnden will nur ein unzertrennliches Ganze ausmacht”³⁷⁴

Existe “Una” única poesía que comprende todos los valores, los perdidos, los futuros, y aquellos que se poseen en ese momento, una poesía que quiere complementar su fantasía: una poesía que no es sino “das menschliche Gemüt selbst”. Y cuanto más sabe el hombre de sí mismo y de su naturaleza y estados de ánimo, más sabe de poesía. La historia de la poesía es la historia de la propia naturaleza del hombre, “sie wird in diesem Sinne immer ein unerreichbares Ideal bleiben.”³⁷⁵

Para Tieck lo antiguo y lo nuevo se complementan. La distancia hace posible una comprensión interna de la poesía medieval. Esta visión de conjunto influye en el amor hacia la poesía. Ninguna otra época como la actual había mostrado tanta disposición a amar todos los géneros de la poesía y reconocerlos: “So wie jetzt wurden die Alten noch nie gelesen und übersetzt.”³⁷⁶ La distancia facilita una comprensión interna mayor de la que pudiera existir antes. Las traducciones y/o

³⁷⁴ *Minnelieder*, p. II.

³⁷⁵ *Minnelieder*, p. III.

³⁷⁶ *Minnelieder*, p. III.

readaptaciones más conocidas y populares hasta entonces siempre habían sido de poemas moralistas que se interesaban exclusivamente por las costumbres, los hábitos morales, la historia del momento; informaban de acontecimientos políticos o corrupciones y perversiones del clero. Era lo único considerado digno de interés, y, siempre según Tieck, el periodo más poético de la historia alemana fue descuidado y finalmente olvidado.

El periodo abarcado por Tieck se extiende desde los siglos XII y XIII hasta principios del XIV. Estos siglos vivieron el apogeo de la poesía medieval en Europa, denominada “romántica” por los románticos. Tieck suponía que en un futuro se demostraría en qué medida los poemas de caballerías de la tabla redonda y de Arturo se enlazaban con las antiguas historias de los Nibelungos y del *Heldenbuch*, y se desarrollaban a partir de las mismas cuando éstas ya habían sido olvidadas. A esta época pertenecen aquellas historias sobre Parzival, Titurel, Tristan, Arturo, Daniel von Blumental, entre otros.

Liebe, Religion, Rittertum und Zauberei verweben sich in ein großes wunderbares Gedicht, zu welchem alle einzelne Epopöen als Teile eines Ganzes gehören... Wie das Heldenbuch, noch mehr aber das Lied von den Niebelungen, nach dem Norden und seiner Mithologie hinweisen, so regt sich in diesen zarten Reimgedichten der liebliche Geist des Orients und Persien und Indien, die Begebenheiten ziehn sich dorthin, das Wunderbare ist nicht mehr so abenteuerlich aber magischer, die Helden verlieren an Größe, ihr Blutdurst, ihre Furchtbarkeit nimmt ab, aber Sehnsucht und Liebe leihen ihnen die schönsten Gesinnungen und umgehen sie mit Licht und Glanz; die epische Wahrheit und Deutlichkeit verschwindet, aber wunderbare Farben und Töne führen das Gemüt in ein zauberisches Gebiet von Klarheit und träumerischen Erscheinungen, daß es sich gefesselt fühlt, und bald in dieser Welt einheimisch wird.³⁷⁷

³⁷⁷ *Minnelieder*, p. VIII.

Cuenta Tieck que en aquella época los caballeros eran el punto de enlace de toda Europa: Viajaban desde el norte hasta España e Italia, y con las cruzadas se cerró más este círculo y propiciaron una maravillosa relación entre Oriente y Occidente. Del norte y de Oriente llegaban *Sagen* que se mezclaban con las autóctonas. Esa circunstancia favorable proporcionaba a la nobleza libre e independiente y a la alta burguesía una vida confortable, en la que la nostalgia se unía a la poesía para reflejar en ella la realidad que les rodeaba. Las grandes hazañas guerreras y los duelos encandilaban al público, especialmente si eran relatados de forma increíble y compleja. La literatura no era una lucha contra algo o por algo, cantaba aquello en lo que se quería creer, el gusto por la primavera, sus flores y su brillo, la alabanza a las mujeres hermosas y las quejas sobre su dureza o la alegría por el amor vengado. Tieck proyecta sobre la literatura medieval el ideal tanto clásico como romántico de la poesía autónoma. Ésta se consideraba libre de cualquier atadura, y atrajo a los románticos en oposición al utilitarismo y a las convenciones de la Ilustración.

El concepto de poesía musical ‘ánimica’ que Tieck lleva desarrollando desde 1796 se describe claramente en este preámbulo. La relación entre música y poesía queda patente especialmente en su discurso sobre la esencia de la rima. Las canciones de los *Minnesänger*, cuenta Tieck, mostraban gran variedad de poesía lírica, de forma y lenguaje. Había también variedad de estrofas y de aplicación de la rima. Cada poeta tenía su propia forma de expresión, su propio lenguaje, a través de la cadencia de la rima mostraba su afectuosidad y su nostalgia. Tieck defiende la estrecha relación de música y poesía: El amor por el tono y el sonido introdujo por primera vez la rima en la poesía, la sensación de que debe de existir

una relación manifiesta o enigmática entre las palabras que suenan de forma similar. Los poetas aspiraban a transformar la poesía en música y mezclaban sonidos largos y breves al azar, para que semejaran el ideal de una composición puramente musical. Se regían por un incomprensible amor hacia los tonos, un anhelo por acercar los sonidos, que en la lengua aparecían de forma individual e inconexa, para que éstos reconocieran su parentesco y se fundieran igualmente en un sentimiento amoroso: “Die gereimten Worte erkennen sich in Liebe oder suchen sich irrend oder reichen aus welter Ferne nur mit Sehnsucht einander hinüber.”³⁷⁸ No es de extrañar que en su renovación del lenguaje de estos poemas predomine la equivalencia sonora sobre la de significado: el alma del poema se encuentra en la rima.

Para Tieck, el amor del poeta se muestra en estas canciones insaciable, el amor y la música nunca son suficientes. Cada poeta buscaba encontrar una nueva melodía, un tono en el que escribir y cantar todos sus poemas. La poesía era una necesidad vital, por ello aparece de forma tan libre, espontánea y sencilla. No pretendía enseñar sino expresar. Con unos trazos muy generales, el *Minnesänger* describe una y otra vez la belleza de la naturaleza y la de la amada, y sólo después de una contemplación detallada y repetida de estos poemas, se puede sentir la peculiar disposición del poeta y cómo se diferencian los poetas entre sí, tanto por su delicadeza, como por el lenguaje y el arte de sus versos.

Tieck se pone en el lugar de estos poetas. Describiéndolos se describe a sí mismo, describe un deseo de lo que debería ser la poesía. Traslada su propia visión del

³⁷⁸ *Minnelieder*, p. XIII.

arte a la Edad Media, y en la medida en que se expresa un ideal, se adapta el referente al mismo: la recepción de lo diferente contiene lo propio. Tieck vive en una época en la que poesía y vida se han distanciado tanto que han acabado por separarse completamente. El artista vive aislado y depende de la venta de su obra para satisfacer sus necesidades económicas. Tieck proyecta su propia imagen del ideal a la Edad Media, al propio pasado, pero con la esperanza puesta en un tiempo futuro mejor. Este pasado debe ayudar a construir un futuro, no se pretende volver al pasado, sino descubrirlo, entenderlo, para que nos ayude a construir un futuro alejado de un presente nefasto y destructivo para el espíritu creador del poeta.

El recurso de Tieck a la Edad Media muestra un cierto desinterés, un desencanto por su propio tiempo, un presente que percibe como insuficiente, estado que deja entrever una carta que escribió a Friedrich Schlegel el mismo año de la publicación de sus *Minnelieder*. Tieck reconoce aquí desconocer absolutamente lo que ocurre a su alrededor, y no estar tampoco interesado en ello, "ich weiß wirklich nicht, was vorgeht, es kann aber auch sein, daß nichts vorfällt, wenigstens das, was ich doch so gelegentlich erfahre, scheint mir fast nichts, und ich habe auch das Interesse dafür verlohren und fange an in ältren Zeiten wie in der Gegenwart zu leben."³⁷⁹ En la misma carta se compara a Don Quijote - "Es geht mir wie dem Don Quixote, welcher überhaupt nicht so gar unrecht hatte, ich denke von diesen Rittern und träume von ihnen, und suche alles aus dem Zirkel dieser Gedichte und aus der sogenannten wahren Geschichte zu ergänzen"³⁸⁰ -,

³⁷⁹ Carta de Tieck a Friedrich Schlegel, 16 de diciembre de 1803. En Edgar Lohner (ed.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*. Munich: Winkler 1972, p. 140.

³⁸⁰ Lohner (ed.), 1972, p. 143.

que lejos de ser un loco, se percibe como el idealista en busca de tiempos mejores, buenos y nobles, ante una realidad insatisfactoria, esclava del utilitarismo y de la funcionalidad.

En la creación de su Edad Media ideal Tieck toma de la edición de Bodmer y Breitinger sólo los *Minnelieder* que se adaptan a sus intereses: “Ich habe alles weggelassen, was nur den Gelehrten interessiren kann, alles was sich auf die Geschichte der Zeit bezieht, und ich habe lieber einigemal den Rahmen von Städten und Ländern unterdrückt, um das Gedicht allgemeiner zu machen.”³⁸¹ Otro tipo de poemas de carácter moralista o didáctico los excluye, así como referencias explícitas a problemas sociales y políticos de la época: “Tieck scheidet von vornherein die Aspekte aus, die auf politisch-gesellschaftliche Konflikte, auf eine Disharmonie zwischen Kaiser und Papst, zwischen Dichter und Auftraggeber hinweisen konnten.”³⁸² También al tratamiento del lenguaje se aplica la arbitrariedad romántica:

So ist die Sprache, welche die Dichter in diesem Zeitalter brauchen, eine ungebundene, ganz freie, die sich alle Wendungen, Tautologien und Abkürzungen erlaubt; manche Worte wechseln fast durch alle Vokale, und e, o, und a sind fast immer gleichgültig, angehängte Buchstaben und Sylben, so wie unterdrückte, sind gleich sehr erlaubt, um den Vers härter, oder wohlklingender, weicher und schmachsender zu machen. Diese grosse Allgemeinheit und Freiheit ist vielleicht der Character der Deutschen Sprache, es ist noch niemals gelungen, sie auf diese Weise festzustellen, wie dies mit allen übrigen Europäischen Sprachen der Fall gewesen ist, sie geht immer wieder in ihre alte Wurzel zurück und erinnert sich ihres ehemaligen Geistes.³⁸³

³⁸¹ *Minnelieder*, p. XXV.

³⁸² Meves, 1979, p. 114.

³⁸³ *Minnelieder*, p. XII.

El preámbulo a esta obra recoge prácticamente todo el pensamiento de Tieck en torno a la Edad Media como época de la poesía verdadera, la figura del *Minnesänger* como representante de ese periodo dorado de la literatura, y la tendencia natural del lenguaje a convertirse, a través de la poesía, en música, como expresión última y más perfecta del interior del poeta.

4.2.3. *Leben und Tod der heiligen Genoveva 1799 y Kaiser Octavianus 1800-1803 (pub. 1804)*

La recepción de la literatura medieval alemana en Tieck se mueve en dos planos. Por un lado edita obras, por otro lado intenta actualizar estas composiciones para integrarlas en el espíritu de su tiempo. Los *Volksbücher* son una fuente de inspiración importante para su creación, hasta el punto de que se convierten en epicentro de sus grandes dramas: *Leben und Tod der heiligen Genoveva*, *Kaiser Octavianus* y *Fortunat*. En los libros populares se encuentran aunados todos los valores que Tieck considera significativos y característicos para la Edad Media.

In dieser [*Genoveva*] und im Lustspiel [*Octavianus*] gipfelt die Beschäftigung Tiecks mit den Volksbüchern, die [...] in engsten Zusammenhang mit seiner Auseinandersetzung mit dem Mittelalter steht. Alle aufgewiesenen, von ihm als maßgebend für jene Epoche angesehenen Werte glaubt er in den Volksbüchern vereinigt.³⁸⁴

En esta literatura popular Tieck encuentra la Edad Media con la que sueña. Sin embargo, otro aspecto importante en su inclinación por los *Volksbücher* le llegó a través de Shakespeare. En “Shakespeares Behandlung des Wunderbaren” considera al bardo inglés como “Volksdichter”, como alguien que se somete a la tradición de su pueblo, como el poeta de su nación. No es descabellado pensar que

³⁸⁴ Anneliese Bodensohn, *Ludwig Tiecks “Kaiser Oktavian” als romantische Dichtung*. Frankfurt/M.: Moritz Diesterweg 1937, p. 10.

Tieck aspirase a significar lo mismo para su propia nación: ser para Alemania lo que Shakespeare era para Inglaterra.

En su tratamiento del *Volksbuch* Tieck es básicamente fiel a la materia original, y todas las variaciones y ampliaciones, acordes a la doctrina romántica, se llevan a cabo para perfeccionar la forma dramática. Tieck no estaba realmente preocupado por conocer toda la verdad o la realidad de este periodo de la historia, incluso la presencia de la Iglesia es una contribución al escenario que Tieck llamó Edad Media. Ranftl, después de comparar el drama de Tieck con su fuente, llega a la siguiente conclusión:

Was Tieck dort un da änderte, [...] wie er das Rohe, Crasse, Hässliche mildert, das Energische und Kraftvolle abschwächt, Unebenheit glättet, kleine Verschiebungen und Zusammenziehungen der dramatischen Form zuliebe vornimmt und kleine Zutaten zur Motivierung einfügt... Das ist die Art, wie Tieck das Alte, wo er es unverkürzt aufnimmt, erneuert und auffricht und die Spuren der "Verwitterung" entfernt. Die Stellung des Dichters zu seiner alten Vorlage ist in allem Wesentlichen durch jenen Geist der Romantik bedingt, der um 1800 in unserer Literatur heimisch war.³⁸⁵

Con este uso de cuentos y leyendas medievales, Tieck es en primer lugar un poeta y un romántico, no busca la verdad, ni en los aspectos históricos ni en los religiosos. Si tenemos en cuenta las propias palabras de Tieck, queda patente que su intención no es sólo revivir temas y motivos medievales, sino que también los utiliza como medio de expresión de su propio ideario romántico. En una carta a August Wilhelm Iffland sobre su *Genoveva* dice así:

Sie können sich ohngefähr eine Vorstellung davon machen, wenn Ihnen die alte Legende bekannt ist, an die ich mich im

³⁸⁵ Johann Ranftl, *Ludwig Tiecks Genoveva*. Hildesheim: Gerstenberg 1977, p. 65. Reimpresión reprográfica de la edición de Graz 1899.

Ganzen sehr angeschlossen habe, weil sie so schön und ächt poetisch ist, dadurch ist nun in das Stück viel katholisches Gemüth und Wesen gekommen, welches unseren Zuschauern vielleicht etwas fremd seyn dürfte, oft gehen die Vorstellungen ganz in's Kindliche, weil sie nur dadurch rühren und meinem Zwecke dienen konnten.³⁸⁶

Tieck relata con las siguientes palabras su primer encuentro con Genoveva: "Das alte Volksbuch [Genoveva] war mir zufällig in die Hände gekommen, und hatte mich durch seine Einfalt und Treuherzigkeit besonders angezogen. Auch in diesen verspotteten und verachteten Büchern war ein echt deutscher und natürlicher Ton, der mich unendlich rührte."³⁸⁷ La primera edición latina de la leyenda de Genoveva data de 1400, y se remonta a una antigua temática novelística francesa. En 1638, el jesuita francés René de Cerisiers amplió la leyenda con elementos maravillosos y milagrosos y situó el argumento en la época de Carlos Martel. Fue traducida al alemán en 1660 por el también jesuita Staudacher, y apareció como *Volksbuch* en 1687 en versión de Martin von Cochem. La composición de Tieck es una versión dramatizada de este modelo, y apareció publicada el mismo año de su creación, 1799, en el segundo tomo de sus *Romantische Dichtungen*.³⁸⁸

Das Volksbuch zeigt ganz schlicht und fast in einer Holzschnittmanier das Schicksal der Pfalzgräfin Genovefa, die eine glückliche Ehe mit dem Grafen Siegfried eingeht. Ihr Gemahl muß sie verlassen und in den Mohrenkrieg ziehen. Der Diener Golo wird von einer sündhaften leidenschaftlichen Liebe zu seiner Herrin ergriffen. Von ihr zurückgewiesen, richtet er viel Unheil an und wird so zum Verbrecher. Genovefa steigt in ihrem Schicksal zu einer Heiligen empor.³⁸⁹

³⁸⁶ Carta de Tieck a Iffland, Jena, 16 de diciembre de 1799. Aquí Schweikert (ed.), 1971, p. 196.

³⁸⁷ Köpke II, p. 172.

³⁸⁸ Cf. Achim Hölter, "Das produktive Manifest zur Jahrhundertwende? Ludwig Tiecks 'Romantische Dichtungen' (1799/1800)". En AA.VV, 2004, pp. 113-128. Aquí p. 113: "Sie sind aus der Retrospektive der Literaturwissenschaft eine der wichtigsten Signalpublikationen der sich konstituierenden Romantik." En palabras de Paulin, 1987, p. 54: "Höhepunkt von Tiecks romantischer Dichtung."

³⁸⁹ Jolanta Szafarz, "Die Rezeption mittelalterlicher Volksbuchmotive in Ludwig Tiecks Dramen", en Kühnel et al. (eds.), 1979, pp. 127-140. Aquí p. 133.

Tieck retoma los motivos presentes en la leyenda y los complementa y desarrolla. Por ejemplo, mientras que en el *Volksbuch* las referencias a la guerra son escasas, Tieck construye y desarrolla un amplio cuadro sobre la vida de los caballeros durante la guerra. Sin embargo, lo que pretende nuestro autor es mostrar el destino del hombre en su totalidad y hacer de lo inasible y lo efímero objeto de su expresión poética para demostrar que sólo Dios y el amor son eternos, como expresará en una carta a Schlegel: “Nur Gott, Liebe... sind ewig, alle andern Gedanken, Gefühle, Weisheiten schäumen auf und nieder, oft als bunte Iris, die bei Wasserfällen dicht von unsern Füßen im Grase zu liegen scheint.”³⁹⁰ Tieck utiliza el tema de la leyenda como apoyo para transmitir sus inquietudes vitales y aprovecha las posibilidades que le brinda: “Der Stoff der Legende kam Tiecks Intentionen weit entgegen. Seine Reflexionen über die Welt ließen sich im Gewand der allbekannten, volkstümlichen Sage behandeln und behielten dadurch ihre sinnlich überzeugende Bildkraft.”³⁹¹

En *Genoveva* – “die damals meine natürlichste Herzens-Ergießung war, in Sprache, wie in Darstellung, sie hat sich, möcht’ ich sagen, selbst geschrieben, recht im Gegensatz des Oktavian”³⁹² – queda patente el amor de Tieck por el pasado antiguo alemán, así como su inclinación poética por la religiosidad católica, ambos rasgos que caracterizaban a nuestro autor en el paso del siglo XVIII al XIX.³⁹³ Para Tieck, la forma de vida medieval no se puede separar de la

³⁹⁰ Lohner (ed.), 1972, p. 171.

³⁹¹ Szafarz, 1979, p. 134.

³⁹² Carta de Tieck a Karl Wilhelm Solger, Ziebingen, 21 de marzo de 1814. Aquí Schweikert (ed.), 1971, p. 199.

³⁹³ Cf. Ranftl, 1977 (1899), p. 11s.

religión, que entendida de forma positiva fue en la época medieval un fundamento fructífero para el arte.³⁹⁴ La preocupación en torno a esta obra acompañaría a Tieck a lo largo de los años y en 1820 publicaría una versión mejorada. En 1817 escribe sobre su primera versión:

Mir erscheint jetzt das Gedicht wie unharmonisch, die Töne, die Anklänge, Rührung, Ahndung, Wald, Luft u.s.w. geht in Harmonie und Musik auf, dies Klima, (wie ich es nennen möchte) dieser Duft des Sommerabends, der Waldgeruch und spätere Herbstnebel, ist mir noch ganz recht: aber, was eigentliche Zeichnung, Färbung, Styl betrifft, da bin ich unzufrieden und finde die Disharmonie.³⁹⁵

Pero no introduciré grandes cambios, más que mejorar pretendo corregir errores, despistes: “wenn das was mir vor 20 Jahren lieb war, mir noch frisch und wahrhaft gefällt, so darf man denck’ ich, nicht an sich verzweifeln, Hertz und Gemüth sind wenigstens in Kraft, wenn Verstand, Einsicht und eigentlich philosophisches Talent schwach sein sollten.”³⁹⁶

También *Kaiser Octavianus* – “eine alte romantische Geschichte, Lustspiel aber durchaus im höheren Sinne des Worts, der Gegensatz zu Genoveva”³⁹⁷ - tiene su origen en una *Sage* francesa – probablemente de tradición india - adaptada al alemán por Wilhelm Salzmann en 1535. Las primeras dramatizaciones de esta obra fueron llevadas a cabo por Hans Sachs en 1555 y por Sebastian Wild en 1566. Pertenece al grupo de *Sagen* sobre la mujer inocente perseguida. A éste se unen otros viejos motivos como el de los niños perdidos y vueltos a encontrar y el

³⁹⁴ Cf. *Herzenergießungen y Phantasien*.

³⁹⁵ Carta de Tieck a Solger, Ziebingen, 30 de enero de 1817. Aquí Schweikert (ed.), 1971, p. 201s.

³⁹⁶ Carta de Tieck a Solger, Ziebingen, 10 de noviembre de 1818. Aquí Schweikert (ed.), 1971, p. 203.

³⁹⁷ Carta de Friedrich Schlegel a Georg Andreas Reimer, Berlín, enero de 1802. Aquí Schweikert (ed.), 1971, p. 240.

robo del famoso caballo. De forma retrospectiva, en sus conversaciones con Köpke Tieck confiesa que con esta obra no pretendía crear una nueva poesía, sino mostrar cómo era la poesía en otro tiempo: “Im *Octavian* wollte ich keine neue Poesie geben, sondern nur darstellen, wie die Poesie in einer bestimmten Zeit erschienen sei.”³⁹⁸

Tieck utiliza el viejo tema para mostrar la Edad Media cristiana y caballeresca, acorde a su ideal - “in dessen hochgesteigertem Anspruch einst ein bestimmter Stand seine ethischen, sozialen und ästhetischen Kräfte in der Durchdringung des Humanum mit dem Divinum erkannt hat”³⁹⁹ -, y para representar el destino humano de forma simbólica. Sin embargo, introduce tantos elementos cómicos en el mundo medieval, que denominó a esta obra un “Lustspiel” - “man muß in keinem Augenblicke vergessen, daß ich es ein Lustspiel nenne.”⁴⁰⁰ La Edad Media ya no está tanto en el centro de esta obra como lo estaba en *Genoveva*, pero sin duda, la elección de este *Volksbuch* es característica para el tratamiento de Tieck de la Edad Media, así como para su creación poética en general. La característica más significativa que distingue esta obra de *Genoveva* es su estilo musical – en *Genoveva* combinaba los pasajes musicales con los pictóricos.⁴⁰¹ De forma similar a la ópera se trata el *Volksbuch* como un libretto. “Durch das Kolorit und die klangvollen Strophenformen sowie die Häufung

³⁹⁸ Köpke II, p. 173. Sin embargo, autores como Stefan Scherer consideran este drama el punto álgido del Romanticismo Temprano literario: “Programatisch an den Eingang der *Schriften* (1828) gestellt, sollte das aufgreifende Universalpoem all das vereinigen, was Tieck unter romantischer Poesie vorschwebte.” Cf. Stefan Scherer, “Nach 1800. Von der Literaturkomödie zum frührealistischen Universalspiel”. En AA.VV, 2004, p. 129-147. Aquí p. 129.

³⁹⁹ Bodensohn, 1937, p. 18.

⁴⁰⁰ Carta de Tieck a Fromman, Berlín, diciembre de 1801. Aquí Schweikert (ed.), 1971, p. 239.

⁴⁰¹ Cf. *Schriften*. Preámbulo a la primera entrega. Baden-Baden, julio de 1828. Aquí Schweikert (ed.), 1971, p. 207.

sprachmusikalischer Mittel wird dieses romantische Drama zu einer Oper mit Wortmusik.”⁴⁰² Tieck pretende convertir las palabras en música. Al igual que defiende en sus *Minnelieder*, la rima, entendida como una armonía mística de referencias latentes, debe ser el primer requisito de la poesía, y en esta medida, “strebte Tieck ganz besonders danach, die Worte möglichst in Hauch, in verschwebenden Klang, in reinste Musik aufzulösen.”⁴⁰³ Tieck logra así una forma de composición poética universal, épica, lírica y dramática a la vez: “So ist wohl ohne Zweifel eine Art der Poesie erlaubt, welche auch das beste Theater nicht brauchen kann, sondern in der Phantasie eine Bühne für die Phantasie erbaut und Kompositionen versucht, die vielleicht zugleich lyrisch, episch und dramatisch sind.”⁴⁰⁴

La música y la Edad Media convergen en estas dos obras, aunque no es la figura del músico el aspecto significativo, sino la música de la palabra, la “Wort-Musik”, sin embargo, nos parece relevante mencionarlas para dejar constancia de cómo estos dos aspectos, la música y la Edad Media, son una constante en la obra de Tieck, y cómo intenta aunarlos, conformando la base de gran parte de su ‘teoría’ romántica. La Edad Media y la música son dos pilares fundamentales sobre los que se sustenta gran parte de la obra de Tieck, especialmente en su etapa de romántico descontento con su realidad, a la busca de un camino y un modelo para expresar sus anhelos y su nostalgia por algo que sabe inalcanzable, algo que sin embargo cree encontrar en la literatura popular y en el cuento, así como en la poesía de los *Minnesänger*. Es por ello que recurre a este tipo de literatura ya

⁴⁰² Korff III, p. 523. La única ópera de Schumann, *Genoveva* (1848), se basó en esta obra de Tieck, así como en *Genoveva. Eine Tragödie in fünf Akten* (1843), de Friedrich Hebbel.

⁴⁰³ Bodensohn, 1937, p. 13.

⁴⁰⁴ *Schriften* IV, p. 361. *Magelone*.

existente para utilizarla como medio de expresión de su ideario fundamental y estético.

4.2.4 La estética musical de Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* 1798 (pub. 1799)

Beim Anhören von Musik begehrt man nicht weiter, man hat Alles, man ist am Ziel; allgenugsam ist diese Kunst, und die Welt ist vollständig wiederholt und ausgesprochen in ihr. Auch ist sie die erste, die königliche der Künste. Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst.

Arthur Schopenhauer

Hablar de estética musical en Wackenroder y Tieck, sobre todo en este último, es hablar de literatura. Los cambios que se producen en la concepción de la música a partir de 1790 tienen lugar en la literatura, no en la ‘estética musical’ propiamente dicha, entendiéndola aquí en el sentido de Baumgarten, Kant y Hegel: “Eine Kunstlehre in der Form einer Philosophie des Schönen, die in einer Theorie der Wahrnehmung begründet war.”⁴⁰⁵ Dahlhaus entiende la estética musical romántica – la estética musical de románticos como Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck y E. T. A. Hoffmann, “und nichts anderes läßt sich rechtfertigen” – como una metafísica de la música instrumental - “Die eigentlich romantische Musikästhetik [...] war eine Metaphysik der Instrumentalmusik; und der philosophische Ehrgeiz, der ohne feste Grenzen in einen theologischen überging, ist eines der Merkmale, durch die sich die romantische Musikästhetik von der klassischen abhob.”⁴⁰⁶ – y no como defienden muchos autores, una estética del

⁴⁰⁵ Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber 1988, p. 9. Cf. Cornelia Klinger, “Ästhetik als Philosophie – Ästhetik als Kunsttheorie”. En Walter Jaeschke (ed.), *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*. Hamburg: Felix Meiner 1999, pp. 30-51.

⁴⁰⁶ Dahlhaus, 1988, p. 12s.

sentimiento. Y el primero en esgrimir esta nueva y verdadera estética musical romántica fue Ludwig Tieck - Dahlhaus otorga a Wackenroder un papel secundario, y considera que su estética cabría situarla más bien en relación con la sensibilidad pietista orientada en premisas estéticas del siglo XVIII: “Tieck bekannte sich formelhaft gesprochen, zu einer Metaphysik der Instrumentalmusik, die von der Ästhetik des Erhabenen zehrte, Wackenroder zu einer ästhetischen Gefühlsreligion, deren Wurzeln im Pietismus lagen.”⁴⁰⁷

La obra de arte debe constituir para los románticos una realidad ficticia, en oposición al mundo que les rodea, pero a su vez se espera de ella que se reinserte en la realidad como lo verdadero. Esta idea en sí misma, deja el campo abierto a múltiples contradicciones.

Zum einen soll die Kunst einen idealen Bereich eröffnen, der als utopisches Gegenbild von der empirischen Wirklichkeit abgesondert ist, zum anderen soll diese ästhetische Perspektive in einen übergreifenden, häufig pantheistisch oder naturphilosophisch verstandenen Sinnzusammenhang der Wirklichkeit wiederum eingeordnet werden.⁴⁰⁸

La transformación de la estética de la *Empfindsamkeit* en una estética musical romántica tiene como elemento conversor a la religión. En su ensayo sobre Durero, Wackenroder y Tieck muestran su conformidad con una opinión de Lutero sobre la música, que es a su vez la única exteriorización al respecto de este arte que se encuentra en este ensayo dedicado, por lo demás, completamente a la pintura: “Denn es behauptet dieser Mann [Martin Luther] irgendwo ganz dreist

⁴⁰⁷ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter 1978, p. 62. Cf. Carta de Tieck a Wackenroder del 10 de mayo de 1792 y respuesta de Wackenroder del 11 de mayo de 1792. WW, pp 292, 297.

⁴⁰⁸ Klaus-Dieter Dobat, *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*. Tübingen: Niemeyer 1984, p. 42.

und ausdrücklich: daß nächst der Theologie unter allen Wissenschaften und Künsten des menschlichen Geistes, die Musik den ersten Platz einnehme.”⁴⁰⁹

A Wackenroder y a Tieck no les es ajena la idea de que existe una relación entre las artes que queda patente en la similitud del proceso de creación de obras de diferente género, como muestran algunos comentarios en “Das Muster eines kunstreichen und dabei tiefgelehrten Malers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci, berühmten Stammvaters der Florentinischen Schule”. Para los autores, Leonardo es la persona en quien convergen el mayor número de artes, y quien sentía su íntima relación:

Und wenn er überdies nicht bloß einer einzigen Kunst ergeben ist, sondern mehrere in sich vereinigt, ihre geheime Verwandtschaft fühlt, und die göttliche Flamme, die in allen weht, in seinem Inneren empfindet, so ist dieser Mann von der Hand des Himmels gewiß auf eine wunderbare Weise vor andern Menschen hervorgehoben [...]⁴¹⁰

Y aunque no esté presente de forma explícita, el convencimiento de que en el interior del artista están presentes todas las artes puede relacionarse con la idea de una unidad original de las mismas.⁴¹¹

Con Wackenroder y Tieck la música se convierte en la reina absoluta de todas las artes, y donde mejor se plasma su concepción musical es en las *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. El movimiento romántico surge en una época que apela a la vida interior del ser humano, a sus sentimientos, a su fantasía, y la

⁴⁰⁹ WW, p. 60.

⁴¹⁰ WW, p. 41.

⁴¹¹ Cf. Frey, 1970, p. 7.

música es el arte más puro y más elevado porque a través de ella se puede alcanzar el máximo grado de interioridad. Por un lado, puede expresar los sentimientos de forma más pura, y por otro lado, es el arte más indeterminado y con menos ‘forma’. Se explica el origen de la música por el anhelo por parte de las “naciones salvajes” de expresar sus sentimientos más informes. Y el fin último de la música es la manifestación de la rebelión interior del alma.

Der Schall oder Ton war ursprünglich ein grober Stoff, in welchem die wilden Nationen ihre unförmlichsten Affekten auszudrücken strebten, indem sie, wenn ihr Inneres erschüttert war, auch die umgebenden Lüfte mit Geschrei und Trommelschlag erschütterten, gleichsam um die äußere Welt mit ihrer inneren Gemütsempörung ins Gleichgewicht zu setzen.⁴¹²

El poder de la música con Tieck crece hasta el infinito y todo lo demás, a su lado, es limitado e imperfecto. Ahora la música es enfrentada desde una perspectiva completamente diferente, que tiene su base en la concepción romántica de la naturaleza. En tiempos pasados, en la llamada por Novalis “época dorada”, el ser humano se sentía uno con el mundo que le rodeaba. Existía una unidad esencial entre el hombre y su entorno. El lenguaje de la naturaleza era también el lenguaje del hombre: éste entendía el susurrar de los árboles, el murmullo del agua, el canto de los pájaros. Sin embargo, el despertar de la racionalidad del hombre destruyó esta unidad: en el momento que empezó a reflexionar sobre su entorno ya no se sentía parte de él y se colocaba en oposición al mismo.⁴¹³ La naturaleza se tornó fría y extraña para él, ya no entendía su lenguaje y se vio excluido de esta

⁴¹² “Das eigentliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik”. *Phantasien*, WW, p. 218.

⁴¹³ Cf. Marcuse, 1978 (1922), pp. 1-10. Marcuse defiende la misma tesis para justificar la aparición del género *Künstlerroman*: sólo cuando el artista deja de formar parte de una unidad existencial, cuando representa una forma de vida propia en el medio, cuando el arte ya no es immanente a la vida, cuando ya no es expresión “des vollendeten Lebens der Gesamtheit” (p. 10), puede convertirse en protagonista de la obra de arte.

comunidad que lo abarcaba todo. Sin embargo, el recuerdo de esta etapa feliz permaneció, y la nostalgia por recuperar este paraíso fue creciendo en el interior del hombre.⁴¹⁴

Para Tieck la música es el último nexo de unión con este mundo lejano de felicidad perdida. Sólo ella puede salvar al hombre de la “Verworrenheit” de la vida terrenal, sólo la música le traslada a un mundo de luz y de alegría y le enseña, mediante el disfrute del arte, a sentirse y entenderse a sí mismo.

Denn das arme dürstende Herz wird durch nichts in dieser Welt so gesättigt als mit dem Genusse der Kunst, der feinsten Art, sich selber zu fühlen und zu verstehn. Im klarsten und wohlgefälligsten Bilde steht dann die Menschheit vor sich selber, sie erkennt sich, aber mit Lächeln und Freude, sie glaubt etwas Fremdes zu umarmen und an sich zu schließen, und bemerkt und fühlt sich selber.⁴¹⁵

Los recuerdos de las beatitudes pasadas fluyen al alma humana al sonar de la música:

In den innersten Tiefen in Wollust aufgelöst, in ein Etwas zerronnen und verwandelt, für das wir keine Worte und keine Gedanken haben, das selbst in sich ein Alles, ein höchst beseligendes Gefühl ist, oh, wer vermöchte da noch auf die Dürftigkeiten des Lebens einen Rückblick zu werfen, wer schiebe nicht gern und folgte dem Strome, der uns mit sanfter, unwiderstehlicher Gewalt jenseits, jenseits hinüberführt?⁴¹⁶

⁴¹⁴ Cf. Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais (Die Natur)*. En Novalis, *Werke in einem Band*. München: Hanser 1981, pp. 199-236 (205-233). Aquí p. 209: Dann werden die Gestirne die Erde wieder besuchen, der sie gram geworden waren in jenen Zeiten der Verfinsterung; dann legt die Sonne ihren strengen Zepter nieder, und wird wieder Stern unter Sternen, und alle Geschlechter der Welt kommen dann nach langer Trennung wieder zusammen. Dann finden sich die alten verwaisten Familien, und jeder Tag sieht neue Begrüßungen, neue Umarmungen; dann kommen die ehemaligen Bewohner der Erde zu ihr zurück, in dedem Hügel regt sich neu erglommene Asche, überall lodern Flammen des Lebens empor, alte Wohnstätten werden neu erbaut, alte Zeiten erneuert, und die Geschichte wird zum Traum einer unendlichen, unabschlichen Gegenwart.

⁴¹⁵ “Unmusikalische Toleranz”, *Phantasien*, WW, p. 236.

⁴¹⁶ “Unmusikalische Toleranz”, *Phantasien*, WW, p. 236s.

El hombre ha reunido los sonidos más hermosos de la naturaleza, que aún hablan el idioma de ese tiempo pasado y los hace sonar a través de los instrumentos.

Die Musik hat das Schönste der Naturtöne gesammelt und veredelt, sie hat sich Instrumente gebaut, aus Metall und Holz, und der Mensch kann nun willkürlich eine Schar von singenden Geistern erregen, sooft er will; die Kunst beherrscht das große, wunderbare Gebiet. Die wollüstige Phantasie hofft, einst einen noch höhern überirdischen Gesang der Sphären anzutreffen, gegen den alle hiesige Kunst roh und unbeholfen ist.⁴¹⁷

Tieck compara la música instrumental con un lenguaje celestial que el hombre entendía originariamente y que se esmera por volver a entender. Un único tono, un único sonido atrapa al hombre y lo libera de todas las ataduras terrenales elevándolo hacia las alturas. El hombre se convierte en dueño del tiempo y el espacio, y todo le resulta maravilloso y sencillo. Los pensamientos le abandonan, y ligero y liberado sólo piensa en tonos, sin tener que realizar ese esforzado rodeo a través de la palabra. Vuelve a ser un niño que aún no tiene que arrastrar el lastre del entendimiento. Ahí radica la grandeza de la música:

Das scheint mir eben das Große aller Kunst, absonderlich aber der Musik, daß all ihr Beginnen so kindlich und kindisch ist, ihr Streben dem äußeren Verstande fast töricht, so daß sie sich schämt, es mit Worten auszudrücken; - und daß in dieser Verschämtheit, in diesem Kinderspiel, das Höchste atmet und den Stoff regiert, was wir nur fühlen oder ahnden können.⁴¹⁸

Tieck ve una relación entre los tonos y los colores En la variedad de colores de las flores y arbustos, ve una música maravillosa, y en el canto de los pájaros y del agua un gran jardín de flores. Todo se une de forma inseparable en la unidad de la naturaleza viva.

⁴¹⁷ "Die Farben", *Phantasien*, WW, p. 188s.

⁴¹⁸ "Die Töne", *Phantasien*, WW, p. 244.

Farbe ist freundliche Zugabe zu den Formen in der Natur, Töne sind wieder Begleitung der spielenden Farbe. Die Mannigfaltigkeit in Blumen und Gesträuchen ist eine willkürliche Musik im schönen Wechsel, in lieber Wiederholung: die Gesänge der Vögel, der Klang der Gewässer, das Geschrei der Tiere ist gleichsam wieder ein Baum- und Blumengarten: die lieblichste Freundschaft und Liebe schlingt sich in glänzenden Fesseln um alle Gestalten, Farben und Töne unzertrennlich. Eins zieht das andre magnetisch und unwiderstehlich an sich.⁴¹⁹

Sin embargo, el arte humano distingue entre escultura, pintura y música, y cada una sigue su propio camino. Pero sólo la música es capaz de existir por sí misma en un mundo cerrado, independiente de todas las demás artes. La pintura no. La pintura se debe a la naturaleza, intenta representarla en su viveza, sin embargo, para poder ser efectiva, precisa la ayuda de la música. Pues aunque puede reproducir las formas y los colores, los sonidos, que son los que dan vida al mundo, no los puede reproducir. Para Tieck, la pintura más hermosa resulta rígida e inexpresiva si no la acompaña la música. Sólo los tonos hacen que las líneas y colores cobren vida. El hombre entonces ya no ve los colores, los oye. De esta forma se introducen en él y estremecen su alma.

Pero sólo la música pura, la música absoluta equivale a la perfección. Tieck realiza una distinción estricta entre música vocal y música instrumental. La música vocal es una arte limitado, pues está sujeta a un texto, a palabras que le roban la libertad y la independencia. Puede conformar un todo en sí misma, como expresión ideal de deseos humanos, de pasiones que se perciben en el hombre de forma musical, pero nunca llegará a ser más que declamación o discurso: “Diese Kunst [die Vokalmusik] scheint mir aber bei allem diesem immer nur eine bedingte Kunst zu sein; sie ist und bleibt erhöhte Deklamation und Rede, jede

⁴¹⁹ “Die Farben, *Phantasien*, WW. p. 189.

menschliche Sprache, jeder Ausdruck der Empfindung sollte Musik in einem mindern Grade sein."⁴²⁰ La expresión musical supera a la expresión a través de la palabra, que queda reducida a la propia limitación del verbo, condicionado por su carácter descriptivo. La música no designa el sentimiento, es sentimiento en sí misma. La música instrumental es un arte libre y autónomo que sólo sigue sus propias leyes, y como expresión suprema de la música instrumental, la sinfonía se sitúa, con carácter anticipatorio, en la cúpula de la creación musical.⁴²¹

In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln Trieben, und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus. Die vollen Chöre, die vielstimmigen Sachen, die mit aller Kunst durcheinandergearbeitet sind, sind der Triumph der Vokalmusik; der höchste Sieg, der schönste Preis der Instrumente sind die Symphonien.⁴²²

La música instrumental se deja arrastrar por sus instintos, fantasea sin objeto ni meta, alcanza lo más elevado y consigue expresar lo más maravilloso y profundo. Conjura al alma humana un cuadro lleno de color, representa los acontecimientos como un poeta jamás sería capaz de hacerlo, no está sometida a ninguna norma y se completa en su propio mundo. Sin embargo, a menudo se forman en los tonos de esta música pura imágenes de tanta claridad plástica, que el hombre cree absorber las maravillas de este arte con el oído y con los ojos. Lo abarca todo, es la más elevada expresión de la belleza, que libera al alma humana de sus

⁴²⁰ "Symphonien", *Phantasien*, WW, p. 254.

⁴²¹ Cf. Silvio Vietta, "Zur Differenz zwischen Tiecks und Wackenroders Kunsttheorie". En Walter Schmitz (ed.), *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*. Tübingen: Niemeyer 1997, pp. 87-99. Aquí p. 98: "Sowohl Tieck als auch Wackenroder entwickelten eine spezifisch moderne Theorie des autonomen Kunstwerks [...], durch ihre Theorie der "absoluten Musik" am Beispiel der großen Musikform der Symphonie. Dabei weist die Musikwissenschaft zu Recht darauf hin, daß diese Musiktheorie antizipatorische Funktion hat und noch vor der Komposition der großen Symphonien Beethovens entwickelt war."

⁴²² "Symphonien", *Phantasien*, WW, p. 254.

dificultades. Es, como dice Tieck: “Das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion”.⁴²³

La música instrumental o música absoluta se convierte en el ejemplo por excelencia del arte autónomo representativo del sujeto autónomo, en oposición a una sociedad estática y jerarquizada, y sirve también de paradigma de cómo la abstracción a lo ideal hace olvidar a menudo los lazos con la realidad.⁴²⁴ Pero aunque se sitúe a la música por encima de las demás artes, tiene un carácter irreal porque depende de un factor al que escapan tanto la pintura como la arquitectura: el factor tiempo.⁴²⁵

En general, la estética musical de Tieck se puede extraer de toda su obra, Tieck no era un escritor teórico, y en oposición a su amigo Wackenroder, era un profano en la práctica musical, aunque en sus primeros años había intentado aprender a tocar el violín con poco éxito. Sin embargo, la música fue significativa a lo largo de su vida y adquirió una importancia inusitada para su obra, en la que se puede observar una constante evolución y ampliación de los conocimientos del autor, que queda patente en su obra tardía con la utilización de conceptos musicales técnicos y complejos. En sus obras se tropieza constantemente con descripciones musicales, que en algunos casos se extienden de forma considerable. Tieck gusta de emplear giros metafóricos y representa las vivencias musicales de forma gráfica. En su novela *Franz Sternbalds Wanderungen* son frecuentes los pasajes

⁴²³ “Symphonien”, *Phantasien*, WW. p. 251.

⁴²⁴ Cf. Hilzinger, 1984, p. 96. El autor considera esta búsqueda de un arte autónomo consecuencia del fracaso del programa formativo y reformista de la Ilustración y de la experiencia negativa por parte de los contemporáneos de provocar cambios revolucionarios.

⁴²⁵ Frey, 1970, p. 103.

musicales, hasta el punto de que Goethe la denominó “*musikalische Wanderungen*”. Y aunque el protagonista de la novela es un pintor, Tieck pone constantemente instrumentos en manos de sus personajes o les hace cantar, lo que contribuye a la atmósfera eminentemente lírica de la novela. No suele tratarse de música artística, normalmente se trata del canto de canciones sencillas - uno de los recursos más empleados por Tieck para insertar poemas como textos cantados – y del sonido de instrumentos como la flauta, la chirimía (dulzaina), la corneta o trompeta y el cuerno. Son pasajes aparentemente poco significativos en los que la música se caracteriza durante un corto espacio de tiempo, y generalmente a través de su efecto, pero que son un requisito que contribuye a crear un determinado ambiente, un recurso muy empleado por la literatura de la época: “*Seine lyrischen Landschaftsbilder sind nur zu Musik gedacht, die Sprache ist nicht als selbständiger seelischer Ausdruck behandelt, sondern als Unterlage für Melodien*”⁴²⁶

Y aunque una gran parte de los motivos que encontramos dispersos a lo largo de su obra parecen seguir simplemente la tradición, muchos son muy significativos. Junto con el canto inocente, el gorjeo de los pájaros, la aparición de músicos en fiestas o el simple placer por la música de los personajes, hay muchos lugares en los que los motivos musicales son decisivos para la configuración del argumento, a menudo relacionados con lo mágico, lo místico o lo demoníaco. En muchos pasajes sirven para recrear una atmósfera amorosa o nostálgica, como era típico para el Romanticismo. Por ejemplo, en *Der blonde Eckbert* la canción de un

⁴²⁶ Friedrich Gundolf, “Ludwig Tieck”. En Wulf Segebrecht (ed.), *Ludwig Tieck*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, pp. 191-265. Aquí p. 225.

pájaro se enlaza de forma decisiva con los acontecimientos, y aparece reiteradamente como *Leitmotiv*.⁴²⁷

En la *Novelle, Musikalische Leiden und Freuden*, se describe con frecuencia de forma detallada y extensa la práctica musical. Esta *Novelle* depende en gran parte de E. T. A. Hoffmann, en la medida en que crea una sátira utilizando prototipos que aparecen en las diferentes obras de Hoffmann. Con excepción de Jean Paul y de Hoffmann, los autores coetáneos no alcanzan con sus representaciones musicales la trascendencia de Tieck. En la mayoría de los casos, éstas sólo contribuyen al ambiente lírico y están generalmente relacionadas con la predilección por la inserción de versos de canciones en las obras, habitualmente en prosa. Predominan los pasajes cortos y sucintos y contienen por lo general giros formales que podrían muy bien intercambiarse y situarse en otro momento de la historia. Con Ernst Theodor Amadeus Hoffmann la descripción y representación de la música y de la vivencia musical en la literatura romántica alcanzará su punto álgido.

⁴²⁷ Cf. Riedel, 1961, p. 647s.

5. La figura del músico medieval en la obra de Ludwig Tieck

5.1. Ludwig Tieck y la literatura de entretenimiento: “Viel Lärm aber das kann ich auch”

La carrera literaria de Tieck comienza cuando todavía se encuentra en el *Gymnasium* y escribe para sus profesores Rambach y Bernhardi,⁴²⁸ primero al dictado y más adelante incluso algunos capítulos y apartados de sus obras. En mayo de 1792 escribe a su amigo Wackenroder desde Halle:

Grüß Rambach und Bernhardi, sag' Rambach, daß sein Bruder mir kein Exemplar der eisernen Maske geben könne. Hast Du sie schon gelesen? Lies sie doch, das letzte Kapitel ist ganz von mir, einzelne unbedeutende Zusätze ausgenommen, sage aber Rambach nichts davon, daß Du es weißt, Du hättest es doch vielleicht erkannt, denn Du bist doch der einzige Mensch, der das kann. Auch vieles im vorletzten Kapitel ist von mir.⁴²⁹

En esta época aparecen ya algunas obras escritas por él, que serán publicadas años más tarde, como el drama *Alla-Moddin* (1790), la narración *Almansur* (1790), y los primeros capítulos de *Abdallah* (1791-93):

So entstand in den ersten Grundzügen schon auf der Schule jenes schaurige Nachtgemälde »Abdallah«, das seinen Dichterruf begründen sollte. Eine eigenthümliche Ironie war es, das gerade diese Dichtung, die in der Verwegenheit des Zweifels und im gewaltigen Schwunge der Phantasie Schiller's »Räubern« sich nähert, zuerst den Namen eines phantasielosen Gesellen trug, der dadurch bei Lehrern und Mitschülern den Ruf eines genies und starken Geistes erlangte.

⁴²⁸ Cf. Gundolf, 1976. Especialmente p. 197ss. Gundolf arremete contra esta etapa de Tieck y contra sus dos maestros, a quienes culpa en gran parte de la posterior evolución “negativa” de Tieck como escritor, de quien llega a decir: “Er fing an als Unterhaltungsschriftsteller niedrigen Niveaus... er hörte auf als Literaturgeis und Unterhaltungsschriftsteller hohen Niveaus.” *Ibid.* p. 193.

⁴²⁹ WW, p. 311.

Esta obras responden a las exigencias de un público ávido de historias góticas, de relatos de caballeros valientes, fornidos y masculinos, que igual pueden luchar por el amor de una mujer que correr increíbles aventuras en nombre de la religión. También existía predilección entre el gran público por las historias de ladrones convertidos en héroes. Köpke describe de la siguiente forma los gustos de la época:

Derbe, handfeste Stoffe liebte das große Publicum. Die Leser mußten sich ganz gewaltig erregt, und ihr Nerven von Schrecken und Schauern aller Art durchbebt fühlen, wenn sie mit Beifall freigebig sein sollten. Je abenteuerlicher das Gräßliche auftrat, desto besser; nach dem Ganzen pflegte man nicht viel zu fragen. In diesen Verzerrungen wirkten die misverstandenen Vorbilder, der »Götz«, »Die Räuber«, »Der Geisterseher« fort. Ritterromane verlangte man, die vom Sporngeklirr und dem Gepolter deutscher Kraft und Biederkeit widerhallten, in denen der mannhafte Ritter, wenn er nüchtern ist, in die Netze des Pfaffenstrugs und der Weiberlist mit eiserner Faust hineinschlägt. Nicht minder waren Räubergeschichten beliebt, gleichviel ob erfunden, oder aus den Criminalacten entlehnt. Es erschien irgendein heruntergekommener und ausgestoßener Held, der wie Karl Moor sich berufen fühlte, die Menschheit an der Menschheit zu rächen. Hier gab es Beiträge zur Erfahrungsseelenkunde. Als merkwürdige psychologische Erscheinungen wurden Gauner und Spitzbuben studirt, und zu großen Männern gestempelt, denen die Verkehrtheit der bürgerlichen Einrichtungen keinen Spielraum gönne, und sie aus der Heldenbahn in die nah angrenzenden Diebeswege hinüberdränge. Nur wenig fehlte, und auch dieser Räuber wäre ein Alexander, ein Cäsar geworden. nicht an ihm lag es, wenn er es nicht ward. Eine seicht moralisirende Pragmatik gefiel sich darin, die welthistorischen Personen als Räuber im Großen, und wirkliche Räuber als Helden im Kleinen darzustellen.⁴³⁰

El público parecía cansado de la tan alabada Ilustración, con su forma racional de entender el mundo, y se echó en brazos de la fantasía y de la superstición: “Die zahmgewordenen Schrecken der Revolution schienen sich in der deutschen Unterhaltungsliteratur festgesetzt zu haben. Aber wenn eisige Schauer den

⁴³⁰ Köpke I, p. 113.

Rücken des Lesers hinabglitten, dann fühlte er mit doppeltem Genusse das Glück bürgerlicher Ruhe und Sicherheit.”⁴³¹ Además de Rambach, otros muchos escritores practicaban este tipo de literatura, y con más éxito que él: Historias de caballerías de Spieß, Schlenkert, Veit Weber, Cramer y Feßler; las historias de terror de Meißner y Große – este último llegó incluso a hacerse pasar ante el público por el marqués español Vargas, o Marquis Große. Pero más relevante que la relación de Tieck con Rambach, fue su colaboración con su profesor Bernhardt, quien sólo cuatro años mayor que Tieck, vislumbró pronto su excepcional talento artístico, y entre otras colaboraciones, publicó con él las *Bambocciaden*, que el inflexible y corrosivo Gundolf describe como: “witzig banale, gut beobachtet seelenlose Novellen aus dem zeitgenössischen Gesellschaftsleben.”⁴³²

En 1794 Tieck interrumpe definitivamente los estudios para dedicarse de lleno a su labor de escritor, algo poco habitual en aquella época. En otoño del mismo año se traslada de nuevo a Berlín, donde permanecerá hasta 1799. Frecuenta los salones de Henriette Herz, Rahel Levin y Dorothea Veit, donde conocerá a personalidades importantes de la sociedad berlinesa. Especialmente productiva será la relación que entabla con el editor y cabeza de la Ilustración berlinesa Friedrich Nicolai. Éste le ofrece una posibilidad realista de ganarse el sustento con la escritura. Financieramente Tieck dependía completamente de él, y era muy hábil a la hora de satisfacer los deseos de Nicolai, de adaptarse a su gusto literario. Durante cuatro años, entre 1795 y 1798, escribirá para él una serie de relatos de naturaleza trivial en la línea de la tradición de la Ilustración, publicados en la

⁴³¹ Köpke I, p. 122.

⁴³² Gundolf, 1976, p. 198.

colección *Straußfedern*.⁴³³ Marianne Thalmann llama a los relatos de esta serie “mehr Lesefutter als Literatur”, y el gran mérito de Tieck radica precisamente en su capacidad de discernir y de elegir entre todos estos textos aquellos que iba a ‘utilizar’ y transformar y, por supuesto, en la transformación misma: “Er hatte aus Körben voll französischer Schundliteratur zu wählen, und im Wählen erprobte er seine Fingerfertigkeit. Im Nachempfinden des Einfachen, im Ironisieren des Ehrbaren und im Dramatisieren des Grausigen wuchs seine Vielsetigkeit.”⁴³⁴ A esta época pertenece sobre todo la frecuente alternancia de Tieck entre diferentes formas literarias. La diversidad de la producción de Tieck se debe en parte a cuestiones materiales, pero no menos a su máxima de que un autor debía probar todos los géneros. Y así aparecieron junto a obras ya románticas, otras todavía ilustradas o tardoilustradas, muy bien recibidas por el órgano recensional de la Ilustración editado por Nicolai, la *Allgemeine Deutsche Bibliothek*.⁴³⁵

Esta parte de su obra ‘por encargo’ es generalmente ignorada por los intérpretes de Tieck, porque consideran demasiado evidente que se trataba únicamente de “eine Schriftstellerei für aktuelle Bedürfnisse des literarischen Marktes”, sin otra motivación que justificara su estudio.⁴³⁶ Sin embargo, Tieck no reniega de esta fase de su producción, e incluiría estas obras tempranas en sus *Schriften*,

⁴³³ Tieck escribió por lo menos quince historias y una obrita de teatro entre los años 1795 y 1798 para las *Straußfedern*.

⁴³⁴ Marianne Thalmann, *Ludwig Tieck: Der romantische Weltmann aus Berlin*. München: Lehnen 1955, p. 18.

⁴³⁵ Bajo el mandato del “Geistergläubige” Federico Guillermo II se prohibió la “Allgemeine deutsche Bibliothek” de Nicolai. En 1794 la prohibición se extendió con efecto retroactivo a a todos los números de la revista, en la que sobrevivía el espíritu de la “Encyclopédie”, aparecidos en los últimos 35 años. Cf. Robert Minder, “Wandlungen des Tieck-Bildes”. En Grimm (ed.), 1972, pp. 60-76. Aquí p. 67. Cf. también Karlheinz Schulz, “‘Ästhetische Anarchie’. Zum Gefüge der literarischen Strömungen um 1800”, *Recherches Germaniques* 20 (1990), pp. 79-101.

⁴³⁶ Ernst Ribbat (ed.), *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Königstein: Athenäum 1979, p. 32.

añadiendo títulos y aportando o introduciendo cambios en los prólogos,⁴³⁷ intentando así que éstas fueran percibidas como precursoras de su obra posterior, y aunque desestimadas por los estudiosos, muchas de estas obras contienen ya una crítica, en algunos casos bastante explícita, tanto a la literatura en boga como a la época de la Ilustración, y la colaboración con Nicolai llegaría precisamente a su fin, cuando éste se percata del creciente tono irónico de los relatos de Tieck.⁴³⁸

Las *Märchen novellen* y comedias paródicas que aparecerían poco después - en gran parte creadas al mismo tiempo -, enlazan con el estilo de las *Straußfedern* y el resto de la producción temprana de Tieck, por ello es innegable su importancia, y dejan entrever el estilo conversacional magistral que encontraremos más adelante en el *Phantasmus*⁴³⁹ - “Was in den *Straußfedern* zu gären begonnen hatte, was in den *Volksmärchen* an Spritzigkeit gewinnt, wird im *Phantasmus* Spätlese der romantischen Dichtung”⁴⁴⁰ -, en los prólogos y discusiones de la época de los años 20 del siglo XIX y en las *Novellen* de la época de Dresde, tan características de Tieck.⁴⁴¹

Tieck compagina esta literatura de entretenimiento con obras más personales y ‘serias’ - a esta época corresponde su novela epistolar *William Lovell* (3 vol. 1795/6). La transición de Tieck al Romanticismo queda especialmente patente en

⁴³⁷ A excepción de *Die Theegesellschaft*, *Ein Tagebuch* y *Tonelli*, las contribuciones de Tieck no llevaban título en el original, éste se añadió para su inclusión en las *Schriften*.

⁴³⁸ La ruptura definitiva se produce cuando el joven Nicolai edita en 1799 una colección ilegal y falseada de las obras de Tieck, en la que por un lado, se omiten obras significativas, y por otro, se incluyen otras que no pertenecen a Tieck, y la ofrece a mitad del precio de venta en los comercios. Cf. Thalmann (ed.), *Werke*. Tomo I, p. 1002.

⁴³⁹ Colección de cuentos y obras de teatro aparecida entre 1812 y 1816 en tres tomos, que reúne gran parte de la producción más significativa de los primeros cuarenta años de Tieck.

⁴⁴⁰ Thalmann (ed.), *Werke*. Tomo II, p. 872.

⁴⁴¹ Paulin, 1987, p. 27.

una serie de obras de teatro y relatos publicados bajo el título *Volksmärchen von Peter Lebrecht* (3 vols., 1797), una colección que contiene, entre otras obras destacables, el cuento *Der blonde Eckbert*, la ingeniosa sátira dramática sobre los gustos literarios berlineses, *Der gestiefelte Kater*, y la primera versión de uno de los cuentos dramatizados que nos ocupa, *Ritter Blaubart*. Al mismo tiempo planea junto con Wackenroder la novela *Franz Sternbalds Wanderungen* (vols. i-ii. 1798), que Friedrich Schlegel definiría con las siguientes palabras: “ein göttliches Buch... der erste Roman seit Cervantes, der romantisch ist und darin weit über Meister”⁴⁴² -, que junto con las *Herzensergießungen* (1798), supuso la primera expresión del entusiasmo romántico por el arte antiguo alemán.

5.1.1. La figura del *Minnesänger* en la creación literaria de Ludwig Tieck

Ludwig Tieck fue pionero en el tratamiento y en el estudio de la literatura antigua alemana, con sus *Minnelieder* de 1803 logró abrir nuevas puertas para el acercamiento a los *Minnesänger*, y también a él le corresponde el mérito de ser uno de los primeros en intentar trasladar la figura del *Minnesänger* a los escenarios y convertirlo en personaje de ficción, dotándole así de una identidad y confiriéndole rasgos concretos.

El *Minnesang* parece querer apropiarse de los diferentes ámbitos de la literatura. Su presencia en la literatura hasta el siglo XVIII se limita casi exclusivamente a la lírica,⁴⁴³ pero con el auge de la novela y del drama, el *Minnesänger* se introduce también en estos géneros,⁴⁴⁴ aunque no será hasta el año 1845, con el *Tannhäuser*

⁴⁴² Carta de Friedrich Schlegel a su hermano, citado por Thalmann (ed.), *Werke*. Tomo I, p. 1004.

⁴⁴³ Cf. Sokolowsky, 1906, pp. 69-110.

⁴⁴⁴ No siempre son los *Minnesänger* alemanes, a menudo se trata de los trovadores provenzales.

de Richard Wagner, cuando la figura del *Minnesänger* cobre vida como un ser de carne y hueso sobre el escenario.⁴⁴⁵

Pero ya en los años previos al florecimiento del Romanticismo, existen intentos de traladar esta figura a la literatura y a la escena. Este mérito corresponde también a Ludwig Tieck, que antes de ensalzar esta figura a la cumbre con sus *Minnelieder*, ya la introdujo como narrador o personaje secundario en tres de sus obras tempranas que sitúa en la Edad Media. En 1792, bajo el auspicio de Rambach y en una época en la que todavía no estaba interesado por la auténtica poesía medieval, escribe la primera de estas obras, *Adalbert und Emma*. Esta historia fue publicada en la colección de Rambach *Ritter, Pfaffen und Geister in Erzählungen* (1793) y más tarde reeditada en las *Schriften* de 1828 bajo el título, *Das grüne Band. Eine Erzählung*.⁴⁴⁶ El marco de esta obra lo constituye una única frase: “Ein Minnesänger sang die traurige Geschichte und schloß mit diesen Versen”, que cierra la prosa narrativa e introduce un epílogo de doce versos. En el mismo año, y en la misma línea de producción, escribe *Das Märchen vom Roßtrapp*, que lleva como subtítulo *Der Gesang eines Minnesängers*. Aquí se trata de un poema épico, inédito en vida de Tieck, introducido por un monólogo en prosa de un *Minnesänger* ‘no nombrado’ que toma su lira para evocar el pasado, un *Minnesänger* que Wackenroder calificará irónicamente de “kurieus”⁴⁴⁷. Y en los años siguientes Tieck trabajaría en la tragedia *Karl von Berneck*, cuyo origen se remonta a 1793, aunque después de varias reescrituras no aparecería impresa hasta

⁴⁴⁵ *Adalbert und Emma* y *Karl von Berneck* nunca fueron escenificados.

⁴⁴⁶ *Schriften* VIII, 279. También *ibid.* VI, ix s. Aquí: Tieck, Ludwig, *Adalbert und Emma oder das grüne Band. Eine Rittergeschichte*. En Hölter, Achim (ed.), *Ludwig Tieck. Schriften 1789-1794*, vol. 1/12, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1991, pp. 129-181. Esta obra será citada en adelante con las siglas AE.

⁴⁴⁷ WW, p. 423.

1797. Aquí aparece dos veces un *Minnesänger* anónimo cantando una canción, y también en los diálogos de los personajes se refleja el fenómeno del *Minnesang* como típico del colorido de la época.⁴⁴⁸

5.1.1.1. Adalbert und Emma oder das grüne Band 1792 (pub. 1793)

Adalbert und Emma oder das grüne Band. Eine Rittergeschichte, fue escrita en 1792 y publicada en 1793 en *Ritter, Pfaffen, Geister in Erzählungen gesammelt von Huho Lenz* (i. e. F. E. Rambach). Fue publicado una segunda vez en las *Schriften*, tomo VIII, bajo el título *Das grüne Band. Erzählung*.

Adalbert und Emma está escrita en gran parte en forma dialogada, con acotaciones ocasionales. Es una historia típica de caballerías con abundante *Claptrap* teatral, premoniciones y visiones fatalistas. El caballero Friedrich von Mannstein tiene una hermosa hija llamada Emma, secretamente enamorada de Adalbert, el escudero de su padre, que ha demostrado ser un duro luchador y ha salvado la vida a su señor. Sin embargo, el padre frustra este amor y Adalbert debe abandonar la corte. Adalbert entabla amistad con el caballero Wilhelm von Löwenau, a quien salva la vida, y éste promete conseguirle a Emma. Sin embargo, Löwenau se enamora de ella y es desleal a su amigo. Emma, olvidando a Adalbert, se promete con Wilhelm. En respuesta a esta traición, Adalbert la mata y es muerto a su vez por Wilhelm. Termina la historia con un *Minnesänger* cantando la muerte de los amantes.

⁴⁴⁸ Cf. Achim Hölter, *Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie*. Heidelberg: Winter 1989, p. 306s. Según Hölter, estas figuras esquemáticas que informan de un pasado antiguo, se desarrollan básicamente a partir de la figura, también nebulosa, de Ossian. Cf. también Wolf Gerhard Schmidt, “...manche Stellen daraus werd ich nie, nie vergessen’ James Macphersons *Ossian* und die frühromantische Poetik Ludwig Tiecks”. En AA.VV, 2004, pp. 25-44.

Ein Minnesänger sang die traurige Geschichte und schloß mit diesen Versen:
 Jenseits des Grabes wurden sie gekrönet,
 Dort ihre Liebe wieder ausgesöhnet.
 Oft schweben sie in feierlichen Stunden
 Hin durch den wildverwachsenen Tannenhain,
 Sie küssen wechselsweis im Mondenschein
 Sich liebevoll die Todeswunden.
 Manch Kind sieht sie auf Mondesstrahlen schweben,
 Und fühlt ein leises schauerliches Beben;
 O Mutter! ruft es aus, im blassen Schein,
 Durchfahren Geister itzt den Hain. –
 Die Mutter spricht: sei ruhig Kind,
 In Silberpappeln wühlt der Abendwind.⁴⁴⁹

Al final de la obra, Tieck pretende crear la ficción de que ha sido un *Minnesänger* quien ha narrado originariamente esta trágica historia, lo que la situaría en la tradición épica, más que en la lírica, aunque en esta última estrofa difícilmente se pueden encontrar reminiscencias que la relacionen con la Edad Media, o siquiera nos hagan pensar en ella.

El propio Tieck tenía una baja opinión de esta obra, consideración que compartía Wackenroder, que a petición de Tieck le transmite su opinión sobre *Adalbert und Emma* en una carta del 29 de noviembre de 1792, en la que le comunica haber encontrado muy pocos aciertos en ella:

Das meiste ist [...] sehr gewöhnlich, und trägt die deutlichsten Spuren der Flüchtigkeit an sich. Warum müssen doch Leute wie Du, so schnell schreiben! [...] Im ganzen bleib ich hartnäckig bei meinem Gedanken, daß das Charakteristische des Ritterkostüms im ganzen Geiste nicht so recht dargestellt ist. [...] man sieht zu sehr immer das Bedürfnis des Verfassers; es ist alles zu schwach. [...] Die einzige echt genievolle, Stelle, die mir sich aufgedrungen hat, ist die Schilderung von Adalberts Hinreiten zur Friedens-Burg, am Ende: diese ist sehr erschütternd. Die Idee an den letzten Versen am Ende ist sehr artig. Die Stelle: Als er am Morgen aufwachte, war Adalbert

⁴⁴⁹ AE, p. 181.

und sein Versprechen, sein erster Gedanke: ist ganz aus der menschlichen Seele geschöpft.⁴⁵⁰

Este juicio no debió de sorprender a Tieck, ya que él mismo tenía una opinión muy negativa de esta obra. El 30 de noviembre de 1792, antes de recibir la carta de Wackenroder que se cita con anterioridad, le escribe:

Ich habe Adelbert [sic] und Emma an Rambach geschickt, Du hast es wahrscheinlich schon gesehn, es kann Dich aber nichts daran interessieren, als daß es von Deinem Freunde ist, es lag mir entsetzlich zur Last, ich machte es also nur in der größten Eile fertig; wenn ich nächstens etwas abschicke, so soll es hoffentlich etwas Besseres sein.⁴⁵¹

A Bernhardi le escribe en julio de 1793 desde Erlangen: “Ich gestehe, daß das Ding nichts wert ist.”⁴⁵² Y el 23 de diciembre del mismo año escribe desde Göttingen a su hermana: “... ich wußte überhaupt schon vorher, was von dem ganzen Dinge zu halten sei, ich habe es ein wenig zu schnell geschrieben.”⁴⁵³

En ninguna de las cartas o referencias de Tieck o a Tieck sobre esta obra se hace mención de la figura del *Minnesänger* que aparece al final de la misma. No parece pues cumplir otra función que la de contribuir al escenario medieval. Cabe mencionar también que en esta época el interés de Tieck por el Minnelied y por los *Minnesänger* todavía no ha despertado, sus conocimientos al respecto son muy escasos, y probablemente extraídos de otras obras de la época, destinadas al entretenimiento del gran público. Hay que tener en cuenta, que los motivos medievales inundaban la literatura:

⁴⁵⁰ WW, p. 378s.

⁴⁵¹ WW, p. 366.

⁴⁵² Aquí citado por Arnim Gebhardt, *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des Königs der Romantik*. Marburg: Tecnum 1997, p. 16.

⁴⁵³ *Letters* 2, p. 320. Aquí Hölter (ed.), *Schriften* I, p. 914.

Die Ritter-, Geister- und Räuberromane des späten 18. Jh. s sind Legion [...]; es seien nur Christian Heinrich Spieß' "Geistergeschichte aus dem 13. Jahrhundert" Das Petermännchen (1791/92), Karl Gottlob Cramers "Sage aus dem 13. Jahrhundert" Hasper a Spada (1792/93) oder Gottlob Heinrich Heinses Ludwig der Springer, Graf von Thüringen, "eine wirkliche Geschichte aus dem 12. Jahrhundert" (1791) genannt.⁴⁵⁴

Leonard Wächter, que publicaba bajo el pseudónimo Veit Weber, escribió una tragedia de caballerías bajo el título *Männerschwur und Weibertreue*, cuyo título ya indica la dirección que tomará el conflicto central en Tieck. El nombre Adalbert o Adelbert era ya habitual en los dramas de caballerías desde el *Götz*, y el doble título responde a una tradición antigua de las historias de amor, desde *Amor und Psyche*, *Romeo und Julia*, *Erwin und Elmire* hasta la novela de éxito de Bernardin de Saint-Pierre *Paul et Virginie* (1787). El caballero Löwenau semeja al caballero Wildenberg en *Karl von Berneck*, y en *The Castle of Otranto* (1764), de Walpole, el príncipe tirano se llama Manfred y su adversario Friedrich.

También el motivo central del falso amigo que en ausencia de éste pretende los favores de la amada está relacionado con el tema de Genoveva, o de forma más general, con el del secuestro de la mujer, un motivo que aparece con frecuencia en el drama de alrededor de 1790. También el resto de motivos presentes en esta obra tienen antecedentes en la literatura universal y no suponen ninguna innovación digna de mención. *Adalbert und Emma* fue escrito en la línea de la literatura del momento, recurriendo a temas y motivos recurrentes dentro del género de la literatura de caballerías.

⁴⁵⁴ Hölter (ed.), *Schriften* I, p. 917.

Nos interesa especialmente la figura del *Minnesänger* que Tieck introduce al final de la obra, pretendiendo dar la apariencia de haber sido narrada por él, intentando así dotar al conjunto de una atmósfera más medieval, aunque el desconocimiento que Tieck tenía en esa época del *Minnesang* convierte a esta figura en un mero adorno, gratuito y sin fundamento, “vorausgesetzt, dass man in dem Geister- oder Gespensterzauber der Schlusstrophe überhaupt eine Beziehung auf das deutsche Mittelalter entdecken könnte.”⁴⁵⁵ Debemos recordar, que en esas mismas fechas escribía a Wackenroder desaconsejándole su dedicación al *Minnesang* con las siguientes palabras: “Vertiefe Dich übrigens ja nicht zu sehr ind die Poesie des Mittelalters [...]. So viel ich die Minnesänger kenne, herrscht auch eine erstaunliche Einförmigkeit in allen ihren Ideen; es ist überhaupt schon gar keine Empfehlung für den poetischen Geist dieses Zeitalters.”⁴⁵⁶ Y en la respuesta de Wackenroder, de cuyos conocimientos al respecto de la literatura antigua alemana no cabe dudar, queda patente el desconocimiento de Tieck de esta etapa de la literatura alemana: “Du kennst übrigens sehr wenig von den altdeutschen Literaten, wenn Du bloß die Minnesinger kennst.”⁴⁵⁷ Incluso el conocimiento que tiene Tieck de los *Minnesänger* es muy superficial, como corresponde a los prejuicios de la época, todavía anclada en los presupuestos de la Ilustración tardía. El *Minnesang* ocupa para Tieck todavía un lugar secundario dentro de la literatura, y prefiere dedicarse a lo que considera verdaderamente bello, que se puede encontrar preferentemente en la literatura de la antigua Grecia, aunque

⁴⁵⁵ Sokolowsky, 1906, p. 113.

⁴⁵⁶ Carta de Tieck a Wackenroder, 28 de diciembre de 1792, WW, p. 395. Cf. Cap. 6.

⁴⁵⁷ Carta de Wackenroder a Tieck, enero de 1793, WW, p. 411.

también en Europa, en Asia y en la nueva Inglaterra, y duda de que él mismo vaya algún día a aventurarse con las “reverberaciones de los provenzales.”⁴⁵⁸

Sin embargo, en dos de sus obras de esta época – la que nos ocupa y *Der Roßtrapp* – Tieck parece entrar en contradicción con su propia afirmación, en la medida en que introduce en ellas personajes caracterizados como *Minnesänger*, pero podemos afirmar, que no es sino una concesión a los requisitos editoriales, respondiendo a los gustos de un público acostumbrado a las historias medievales. Y Tieck es consciente de este hecho, es el primero en reconocer los defectos de su obra, y no puede estar más de acuerdo con las críticas que se le hacen: “Über Adalbert und Emma hast Du mein Urteil. Natürlich war’s nur ein flüchtiger Aufsatz, wie Du nun auch sagst. Daß Emma verächtlich wird, scheint Dir also doch auch so fehlerhaft? Nun wir sind ja immer einig.”⁴⁵⁹

La figura del *Minnesänger* en esta obra no es pues todavía relevante. Sólo se la reconoce como tal por la etiqueta, ni por su comportamiento, ni por su carácter – que en esta obra no se reflejan -, ni por el contenido poético de su discurso. Carece de importancia en el conjunto de la obra, y sólo contribuye al decorado medieval. Marianne Thalmann, en su obra *Die Romantik des Trivialen*, menciona precisamente como una característica de la obra temprana de Tieck, su uso indiscriminado y poco reflexivo de determinados conceptos, lo que considera un síntoma de inmadurez.⁴⁶⁰ Prueba de ello, es el hecho de que Tieck introdujera este

⁴⁵⁸ Cf. Carta de Tieck a Wackenroder, 28 de diciembre de 1792, WW, p. 388ss.

⁴⁵⁹ Carta de Wackenroder a Tieck, WW, p. 381.

⁴⁶⁰ Marianne Thalmann, *Die Romantik des Trivialen. Von Grosses “Genius” bis Tiecks “William Lovell”*. Munich: List 1970, p. 75.

personaje, aunque irrelevante, en su obra, al mismo tiempo que discutía el valor de la figura real que lo inspiraba.

5.1.1.2. *Das Märchen vom Roßtrapp. Der Gesang eines Minnesingers 1792*

El mismo año que escribe *Adalbert und Emma*, Tieck compone también el poema épico *Das Märchen vom Roßtrapp*, cuyos personajes caracterizados como *Minnesänger* merecen las mismas críticas que en la obra precedente. Al igual que la anterior, esta obra fue escrita bajo el auspicio de Rambach, y estaba pensada para su pronta edición y satisfacción inmediata del público y del editor, Rambach.

Wackenroder, después de leer el *Roßtrapp*, advierte a Tieck de los peligros de seguir escribiendo en la línea de Rambach, como si quisiera convertirse en su sucesor, lo que haría de él un escritor mediocre: cuando uno se acostumbra a este tipo de obras, le escribe a su amigo, luego se es incapaz de escribir algo distinto.

Denn man verwöhnt sich durch diese Art zu schreiben gewiß am Ende so sehr, daß man nachher nicht mehr etwas Langsames, Durchdachtes, in allen Teilen so viel als möglich Vollkommenes, zustande bringen kann..., und in allem was man hervorbringt ist ein Etwas, aber nichts Ganzes von Schönheit, und so verliert man die Kraft, die Stärke und die Beharrlichkeit, ein Werk zu schaffen, worin man nach Gewissen jeden einzelnen Teil, bis auf Kleinigkeiten, so ausgeteilt und der Vollkommenheit so nahe zu bringen gesucht hat, daß man das Ganze ein Produkt seiner höchsten und edelsten Anstrengung nennen darf.⁴⁶¹

La obra nunca fue editada y sólo se conservaron tres manuscritos: el primero proviene del propio Tieck, el segundo es una copia incompleta de mano desconocida y el último se especula puede corresponder al secretario de Tieck, Karl Hellmuth Dammas (1816-1885), que la copiaría del original no antes de

⁴⁶¹ Carta de Wackenroder a Tieck, WW, p. 422.

1844.⁴⁶² El 16 de enero de 1793 Tieck escribe a su hermana Sophie: “Ich habe wieder ein grosses Werck an Rambach geschickt, Wakk[enroder] wird wohl so gut sein, es dir zu bringen, oder auch vorzulesen, es ist aufrichtig gesagt, noch schlechter als Emma.”⁴⁶³ Esta obra, sin embargo, nunca sería publicada. En 1824 escribe a su hermano Friedrich: “Vom Rosstrapp im Harz habe ich einmal in Göttingen ein Gedicht gemacht, das aber niemals gedruckt ist”.⁴⁶⁴

Der Roßtrapp cuenta una *Sage* local del Harz, que Tieck visitó en la primavera de 1793 en compañía de Wackenroder y que le impresionó sobremanera. Tieck recuerda esta experiencia en un “Reisebericht” a Bernhardi, con las siguientes palabras: “Erst einmahl habe ich in meinem Leben geschwindelt, als ich nämlich auf den äußersten Klippen des Roßtrappes herumkletterte, wo wahrscheinlich vor mir noch wenig Menschen gegangen.” En el mismo relato, y con referencia a la zona de Kulmbach, informa: “Besonders schön war es, als wir herumgingen und uns auf die Spitze eines Berges stellten, der die ganze Gegend übersieht, hier und bei Berneck und der Roßtrappe sind die schönsten Gegenden, die ich bis itzt kenne.”⁴⁶⁵

El Harz era el paisaje romántico por excelencia del norte de Alemania en el siglo XVIII. Esta cordillera está formada por una serie de formaciones montañosas rodeadas de leyenda, con nombres tan misteriosos como Teufelsmühle,

⁴⁶² Hölter (ed.), *Schriften* I, p. 933.

⁴⁶³ Percy Matenko y Edwin Hermann Zeydel (eds.), *Letters to and from Ludwig Tieck and his Circle. Unpublished Letters from the Period of German Romanticism Including the Unpublished Correspondence of Sophie and Ludwig Tieck*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press 1967, p. 322.

⁴⁶⁴ Matenko y Zeydel (eds.), 1967, p. 196.

⁴⁶⁵ *Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense*. Tomo I. Leipzig, 1867, p. 217. Aquí Hölter (ed.), *Schriften* I, p. 937.

Teufelsmauer, Mägdesprung o Roßtrapp. A. W. Schlegel, Novalis, Alexander von Humboldt y más tarde Eichendorff y Heine, entre otros, visitaron esta última.

Y en el subtítulo de este poema - *Gesang eines Minnesängers* - se produce la referencia al cantor medieval que nos ocupa. Se abre así un marco que cierra con los seis últimos versos a modo de epílogo:

Sanfzitternd blinken
 Der Sterne Schimmer auf der Laute Saiten,
 Die Töne fliegen über die weiten
 Felsenwände, und versinken
 Immer leiser nach und nach
 In des Stromes stürmenden Wellenschlag.⁴⁶⁶

Como ocurriera con la mayoría de las obras de esta época, Tieck se la envía a Wackenroder para que le dé su opinión al respecto. Tieck es consciente de la baja calidad de su escrito – él mismo considera que está por debajo de *Adalbert und Emma* - y aunque la crítica que le hará Wackenroder va más allá de lo que esperaba, la aceptará sin rencor: “Der Roßtrapp ist schlecht, aber Du thust ihm doch ein wenig Unrecht.”⁴⁶⁷

Dein Roßtrapp ist gar nicht sonderlich [escribe Wackenroder] und hat die Ehre, noch ziemlich unter der Emma und Adalbert zu stehen. (Das ist doch freimütig genug?) Die Erfindung? könnte, dünkt mich, weit besser sein. Daß ein Mädchen auf einem Pferde über den tiefen Abgrund einmal herübergesetzt hat, weil sie von einem Riesen verfolgt ist, ist eine triviale Fiktion, die – ich auch hätte erfinden können, und die durch die Aufführung in ein nich dürftigeres Licht gestellt wird. Die ganze Erzählung hat gar keine Haltbarkeit, kein Interesse, kein Leben: warum verfolgt der Riese das Hirtenvölkchen? Was will das Geisterwesen eigentlich sagen? Warum schützt das Diadem vor dem Riesen? Warum ziehen die Geister und alles am Ende von dem Ort weg? Das liegt alles im Nebel. Und dann hast Du wohl in der Mitte den Eingang vergessen: ein Minnesinger

⁴⁶⁶ Aquí utilizaremos la versión de Hölter (ed.), *Schriften* I, pp. 183- 215. A partir de ahora se citará con las siglas MR.

⁴⁶⁷ Matenko y Zeydel (eds.), 1967, p. IIs.

kommt in die Harzgegend (der Anfang in Prosa enthält noch die meiste Kraft und Phantasie), beschreibt sich selbst (doch etwas steif, als wenn er dem Landschaftsmaler abgerissene Ideen angäbe), die Gegend, und fängt an hierauf zum Zeitvertrieb an, sich in Versen, die er, wenn es ihm zu unbequem wird, auch ohne Reim vorlieb nimmt, ein Geschichtchen vorzusingen. Ein kurieuser Minnesinger! Er muß närrische Launen gehabt haben! Ich hätt' ihn sehen mögen, wie er da in der einsamen Gegend sitzt und sich ein Märchen singt! – Warum ist nicht das Ganze Ein Ausfluß der Phantasie von Anfang an in Versen? warum läßt Du ihn nicht in einem lyrischen Gemälde die Gegend besingen, in lyrischer Begeisterung die Begebenheiten der Vorzeit ihn als gegenwärtig sehen?⁴⁶⁸

Al igual que en *Adalbert und Emma*, ni el carácter ni las cualidades poéticas del personaje etiquetado como *Minnesänger* lo hacen reconocible como tal. El personaje sólo es utilizado para dotar de colorido a un ambiente caballeresco, que responde a un género popular en la época, que el escritor elige para obtener éxitos editoriales. Sin embargo, aunque la figura del *Minnesänger* no resulte en absoluto convincente en la forma de su discurso poético: “klappernde Reime, unpräzise, nachlässige Versifikation, Breite, mangelnde Verdichtung, monotone Wortwahl, Inkongruenzen im Tempus”,⁴⁶⁹ ni en su caracterización, Tieck la utiliza junto con la leyenda del *Roßtrapp*, para realizar una crítica parcialmente encubierta a la situación político-social del momento, y muestra ya claros rasgos del romántico temprano Tieck, con su referencia a una época dorada desaparecida a la vez que soñada, y su descontento con un mundo utilitarista y corrupto.

Formalmente, el *Roßtrapp* es un poema épico con elementos del *Singspiel* o de la ópera.⁴⁷⁰ El aspecto pastoral relaciona esta obra con otras anteriores. Casi todos sus textos contienen digresiones fantástico-idílicas. Con el paso de la prosa

⁴⁶⁸ Carta de Wackenrodera a Tieck de enero de 1793. WW, p. 422s.

⁴⁶⁹ Hölter (ed.), *Schriften I*, p. 945.

⁴⁷⁰ Cf. KB, p. 211.

enfática al verso, crece el entusiasmo del narrador en primera persona, el *Minnesänger*. Comienza éste su ‘canto’ en prosa a modo de introducción, mientras cabalga con su laúd al hombro añorando un tiempo pasado: “O Vergangenheit! Steige in meiner Seele auf! [...] Meine Laute ertönt! – Warum zittern ungeduldig deine Saiten? – Willst du die Helden der Vergangenheit singen? die Liebe der Vorwelt?”⁴⁷¹ Continúa su camino y describe en tono de lamento una naturaleza que se ha tornado caótica, destruida por la mano del hombre, una naturaleza que imagina cómo debió haber sido concebida por el creador, y en este estado de irritación por la desolación que contempla, decide tomar su laúd y cantar al viento que llora como un aullido por las paredes rocosas: “Her meine Laute! ich will Lieder singen, die von den fernen Klippen laut und furchtbar wiedertönen, - wenn auch hier in der Einsamkeit kein Wanderer meinen Gesang vernimmt, nun so sing ich ihn der öden Wildnis und dem dumpfen Widerhall.”⁴⁷² A partir de aquí empieza el canto propiamente dicho, y la prosa se convierte en verso. El tono general de este poema es elegíaco, como un obituario que canta a un pasado armónico ya desaparecido. En la descripción de un tiempo pasado añorado queda patente el estado de un presente nefasto mediante un juego de oposiciones.

El pasado añorado está caracterizado, entre otros aspectos, por el contacto con el mundo de los espíritus:

Wen sing' ich? -
 Ha! die goldnen Tage,
 Als noch mit schöner milder Hand,
 Nach unsrer grauen Väter Sage

⁴⁷¹ MR, p. 183.

⁴⁷² MR, p. 185.

Die Geisterwelt sich uns verband;
 Als noch des Elends bange Klage
 Von Menschen abgewiesen, dort Erhöhung fand.
 [...]
 Ha! seid mir begrüßt ihr romantischen Zeiten,
 Als Geister mit buntem gefälligen Flug
 Den Vorhang zogen von fernen Künftigkeiten,
 Eröffneten des Schicksals dunkles Buch.⁴⁷³
 [...]
 Ach! itzo ist die schöne Welt gestorben,
 Seit ihr von der Natur die goldne Hülle zogt
 Und zu den Abendwolken Eurer Heimat flogt,
 In aller Reiz hinweggestorben.⁴⁷⁴

Por la religión natural,⁴⁷⁵ por el amor libre:

So lebte jeder sich und denen die er liebte
 Und jeder liebte jeden den er sah
 Die heilige Liebe war hier ewig ihnen nah,
 Kein Kummer war der ihre hellen Augen trübte.
 Fremd waren ihnen Haß und Rache,
 Verfolgung nur geträumter Wahn.
 [...]
 Die Liebe schlich an keinen Eisenbanden,
 Von keinem Priester eingeweiht,⁴⁷⁶

Por la legalidad, por la solidaridad y el amor al prójimo: “Dem Kranken leistete der Nachbar Hülfe, / Dem Armen gab von seinem Überfluß / Der Reichere, so wohnten Fried’ und Freude / Und ruhges Glück in diesen schönen Tälern”,⁴⁷⁷ y por la paz duradera: “So lebten sie in ewgen Frieden / durch Felsen von der Welt geschieden”.⁴⁷⁸

El *Minnesänger* contrapone este pasado armónico a un presente que ha desembocado en el despotismo:

⁴⁷³ MR, p. 185: vv. 16-22, 27-30.

⁴⁷⁴ MR, p. 185: v. 36; p. 186: vv. 1-3.

⁴⁷⁵ MR, p. 199: v. 29ss.

⁴⁷⁶ MR, p. 187: vv. 24-29, 32s.

⁴⁷⁷ MR, p. 188: vv. 8-11.

⁴⁷⁸ MR, p. 187: v. 8s.

Es hatt schon des Krieges blinde Wut
 Die blühnde Erde rings verheert,
 Schon sah man Felder rot gedüngt von Blut,
 Das Unglück hatte seinen Köcher ausgeleert.
 Schon stieg aus wildverstörten Trümmern
 Mit dichten Säulen Rauchs das Wimmern
 Der Sterbend[en] empor
 Und schlug an keines *Menschen* Ohr.
 Die gütigen Götter waren all entronnen,
 Gerechtigkeit lag in des Siegers blitzend Schwert,
 Gold stempelte des Mannes Wert,
 Die Tugend überstrahlten Königskronen.
 Mit ehernem Szepter herrschten schon Tyrannen,
 Die Freiheit starb, auf ihrem Grabe stand ein Thron,
 Die Göttlichkeit, die Könige durch Blut gewannen,
 Ererbte schon bei der Geburt der königliche Sohn.⁴⁷⁹

A partir de aquí da comienzo la historia propiamente dicha, y se introduce al personaje que amenaza la situación idílica descrita: el gigante *Sandal*, el terror del pueblo, a quien se venera como a un dios malvado cuya cólera se apacigua con un sacrificio anual de terneros y cabras: “So sahe man mit Ruhe zu dem Fels hinauf / Auf dem der Schreckliche in seinem Grimme throne.”⁴⁸⁰ En este poema, el mundo armónico añorado ya no existe, porque se ha perdido la diadema que lo protegía:

Bewahre ewig diesen Schmuck,
 Er sichert stets dein Volk vor Druck,
 Vor schrecklicher Tyrannen Qualen.
 So lange dieser Kranz dein Haupt wird schmücken
 Wird es dem Sandal nimmer glücken,
 Mit Frevlersmut herabzugehn
 Und frech ins Auge euch zu blicken,
 Er muß auf seinem Felsenrücken
 Dort ewig stets ohnmächtig stehn
 Und in die blaue Ferne spähn.
 Doch hast du dieses Diadem verloren
 Dann ist das Schicksal gegen euch verschworen,
 Mit ihm weicht auch der Geisterwelt hülfreiche Hand,
 Das Glück ist dann von euch hinweggebannt.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ MR, p. 186: vv. 12-27.

⁴⁸⁰ MR, p. 189: v. 4s.

⁴⁸¹ MR, p. 208: vv. 27-37; p. 209: v. 1s.

La corona en forma de diadema se pierde entre los arrecifes y es arrastrada por la corriente desapareciendo entre las aguas, y provocando así la situación de abandono actual. Los espíritus abandonaron sus hogares entre las rocas y buscaron refugio en islas lejanas inhabitadas. Y estos tiempos pasados se perciben ya tan lejanos, que sólo producen carcajadas, como si de un cuento se tratara.

Es wichen zürnend alle Geister
 Aus ihrer Felsenwohnungen und zogen
 Zu fernen, unbewohnten Inseln.
 Von uns liegt jene goldne Zeit so fern,
 Daß wir sie nur als eine Mär verlachen.⁴⁸²

Y la única prueba de la veracidad de la leyenda se encuentra precisamente en las huellas de las herraduras del caballo sobre el que galopaba Buda, la última joven coronada con la diadema por su virtud, durante su huida del gigante, en la que se perdió la diadema. Estas “huellas de la herradura del caballo” dan nombre a la cordillera de la que el poema toma, a su vez, su título: “Roßtrapp”: “Noch steht die Spur vom Huf des Rosses, / Hier auf dem Felsen. –⁴⁸³

Sin embargo, aún queda la esperanza: Esta paz perdida se puede reestablecer gracias a una profecía, cuando una joven, en premio a su virtud, sea coronada de nuevo con la diadema, que aunque extraviada, aún existe, pues yace en el fondo del mar.

Wenn Buda's goldne Krone
 Ein edles Mädchen wieder krönt,
 Dann kehre Glück auch wieder und bewohne
 Stets eure Hütten mit euch ausgesöhnt.⁴⁸⁴

⁴⁸² MR, p. 215: vv. 6-10.

⁴⁸³ MR, p. 215: v. 12s.

⁴⁸⁴ MR, p. 215: vv. 2-5.

La expectativa en el lector – despertada por el título - de encontrarse una *Sage* local sólo se ve satisfecha cerca del final, lo que confiere al conjunto una sensación de desproporción. Y precisamente este hecho delata las verdaderas intenciones del autor: “Gerade daß Tieck auf das völlig andere Gleis einer unbeholfenen mythischen Zeitkritik gerät, ist aufschlußreich für sein Leiden an der Misere des Zeitalters, wie er es aktuell empfand, bald aber milder sehen sollte. So erklärt sich auch das flüchtige Interesse an dem Stoff und das Liegenlassen des Versuchs.”⁴⁸⁵

El malvado gigante Sandal cumple una función alegórica, y representa el poder y el despotismo que se alimenta de los tributos de los ciudadanos. Sin embargo, la explicación de este estado se justifica de forma mítica. Tieck presenta la situación pero no lleva a cabo un análisis real de la misma, es un lamento general a la pérdida de la virtud y de la inocencia, consecuencia del abandono “der hilfreichen Geister”.⁴⁸⁶

El mundo armónico e intacto de la fantasía del *Minnesänger* sólo puede existir en otro lugar, en otro tiempo, pasado o futuro, y sólo mediante el distanciamiento del mundo exterior. Este mundo que describe el *Minnesänger* y del que reniega es la misma realidad que al autor Tieck le parece poco satisfactoria y en la que se pueden reconocer rasgos característicos de la situación política y social de una Ilustración tardía, así como una crítica explícita a la legitimidad de la monarquía.

⁴⁸⁵ Hölter (ed.), *Schriften* I, p. 945.

⁴⁸⁶ Hölter (ed.), *Schriften* I, p. 943.

Los nombres de los personajes los sitúan en una oscura y mítica época heroica nórdica, y el Harz, como paisaje, no aparece de forma explícita. Tieck sitúa la acción en un paisaje caracterizado por opuestos ideales, en dos mundos que se enfrentan de forma extrema, no existe aquí el término medio. Describe por un lado un pasado idílico, y por otro lado un presente nefasto. La única ‘solución’ a este último pasa por reestablecer el status quo del pasado. Aún durante la Ilustración tardía y dentro de su producción literaria menor, al servicio del mundo editorial, se puede observar claramente la dicotomía entre los dos mundos que constituirá un rasgo característico de su obra central en su etapa de romántico temprano, y que quedará plasmada de forma casi gráfica en las *Phantasien*. El *Minnesänger* remite a una época ideal perdida, y aunque el conocimiento de Tieck de estos poetas medievales y de su obra es todavía superficial e incompleta, y dentro de la recepción del *Minnesang* como género ocupa un lugar secundario, esta obra prelude ya toda la obra posterior que aquí nos ocupa, y es representativa de su visión romántica de un mundo insatisfactorio e insuficiente, que no responde a las necesidades del arte.

La referencia de Tieck aquí a una época dorada, se mueve en la tradición clásica.⁴⁸⁷ El mito de la edad de oro proviene de Hesíodo⁴⁸⁸ – aunque la idea de un estado de eterna felicidad para la raza humana se encuentra en casi todas las culturas de la antigüedad -, que relata la historia del mundo en cinco etapas, desde

⁴⁸⁷ En qué medida el topos se remonta a representaciones orientales es un hecho que aquí no tendremos en cuenta, para nosotros adquiere su importancia en el momento que se introduce en el pensamiento de Occidente, en el pensamiento griego. Cf. Walter Veit, *Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhunderts*. Tesis Doctoral, Colonia 1961.

⁴⁸⁸ Aunque es seguro que el mito ya existe antes de Hesíodo, con éste se convirtió en palabra, y a él se refieren sus sucesores: “An Anfang der Überlieferung scheint Hesiod zu stehen, von ihm zehren die Nachfolgenden: es ist als sei hier der Mythos von der Goldenen Zeit in seiner Grundstruktur festgelegt.” Veit, 1961, p. 24.

la edad de oro – “Golden war das Geschlecht der redenden Menschen, dar erstlich/ die unsterblichen Götter, des Himmels Bewohner, erschufen”⁴⁸⁹ -, hasta la edad de hierro – “Jetzt ja ist das Geschlecht ein eisernes; niemals bei Tage/ ruhen sie von Mühsal und Leid, nicht einmal die Nächte,/ o die Verderbten! da senden die Götter drückende Sorgen”⁴⁹⁰ -, en la que aún nos debatimos. Estas son edades sucesivas, cada una de las cuales supone un grado más elevado de corrupción con respecto a la anterior. En la edad de oro de Hesíodo, los habitantes de la tierra vivían como dioses, liberados del dolor y del trabajo. Gozaban de eterna juventud y la naturaleza, pródiga en frutos, les abastecía de abundante alimento. Reinaban la paz y la concordia, no existía el robo, la violencia, la injusticia o la guerra. Hesíodo denomina la época actual, en la que él mismo se encuentra, la Edad de Hierro, y con el valor metafórico del metal, “sinkt die Moralität der Menschen, das Übel greift um sich, Krieg, Ungerechtigkeit, Mühsal, Tod und Unheil sind die Merkmale der herrschenden Zeit, - mit einem Wort: Götterferne.”⁴⁹¹ Más tarde Virgilio modificaría el mito tradicional griego proyectándolo al futuro - la famosa égloga IV⁴⁹² celebra el nacimiento de un niño que traería una nueva Edad de Oro, de paz y prosperidad -, ⁴⁹³ sentando las bases de la poesía pastoril que en último término significa la búsqueda del ideal edénico.

⁴⁸⁹ *Erga*, v. 110s.

⁴⁹⁰ *Erga*, vv. 176-178.

⁴⁹¹ Veit, 1961, p.31. Cf. *Erga*, 90-201

⁴⁹² Cf. Friedrich Marx, “Virgils vierte Ekloge“, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Geschichte und deutsche Litteratur* 1 (1898), pp. 105-128; Stone, W. A., “Virgil’s Golden Age: Sixth Aeneide and Fourth Eclogue“, *The Classical Review*, pp. 161-166.

⁴⁹³ “Neu entspringt jetzt frischer Geschlechter erhabene Ordnung./ Schon kehrt wieder die Jungfrau, Saturn hat wieder die Herrschaft;/ Schon steigt neu ein Erbe herab aus himmlischen Höhen./ Sei nur dem nahenden Knaben, mit dem die eisernen Menschen/ Enden, und allen Welten ein goldenes Alter erblühet.”(vv. 5-9) Entonces el hombre “mezclado con los dioses soberanos / de vida gozará, cual ellos, llena / de bienes deleitosos y no vanos / [...] Los robles en las selvas apartadas / miel dulce manarán.” (Traducción de Fray Luis de León) Esta Égloga fue interpretada en la Edad Media como otro texto sagrado, y en su anuncio de un nuevo orden (*Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*; nacerá una gran era del tiempo total...) fue como el anuncio de la Llegada de Cristo.

Esta proyección hacia el futuro del mito enlaza así con la tradición judeocristiana del anuncio del Mesías, y le da una base más sólida a la utopía.⁴⁹⁴

Podemos ver que en el poema de Tieck, en la introducción en prosa del *Minnesänger*, se reflejan todos estos aspectos clásicos y medievales del mito de la edad de oro, desde Hesíodo – el abandono de los espíritus se puede identificar con el abandono de los dioses -, pasando por la proyección al futuro de Virgilio – la joven que sea coronada por su virtud se puede identificar con el retorno de la virgen -, e introduciendo también el aspecto del amor humano que aportó la Edad Media – Tieck habla explícitamente de las relaciones entre los sexos. Sin embargo, en esta obra el topos apenas se intelectualiza y su percepción es básicamente regresiva, dirigida a un estado social natural, que con referencias vagas pero en algunos casos bastante explícitas, concurre con la crítica a la tiranía de la época actual; “und die Gebrochenheit wird am ehesten deutlich an der Rahmung, indem die Utopie als Vergangenheit innerhalb eines Märchens anklingt.”⁴⁹⁵

Todos estos ideales a que se remite, no tuvieron más realidad que la del arte y la palabra, y desde tiempos inmemoriales la humanidad sueña con recuperar el paraíso perdido, y la idea de la utopía ha estado siempre presente en la filosofía, en la literatura, y en el arte en general.⁴⁹⁶ Más adelante, y con la dedicación

⁴⁹⁴ Cf. K. Eichhoff, “Über die Sagen und Vorstellungen von einem glückseligen Zustande der Menschheit in der Gegenwart, der Vergangenheit oder der Zukunft bei den Schriftstellern des classischen Altertums”. *Jahrbücher für Philologie und Paedagogik* 25 (1879), pp. 581-601.

⁴⁹⁵ Hölter (ed.), *Schriften* I, p. 947.

⁴⁹⁶ Sobre el mito de la Edad de Oro en el Romanticismo, vid. Hans-Joachim Heiner, “Das ‘Goldene Zeitalter’ in der deutschen Romantik“, *ZfdPh* 91 (1972), pp. 206-234; Mähl, Hans-Joachim, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung*

intensiva de Tieck a la literatura medieval, trasladará esta imagen ideal a la propia Edad Media, al pasado antiguo alemán, convirtiendo a esta época en una segunda edad de oro, dotándola de rasgos tomados de la edad de oro clásica, y conformando así una época ideal mediante el falseamiento parcial de sus rasgos característicos y la apropiación y adaptación muy transformada de la tradición clásica.

El *Roßtrapp* se encuentra entonces en una fase previa a la transformación de la Edad Media en edad de oro, y deja entrever la coherencia de la trayectoria de Tieck que en última instancia utiliza el mito para sus propios fines, dotándolo de un carácter nacional y utilizándolo con la innovación de Virgilio para sembrar la esperanza de una ilusión, la esperanza de recuperar un status perdido que nos aleje del nihilismo, a la vez que despertar la conciencia sobre la miseria de la “edad de hierro” que le ha tocado vivir, y escapar a la tentación de la resignación. Esta será la etapa más idealista de Tieck que, como veremos más adelante, abandonará sus presupuestos iniciales y su lucha, que en realidad nunca fue tal, por recuperar o crear un contramundo a través de la música.

5.1.1.3.. *Karl von Berneck 1795-1796 (pub. 1797) Primera versión, *Orest in Ritterzeiten* 1793*

La creación de esta tragedia data de 1793, y la primera versión, que nunca fue publicada, llevaba por título *Orest in Ritterzeiten*. Tieck reelaboró esta versión entre 1795 y 1796 y fue editada por primera vez por Nicolai en Berlín en 1797, en

los *Volksmärchen herausgegeben von Peter Leberecht*, tomo III.⁴⁹⁷ Fue reeditada en las *Schriften*, tomo XI, bajo el título *Karl von Berneck. Trauerspiel in fünf Aufzügen. 1795*, (sin el prólogo), en Berlín: Reimer 1829, pp. 1-144.⁴⁹⁸

En el prólogo a esta edición de las *Schriften*,⁴⁹⁹ Tieck hace referencia, con un detalle poco habitual en él, al primer esbozo, a su reelaboración y a su versión definitiva, así como a su origen:

Auf meiner ersten Reise durch Franken, im Jahr 1792 [recte: 1793], hatte Berneck, im Bayreuthschen, einen sonderbaren, finstern Eindruck auf mich gemacht. So erfreut ich war, jene Gegenden kennen zu lernen, so erregte die Natur mir hier einen fast tragischen Eindruck, wenn dieses Wort hier erlaubt ist. An diese Felsen und finstre Thäler knüpfte sich die Erinnerung an die Ritterzeit, und so entwarf ich 1793 ein Trauerspiel und führte es fast zu Ende, das ich *Karl von Berneck* nannte.⁵⁰⁰

Al final de una carta de enero de 1793, la misma que contiene la crítica al *Roßtrapp*, Wackenroder anima a Tieck a trabajar en la obra *Orest in Ritterzeiten*: “Warum bearbeitest Du den ‘Orest in Ritterzeiten’ nicht?”⁵⁰¹ La existencia del *Orest* antes de los viajes de Tieck por el *Fichtelgebirge* y la *Fränkische Schweiz*, permiten deducir que la idea se remonta a una época anterior, y que la materia de esta obra remite en lo fundamental a la mitología antigua, y no a una tradición

⁴⁹⁷ En la época que nos ocupa, “Märchen” era sinónimo de “wunderbare und abenteuerliche Geschichten”, y la colección incluía así tanto adaptaciones de libros populares como *Magelone* y dramatizaciones de Perrault como *Blaubart*, como textos de su propia invención, que es el caso de *Karl von Berneck*. Cf. Ernst Ribbat, *Ludwig Tieck: Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*. Kronberg/Ts.: Athenäum 1978, p. 120ss.

⁴⁹⁸ Esta versión de las *Schriften* será la que utilizaremos aquí, y de ahora en adelante la obra será citada con las siglas KB.

⁴⁹⁹ *Schriften* XI, 1829, pp. XXXVII-XLI.

⁵⁰⁰ Aquí Hölter (ed.), *Schriften* I, p. 1039.

⁵⁰¹ WW, p. 428.

local.⁵⁰² Aún en febrero del mismo año escribe Tieck a Wackenroder desde Göttingen antes de su viaje al sur: “Den Orest hab’ ich noch nicht angefangen, in Jena, in Erlangen. – Es werden schöne Tage sein, leicht die schönsten meines Lebens, - doch wenn ich nur in mir selber froh wäre, so ist hier kein Hinderniß von außen.”⁵⁰³ El 17 de mayo de ese mismo año inician su viaje, en el que visitan Berneck dos veces. Y un tercer viaje les llevará otra vez a Berneck en una visita del 14 al 28 de agosto a Bamberg. Sin embargo, a pesar de estas frecuentes visitas, no existe constancia de que Tieck conociera las *Sagen* locales.⁵⁰⁴

Köpke sólo informa brevemente sobre la concepción de esta obra, el Orestes alemán que se sitúa entre el héroe clásico y el Hamlet inglés.⁵⁰⁵ Tieck, en el prólogo a las *Schriften* de 1828 explica así el abandono del *Orest* en beneficio de *Karl von Berneck*:

Dieser deutsche Orestes fing damals mit der Ankunft des jungen Heinrich an, der im Walde den verwilderten, wahnsinnigen Freund bei Sturm und Gewitter wieder findet. Des Vaters Tod, der Mord der Mutter, alle diese Begebenheiten sind längst vorüber. Diese finstere Tragödie war beinah geschlossen. Jetzt nahm ich diese Blätter wieder vor, und das Gedicht erschien mir zu beschränkt und eng, es erhielt die neuere Gestalt, in der sich alles deutlicher motiviren, und leichter von dem dunkeln Hintergrunde ablösen sollte.⁵⁰⁶

Sin embargo, la versión definitiva, de la que elimina la precipitación del original y en la que intenta guiar al lector hasta el punto donde comenzaba el *Orest*, también

⁵⁰² Cf. Mara Nottelmann-Feil, *Ludwig Tiecks Rezeption der Antike. Literarische Kritik und Reflexion griechischer und römischer Dichtung im theoretischen und poetischen Werk Tiecks*. Frankfurt/M.: Lang 1996, p. 31s.

⁵⁰³ Matenko y Zeydel (eds.), 1967, p. 12.

⁵⁰⁴ Joachim Kröll, “Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder in Franken”, *Archiv für die Geschichte von Oberfranken* 41 (1961), pp. 345-377. Aquí p. 361.

⁵⁰⁵ Köpke I, p. 175s.

⁵⁰⁶ Aquí en Hölter (ed.), *Schriften* I, p. 1040.

recibe las críticas de Tieck, que considera haber tomado demasiado a la ligera la verdadera función de esta obra y que, aunque gana en colorido y quedan más claros los motivos, así como los aspectos secundarios, el elemento pasional resulta demasiado débil, y el efecto que se espera del final queda muy debilitado:

War die erste Bearbeitung zu schwer, so hatte diese wohl, um Colorit hervorzubringen und die Nebensachen und Motive deutlich zu machen, die eigentliche Aufgabe wieder zu leicht genommen. Der Verkürzungen im Gemälde sind so viele und der originelle Gedanke des Schlusses bemächtigt sich nicht der Seele ganz, weil das Leidenschaftliche zu schwach ist.⁵⁰⁷

Una de las novedades de esta versión definitiva con respecto a la original, es la inserción del *Minnesänger* como personaje.⁵⁰⁸ Al contrario que en *Adalbert und Emma* y en el *Roßtrapp*, el *Minnesänger* aparece como tal dentro de la historia, no en el marco de la misma, aunque su presencia no deja de ser meramente funcional, para dotar al conjunto de un colorido medieval: “Das Kolorit des Mittelalters wird hier nicht durch eine Rahmenfiktion wie im *Roßtrapp* oder in *Adalbert und Emma* erzeugt, sondern durch den leibhaftigen Auftritt eines Hofsängers.”⁵⁰⁹ Otras referencias a esta figura se pueden encontrar en boca de los personajes. Al comienzo del primer acto, en el camino de vuelta de Tierra Santa de Walther von Berneck, padre de Karl von Berneck, éste compara su experiencia de 16 años en las cruzadas con el engaño de un *Minnesänger* – “wie die Abendlüge eines Minnesängers”, Walther es un melancólico que hace tiempo que ya no está convencido del sentido de la guerra:

⁵⁰⁷ Aquí en Hölter (ed.), *Schriften I*, p. 1040.

⁵⁰⁸ Hay que tener en cuenta, que *Orest in Ritterzeiten* empezaba con la llegada del joven Heinrich von Orla de las cruzadas, quien se encuentra en el bosque, en medio de una tormenta, a un perturbado y medio enloquecido Karl, escena que en *Karl von Berneck* tiene lugar en el cuarto acto, después de la aparición de los *Minnesänger*. La muerte del padre, el asesinato de la madre, todos estos acontecimientos ya habían tenido lugar. La tragedia había llegado casi a su fin.

⁵⁰⁹ Hölter (ed.), *Schriften I*, p. 1094.

Da komm ich nun aus dem gelobten Lande zurück, und alles was ich that und litt, das ganze Gedränge trüber Tage liegt wie ein albernes Märchen da, wie die Abendlüge eines Minnesängers. Wem hat unser Zug genutzt und wem nicht geschadet? Die Engel haben mit Lächeln auf unsern kindischen Eifer herabgesehn, und uns nicht durch Glück in unsrer Thorheit bestärken wollen.⁵¹⁰

Asimismo, en el mismo acto, Reinhard, hermano de Karl von Berneck, en respuesta a la aseveración de su madre sobre el caballero Leopold von Wildenberg, en la que lo califica de “wild und unbändig”, éste le responde: “Nicht wahr, Mutter, weil er nicht auf den Klang der Minnelieder hört, oder noch kein Weib genommen hat?”⁵¹¹ Aquí se relaciona el canto del *Minnesänger* con la búsqueda del amor y la sensibilidad. Alguien insensible o ajeno al canto del amor por excelencia, debe de ser rudo y reticente a crear lazos amorosos. Y después de la última aparición del *Minnesänger* en el acto IV, Karl von Berneck, después de haberle instado a cantar, lo despide con las siguientes palabras: “Genug! – Alles ist doch nur erlogen, Dichtererfindung [...] alle Menschen sind falsch und ohne Empfindung.”⁵¹²

Esta obra se puede contemplar como nexo de unión entre la primera y la segunda fase de la recepción del *Minnesang* de Tieck.⁵¹³ Sin abandonar el ambiente caballeresco, Tieck intenta elevar el nivel de este género trivial por medio de intercalaciones líricas, práctica habitual en Shakesperare, y como hiciera

⁵¹⁰ KB, p. 7.

⁵¹¹ KB, p. 12.

⁵¹² KB, p. 99.

⁵¹³ Cf. Koller, 1992. En este estudio sobre la recepción del *Minnesang* en el Romanticismo, la autora divide la recepción de Tieck en tres fases, que pasan desde el total desconocimiento del género del *Minnesang* y de la figura del *Minnesänger*, que sólo utiliza con fines pragmáticos, hasta la publicación en 1803 de sus *Minnelieder*.

anteriormente Rambach en su *Otto*.⁵¹⁴ De esta forma, el *Minnesänger* de *Karl von Berneck* adquiere cierta importancia para el conjunto de la obra.⁵¹⁵ En esta figura se vislumbra un nuevo estilo de trabajo que puede responder a la influencia de Wackenroder. Aunque el *Minnesänger* todavía aparece como representante ‘sin nombre’ de una profesión, de una clase social determinada, es integrado en la historia.

En dos ocasiones sube en esta obra un *Minnesänger* al escenario. En el primer acto, en una escena festiva, como cantor de una canción de amor que abre el baile de la fiesta en Burg Berneck:

Liebe warb um Gegenliebe,
Bot ihr alle Güter dar,
Bis ihr gar nichts übrig bliebe
Das der Rede würdig war.

Gegenliebe war erst spröde
Und verwarf den schönen Tausch,
Stellte sich so still und blöde,
Wieß den Handel ab so schnöde,
Daß die Liebe fast erschrak.

Aber bald drang stilles Sehnen
Ihr nun durch die junge Brust,
Leise Seufzer, schwere Thränen,
Waren ihre Quaal und Lust:
Ja, rief sie aus, ich bin und bleibe dein,
Und Liebe, du bist ganz im Herzen mein!⁵¹⁶

De esta canción, Achim Hölter comenta de forma crítica: “Das Lied paßt kaum zum Minnesang, [...] ist nicht von Minne, nur von Liebe die Rede.”⁵¹⁷ Sin

⁵¹⁴ La obra completa se llama *Otto mit dem Pfeile, Markgraf von Brandenburg*, y apareció por primera vez en 1796/97, con un anexo de Minnelieder, y representa en la persona del conde un *Minnesänger* de origen aristocrático que debe su liberación a la música de su laúd. Cf. Koller, 1992, p. 56ss.

⁵¹⁵ Sin embargo, llama la atención el hecho de que en la enumeración previa de los personajes de la obra, no se menciona a los *Minnesänger*, y sí otras figuras secundarias también “sin nombre” como “Ritter, Damen, Knappen, Knechte” y “Geister”. KB, p. 2.

⁵¹⁶ KB, p. 19.

embargo, siguiendo a Wackenroder en “Über die Minnesänger”, aunque defiende la diferencia entre *Minne* y *Liebe* - para lo que cita extractos de la *Maneßische Sammlung* y a Walther von der Vogelweide⁵¹⁸ - considera que ambos se pueden encontrar en los *Minnesänger*, pero reconoce que “Liebe” aparece con muy poca frecuencia, y que el verbo “lieben” ni siquiera se encuentra, en su lugar aparece “minnen”.⁵¹⁹ Pero en esta canción de Tieck sólo aparece el sustantivo “Liebe”, haciendo precisamente referencia al amor unidireccional, que busca correspondencia. Este detalle nos parece relevante, porque el conocimiento que tenía Tieck del *Minnesang* en esta época es escaso, y no descartamos la posibilidad de la influencia de Wackenroder. Además, cuando en 1803 Tieck publica su edición de los *Minnelieder*, en el preámbulo, en el que explica el método que ha seguido para su renovación de los textos medievales, se puede leer: “Daß minnen, meinen und lieben gleichbedeutend sind, ist bekannt genug.”⁵²⁰

Y la intervención del *Minnesänger* en este acto no se limita a la canción, mantiene incluso un corto diálogo con Adelheid:

MINNESÄNGER: Ihr so einsam, schönes Fraülein?

ADELHEID: Man hat meinen Wunsch erfüllt, und mich nicht aufgefordert.

MINNESÄNGER: Ihr liebt, so scheint, die Einsamkeit.

ADELHEID: Kann man in diesem Geräusche einsam sein?⁵²¹

⁵¹⁷ Hölter (ed.), *Schriften* I, p. 1094.

⁵¹⁸ “Minne ist zweier herzen wunne./ Teilent si geliche so ist du minne da/ Sol aber ungeteilt sin/ So enkan sie ein herze aleine niht enthalten.” Citado por Wackenroder, WW, p. 608.

⁵¹⁹ En opinión de Wackenroder: “Liebe nämlich scheint eigentlich die einseitige leidenschaftliche Neigung einer Person zu einer andern des andern Geschlechts, - Minne hingegen, strenggenommen, die beiderseitige, wechselseitige, eheliche oder außereheliche Liebe und Verbindung, zu bedeuten.” WW, “Über die Minnesänger”, p. 608s.

⁵²⁰ *Minnelieder*, p. XXVII.

⁵²¹ KB, p. 21.

El *Minnesänger* aparece como un entretenedor de profesión, pero su status social es lo suficientemente elevado como para permitirse hacer la corte a una dama, y se distingue claramente de otras figuras musicales que le acompañan como “*Spielleuten und Musikanten*”, que se sitúan por debajo de él.

El hecho de que Tieck no restrinja la actuación del *Minnesänger* al canto llama la atención, sobre todo si tenemos en cuenta, como ya se ha mencionado con anterioridad, que en la descripción de los personajes ni siquiera consta, mientras que se menciona otros como “*Ritter*” o “*Damen*”, personajes de reparto que sólo aparecen en las escenas festivas como parte del decorado y cuya presencia sólo se deduce de las acotaciones. Este detalle es especialmente importante si tenemos en cuenta que se trata de una obra de teatro, y que en caso de ser representada precisaría de un actor o actores con cualidades para el canto, aunque el propio Tieck reconozca haberla escrito sólo por placer, sin intención alguna de que fuera representada.⁵²² Por un lado se le está dando importancia a la figura, ya no es un mero adorno que contribuye sólo al colorido medieval, por otra parte se la ignora y se la sitúa en un plano secundario con respecto a los demás personajes.

En el cuarto acto aparece de nuevo un *Minnesänger*. Esta vez acompaña al desdichado matricida Karl con vanos consuelos. Especialmente en esta segunda canción, podemos ver cómo Tieck aún comete errores fruto del desconocimiento y la inexperiencia. Karl le pide al *Minnesänger* “*eine recht schwermütige Melodie, von der Art, die unsre Seele wie auf einem trüben Flusse in ferne unterirdische*

⁵²² Cf. Hölter (ed.), *Schriften I*, p. 1041.

Gegenden führt, daß wir der Oberwelt und unserer irdischen Leiden vergessen.”⁵²³

A lo que el *Minnesänger* responde: “Ich will Euch die Klage und den Trost des Unglücklichen singen, es ist ein neues Lied und eine neuerfundene Weise. Ich dichtete es jüngst, als mir das Elend der Menschen recht sichtbar vor die Augen trat.” A continuación canta lo siguiente:

Im Windgeräusch, in stiller Nacht,
Geht dort ein Wandersmann,
Er seufzt und weint, und schleicht so sacht
Und ruft die Sterne an:

Mein Busen pocht, mein Herz ist schwer,
In stiller Einsamkeit,
Mir unbekannt, wohin, woher
Durchwandr' ich Freud und Leib;
Ihr kleinen goldnen Sterne,
Ihr bleibt mir ewig ferne,
ferne, ferne,
Und ach! ich vertraut' euch so gerne.

Da klingt es plötzlich um ihn her,
Und heller wird die Nacht,
Schon fühlt er nicht sein Herz so schwer,
Er dünkt sich neu erwacht:

O Mensch du bist uns fern und nah,
Doch einsam bist du nicht,
Vertrau' uns nur, dein Auge sah
Oft unser stilles Licht.
Wir kleinen goldnen Sterne
Sind dir nicht ewig ferne,
gerne, gerne,
Gedenken ja deiner die Sterne. -⁵²⁴

Seguendo a Sokolowsky, no podemos encontrar entre los verdaderos *Minnesänger* a ninguno que compusiera una canción de este tipo: “Hat etwa ein Walter oder einer seiner Kollegen ein einziges Lied solcher Art gesungen?”⁵²⁵

Esta segunda canción la incluiría Tieck bajo el título “Nacht” en el primer tomo

⁵²³ KB, p. 97.

⁵²⁴ KB, p. 98s. En este momento, tras “Ein heller Blitz und heftiger Donnerschlag”, es interrumpido por Karl.

⁵²⁵ Sokolowsky, 1906, p. 114.

de sus *Gedichte*.⁵²⁶ Ambas canciones, “Liebe warb um Gegenliebe” y “Klage und Trost des Unglücklichen” evocan la ternura lírica y la forma, ya más compleja, de adaptaciones posteriores de *Minnelieder* de Tieck.⁵²⁷

En el caso de esta segunda canción, cabría hablar de algo más que “colorido medieval”, no en lo que respecta a la figura del *Minnesänger*, sino en lo que respecta a la música y al canto como elementos estructurales del drama y a su efecto sobre el ánimo del receptor. Esta canción del *Minnesänger* es interrumpida bruscamente por Karl:

KARL: Genug! Alles ist doch nur erlogen, Dichtererfindung,
 indeß sein eigener Busen nichts fühlt! Fort! Ich will nichts mehr
 hören, alle Menschen sind falsch und ohne Empfindung.
 Himmel! Glühende Ketten ziehn sich um mich her, wilde
 Phantome durchkreuzen die Luft und stürzen auf mich ein,
 Gespenster klettern die Fenster hinab und klirren an den
 Scheiben – Conrad!
 CONRAD: Was ist Euch?
 KARL: Sieh die schrecklichen Gestalten, dort mit den
 flammenden Haaren, die in der Luft fliegen und sich zu mir her
 bewegen.⁵²⁸

Y a continuación Karl abandona enloquecido el castillo y se interna en el bosque. A partir de este momento los acontecimientos se precipitan y se anticipa el final trágico. Podemos hablar de un efecto de las palabras del *Minnesänger* sobre el personaje que provocan un giro en la historia. Así la canción adquiere una función estructural como antesala de los acontecimientos que se producen a continuación hasta el desenlace final. En “Über Shakesperare’s Behandlung des Wunderbaren” Tieck describe la música y el canto como un mecanismo preparatorio para

⁵²⁶ Ludwig Tieck, *Gedichte*. Tres tomos. Copia facsímil de la edición de Dresden de 1821-1823. Heidelberg: Lambert Schneider 1967. Aquí tomo I, p. 115s.

⁵²⁷ Koller, 1992, p. 76s.

⁵²⁸ KB, p. 99.

acontecimientos posteriores, “ein völlig mechanischer Kunstgriff [...] Die Erfahrung wird jedermann überzeugt haben, wie sehr Gesang und Musik abeteuerliche Ideen und Vorfälle vorbereiten, und gewissermaßen wahrscheinlich machen.”⁵²⁹ Pero en esta línea de interpretación, la importancia de canto y música es independiente del personaje que la interpreta, de su calidad de *Minnesänger*. La música no sería sino un instrumento del autor dramático que facilita y posibilita el desarrollo de la obra, un mecanismo que permite cautivar la fantasía y adormecer la razón, haciendo creíble lo que acontece en el escenario precisamente por su efecto sobre el ánimo del hombre: “Die Phantasie wird durch Töne schon im voraus bestochen, und der strengere Verstand eingeschläfert.”⁵³⁰

Si nos fiáramos del propio Tieck, podríamos fijar en 1793 el año en que se produjo un giro en su percepción y valoración tanto de la creación literaria en general, como del *Minnesang* en particular. En 1813 escribe:

Alles dasjenige, was ich zu besitzen glaubte, verwandelte sich fast plötzlich in einen anderen, höheren Reichtum, der alles Dürftige, Alltägliche und Unbedeutende, das Leben selbst durch Glanz und Freude erhöhte. Dies war das innere Gefühl der Poesie, ein Entzücken, das unmittelbar aus den Werken der Kunst die Seele durchdrang und durch ein geistigeres Auffassen, als auf dem Wege der Beobachtung und des Verstandes, dem begeisterten Sinne das Wesen der Poesie Aufschloß.⁵³¹

Sin embargo, ha quedado demostrado que este cambio no se produciría hasta años más tarde, cuando se dedicaría con intensidad al estudio de la literatura alemana antigua. Tras este giro de su percepción poética y existencial, Tieck cambia

⁵²⁹ Ludwig Tieck, “Shakespeares Behandlung des Wunderbaren”. En Hölter (ed.), *Schriften* I, pp. 685-722. Aquí p. 707. Esta obra será citada con las siglas SBW.

⁵³⁰ SBW, p. 708.

⁵³¹ Tieck, Vorbericht zur 2. Lieferung, in *Schriften* (28 tomos), Berlin, 1828-1854, Tomo IV p. XVIII.

radicalmente su opinión de los *Minnesänger* llegando incluso a identificarse con lo que él creía que era su forma de sentir, con la experiencia vital que condicionaba los elementos de su obra y la forma de representarlos. Así el *Minnesang* se convierte para Tieck en un género altamente considerado desde una valoración estética, hecho que quedará definitivamente plasmado en su posterior obra de 1803, *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*, una oda al *Minnesang* y a la Edad Media como época dorada de la poesía romántica, una antología con una larga introducción laudatoria que supondría la tercera y definitiva fase en su recepción del *Minnesang*. En sus *Schriften*, en el prólogo a *William Lovell* se expresa así:

Was die deutschen Minnesänger so oft von dem Übermut des Herzens, von dem hochstrebenden Sinne ihrer freudreichen Begeisterung aussagen, warum sie Frühling und Liebe, Wunder und Scherz so freundlich im Gesang vermählen, und sich an Farbe und Glanz, an Spiel und Pracht, in Schmerz und Zärtlichkeit nicht ersättigen können, war mir in dieser Stimmung ganz befreundet und verständlich.⁵³²

Las historias de la literatura consideran *Karl von Berneck* generalmente como una obra de transición, en la línea de la crítica de August Wilhelm Schlegel publicada en *Athenaeum*,⁵³³ en la que dice que esta obra pertenece a “dem ersten Morgennebel.”⁵³⁴ Esta crítica hace referencia especialmente a la falta de fuerza de la obra como tragedia, más que a la obra en concreto: “Man schreibt freylich die

⁵³² Tieck, Vorbericht zur 2. Lieferung, in *Schriften* (28 tomos), Berlin, 1828-1854, Tomo VI p. XIX.

⁵³³ Citado por Hölter (ed.), *Schriften* I, p. 1075.

⁵³⁴ El hecho de que Tieck situara esta tragedia en los *Volksmärchen* en el tercer tomo al lado de las famosas comedias románticas, en concreto al lado del *Blaubart*, algo que no parece lógico, es interpretado por Stefan Scherer como una demarcación entre dos fases de la producción literaria de Tieck: “Insofern markiert das Nebeneinander beider Stücke die Pole der literarischen Produktivität Tiecks um 1795/96 zwischen drastischer Negativität und befreiendem Glauben an die Heiterkeit und Laune der Poesie [...]” Stefan Scherer, *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin: de Gruyter 2003. Aquí p. 259.

Trauerspiele nicht so obenhin; in dieser Gattung artet alzugroße Leichtigkeit unfehlbar in Oberflächlichkeit aus.” Al propio Tieck le escribe desde Jena en diciembre de 1797:

Im *Berneck* und in der *schönen Magelone* finde ich noch einige Erinnerungen an die frühere Manier. Jener hat mich überhaupt am wenigsten befriedeigt. In der *Magelone* wurde mir die Schwierigkeit sichtbar, schwärmerische Regungen der Liebe in einem alten Kostüm ohne moderne Einmischungen darzustellen. Doch sind die Lieder allerliebste, auch einige Stellen der Erzählung, z. B. den Traum S. 185, 186 könnte Göthe eben so geschrieben haben.⁵³⁵

Al igual que ocurre en el *Roßtrapp*, Tieck tiende a extenderse al principio de la historia y a acabarla de forma demasiado precipitada. Sin embargo, independientemente de su calidad ‘trágica’, no se le puede negar el mérito de ser la primera “Schicksalstragödie” – también “Schicksalsdrama”⁵³⁶ - de la literatura alemana, un género que se pondría de moda a partir de 1810.⁵³⁷

5.2. Ludwig Tieck como “dichtender Dichter”

Das Märchen ist gleichsam der *Kanon* der Poesie. Alles poetische muß märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an.

Novalis

En la *Jenaer allgemeinen Zeitschrift* de 1797, August Wilhelm Schlegel denominó al joven autor de *Der Gestiefelte Kater* y *Blaubart* un escritor “im eigentlichen Sinne, einen dichtenden Dichter.”⁵³⁸ No fue el único que consideró a Tieck como un escritor excepcional, que podía equipararse al propio Goethe:

⁵³⁵ Lohner (ed.), 1972, p. 23.

⁵³⁶ Cf. Gundolf, 1976, p. 206.

⁵³⁷ Schiller escribiría *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören* (1803), en la que utilizaría un argumento similar. Y posteriormente autores como Houwald, Müllner, Werner o Grillparzer seguirían desarrollando este género.

⁵³⁸ Aquí citado por Thalmann, 1955, p. 20.

Friedrich Schlegel incluso situaba sus obras, en ocasiones, por encima de las de Goethe.⁵³⁹ Y en una carta de Schleiermacher del 1 de diciembre de 1799 a Henriette Herz, se puede leer: “Übrigens überzeuge ich mich, daß er sehr viel ist für die deutsche Literatur, und zwar etwas, was weder Goethe, noch Schiller, noch Richter sein können und vielleicht außer ihm jetzt niemand sein kann.”⁵⁴⁰

Estas críticas laudatorias no se refieren al Tieck autor de literatura de entretenimiento, sino al Tieck que era capaz de compaginar su labor al servicio de las editoriales con la creación de obras de innegable calidad literaria como *Der blonde Eckbert*, *Ritter Blaubart*, *Magelone* o *Der gestiefelte Kater*,⁵⁴¹ que ya se encontraban entre sus *Volksmärchen*, o *William Lovell*, *Die verkehrte Welt*, *Franz Sternbalds Wanderungen*, etc.⁵⁴² Un ‘dichtender Dichter’, que critica alegre o satíricamente la escena literaria, al público, la revolución, la guerra, las barreras sociales, la Ilustración trivial y el “Philistertum”, pronunciando contraposiciones románticas.⁵⁴³

Todavía durante su colaboración con Nicolai en las *Straußfedern*, Tieck se interesa por el cuento popular, la *Sage* y la leyenda - material que ya habían

⁵³⁹ Cf. Josef Körner, *Krisenjahre der Frühromantik*. Briefe aus dem Schlegelkreis. 3 Tomos. Tomos I y II, Brünn, Viena, Leipzig: Rohrer 1936/37; Tomo III, Berna: Francke 1958. Aquí II, p. 67.

⁵⁴⁰ Aquí citado por, Hans Heinrich Borchardt (ed.), *Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente*. Stuttgart: Cotta 1948, p. 610.

⁵⁴¹ *Der gestiefelte Kater* junto con *Die verkehrte Welt* fueron concebidas originariamente para ser publicadas en las *Straußfedern* y en los *Volksmärchen*, pero Nicolai las rechazó: “Es war ihm klar geworden, daß der Begriff Volksmärchen nur ein Deckname für avantgardistische Gelüste war. Modernes, improvisiertes Theater voll Einfall und Demonstration, eine neue Form der Aristophanischen Komödie – das konnte er nicht billigen.” Thalmann (ed.), *Werke*. Tomo II, p. 879.

⁵⁴² Aquí no se mencionan ni las *Herzensergießungen* ni las *Phantasien* porque en su época eran consideradas básicamente obra de Wackenroder, y gran parte de la crítica tampoco las incluye en su bibliografía.

⁵⁴³ Cf. Koller, 1992, p. 79.

utilizado los autores del *Sturm und Drang* -, así como por la literatura trivial, con su predilección por la literatura de caballerías y ladrones. El cuento abre al artista las puertas de un mundo desaparecido que se percibe como un tiempo puro y se recibe como un futuro ideal:

Die romantische Hinwendung zum Märchen eröffnet dem Dichter [...] den Blick auf eine entschwundene Zeit, die als heile Zeit empfunden und rezipiert wird als futurisches Ideal; aus dieser retrovertierten Einstellung zur Geschichte erwächst der poetologische Grundsatz, daß die Einheit von Urzeit und Endzeit antizipiert werden kann in der scheinbar wiederentdeckten Form des Märchens.⁵⁴⁴

La nostalgia romántica no encuentra satisfacción en el mundo presente y descubre en el cuento un medio adecuado para su realización poética. El interés de los románticos no se dirige tanto al tema de los cuentos como a su tono, a la forma de la exposición, donde lo fantástico adquiere autonomía y ya no está sujeto y condicionada por la reflexión o la moral. El modo de expresión que se descubre en el cuento sirve muy bien al objetivo de encontrar una alternativa poética a la literatura de la Ilustración tardía.⁵⁴⁵ F. Schlegel define el cuento como “caos absoluto” – el caos se debe entender como principio -, Novalis habla de “anarquía natural”, y precisa que el mundo del cuento se opone al mundo de la verdad, a la historia, y se asemeja así al caos de la creación. Pero no sólo se define el origen como caos, también el futuro es un caos irracional, y de esta forma el cuento adquiere proyección de futuro.

El origen de los cuentos es muy antiguo, y no nos corresponde a nosotros rastrear su origen, pero si seguimos a los hermanos Grimm y nos trasladamos a su época,

⁵⁴⁴ Dieter Arendt, *Der 'poetische Nihilismus' in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*. Tomo II. Tübingen: Niemeyer 1972, p. 241.

⁵⁴⁵ Cf. Ribbat, 1978, p. 121s.

coincidiríamos con ellos en considerar que la leyenda heroica nació de forma paralela al cuento, y conjeturaríamos que fue la Edad Media la época en que se originó.⁵⁴⁶ El Romanticismo deriva el concepto *Volk* y *Volksdichtung* de su imagen de la Edad Media, según la cual las diferentes culturas de habla alemana todavía vivían en armonía, en el Sacro Imperio Romano Germánico. La propia época alrededor de 1800 aparece ante este fondo como una época transitoria amenazada por el desmoronamiento. El Romanticismo contempla los antiguos cuentos como testimonio de una sociedad todavía intacta y próxima a la naturaleza.⁵⁴⁷ Ningún otro género ha hecho tan popular a la literatura romántica como el cuento, que se ocupa de lo irracional y lo maravilloso, y que habla de una época en la que la naturaleza y el ser humano todavía convivían en armonía. Y de la misma manera que los románticos aspiraban a difuminar y a desbordar entre sí los contornos de las artes, así como de los sentidos – *romantische Verwirrung* –, convertían en sus manos cualquier forma de literatura, incluso el drama, en cuento. Era la palestra donde la fantasía, restringida por la realidad, se podía desfogar de forma considerable.

131. Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang – ein *Ensemble* wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z.B. *eine musikalische Phantasie* – die harmonischen Folgen einer Äolsharfe – die Natur *selbst*.⁵⁴⁸

Vemos que existe una coherencia y un paralelismo en todo el ideario de Tieck. Tanto la Edad Media con su literatura, la Edad de Oro, la poesía del *Minnesänger*, el cuento, la leyenda, como la música representan la búsqueda de un mismo

⁵⁴⁶ Maren Clausen-Stolzenburg, *Märchen und mittelalterliche Literaturtradition*. Heidelberg: Winter 1995, p. 81.

⁵⁴⁷ Stefan Greif, “Märchen-Volksdichtung”. En Helmut Schanze (ed.), *Romantik Handbuch*. Stuttgart: Kröner 1994, p. 257.

⁵⁴⁸ Novalis, “Allgemeiner Brouillon”, 1798-99. En *Werke*. München: Beck 1969, p. 494.

principio, Tieck busca el origen para encontrar un fin. Cuando el presente se percibe como insatisfactorio y no se puede encontrar en él la posibilidad de un futuro, hay que recurrir a otras realidades – o idealidades - que nos permitan encontrarnos a nosotros mismos, saber quiénes somos, para poder hallar un camino que nos permita seguir adelante. Sin esta proyección del ideal hacia el futuro no habría esperanza y desembocaría en el nihilismo. O en la locura. Vivir en el ideal conduce a la enajenación, a la pérdida de razón. El ideal sólo tiene sentido si nos sirve precisamente para abrirnos puertas a una realidad futura, si aspira a materializarse. Y como el propio término indica, la idea no tiene realidad y la única forma de seguir adelante es su abandono, o el abandono de la realidad, bien a través de la locura, bien a través de la muerte.

5.2.1. *Der Blaubart* 1796 (pub. 1797)

La primera impresión de esta *Märchenkomödie* de Tieck creada en 1796, apareció bajo el título *Ritter Blaubart. Ein Ammenmärchen*, en los *Volksmärchen*, hg. v. Peter Leberecht. Tomo I. Berlín, Leipzig: C. A. Nicolai 1797, así como en una edición especial. Sería publicada con variaciones – se introdujeron nuevos personajes y nuevas escenas - en el segundo tomo del *Phantusus* (1812-1816)⁵⁴⁹ y en el cuarto tomo de las *Schriften* (1828) bajo el título *Der Blaubart*, edición esta última en la que volvió a introducir cambios con respecto a la anterior – el protagonista recuperó el nombre Peter Berner, que llevara en *Ritter Blaubart*, junto con variaciones menores.

⁵⁴⁹ Tieck, Ludwig, *Der Blaubart. Ein Märchen in fünf Akten*. En Frank, Manfred (ed.), *Ludwig Tieck. Phantusus, (Schriften, vol. 6/12)*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, pp. 394-483. Esta será la versión que utilizaremos aquí, y a partir de ahora será citada con las siglas DB.

Con la obra *Ritter Blaubart* Tieck abre sus *Volksmärchen*. A este drama lo llamó “die erste Frucht jener trunken poetischen Stimmung”, que le inundara al comienzo de su producción romántica.⁵⁵⁰ Al igual que en *Rotkäppchen*, *Däumchen* y con anterioridad *Der gestiefelte Kater*, se trata de una adaptación dramática inspirada en los cuentos de Charles Perrault (1628-1703).⁵⁵¹ Éstos se habían hecho muy populares en la época gracias a una serie de traducciones, de forma que las dramatizaciones de Tieck podían contar con la complicidad del público, del que se podía esperar que conociera tanto los personajes, como el desarrollo de la historia original y, en consecuencia, se apercibiera de las transformaciones e innovaciones introducidas por Tieck, aunque en la mayoría de los casos, los cambios no sustituyen al modelo sino que remiten a él.

Si en Perrault encontramos el modelo épico en que se basó este cuento, en la forma dramática nos remite a Carlo Gozzi (1720-1806),⁵⁵² como el propio Tieck menciona en el *Phantastus*: “Ohne Gozzi nachahmen zu wollen, hatte mich die Freude an seinen Fabeln veranlaßt, auf andere Weise und in deutscher Art ein phantastisches Märchen für die Bühne zu bereiten.”⁵⁵³ Y sin olvidar a Shakespeare, que aporta motivos concretos en estas dramatizaciones,

⁵⁵⁰ Ribbat, 1978, p. 124.

⁵⁵¹ Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye, ou Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*. Barbin 1697. El título original es: "La Barbe bleue".

⁵⁵² Gozzi publicó sus *Fiabe*, o fantasías teatrales, entre 1761 y 1765. Son dramatizaciones basadas en antiguos cuentos, que se caracterizan por una combinación especial de elementos cómicos y serios.

⁵⁵³ Prólogo a la primera entrega de las *Schriften*. Aquí Frank, 1985, p. 1348. Cf. Uwe Japp, *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Tübingen: Niemeyer 1999, pp. 39-42. Sin embargo, la opinión de Tieck sobre las dramatizaciones de Gozzi no siempre fue positiva. En “Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren” (1793) critica precisamente la forma en que Gozzi introducía lo fantástico en sus obras, y le acusa de no pretender otra cosa que entretener y provocar la risa; sus obras las califica de farsas e incluso de “dramatische Mißgeburten”: “In der Art, wie Gozzi das Wunderbare in seinen Stücken benutzt, zeigt es sich vorzüglich, wie wenig er neben Shakespeare genannt zu werden verdient, denn bei ihm ist es nur ein Spielwerk für die Augen des Zuschauers”. SBW, p. 707.

especialmente en el *Blaubart*, entre estos dos nombres, Perrault y Gozzi, se construye el proyecto de una transformación del género en una ambiciosa mezcla entre cuento infantil, comedia y tragedia, tan característica de Tieck, que se aleja de todo modelo anterior. Los términos *Märchenkomödie*, *Märchendrama*, *Märchenspiel*, se utilizan indistintamente para designar este particular género en el que se mezcla lo propio con lo ajeno y que Tieck utilizó magistralmente, de forma muy peculiar, para criticar la Ilustración - “Tieck hat das eigentlich romantische Märchendrama geschaffen, als er der Aufklärung den Krieg erklärte”⁵⁵⁴ – en su búsqueda de una nueva fórmula poética.

Käthe Brodnitz, en su obra *Der junge Tieck und seine Märchenkomödien* considera los cuentos dramatizados de Tieck como un acto de liberación de las diferentes tendencias que hasta entonces lo habían “arrastrado”: “So nur ist der Spott zu erklären, der sich über Gespenstergeschichten und ihre Verfasser, auf die Aufklärung und ihre Vertreter ergoß: im letzten Grunde wollte er sich selber treffen.”⁵⁵⁵ El hecho de que comenzara a reescribir estos cuentos al mismo tiempo que trabajaba para Nicolai en las *Straußfedern*, resta credibilidad a las críticas que consideran esta época de su creación literaria por debajo de obras posteriores. En el caso de Tieck sólo cabe hablar de progresión, cada una de sus obras ocupa un lugar muy determinado dentro de su producción literaria, y a través de ellas se puede seguir la propia evolución de su autor, que en última instancia nunca deja nada al azar. Y en el momento que se utiliza el argumento de la rapidez con que

⁵⁵⁴ Margarete Kober, *Das deutsche Märchendrama*. Frankfurt/M.: Moritz Diesterweg 1925, p. 33. La autora sitúa a Tieck en el centro de su estudio porque considera que no sólo fue el primero en dramatizar cuentos populares, sino que ninguno de sus sucesores fue capaz de aportar nada significativo o realmente innovador al respecto de este género.

⁵⁵⁵ Käthe Brodnitz, *Der junge Tieck und seine Märchenkomödien*. Munich: Walhalla 1912, p. 8.

escribía determinadas obras para restarles valor, se están criticando verdaderas obras de arte como es la que nos ocupa a continuación, *Der Blaubart*, pues es sabido que la escribió prácticamente en una sola noche, “fast in einem Abend”, como escribe Tieck a A. W. Schlegel.

En esta obra se encuentran todos los elementos característicos de la escritura de Tieck: “bald herrscht der reine Volkston, die Phantasie, vor, bald der aufklärerische, berlinische Geist; bald auch schon das, was man später mit romantischer Ironie bezeichnet hat.”⁵⁵⁶ Como ilustrado intenta justificar psicológica o lógicamente cada acontecimiento, y su ironía se vierte especialmente sobre los dramas de caballerías. No es casual que la primera versión llevara por título *Ritter Blaubart*, una forma de enlazar directamente con el drama de caballerías, y un guiño al lector, que antes de comenzar a leer puede intuir la ironía, pues la figura de Blaubart y sus ‘cualidades’ eran bien conocidas, y no tenían nada que ver con las que se le presuponían a un caballero según los cánones.

El origen de *Barba Azul*, como el de tantos otros cuentos es incierto. Los múltiples estudios al respecto no llegan a un consenso, incluso la cuestión de un origen oral o literario permanece abierta, pero parece haber un acuerdo al considerar a Perrault como el primero en llevar al papel la historia de Barba Azul. Se ha intentado buscar su origen en la historia, en la mitología - siguiendo la idea de Grimm de que los cuentos son “abgesunkene Mythen” -, o en la práctica social. En el siglo XX el interés por el origen histórico o mitológico ha sido sustituido

⁵⁵⁶ Brodnitz, 1912, p. 50.

por las teorías psicoanalíticas, especialmente la escuela de Jung, siguiendo su idea de que en los mitos y en los cuentos, así como en los sueños, el alma habla de sí misma, dejando un poco de lado el interés real por el origen y centrándose en la interpretación.⁵⁵⁷

No es de sorprender el interés despertado por este cuento. En el caso que nos ocupa, Ludwig Tieck parece haberse interesado especialmente por él puesto que es autor no de uno, sino de dos textos sobre Barba Azul. Como ya se ha mencionado, el antecedente inmediato de Tieck es el cuento de Perrault “Le Barbe-bleue” de 1697, y formalmente se orientó en el *Fiabe* de Gozzi. A partir de un cuento de apenas unas pocas páginas, Tieck construye dos textos completamente diferentes y de longitud desigual. Por un lado el cuento dramático que nos ocupa, escrito en 1796 y publicado tanto separadamente, como en los *Volksmärchen* en 1797 – Tieck incluiría este cuento, en su *Phantasia* con variaciones sobre el original – cinco actos en lugar de cuatro,⁵⁵⁸ entre otras - y bajo el título de *Der Blaubart-*, y por otro lado, la historia *Die sieben Weiber des Blaubart. Eine wahre Familiengeschichte herausgegeben von Gottlieb Färber*, escrita y publicada en 1797, que pretendía tanto ser una respuesta a la obra anterior, publicada bajo el pseudónimo de Peter Lebrecht, como proporcionar un

⁵⁵⁷ Cf. Mererid Puw Davies, *The Tale of Bluebeard in German Literature*. Oxford: Clarendon Press 2001, págs. 71-96. En esta obra Puw Davies analiza la tradición de Barba Azul en la literatura alemana partiendo de la base de que el cuento de Tieck da comienzo a esta tradición e introduce los elementos diferenciales sustanciales y característicos de las obras alemanas posteriores: “It was Tieck, and not later authors, who first used in literary form many of those features which diverge from Perrault’s material and which have come to be considered typically German.” (*ibid.* p. 102)

⁵⁵⁸ Con esta variación Tieck pretendió producir una obra más práctica y apta para el escenario, aunque sólo existen datos de una representación de Karl Immermann en 1835 en Düsseldorf.

trasfondo histórico al cuento, contando en detalle cómo Barba Azul llegó a ser como es al comienzo de la acción.⁵⁵⁹

La recepción de ambos textos fue bien distinta: El drama fue reseñado de forma altamente positiva por August Wilhelm Schlegel en 1798 en el primer número del *Athenäum*; fue considerado por Solger como "Inbegriff der 'reinsten Ironie'",⁵⁶⁰ Karl Immermann comparó su calidad poética con la de Aristófanes: "Wenn ich an die Kraft und Gewalt Ihrer Figuren mich erinnere, an den tiefsinnigen, freien, großen, unerschrockenen Humor in *Oktavian*, *Zerbino*, *Kater*, *Däumchen*, *Blaubart*, *Fortunat* und in der *Verkehrten Welt*, so weiß ich nur ein Gegenbild zu diesem Lustspiele in der ganzen Geschichte der Poesie zu finden; es ist das des Aristophanes",⁵⁶¹ fue incluido en uno de los tomos del *Phantasmus* y ha merecido cierta atención por parte de los estudiosos dentro del estudio de la ironía romántica, así como desde la literatura comparada – tanto en su comparación con

⁵⁵⁹ Veinte años después Tieck planeó como "Umarbeitung" de esta obra de juventud, una tercera versión de Barba Azul: "Dagegen sollte [...] manches ältere Stück einer vollständigen Umarbeitung unterworfen werden, z. B. 'Die sieben Weiber des Blaubart'. Diese Erzählung war bestimmt, den satirischen Stoff, der sich inzwischen angesammelt hatte, aufzunehmen." (Köpke I, p. 347) Sin embargo, no fue más allá de un primer esbozo de una página realizado alrededor de 1817/18. En la misma medida, el cuarto tomo del *Phantasmus*, para el que estaba destinada esta tercera versión, sólo quedó en proyecto inacabado. Cf. Achim Hölder, "Die sieben Weiber – Ein handschriftlicher Entwurf Ludwig Tiecks zur Neufassung des *Blaubart*". En Hölder, Achim, *Frühe Romantik – frühe Komparatistik. Gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck*. Frankfurt/M.: Lang 2001, pp. 25-33. Hölder transcribe este esbozo y especula a partir del mismo, "Wie hätte nun, der Skizze zufolge, die neue Gestalt der *Sieben Weiber* ausgesehen?" (p. 29) Y termina su ensayo dudando de la viabilidad del proyecto: "Der ca. 1817/18 verfaßte kurze Entwurf stellt eine Kombination von allzu disparaten Elementen dar, die Tieck als Gerüst für eine formal befriedigende Universal satire offenbar nicht tragfähig erschien. [...] Letztlich zeigt dieser Manuskriptfund Ludwig Tieck in einer Übergangsphase, in der die poetische Produktion zugunsten rein literaturhistorischer Aktivitäten zurücktritt und in der die Novellenkonzeption der 20er und 30er Jahre, wie deutlich sichtbar wird, noch nicht erreicht ist." (p. 33)

⁵⁶⁰ Cf. Karl Wilhelm Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. Editado por Ludwig Tieck y Friedrich von Raumer. Leipzig: Brockhaus 1826, (Reimpresión Heidelberg: Lambert Schneider 1973), p. 468s. Aquí citado por Winfried Menninghaus, *Lob des Unsinnns: Über Kant, Tieck und Blaubart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, p. 92.

⁵⁶¹ Karl Leberecht Immermann, "Widmung des vierten Teils des Romans *Münchhausen* an Ludwig Tieck". En Günzel, Klaus, *König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten*. Tübingen: Wunderlich 1981, pp. 412-414. Aquí p. 413 s.

Perrault, como en el análisis comparativo de los elementos fantásticos en los cuentos dramatizados de Tieck con los dramas de Shakespeare y con *Fiabe* de Gozzi.⁵⁶² La narración, sin embargo, no mereció ninguna atención especial por parte de los coetáneos de su autor, no fue reimpresa de forma independiente – aparece en el tomo IX de la edición de las *Schriften* de 1828 - y ha tenido poca repercusión entre los estudiosos tanto del Romanticismo en general, como de la obra de Ludwig Tieck en particular. Excepción es la obra de Menninghaus que aquí se cita, que analiza el cuento de Tieck desde la perspectiva del absurdo partiendo de la teoría de Kant expresada en su *Crítica de la razón pura*, de que todo exceso de imaginación no conduce en su libertad sin normas más que al sinsentido, en el que el absurdo es precisamente la norma de su propia ausencia de normas.

Der Blaubart, como aparece en la versión del *Phantasmus*, es introducido dentro de un marco narrativo que no remite a una tradición oral primitiva, sino a un círculo literario y urbano. El texto lo lee Lothar a un grupo de hombres y mujeres que representan el círculo intelectual del Romanticismo alemán. El texto se presenta con una forma escrita explícita y es utilizado como parte de una convención cultural e intelectual. Es de interés para el grupo por sus cualidades formales y literarias, puesto que se convierte en material para un discusión sobre la teoría dramática.

⁵⁶² Cf. Brodnitz, 1912, pp. 48-72 y Adriana Marelli, *Ludwig Tiecks frühe Märchenspiele und die Gozzische Manier. Eine vergleichende Studie*. Tesis doctoral. Colonia: Wasmund-Bothmann 1968, p. 96-128.

En el cuento dramatizado la acción se traslada de la Francia burguesa a la Alemania feudal, y mientras que en Perrault la joven y última esposa es la protagonista indiscutible y la figura del marido permanece en un segundo plano, en Tieck, al contrario, el caballero Barba Azul es el héroe. En la versión del *Phantasmus*, a la que aquí se hace referencia, Barba Azul es el caballero Hugo vom Wolfsbrunn, que tiene una barba azul real y mitificada y es conocido por sus cualidades en el campo de batalla y por haber tenido varias esposas que desaparecieron repentinamente: “Er tut nichts als Krieg führen und Hochzeit machen.”⁵⁶³ En la exposición (I, 1) es caracterizado a través de las palabras de tres caballeros:

HEYMON: [...] Wer ist dieser Hugo von Wolfsbrunn, daß er unser Gebiet brandschatzen darf? Sollen wir denn immer in Furcht und Sorgen leben vor einem Nichtswürdigen?

CONRAD: Ja wohl, vor einem Kerl, der nicht lesen, nicht beten kann? Vor einem Menschen der einen blauen Bart hat? Vor einem Taugenichts, den Gott auf eine wunderbare Weise hat zeichnen wollen?

[...]

HEYMON: [...] Er ist ein wilder, unumgänglicher Mensch, raubt, plündert, schlägt tot, wenn er dazu kommen kann, und sieht dabei aus wie der Satan.⁵⁶⁴

Y en la tercera escena lo veremos comportarse con ellos exactamente como lo describen: han sido capturados y Barba Azul muestra su particular sentido del humor, “ich lache leichter als ich weine; bringt mich zum Lachen, und ich schenke Euch unter dieser Bedingung das Leben.”⁵⁶⁵ Los tres serán ejecutados. Sólo perdonará al bufón Claus, que irónicamente salvará la vida precisamente por despreciarla:

⁵⁶³ DB, p. 403.

⁵⁶⁴ DB, p. 395s.

⁵⁶⁵ DB, p. 408.

Bin ich nicht so gezeichnet, daß jeder Mensch von mir sagen wird: wenn der Kerl nicht zum Narren, oder zum Taugenichts zu gebrauchen ist, so ist er völlig in der Welt überflüssig? [...] Denn Reichtümer besitze ich nicht, und wenn ich sie auch besäße, was sollte ich mit ihnen anfangen? Kein Mädchen wird so wahnwitzig sein, sich in mich zu verlieben [...]. Was ist denn also das Leben für mich? [...] ich bin eine Medizin für verdorbne Mägen, ein Verdauungsmittel, die Hunde selbst sehn mich von der Seite an, und ich habe es noch nie dahin gebracht, daß mich einer geliebt hätte. Aus welcher Ursache, meint Ihr nun wohl, sollte ich das Leben lieben?⁵⁶⁶

El caballero Hugo pretende a Agnes, la hermana más joven y “alegre” de la pobre y numerosa familia von Friedheim. Agnes tiene una hermana, Anne, callada y sensata, y tres hermanos – en Perrault son sólo dos -: Anton, Leopold y Simon, que representan la pedantería, el ensoñamiento melancólico y la genialidad, respectivamente. Estos personajes se nos presentan en la primera escena del segundo acto. Por el contenido esta escena se corresponde con el primer cuadro en Perrault. Los cinco hermanos son muy diferentes y son precisamente sus rasgos diferenciales los que permiten que Tieck realice una caracterización muy precisa de cada uno de ellos. Al final de la escena se anuncia la llegada de Hugo, y su petición de mano se representa en la tercera. Las presiones para casarse con Hugo provienen de su hermano Anton, aunque el más sensitivo hermano menor, Simon, muestra sus reticencias. En un primer momento Agnes se muestra insegura, pero finalmente accede a condición de que pueda acompañarla su hermana. Tieck introduce en el cuento el trayecto hacia el castillo de Barba Azul después de los esponsales (III, 2). El cuarto acto se corresponde con el segundo cuadro en el cuento de Perrault. Nos encontramos en el castillo y aquí se introduce un personaje nuevo y muy interesante: el ama de llaves de 70 años, Mechthilde, que

⁵⁶⁶ DB, p. 409s.

‘ya’ aparece en *Die sieben Weiber*. Personifica el horror que se respira en el castillo, y será quien informe a Agnes de que ella es la séptima esposa.

MECHTILDE: Ja, liebe gnädige Frau, Ihr seid nun gerade die siebente, der ich gedient habe.

AGNES: Die siebente?

MECHTILDE: Euch fällt vielleicht dabei ein, daß das keine gute Zahl sein soll, weil Ihr so fragt.⁵⁶⁷

En la tercera escena del cuarto acto tiene lugar el giro, que en Perrault se produce en la primera parte del tercer cuadro. Ya al principio del texto Agnes expresaba su aburrimiento por las limitaciones de su existencia y un deseo ‘jocoso’ por adquirir nuevas experiencias y conocimientos:

Die Welt ist so schön und freundlich, alles so mannigfaltig durch einander, daß man nicht genug sehen, nicht genug erfahren kann. Ich möchte immer auf Reisen sein, durch unbekante Städte gehn, fremde Berge besteigen, andre Trachten, andre Sitten kennenlernen. Dann mich ganz allein in einem Palaste einsperren lassen, und die Schlüssel zu jedem Gemach, zu jedem Schranke in Händen: dann würde ich eins nach dem andern aufgeschlossen, die Schränke täten soch voneinander, und ich holte von den schönen und seltsamen Kostbarkeiten eins nach dem andern hervor, träte damit ans Fenster und besähe es ganz eigen, bis ich seiner überdrüssig wäre und zu einem andern eilte, und so immer for, immer fort, ohne Ende... Ich habe mir schon oft gedacht, wenn ich plötzlich in ein fremdes Schloß geriete, wo mir alles neu, alles merkwürdig wäre; wie ich aus einem Zimmer in das andre eilen würde, immer ungeduldig, immer neugierig, wie ich mich nach und nach mit den Sachen und Gerätschaften bekannt machte. Hier weiß ich ja jeden Nagel auswendig.⁵⁶⁸

Con la marcha de Hugo dejándole todas las llaves del castillo, los sueños de Agnes expresados en la cita anterior se hacen realidad, y la llevan inmediatamente a explorar las seis habitaciones que le habían sido autorizadas, pero resiste orgullosamente la tentación infantil de acceder a la última, la prohibida. Sin

⁵⁶⁷ DB, p. 435.

⁵⁶⁸ DB, p. 415.

embargo, no puede aguantar mucho tiempo y finalmente accede a la estancia. Vuelve a escena aterrorizada por lo que ha visto, y a partir de aquí la historia se desarrolla de forma similar al cuento de Perrault, aunque Tieck consigue elevar el horror al máximo.⁵⁶⁹ En el castillo de von Friedheim, Simon tiene una premonición (V, 1) de que algo no va bien con su hermana, e insiste en dirigirse hacia allí con su escéptico hermano Anton, llegando justo en el momento del rescate dramático.

Pero Tieck no enfatiza sólo los aspectos terroríficos de la historia, sino también los cómicos.⁵⁷⁰ En su ensayo de 1793, “Über Shakespeare’s Behandlung des Wunderbaren” compara la fantasía con el sueño, y en ambas lo cómico es a veces la antesala de lo terrorífico, y en cierta medida la obtención de este efecto está condicionada por el contraste: “Aber man wird sehr häufig finden, daß ohne dieses Lächerliche, das Entsetzliche den größten Teil seiner Stärke verlieren würde [...] Wir würden oft das Furchtbare bezweifeln, aber eben durch die komischen individuellen Züge, die oft ganz aus der gewöhnlichen Welt hergenommen sind, werden wir gezwungen, es zu glauben [...]”⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Pero después de los momentos álgidos de terror, aparece de nuevo el Tieck ilustrado que siempre encuentra una explicación “natural” para los fenómenos: “Der Basisbegriff für die Kritik an der Phantasie ist in der populären Rezeption der Aufklärung in Deutschland allerdings nicht die reine Tätigkeit der Vernunft, sondern ein moralphilosophisch aufgeladener, relativ ungenauer Begriff von Natur und Natürlichkeit.” Cf. Silvio Vietta, “Der Phantasiebegriff der Frühromantik und seine Voraussetzungen in der Aufklärung”. En Vietta (ed.), 1983. Aquí p. 211.

⁵⁷⁰ La atmósfera de terror es fundamental y demuestra una habilidad dramática que Hebbel más tarde llamó “one of the finest works in all literature.” Hebbel, *Briefe* IV, p. 295. Citado por Edwin H. Zeydel, *Ludwig Tieck, the German Romanticist*. Hildelsheim, Nueva York: Georg Olms 1971 (1935), p. 79. También Solger consideró esta obra como “das wahrhaft klassische Werk”, la obra puramente romántica en *Solgers nachgelassene Schriften*, tomo I, p. 350.

⁵⁷¹ SBW, p. 703s.

Tieck añade dos argumentos adicionales al cuento de Perrault, que son precisamente los que aportan el mayor grado de comicidad: el primero hace referencia a dos cómicos sirvientes, el consejero y el bufón, y el segundo a la historia de amor del tercer hermano, Leopold von Friedheim, el soñador y melancólico, con Brigitte von Marloff, cuyo padre pretende unirla a otro hombre. Esta última historia también se resuelve satisfactoriamente, y es precisamente la que más nos interesa aquí y sobre la que volveremos más adelante. Junto con esta acción, la obra conlleva un amplio juego filosófico en el que quedan reflejadas las nociones de “Verstand” y “Vernunft”.⁵⁷² el hipocondríaco Simon, que representa la genialidad y el elemento de lo fantástico⁵⁷³ y rehúsa la racionalidad tradicional, es considerado loco o incluso demente por su pedante hermano Antón, pero demuestra ser el hermano más perceptivo. En la misma medida, el personaje cómico del “Ratgeber” contratado para dar consejos y aportar su sabiduría, es incapaz de cualquier buen consejo, mientras que Claus, el bufón, sí que lo es.

En esta obra Tieck puede dar rienda suelta tanto a su fantasía como a su razón, reflejando así la naturaleza dual del genio, y utiliza su ironía como una fuerza mediadora entre ambas naturalezas:

To Tieck ‘Romantic Irony’ meant toying with his art and amounted in practice to the arbitrary destruction of his own poetical illusion. It served him as an expression of his strong native subjectivism and as a means of purging himself thereof. He used it as a mediating force between his critical reason and his unbridled poetic fancy.⁵⁷⁴

⁵⁷² Puw Davies, 2001, p. 100.

⁵⁷³ Cf. Japp, 1999, p. 41.

⁵⁷⁴ Zeydel, 1971 (1935), p. 81.

Aquí podemos hablar de una crítica abierta a la época de la Ilustración, en la que se cuestionan doctrinas tradicionales sobre la racionalidad, llevándolas al absurdo de forma magistral. Esta característica parece reflejada en la propia textura de la obra, que a menudo parece inconexa o incongruente en su desarrollo y en sus reflexiones, y nunca trata a sus personajes con gran seriedad. Tieck retrata aquí una sociedad que es todo menos romántica y superior. Está regida por personajes como Barba Azul, señores feudales brutales con ningún atractivo heroico como pudiera tener el *Götz* de Goethe, por ejemplo. Barba Azul demuestra ser un caballero estúpido y soez cuya autoridad es injustificada, es un hombre de acción que persigue la guerra, el botín y el poder, carece de las cualidades humanas esenciales, y con su derrota al final de la obra Tieck manda una señal de advertencia de que en la literatura, al igual que en la vida real, sería deseable un tipo de caballero y de héroe más ‘complejo’. Y con Peter en *Magelone*, que representa al verdadero *Ritterdichter* – en oposición al que Koller denomina “Nur-Ritter”⁵⁷⁵ –, Tieck traslada a la literatura el espíritu del verdadero *Minnesänger* como lo describe en sus *Minnelieder*, la personificación de la existencia poética.

Son evidentes los múltiples elementos que diferencian esta comedia de Tieck del cuento de Perrault. Nos interesan especialmente el cambio de escenario - Tieck traslada la acción de la Francia burguesa a la Edad Media alemana - y las dos sub-tramas que Tieck introduce, que proporcionan gran parte de la comicidad de la obra, especialmente la pareja compuesta por el consejero y el bufón, cuyos diálogos geniales no han perdido actualidad y suponen una crítica de la supremacía de la razón ilustrada realizada desde una ironía descubierta y un

⁵⁷⁵ Koller, 1992, p. 214.

dominio magistral de los juegos del lenguaje. Tieck critica la Ilustración sacándola de su entorno natural, y para poder destruirla la transfiere a la obra de arte. En la misma medida utiliza la ironía para criticar ciertas novelas de caballería, tan en boga en esa época, situándola dentro de la obra de arte que critica. Asimismo, aunque el argumento principal en Tieck es similar a la historia de Perrault, incluye mayor número de elementos psicológicos, con lo que se aleja del cuento popular tradicional, que se caracteriza en parte por una atmósfera anónima y unos personajes que carecen de un mundo interior elaborado:

Das tiecksche Werk, das so wie kein anderes Drama des Dichters sich durch psychologische Entwicklung und klare Motivierung, durch vorzügliche Charakterisierung und Kontrastierung, sorgfältige Abschattung und Abstufung, durch realistische Natürlichkeit und gute Dialogführung auszeichnet, kann die meisterhafte Darstellung dieser Augenblicke heizesten [sic] und höchsten dramatischen Lebens wohl tragen.⁵⁷⁶

Tieck escribe esta obra en una época en que ya ha desarrollado un entendimiento del arte propio y particular – especialmente por su contacto con Wackenroder –, y ya se había construido su propio ideal artístico. Sin embargo, elige material ya existente, toma material ajeno y lo impregna de su propia concepción formal, transformando cuentos en comedias dramatizadas que utiliza para criticar y atacar a sus oponentes.⁵⁷⁷ No obstante, no se puede interpretar su *Blaubart* sólo como una crítica a las novelas de caballerías, pues muchos de sus elementos se apoyan precisamente en la imitación de este tipo de obras – “Wie einflußreich die

⁵⁷⁶ Cf. Kober, 1925, p. 38.

⁵⁷⁷ Brodnitz, 1912, p. 8, encuentra la justificación de la reelaboración de material ajeno en la inseguridad del joven Tieck para crear una obra propia, “daß mit einem Schlage alle Massenprodukte des Tages durch seinen Selbstwert ausstechen mußte.” Zeydel, sin embargo, basándose en el marco del *Phantasmus*, lo atribuye al propio placer: “pure pleasure in the fiabe of the Venetian writer [Gozzi] and, we may add, interest in the puppet plays, caused him to adapt, in a different style, and in German fashion, a fantastic fairy tale for the German stage.” (Zeydel 1971, p. 79)

Schauerliteratur mit ihren abgesunkenen Motiven für die Romantik war, kann man sich vorstellen, wenn man sich aus ihren Meisterwerken die trivialen und grausamen Bausteine hinwegdenkt: Blutschande, Vergewaltigung, Vatemord, Doppelgängertum, Raub, Generarionsfluch u. a. m.”⁵⁷⁸ -, es una crítica que va mucho más allá: Tieck, en su doble papel de romántico y de escritor al servicio de la tradición ilustrada, podía observar la Ilustración y criticarla desde la mirada del romántico, y a la inversa, desde la mirada del ilustrado criticar aspectos del Romanticismo.

En la versión de Perrault, Agnes tiene sólo dos hermanos, Tieck introduce a un tercer hermano que protagoniza una de las sub-tramas paralelas, en la que disfrazado de *Sänger* y con la ayuda de su escudero Winfred, disfrazado de juglar, consigue acceder al castillo de su enamorada, engañando así al viejo guardián que la custodia y huyendo con ella. Aunque Brodnitz encuentra aquí un paralelismo con Shakespeare y con Gozzi,⁵⁷⁹ ya en la Edad Media alemana era habitual en la literatura disfrazar a los personajes de músicos para facilitar su acercamiento a la corte y permitir el cortejo de la amada, por ejemplo, *König Rother* disfrazado del arpista Dietrich o *Tristan* disfrazado del *Spielmann* Tantris. Cabe sin embargo hablar aquí de parodia de la figura: Tieck representa a personajes que no pueden ser tomados en serio, pues su papel es eminentemente cómico.

Leopold es hermano de Agnes y de Anne, y está enamorado de Brigitte von Marloff, cuyo padre la reserva para otro hombre, en palabras de Leopold: “der alte

⁵⁷⁸ Gerhart Hoffmeister, “Europäische Einflüsse”. En Schanze (ed.), 1994, pp. 106-129. Aquí p. 126.

⁵⁷⁹ Cf. Brodnitz, 1912, p. 64. Brodnitz menciona los disfraces en el *Rey Lear* y *El mercader de Venecia*, de Shakespeare, y en *Der Rabe* y *Das blaue Ungeheuer*, de Gozzi.

Hans von Marloff ist zu sehr auf seiner Hut, er bewacht seine Tochter wie der Drache den Schatz. Er ist geizig, ich bin arm, unsre Familie ist zahlreich, und darum muß ich zur List meine Zuflucht nehmen, um glücklich zu werden.⁵⁸⁰ Para acceder al castillo de Marloff, Leopold y su escudero Winfred se disfrazan de músicos, de *Sänger* el primero, y de juglar el segundo. Los preparativos de la trama se llevan a cabo en la segunda escena del primer acto, y la aparición real de estos músicos se produce en el tercer acto.

WINFRED *zu den Vorigen, in bunter Tracht*: Das ist ein lustiges Leben. Er hat sich als Meistersänger verkleidet, und ich bin sein Jongleur, und so haben wir schon Kirmsen und Jahrmärkte besucht, Händel gehabt, Spaß gemacht und tausend Narrheiten getrieben. Es wollen sich aber immer noch nicht die rechten Abenteuer finden lassen, die großen, gefährlichen, die Ruhm eintragen. -⁵⁸¹

Aquí habría que hacer un inciso para intentar encontrar la solución a una cuestión terminológica: como podemos comprobar en esta primera mención al disfraz de Leopold, Winfred habla de *Meistersänger*, no de *Minnesänger*. Este cambio lo introdujo Tieck para la versión del *Phantasmus*, junto con el personaje de Winfred, pues en los *Volksmärchen* Leopold se define como *Minnesänger* y actúa en solitario. Koch, en su *Compendium* de 1790, hace referencia al hecho de que ambos términos son fáciles de confundir, e insta a los estudiosos a delimitar los conceptos con más precisión, puesto que tanto el término como el periodo del *Meistergesang* todavía no se han acotado de forma satisfactoria.⁵⁸² Sin embargo, en el caso de Tieck no cabe hablar de confusión. Ya en el preámbulo a sus *Minnelieder* de 1803 hace referencia a los esfuerzos por parte de los estudiosos –

⁵⁸⁰ DB, p. 402.

⁵⁸¹ DB, p. 438.

⁵⁸² Cf. Koller, 1992, p. 215ss.

menciona especialmente a Opitz, Bodmer, Gottsched, Leßing [sic], Eschenburg y a Koch, que ha facilitado en su *Compendium* una visión de conjunto⁵⁸³ - por reavivar la literatura antigua alemana, sin embargo, reconoce el desconocimiento, sobre todo por parte del gran público, de las figuras creadoras de esta literatura, que tienden a confundirse:

...so wenig man eine deutliche Vorstellung hatte, so behielt man doch den Glauben an die Barbaren des sogenannten Mittelalters und der kleine Theil des Publikums konnte schon für den gelehrten gelten, welcher eine dunkle unbestimmte Erinnerung von den letzten Meistersängern hatte und diese mit allen Zeiten der ältern deutschen Poesie vermischte und verwechselte.⁵⁸⁴

En *Über den altdeutschen Meistergesang*, Grimm llega incluso a considerar al *Meister* como el verdadero portador de la literatura medieval alemana, por encima del aristocrático *Minnesänger*, y sitúa así al *Ritterdichter* en la periferia de la literatura:

Meiner Meinung nach hat aller Kern, alle Kraft des Minnesangs in den dienenden Dichtern [aquí hace referencia al *Meistersänger*] gelegen, und erst an ihrem Feuer haben sich die Reichen und Hohen entzündet und begeistert, die Lieder aber, welche sie jenen nachgesungen, reichen an Zahl und Wichtigkeit nicht an die der armen Dichter heran.⁵⁸⁵

Siguiendo a Tieck, casi todas las adaptaciones y traducciones de literatura antigua alemana más conocidas y que se hicieron más populares eran de poemas moralizantes, “indem man sich für Sitten, Gewohnheiten, Anspielungen auf die damalige Geschichte, Nachrichten von politischen Vorfällen, oder satirische Winke von dem Verderbniß der Geistlichkeit und dergleichen, ausschließlich

⁵⁸³ Cf. *Minnelieder*, p. V.

⁵⁸⁴ *Minnelieder*, p. V.

⁵⁸⁵ Grimm, 1811, p. 20.

interessierte.”⁵⁸⁶ Sin embargo, estos poemas pertenecen en su mayoría a un periodo ya tardío, y al ser considerados como los únicos ‘productos’ de valor, la época verdaderamente poética de los alemanes fue descuidada y finalmente olvidada. Esta época álgida de la poesía en Europa la sitúa Tieck en los siglos XII y XIII, en el caso de los alemanes, desde Heinrich von Veldeke, que vivió en tiempos de Federico Barbarroja. Y entre los últimos *Minnesänger* hay que mencionar a Johann Hadloub, de forma que este periodo se extiende aproximadamente hasta Rudolf von Habsburg, es decir, hasta finales del siglo XIII y comienzos del XIV.⁵⁸⁷ En la misma línea, Koch, en su *Compendium*, habla de esta época para designar el enmudecimiento del *Minnesang* o su degeneración a “plumpe Meister-Reimerei”. El *Minnesang* provenía de príncipes y caballeros, la élite cultural, mientras que el *Meistersänger* producía copias. Existe la teoría de un proceso claramente degenerativo del *Minnesang* al *Meistersang*, a la cual responde Grimm con su “Verabsolutierung des Meister-Typos”,⁵⁸⁸ como reacción a esta discriminación.

Volviendo a Tieck, en su caso concreto esta degeneración tiene que ver básicamente con la implantación de rigurosas reglas en detrimento de la libertad creadora del poeta: los *Meistersinger* - también *Meistersänger* - eran poetas y *Sänger* urbanos que ya se asociaban en gremios, y aunque sus composiciones y melodías derivan del *Minnesang*, siguen reglas más estrictas. En el caso del *Minnesang*, siempre según Tieck, las expresiones y las palabras proceden directamente del corazón, y no responden a ningún tipo de reglamentación.

⁵⁸⁶ *Minnelieder*, p. V.

⁵⁸⁷ Cf. *Minnelieder*, p. VI.

⁵⁸⁸ Cf. Koller, 1992, p. 216s.

Die Dichtung war kein Kampf gegen etwas, kein Verweis, kein Streit für etwas, sie setzte in schöner Unschuld den Glauben an das voraus, was sie besingen wollte, daher ihre ungesuchte, einfältige Sprache in dieser Zeit, dieses reizende Tändeln, diese ewige Lust am Frühling, seinen Blumen und seinem Glanz, das Lob der schönen Frauen und die Klagen über ihre Härte, oder die Freude über vergoltene Liebe. Kein Gedanke, kein Ausdruck ist gesucht, jedes Wort steht nur um sein selbst willen da, aus eigener Lust, und die höchst Künstlichkeit und Zier zeigt sich am liebsten als Unbefangenheit oder kindlicher Scherz mit den Tönen und Reimen.⁵⁸⁹

Es más, una de las características de las canciones de los *Minnesänger* es su gran variedad de formas, bien en el número de sílabas, en la diversidad de estrofas, o en la utilización de la rima. La poesía actuaba por instinto, siguiendo sus propios impulsos. Y nadie debe confundirse, advierte Tieck, y pensar que la rima surge de una tendencia hacia un lenguaje artificioso, la rima es una consecuencia natural del amor del poeta por el sonido y por el tono, de la sensación de que debe existir un parentesco entre palabras con una sonoridad similar, de la aspiración a convertir la poesía en música, de convertirla en algo determinado a la vez que indeterminado. Se intuye una relación sonora entre las palabras, una tendencia innata de los sonidos a fundirse: se mezclan sonidos cortos y largos de forma arbitraria para acercar el lenguaje al ideal, a una combinación puramente musical. Para Tieck, el *Minnesänger* se mueve por un amor inexplicable hacia los tonos, y es ese amor el que rige sus sentidos, la nostalgia por acercar los sonidos de una misma lengua para que reconozcan su parentesco y se unan en un abrazo de amor. De esta forma, un poema rimado se convierte en una totalidad estrechamente relacionada, en la que las palabras se acercan y se alejan: “sich [las palabras] unmittelbar in Liebe erkennen, oder sich irrend suchen, oder aus weiter Ferne nur mit der Sehnsucht zu einander hinüber reichen; andre springen sich entgegen, wie

⁵⁸⁹ *Minnelieder*, p. XI.

sich selbst überraschend, andre kommen einfach mit dem schlichtesten und nächsten Reim unmittelbar in aller Freudherzigkeit entgegen.”⁵⁹⁰

Sin embargo, esta hermosa época de la poesía no podía durar mucho tiempo, y pronto fue perturbada por acontecimientos políticos, si no por el propio factor tiempo, que acabó con ella. Y aunque después de un tiempo desaparecida vuelve a surgir, esta vez es en forma de *Meistersang*, que coarta toda la libertad y sencillez que caracterizaba al *Minnesang*, y aquí radica la discrepancia entre los *Meistersänger* y sus antecesores o modelos, en el intento de los primeros de imponer reglas a la poesía:

Die Fürsten entzogen sich den Dichtern und der Adel gab die Beschäftigung mit der Poesie auf; wir finden sie nach einiger Zeit fast ganz aus dem Leben verschwunden, als ein zunftmäßiges Handwerk wieder. Das freie Spiel ist ihr untersagt, alle Zier und Künstlichkeit ist steife Regel und Vorurtheil [...], fast alle Gedichte sind moralischen Inhalts, oder gereimte Erzählungen aus der Bibel und andern gelesenen Büchern, besonders seit der Reformation [...] Merkwürdig wird der Ernst immer bleiben, mit welchem sich diese Dichter in einer Zunft vereinigten, strenge auf ihre poetischen Gesetze hielten, und das Willkührlichste und Geheimnisvollste durch Übereinkunft in sichere und zuverlässige Regel bringen wollten.⁵⁹¹

De esta forma, la poesía del *Meistersänger* se opone al ideal de poesía que Tieck ve representado por el *Minnesang*. Una poesía dependiente de normas y preceptos no puede ser libre, ya no es la naturaleza la que guía al poeta, ni su estado de ánimo ni su inspiración, en el momento en que debe someterse a unas reglas ya no puede representar la verdadera poesía como la percibe Tieck. A la cabeza de los *Meistersänger* se sitúa Hans Sachs, en muchos casos el único que se percibe de

⁵⁹⁰ Cf. *Minnelieder*, p. XIIIIs.

⁵⁹¹ *Minnelieder*, p. XX.

forma positiva entre los de su profesión; Tieck lo califica por encima de los *Meistersänger* “comunes”: “Hans Sachs steht als der vorzüglichste und geistreichste Poet in dieser Versammlung, dessen Witz und komische Laune wirklich fröhlich, dessen Ansicht des Lebens auf eine große Art vernünftig ist, und dessen allegorische Gedichte oft sogar das Gepräge einer ältern und viel poetischen Zeit tragen.”⁵⁹² Sin embargo, entre el público profano era habitual confundir ambas figuras, y surgía el problema de la transferencia de las cualidades negativas del *Meistersänger* al *Minnesänger*.

August Wilhelm Schlegel, en sus *Berliner Vorlesungen* expone tal vez la teoría más sólida sobre el *Meistersang* de la época. Para él, *Minnesänger* y *Meistersänger* son básicamente representantes de diferentes épocas, entre las que se produce una transición fluida. El *Minnesänger* pertenece a una fase idealista de la literatura alemana y como *Ritterdichter* era el único representante de la época. El *Meistersänger*, por su parte, representa un tipo de autor dentro de un grupo especial y organizado de forma gremial, en el marco de una tipología más amplia del realismo burgués. De esta forma, define las figuras dentro de la contraposición de idealismo y realismo, y dentro de cada tipología se pueden encontrar obras y autores de mayor o menor calidad literaria.⁵⁹³ En el caso de Hans Sachs, lo considera una excepción dentro de este grupo, y su obra no se puede afrontar ni explicar desde las reglas del *Meistersang*. “Der Repräsentant des Meistersänger-

⁵⁹² *Minnelieder*, p. XX.

⁵⁹³ August Wilhelm Schlegel, *Berliner Vorlesungen. Geschichte der romantischen Literatur*. En *Kritische Schriften und Briefe*. Tomo IV. Editado por Edgar Lohner. Stuttgart 1965, pp. 250-258.

Typos, Hans Sachs, gilt um 1800 auch als künstlerische Ausnahme, welche die Grenzen des Typos überschreitet.”⁵⁹⁴

Volviendo al *Blaubart*, Tieck introduce una modificación del *Meistersänger*. Leopold ya no aparece como *Minnesänger*, como ocurre en *Ritter Blaubart*, sino como *Meistersänger*.⁵⁹⁵ Esta figura, al contrario que su predecesor, no es de origen noble, pero tampoco se corresponde con el tipo del *Meistersänger* urbano, es un cantor que se define a sí mismo como errante: “ein umstreifender Sänger, der mit seinen Liedern schon vielen das Herz erfreut, und die Gunst manches Fürsten und vornehmen Ritters gewonnen hat.”⁵⁹⁶

En la literatura secundaria en la que se menciona esta sub-trama y el disfraz de sus protagonistas – generalmente esta literatura sólo menciona la existencia de una sub-trama, al estilo de Shakespeare, que diferencia esta obra de la de Perrault, sin realizar un acercamiento más profundo, ni mencionar, en muchos casos, el argumento -, no se hace referencia, salvo en el caso de Koller,⁵⁹⁷ a esta cuestión terminológica que para nosotros cobra especial importancia. Ribbat, que maneja la versión de los *Volksmärchen*, dice así: “Aber Leopold findet in der Verkleidung als Minnesänger Mittel und Wege, einzudringen und die Geliebte zu entführen.”⁵⁹⁸ También Koller habla de *Minnesänger*: “Leopold entführt als

⁵⁹⁴ Koller, 1992, p. 219.

⁵⁹⁵ Este cambio del *Minnesänger* al *Meistersänger* invalidaría para esta segunda versión del *Blaubart* la opinión de Scherer de que Leopold imita al *Minnesänger* “weil er sich weigert, erwachsen und zum Ritter zu werden.” Scherer, 2003, p. 282.

⁵⁹⁶ DB, p. 444.

⁵⁹⁷ Cf. Koller, 1992, pp. 215-237. Aquí la autora hace una distinción de las diferentes figuras musicales y su recepción en la crítica y en la literatura de los últimos años del siglo XVIII.

⁵⁹⁸ Ribbat, 1978, p. 131.

“Minnesänger” verkleidet die Geliebte Brigitte.”⁵⁹⁹ Brodnitz, esta vez en la versión del *Phantasmus*, habla sólo de *Sänger*: “Leopold ist der leichtsinnige unter den Brüdern, der sich als Obdach suchender Sänger zu seiner allzu bewachten Braut schleicht und diese entführt [...] Verkleidungen als Sänger und Gaukler”⁶⁰⁰

Si en la versión de 1797 de los *Volksmärchen* no apareciera la figura del *Minnesänger*, se podría pensar que se trata de una confusión, teniendo en cuenta que la acción se sitúa en la Edad Media, y los *Meistersänger* son figuras que pertenecen a una época más tardía y a una sociedad más organizada, y sus características, como hemos podido comprobar, no se corresponden con las del personaje que representa Leopold. Sin embargo, la imagen que se nos presenta aquí tampoco tiene nada que ver con el *Minnesänger* que Tieck describe en el preámbulo a sus *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter* – a excepción del hecho de ir acompañado por un juglar, que, curiosamente, no aparece en la versión original -, sólo en el momento que canta la canción “Wer klopft”, se transforma de *Minnesänger* fingido en verdadero cantor del amor.

El hecho de que en la versión de 1796 el músico fingido sea un *Minnesänger* no resulta extraño. Si interpretamos esta obra como una gran parodia, como una doble crítica, a la Ilustración, por un lado - tanto en la persona de Barba Azul, como en el enfrentamiento entre el consejero y el bufón -, y a la literatura de caballerías, por otro, la crítica a la figura del *Minnesänger* entraría dentro de las parodias a personajes habituales en este tipo de literatura trivial. No una crítica al personaje, sino a la forma en que es representado, convirtiendo a un verdadero

⁵⁹⁹ Koller, 1992, p. 79.

⁶⁰⁰ Brodnitz, 1912, pp. 63, 64.

poeta en un mero seductor que utiliza sus dudosas artes para seducir a ingenuas damiselas. En esta época Tieck aún no dispone de los conocimientos necesarios sobre literatura medieval como para hacer una descripción precisa de esta figura – esto hubiera sido razón suficiente para justificar la confusión -, recordemos que no será hasta el cambio de siglo que se dedique con intensidad a su estudio, y aunque ya ha despertado su interés por el arte antiguo alemán, especialmente a raíz de sus viajes con Wackenroder, y en consecuencia por la Edad Media alemana, su dedicación a la literatura, y al *Minnesänger* como poeta, todavía es muy superficial.

Sin embargo, para la versión del *Phantastus* Tieck ya poseía conocimientos más que suficientes sobre el *Minnesang*, y decidió cambiar a esta noble figura por una menos valorada, algo que al mismo tiempo nos sitúa en una Edad Media tardía y decadente. Tal vez quiera así dejar constancia de la degeneración de la época que representa y critica, la Ilustración, introduciendo un personaje que representa a su vez la degeneración del *Minnesänger*. Éste era una figura demasiado venerada y valorada como para utilizarla y ridiculizarla dentro de esta crítica mordaz a una época y a un género. Para Tieck *Minnesänger* era sinónimo de *Ritterdichter*, y debemos partir de su particular recepción para analizar sus personajes.

Por supuesto, esta identificación entre *Ritterdichter* y *Minnesänger* no es generalizada, Karl Friedrich Flögel, por ejemplo, en su *Geschichte des Hofnarren*, de 1789, defiende que entre los *Minnesingern* también se encontraban bufones de la corte o simples entretenedores, y destaca su calidad de profesional errante. Se trataría de un autor de profesión, que conforma su propia ‘clase’ de artista,

dependiente del público y sus cambios de humor, maltratado a veces por el mismo y que practica todos los géneros. También Wieland, habla de una única profesión, y funde el *Minnesänger* profesional con el juglar o el *Spielmann*.⁶⁰¹ Y en realidad, esta descripción se parece más al personaje de Tieck que cualquier otra, y éste es también el caso del *Minnesänger* en *Karl von Berneck*. Debemos insistir aquí en el hecho de que en la época en que Tieck escribió estas obras – *Karl von Berneck* y *Ritter Blaubart* - todavía no había tenido contacto directo con la literatura medieval y no se había formado su propia opinión al respecto, más allá de la que expresara a Wackenroder en sus cartas.

Tieck, en su edición del *Phantasmus*, realiza una clara distinción entre las funciones del *Meistersänger* y del juglar, y en esta división del trabajo basa Leopold su astucia, comportándose en cada momento como se espera de él. Leopold es un personaje escéptico, y confía poco en la capacidad del individuo de decidir su propio destino. Se presta a la improvisación y se enfrenta al futuro con la postura de quien se pone en manos de la suerte y la casualidad, porque no tiene nada que perder – “ich habe immer gefunden, daß der Mensch sich jeden Schritt im Leben erschwert, wenn er ihn recht genau überlegt. Am Ende ist doch alles nur einfältig, wir mögen es auch anfangen, wie wir wollen, und Glück und Zufall machen unsre Pläne nur gescheit oder unbesonnen.”⁶⁰² -, a sabiendas de que una planificación demasiado racional no tiene ningún sentido, porque difícilmente puede cambiar aquello que tal vez ya esté escrito: “Ach, Bruder, wenn wir sehn könnten, wie vielleicht schon alles im Voraus bestellt und in Richtigkeit gebracht ist, wie

⁶⁰¹ Cf. Koller, 1992, p. 227.

⁶⁰² DB, p. 416.

lächerlich würden uns da wohl unsre tief angelegten Pläne vorkommen?“⁶⁰³ Confía, sin embargo, en su intuición, un elemento que junto con la premonición, al igual que ocurre en *Karl von Berneck*, está presente en toda la obra: “mir ist so leicht, daß ich gewiß glaube, ich werde glücklich sein.”⁶⁰⁴ Todos estos pensamientos sobre el destino del hombre son para su hermano Simon pura charlatanería: dice de Leopold que sólo piensa con la lengua, y que habla para tener algo en qué pensar, y que aquello que dice lo olvida en el mismo momento en que lo expresa⁶⁰⁵

Cuando Leopold llega al castillo de Marloff se presenta con ropajes de comediante, y dice de sí mismo ser “ein umstreifender Sänger” que alegra los corazones con sus canciones y ha ganado así el favor de algunos príncipes y distinguidos caballeros. Va acompañado por un pobre sirviente, “der meine Lieder zu singen pflegt, und sonst ein aufgeweckter lustiger Bursche ist, und vielfache Gaukeleien anzustellen weiß.” El hecho de ir acompañado por un sirviente, hace que se sitúe por encima del simple músico a los ojos de su interlocutor, Caspar: “Also einen Gaukler und Possenreißer führt Ihr auch mit Euch? So seid Ihr doch nicht von den ganz gemeinen Musikanten.” A continuación Claus se dirige a él respetuosamente como “Freund Meistersänger”, y llega incluso a ofrecerle su propia habitación.⁶⁰⁶ Con esta escena finaliza el tercer acto. Nuestros personajes vuelven a entrar en acción en la segunda escena del cuarto acto. Es una escena festiva que comienza con Leopold tocando y cantando una oda al vino ante un

⁶⁰³ DB, p. 417.

⁶⁰⁴ DB, p. 417.

⁶⁰⁵ Cf. DB, p. 419s.

⁶⁰⁶ DB, p. 444.

auditorio de sirvientes borrachos o durmientes, Winfred entre ellos. Aquí se difuminan los papeles, pues su comportamiento es más propio de un músico errante que de un *Meistersänger*. Asimismo, cuando Winfred habla de sus aventuras por los mercados – “und so haben wir schon Kirmsen und Jahrmärkte besucht, Händel gehabt, Spaß gemacht und tausend Narrheiten getrieben” -, también se muestra un comportamiento en desacuerdo tanto con lo que se espera de un *Minnesänger* como de un *Meistersänger*, y su forma de actuar no distaría mucho de la su juglar, a quien se califica de diversas formas: “Hanswurst”; “Gaukler”, “Possenreißer”, “Fratzenmacher”, “Spaßvogel”; “Tandmann”, “Pickelhering”, “Lumpenhund”; “Narr”; “Gaukelmännlein”, “Hasenfuß”, “Hansnarr”, “Dummkopf”;⁶⁰⁷ y a menudo son términos empleados por un sirviente, lo que deja entrever el status de los músicos comunes en la época, menospreciados incluso por otros sirvientes. La percepción que tiene Winfred de sí mismo y de su profesión es bien distinta, aunque tiene muy claras sus funciones y lo que se espera de él, lo que describe en su primera aparición en escena, en la que se califica como “Jougleur”, y a su amo como *Meistersänger*:

CLAUS Wer seid Ihr denn, lustiger Kamerad?

WINFRED Ich bin nicht dein Kamerad, wenn ich auch dies buntfarbige Kleid trage; ich diene beim größten Sänger im Deutschen Reich als Jongleur.

ULRICH Was ist das für ein Amt?

WINFRED Das bedeutet den, der seine Gedichte absingt und deklamiert, und mit den Händen dazu arbeitet, bald die Leute rührt und zum Weinen bringt, dann wieder Lachen erregt, allerhand Sprünge und Tänze versteht, und sich so im Lande von seiner Kunst und durch seinen Herrn ernährt.

ULRICH Also ein Hanswurst? Habs gleich gedacht.

WINFRED Tölpel, ich will dich lehren, Unterschiede machen.⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ DB, p. 438; 444; 453; 455; 458.

⁶⁰⁸ DB, p. 438.

Winfred se resiste a la denominación “Hanswurst”, defiende la superioridad del juglar por encima del bufón – dice en tono despectivo a Claus, el bufón, que no es su camarada -, y en defensa de su profesión se desata una discusión con Ulrich en la que recibe un golpe en la cabeza, cuyo vendaje aportará más comicidad a su aspecto, si cabe, así como constantes quejas a su discurso: “O weh! o weh! da fließt mein teures Blut! [...] O über das verfluchte Abenteuersuchen! O verflucht sei die Stunde, in der ich ausgegangen bin! O weh, um mein Leben ist es getan. Ich bin dahin.” A continuación se dirige a Leopold: “Sterbend trifft Ihr mich an, in Eurem Dienste bin ich umgekommen, laßt uns hier zärtlichen Abschied nehmen.”⁶⁰⁹

En la escena en el castillo de Marloff, se reclaman los servicios de Winfred – es preciso especificar que el público aquí está formado por sirvientes y criados, en su mayoría borrachos -, que en respuesta a la llamada ofrece varias alternativas: “Wollt Ihr nun eine tragische Pantomime, edle Stellung und Schwung der Gebärde, ein Bein im rechten Winkel vom Leibe weit weg gestreckt, und dann auf dem andern Fuße umgedreht, im großen Stil?” Sin embargo, el ‘docto’ público espera otra cosa:

CASPAR Macht, was Ihr machen könnt.

WINFRED *tanzt*: Nun seht, das ist was für den Kenner.

CASPAR Das ist nichts, nichts, wahre Lumperei.

WINFRED Für die Deklamation edler Gedichte seid Ihr auch nicht?

CASPAR Nichts da, - Katzensprünge, Bocksprünge, das ist unser Geschmack.

WINFRED *tanzt und springt*: Seht Freunde, das sind Künste, Gelt?

Alle lachen.

CASPAR Recht so! Was er die dünnen Beine kann durch einander werfen!

⁶⁰⁹ DB, p. 439.

WINFRED *fällt nieder*: O weh! o weh! mein Kopf! mein Arm!
Unglück über Unglück!

Leopold, por su parte, actúa en dos planos diferentes. Cuando abandona su disfraz y canta ante la puerta de Brigitte, desaparece la comicidad, y se convierte en el cantor del amor, en un verdadero *Minnesänger*, y en esta escena queda patente el caballero oculto tras el disfraz:

Wer klopft an die Tür?
Ich, Liebste, bin hier,
Wo ist dein Gemach?
Erkennst du mein Ach?
Auf, liebst du mich kühn,
So laß uns entfliehn,
Schnell schwindet die Zeit
Und Zögern gereut;
Die Stunde vergeht,
Dann ist es zu spät.⁶¹⁰

Sin embargo, cuando canta ante los sirvientes del castillo, actúa realmente como un *Spielmann*.

Traun, Brüder, wer den Wein erfand,
Entdeckte wohl das schönste Land!
Schöner als Gold und Edelstein
Funkelt im Becher der liebliche Wein,
Schaut hinein;
Trinkt lustig und keck von dem labenden Schein.⁶¹¹

Igualmente, cuando desaparece Brigitte, que ha huido con Leopold, las sospechas recaen en seguida sobre el cantor errante, a quien se denomina *Spielmann*, como la mayor afrenta que se le puede infringir: “Mit dem Spielmann, mit einem

⁶¹⁰ DB, p. 454.

⁶¹¹ DB, p. 452.

Nichtswürdigen ist sie davon gelaufen?”⁶¹² Y cuando se averigua la verdadera identidad de Leopold, Hans von Marloff demuestra su alegría de que por lo menos no sea un *Spielmann*: “Ich muß ja froh sein, daß der junge Wildfang nur kein Spielmann ist.”⁶¹³ Aunque desde un punto de vista artístico no existan grandes diferencias entre la actuación de un *Meistersänger* de gira, y la del *Spielmann*, sí que existen en la posición social y ética. Al primero se le tiene en consideración y se le trata como un igual, mientras que al segundo se le considera poco respetable, alguien de quien se puede esperar la deshonra de una joven.

Toda esta aparente confusión entre las diferentes figuras musicales tiene mucho que ver con la propia recepción de las mismas en el Romanticismo. Y aunque todas entran en la categoría de músico, nos interesa especialmente el *Minnesänger* como representante de la literatura más valorada de la Edad Media. Como el autor de la verdadera poesía, según Tieck. Esta figura no se puede desligar ni de la época ni de su status aparente, tal como es percibido por nuestro autor. Y dentro de la crítica de Tieck a la literatura de caballerías que inundaba las bibliotecas públicas de la época, no podía incluir una figura tan noble, en todos los aspectos, como el *Minnesänger*. Esta es, en nuestra opinión, la razón que le llevó a cambiar, quince años después, el disfraz del personaje por el de *Meistersänger*, que se sitúa en una época medieval tardía y que se identifica con la decadencia tanto del *Minnesänger* como de la época álgida de la poesía alemana. La degeneración de la época corre paralela a la de su arte. Así pues, aunque dentro de su evolución nos debería interesar en primer lugar la versión de 1796, el hecho de que cambiara al *Minnesänger* por un *Meistersänger* no cambia en realidad la intención primera del

⁶¹² DB, p. 456.

⁶¹³ DB, p. 482.

autor, sólo pretende corregir un error del que quince años atrás no podía haberse apercibido, pues no disponía aún de los conocimientos necesarios.⁶¹⁴ La reedición de este cuento en el *Phantásus* le permitió realizar el cambio, que haría que la obra mantuviera su intención original. Y no podemos estar más de acuerdo con Brodnitz cuando postula: “Tiecks stilistische Kunst hat sich entwickelt. An Stelle des Improvisierens, das er in der Jugend liebte, ist ein ernstes, gediegenes Arbeiten getreten, das durch ein reiferes Urteil und strengere Selbstkritik begünstigt wird.”⁶¹⁵

El segundo texto de Tieck sobre Barba Azul, *Die sieben Weiber*, lo dedica a Peter Leberecht, el autor ficticio del drama. Necesariamente el texto se desvía así mucho más que el drama del modelo de Perrault, y en muchos aspectos es más extraño y más complejo en su técnica narrativa. En este texto, Barba Azul, cuyo nombre aquí es Peter Berner, es una vez más un caballero feudal, rodeado por la parafernalia de fantasías románticas de la Alemania feudal de la Edad Media, y está bajo la tutela de Bernard, un autor literario que intenta moldear la vida de Peter y encaminarla a la de un héroe de un “Ritterroman”. A partir de aquí se narra el proceso hasta convertirse en *Ritter Blaubart*. Bernard y Peter se distancian, cuando Bernard se da cuenta de que Peter no tiene los rasgos de un héroe glorioso, más bien todo lo contrario. El texto termina con referencias vagas a los acontecimientos de la obra de Leberecht:

⁶¹⁴ También puede haber contribuido a esta confusión la premura con la que escribió la obra, porque si bien Tieck aún no había alcanzado la madurez que delata sus *Minnelieder*, ya no demuestra el rechazo hacia el *Minnesang* que mostrara años antes, sobre todo en lo que respecta a su calidad artística.

⁶¹⁵ Brodnitz, 1912, p. 72.

Er heiratethe nun die Agnes von Friedheim wirklich, und ich freue mich, daß ich die Geschichte nun bis zu dem Zeitpunkte geführt habe, wo Herr Lebrecht den Faden aufnimmt, und sie dramatisch geschließt.

Ich habe also auch nicht nöthig, hier noch etwas hinzuzusetzen, weil ich voraussetze, daß jeder meiner Leser den Blaubart gelesen hat, und es mir also sehr bequem fällt, dieses letzte Kapitel zu schreiben, in welchem ich nichts darzustellen brauche. Peter kam endlich von der Hand Simons um, und die gottlose Mechtild stürzte sich aus dem Fenster und starb.⁶¹⁶

5.2.2. *Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen*

Peter aus der Provence 1796 (pub. 1797)

In der schönsten Zeit der deutschen
Poesie waren die Ritter die Dichter.
Ludwig Tieck

Tieck escribe esta “historia de amor” en 1796 y se publica por primera vez un año después, en el segundo tomo de sus *Volksmärchen*. Será editada de nuevo en el primer tomo del *Phantásus* y en el cuarto de las *Schriften*. En la versión del *Phantásus*, Tieck añade al título una nueva línea en la que consta el año de creación, 1796, sin embargo, en el prólogo a la primera entrega de las *Schriften*, julio de 1828, no hace referencia a la constitución de la misma, sólo a los comentarios del *Phantásus*, que discuten de forma crítica la reescritura del modelo en el que se basó:

Die schöne Magelone war im zweiten Teil der Volksmärchen abgedruckt. In den Gesprächen des Phantásus verhandeln die Vorlesenden selbst über den Charakter dieser alten, lieblichen Erzählung, und setzen auseinander, in wiefern der neue Erzähler den Sinn des Gedichtes entstellt und seine reine Einfalt durch Veränderung und Zusatz modernisiert hat.⁶¹⁷

⁶¹⁶ Ludwig Tieck, *Die sieben Weiber des Blaubart*. *Schriften* IX. Berlin 1828, pp. 86-242. Aquí p. 241.

⁶¹⁷ Aquí, Manfred Frank (ed.), *Ludwig Tieck. Phantásus*. En *Schriften*, vol. 6/12. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, p. 1307.

La historia de Magelone tiene como antecesor inmediato un *Volksbuch* del siglo XVI, término acuñado por Joseph Görres en 1806, que ha establecido que muchos de estos *Volksbücher* son versiones en prosa de romances en verso medievales.⁶¹⁸ Rara vez eran obras originales, generalmente tenían modelos más antiguos: leyendas heroicas y novelas de caballería francesas, epopeyas antiguas, historias antiguas u orientales, leyendas alemanas, etc. Magelone, princesa de Nápoles, es la heroína de una novela de caballerías del siglo XII de Bernard de Trivier. El modelo inmediato de Tieck fue traducido por Veit Warbeck en 1527 – publicado en 1535 bajo el título *Die schön Magelona. Ein fast lustige und kurzweilige Histori / von der schönen Megelona / eins Königs Tochter von Neaples und einem Ritter / genannt Peter mit den silberin Schlüsseln usw.*, y que introduce cambios con respecto al original de Warbeck -, de una novela de caballerías francesa de mediados del siglo XV: *Listoire due vaillant chevalier Pierre filz du conte de Provence et de la belle Maguelonne fille du roy de Naples*. La historia de Warbeck tuvo gran aceptación, hasta el punto de que en el siglo XVI fue impresa por lo menos diecisiete veces. También Tieck se sintió atraído por ella, porque representaba con su modestia y dulzura, esa belleza que buscaba en la literatura contemporánea y no encontraba.⁶¹⁹

Resulta paradójico que la *Magelone*, así como la mayoría de las obras tempranas de Tieck, fuera escrita en Berlín, baluarte de la todavía influyente Ilustración alemana. En la Alemania ilustrada en la que creció Tieck, los *Volksbücher* o libros

⁶¹⁸ Cf. Albrecht Classen, “Das deutsche ‘Volksbuch’ als Irritationsobjekt der Germanistik”, *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*. Edición especial, *WW* 1 (1996), p. 4.

⁶¹⁹ Thalmann (ed.), *Werke* II, p. 897.

populares eran considerados indignos y moralmente perniciosos, debido en parte a su religiosidad, a su ‘inutilidad’, su ingenuidad, su rudeza o su falta de relación con la realidad – “Volksbücher waren Groschenlektüre, die von der Aufklärung verachtet war, und Märchen überdies noch ein Ding ohne allen literarischen Anspruch, das nebenher eingeschmuggelt werden mußte.”⁶²⁰ Precisamente éstos eran los libros que fascinaban a Tieck. En los libros populares alemanes, Tieck encontró una fuente temática muy productiva para sus escritos. Como ya se ha mencionado con anterioridad, muchas de sus obras, además de *Magelone*, tienen como modelo un *Volksbuch*. Esta obra en concreto tuvo mucho éxito entre sus coetáneos, y con ésta y otras adaptaciones piensa haber conseguido su objetivo de rehabilitar los menospreciados y descuidados *Volksbücher*, dentro de su más amplia meta de redimir el pasado alemán. En el preámbulo al primer tomo de sus *Schriften* dice así: “Die Darstellungen derselben, die ich versuchte, erinnerten wieder an jene fast vergessenen Sagen und brachten die geschmähten wieder zu einigen Ehren bei der vornehmeren Lesewelt.”⁶²¹ August Wilhelm Schlegel aplaudió especialmente las canciones de *Magelone*: “Es lieget ein eigner Zauber in ihnen, dessen Eindruck man nur in Bildern wiederzugeben versuchen kann. Die Sprache hat sich gleichsam alles Körperlichen begeben, und löst sich in einen geistigen Hauch auf. Die Worte scheinen kaum ausgesprochen zu werden, so daß es fast noch zarter wie Gesang lautet.”⁶²² O como lo expresa en una carta de diciembre de 1797: “Doch sind die Lieder allerliebste, auch einige Stellen der

⁶²⁰ Thalmann (ed.), *Werke* II, p. 872s.

⁶²¹ Aquí Schweikert, 1971, p. 121.

⁶²² Aquí citado por Frank (ed.), *Phantasmus*, p. 1315.

Erzählung, z. B. den Traum [final de capítulo IV] könnte Goethe eben so geschrieben haben.”⁶²³

Para intentar acercar la historia a sus lectores, Tieck tuvo que llevar a cabo algunos cambios que la hicieran más comprensible y más adecuada para la época – esto último afecta especialmente a la eliminación de referencias religiosas. Modernizó el lenguaje y acortó la historia - los cuarenta y dos capítulos de Warbeck se convirtieron en dieciocho -, e introdujo dieciocho elementos líricos, uno por capítulo, que dotan a la historia de un carácter más romántico si cabe. Enfatizó asimismo la historia de amor entre Peter y Magelone a costa del carácter cristiano del modelo. Como consecuencia, numerosos rezos y referencias a Dios fueron omitidos. En el original, Magelone, después de la desaparición de Peter, peregrina a Roma, y en su ausencia funda una iglesia y un hospital. En la obra de Tieck, Magelone se retira a la soledad idílica de la naturaleza, donde le canta a su amado tristes canciones de amor, algo mucho más acorde con la atmósfera romántica. También la figura de Peter se convierte en eminentemente romántica: “Mit Peter von Provence stellt Tieck den Ritterdichter, welcher alle Nur-Kämpfer beim Turnier aus dem Sattel hebt und sein Gefühl im Lied auszudrücken weiß, in märchenhafter Vollendung dar.”⁶²⁴ Ya no es tanto el enérgico y activo caballero del *Volksbuch*, sino más bien un poeta romántico que desconoce sus propios deseos, oye hablar a la naturaleza y al que impulsan presentimientos indeterminados.⁶²⁵ Esta reescritura presenta unas características tanto temáticas como estilísticas que contribuirán al desarrollo del Romanticismo alemán: un

⁶²³ Lohner, 1972, p. 34.

⁶²⁴ Koller, 1992, p. 214.

⁶²⁵ Cf. Edward Mornin, epílogo a *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence*. Stuttgart: Reclam 1996, p. 65s.

fondo medieval, acontecimientos fantásticos, una descripción de la naturaleza muy expresiva, prosa musical y elementos líricos.

Wenn Tieck die Volksbücher ausbeutet... altertümelnd, poetisierend oder ironisch: immer dichtet er aus der Reflexion über das Andere, über den Gegensatz. Seine Erneuerungen kommen, auch dort wo sie kindeln, aus Kritik oder sind Kritik. Die Volksbücher selbst setzen die Unschuld des Geistes voraus, Tieck das Wissen um den Wert dieser Unschuld.⁶²⁶

La estructura básica de la historia de Warbeck es el esquema de la pareja de enamorados que primero tienen que encontrarse, luego son separados por circunstancias adversas y finalmente vuelven a reencontrarse. Es un esquema variable ya conocido por la novela del barroco: el secuestro de la amada, el sueño como premonición, el disfraz y el cambio de vestimenta, la vida ascética, el viaje accidentado y, al final, el reencuentro y el reconocimiento mutuo. Todos estos elementos que se nos presentan en *Magelonna* son conocidos decorados del arte narrativo épico, y el montaje de los mismos dependía exclusivamente del arte e ingenio del autor.⁶²⁷

El cuento de Tieck,⁶²⁸ consta de dieciocho capítulos, cada uno de los cuales contiene un poema o canción. Cada uno de los capítulos, a excepción del primero y del último, lleva una frase por título, a modo de resumen e introducción, en la que el narrador informa de lo que va a ocurrir en cada uno de ellos. Aunque en el

⁶²⁶ Gundolf, 1976, p. 227.

⁶²⁷ Cf. Hans-Gert Roloff (ed.), epílogo a Veit Warbeck, *Ein sehr Lustige Histori von dem Ritter mit den silbern Schluseln und der schonenn Magelonna*. En *Deutsche Volksbücher in drei Bänden*. Berlín y Weimar 1968, tomo I, p. 94. Esta obra se citará como *Magelonna*.

⁶²⁸ Ludwig Tieck, *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence*. 1796. En Marianne Thalmann, *Ludwig Tieck, Werke in vier Bänden*. München: Winkler 1978. Tomo II, pp. 113-161. Aquí p. 116: "daß er beginnt das Märchen anzusagen". A partir de ahora se citará esta versión como *Magelone*.

título de la obra *Magelone* ocupa el primer lugar, los que corresponden a cada uno de los capítulos infieren que ella es de los dos protagonistas el agente pasivo. Once de los dieciocho capítulos describen en su título a Peter, nombrándolo indistintamente Peter o *Ritter*, como protagonista, bien realizando alguna acción, bien contemplando o visitando a su ‘objeto’, mientras que sólo uno, el X, describe cómo *Magelone* huye con Peter, y el XII sus lamentos.

En el modelo, el reencuentro de los amantes es consecuencia de un comportamiento modélico, que se expresa en *fortitudo* y *caritas*, mientras que en la versión de Tieck los acontecimientos se impregnan de fantasía y aventura. En el *Volksbuch*, Peter es arrastrado por el mar por la voluntad de Dios, y se consuela de su situación, aparentemente sin salida, pensando en el Creador. Durante su cautiverio, su corazón permanece al lado de Dios, piensa en el sacramento del matrimonio y no pierde la esperanza de reencontrarse con *Magelone*. Sirva el siguiente extracto como ejemplo del tono general de toda la obra:

Jedoch mochte er nie fröhlich werden, dann sein Herze war ihm allwegen schwere, so er gedacht an sein allerliebsten *Magelonna*, und hätte gewollt, er wäre in dem Meer ersoffen, damit er solcher Schmerzen erlediget wäre worden. Also gedachte der Peter an sein traurig Leben, doch ließe er sich nichts merken, wiewohl sein Herze allwegen bei Gott war, und täte ihn oft bitten, dieweil er ihme geholfen hätte aus der großen Fährlichkeit des Meers, daß er ihm auch helfe und Gnade verliehe, damit er das heilig Sakrament der Ehe möchte empfangen, ehe er stürbe. Er gab auch viel Almosen den armen Christen von wegen seiner allerliebsten *Magelonna*, verhoffend, Gott würde sie nicht verlassen.⁶²⁹

En la versión de Tieck, la separación de los amantes acontece de forma maravillosa: una “mano negra” aleja al caballero de su amada mar adentro, una

⁶²⁹ *Magelonna*, p. 211.

mano negra que simboliza al mismo tiempo un destino perverso, que niega al héroe la felicidad.⁶³⁰ Y aunque durante el cautiverio no olvida a Magelone, el tiempo y la hija del sultán, Sulima, ayudan a mitigar el dolor. Durante un tiempo Peter se consuela con el pensamiento de que Magelone, abandonada a su suerte en el bosque, seguramente ha encontrado la muerte. El episodio de Sulima – que facilita la huida de Peter - es una innovación de Tieck con respecto al modelo que interrumpe el desarrollo ‘plano’ del *Volksbuch*, en el que Peter abandona su lugar de cautiverio a consecuencia de una petición impulsiva del gobernante, amado y estimado por el príncipe y sus súbditos. En la adaptación de Tieck, Peter huye a escondidas, y sólo un sueño amenazante hace que se acuerde de su amor por Magelone.

El cuento va precedido de un prólogo que habla de un muchacho que contempla la puesta de sol, y que después del último resplandor se cobija ensimismado en el rincón de una cabaña en el bosque. En la penumbra del reflejo de la lámpara ve la imagen de un alegre amanecer y empieza a soñar. En este momento y de forma indirecta, se siente reconciliado con el mundo, experimenta su “*Heimat*”⁶³¹ en todo su esplendor. El poeta se compara con este muchacho. La reproducción de Tieck de este viejo *Volksbuch*, en una época en la que ya hace tiempo que el sol de la poesía medieval se ha puesto y de la que sólo queda un sombrío reflejo, quiere ser entendida como un sueño que aspira a revestir de una nueva luz la realidad, ya sólo recordada, de la historia que se cuenta.

⁶³⁰ Cf. Arnim Giese, *Die Phantasie bei Ludwig Tieck – ihre Bedeutung für den Menschen und sein Werk*. Tesis Doctoral. Hamburgo 1973, pp. 220-235.

⁶³¹ *Magelone*, p. 115.

En este prólogo Tieck pide al lector que le permita, al poeta, contarle su sueño, “jene alte Geschichte, die manchen sonst ergötze, die vergessen ward, und die er gern mit neuem Lichte bekleiden möchte.”⁶³² Repitiendo y recordando esta historia tal vez pueda parar la rueda del tiempo que en su constante e inevitable giro amenaza con hacer desaparecer todo aquello que una vez fue: “Ist es dir wohl schon je, vielgeliebter Leser, so recht traurig in die Seele gefallen, wie betrübt es sei, daß das rauschende Rad der Zeitsich immer weiter dreht,[⁶³³] und daß bald das zuunterst gekehrt wird, was ehemals hoch oben war?”⁶³⁴ Pero en el sueño podemos revivir todo el esplendor del tiempo pasado, y recuperar su espíritu con la fuerza evocadora de la palabra. Y el poeta quiere superar la barrera del tiempo con la fuerza de su imaginación, con la palabra, sumergiéndose en el pasado en un acto de identificación.

Der Dichter sieht bemooste Leichensteine,
Die keiner seiner Freunde kennt,
Dann fühlt er, daß beim Mondenscheine
Im Busen fromme Ahndung brennt:
Er steht und sinnt, es rauschen alle Haine,
Es flieht, was ihn von den Gestorbnen trennt,
Freudigen Schrecks er sie als alte Freunde nennt.

El tiempo pasado al poeta no se le aparece como ‘historia’, sino como un ‘cuento’. Y la elección de este género no es casual, pues en él se puede conservar el verdadero carácter de esa época, su quintaesencia. La evocación del pasado ‘ideal’

⁶³² *Magelone*, p. 115.

⁶³³ Cf. “Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen”. En *Phantasien*, WW, pp. 197-202. En esta historia es el poder de la música el que consigue parar “das rauschende Rad der Zeit” (p. 198): “Mit dem ersten Tone der Musik und des Gesanges war dem nackten Heiligen das sausende Rad der Zeit verschwunden.” (p. 201)

⁶³⁴ *Magelone*, p. 115.

permite, mediante la palabra, superar el abismo del tiempo, y esto justifica el cuento que va a narrar.⁶³⁵

Ob ihr die alten Töne gerne hört?
Das Lied aus längst verfloßnen Tagen?
Verzeiht dem Sänger, den es so betört,
Daß er beginnt das Märchen anzusagen.⁶³⁶

El poeta no intenta sacar a la luz el mundo medieval ‘exterior’, el que se puede documentar históricamente, sino más bien pretende revivir su espíritu, su atmósfera, el sentir de toda una época. Por ello, es importante que Peter y Magelone sean figuras representativas de esa cultura. Se debe interpretar el cuento como una historia de amor. No se pretende una objetividad histórica. En la figura de Peter se presenta el ideal de la Edad Media. Aunque no exista una precisión terminológica que identifique a Peter con el ideal del *Ritterdichter*, procede de Provenza, la patria de los primeros trovadores, realiza actos heroicos y expresa sus estados de ánimo en canciones, y en esta medida se asemeja a los *Ritterdichter* como los describe Tieck en sus *Minnelieder*.⁶³⁷

In der Provence herrschte vor langer Zeit ein Graf, der einen überaus schönen und herrlichen Sohn hatte, welcher als die Freude des Vaters und der Mutter erwuchs. Er war groß und stark, und glänzende blonde Haare flossen um seinen Nacken und beschatteten sein zartes jugendliches Gesicht; dabei war er in aller Waffenübung wohlerfahren, keiner führte im Lande und auch außerhalb die Lanze und das Schwert so wie er, so daß ihn Jung und Alt, Groß und Klein, Adel und Unadel bewunderte.⁶³⁸

Con este párrafo, el primero del capítulo segundo, se presenta a un joven caballero del que, a raíz de la descripción, cabría esperar hazañas, humildad, fidelidad y

⁶³⁵ Cf. Giese, 1973, p. 225s.

⁶³⁶ *Magelone*, p. 116.

⁶³⁷ *Minnelieder*, pp. XI, XIV.

⁶³⁸ *Magelone*, p. 116.

todas las virtudes y comportamiento que se relacionan con un caballero de alta posición, digno de aspirar a la mano de la hija de un rey. Sin embargo, se rompen las expectativas. *Magelone* no trata de la formación del joven caballero, como indica el título, se trata de una historia de amor, es la historia de la naturaleza y del efecto del amor. Y en la medida en que éste afecta de forma especial a Peter y Magelone, pueden figurar como héroes.⁶³⁹ El caballero Peter no es un modelo ético de perfección, ni Magelone es la personificación del ideal de amada. Las fórmulas épicas, los valores cortesanos y la aventurera vida caballeresca se utilizan de forma consciente para decorar un pasado, el del mundo medieval, que se sabe irreversible.

Sin embargo, cuando el autor incluye esta historia en el marco del *Phantasmus* - “erheblich überarbeitet und verfeinert, ohne freilich inhaltliche Änderungen vorzunehmen [...] Es gibt durchgängig nur die Abweichungen im Textstand der Lyrik”⁶⁴⁰ -, pone en duda, de boca de los contertulios, el haber logrado transmitir realmente una historia de amor: Friedrich, quien relata esta historia, considera el final de *Magelone* fallido, y Clara, la escéptica del grupo, está de acuerdo con él: “Das alte Gedicht ist eine Verherrlichung der Liebe und frommen Demuth, die neuere Erzählung ist süß freigeisterisch und ungläubig.”⁶⁴¹ Aquí se podría enlazar la opinión de A. W. Schlegel que formulara en una carta de diciembre de 1797, en la que reconoce la dificultad de describir “schwärmerische Regungen der Liebe in einem alten Kostüm ohne moderne Einmischungen darzustellen.”⁶⁴² Idea que

⁶³⁹ Cf. Ribbat, 1978, p. 161.

⁶⁴⁰ Frank (ed.), *Phantasmus*, p. 1306.

⁶⁴¹ Ludwig Tieck, *Phantasmus*. En *Schriften* (Band IV y V). Keimer: Berlín 1828. Aquí IV, p. 360.

⁶⁴² Lohner, 1972, p. 34.

también formulará en su recensión a los *Volksmärchen* en la revista *Athenäum* en 1798, cuando dice, ya en el segundo párrafo: “Jene schlichten Sitten und der reiche Ausdruck einer Schwärmerey, die alle Gegenstände in ihre glühenden Farben taucht, konnten vermischt, aber nicht völlig verschmelzt werden, und man fühlt das Fremdartige und die Willkühr der Zusammenstellung.” Según Schlegel, el narrador se ha enfrentado a una labor demasiado difícil, que tal vez no tuviera solución. Sin embargo, la poesía es la lengua más común en todos los tiempos, linajes, edades y costumbres, y cuando los impulsos interiores se exhalan en forma de canción, vuelve a encontrar en una región más elevada la simplicidad, “die ihr unter dem rednerischen Bemühen, sich in der gewöhnlichen Sprache vollständig mitzuteilen, verlorengewonnen war.” Schlegel salva así a las canciones de su crítica, porque en ellas se expresa la interioridad del ser humano y la lengua recupera su carácter poético universal:

Hätte der Dichter den lyrischen Teil der Darstellung ganz auf sie [las canciones] versparen und noch mehr eine Erzählung mit Gesang (eine Gattung, von der sich ebensowohl eine mannigfache Bearbeitung denken läßt, als von dem Schauspiele mit Gesang) daraus machen können, als schon geschehen ist, so hätte für den veränderten Punkt der Betrachtung gewiß alles an Harmonie und Wahrheit gewonnen.⁶⁴³

En esta conversación marco, el cuento de Magelone es punto de partida para una discusión en torno a la versión original – Tieck elimina la escena del hospital y el cuidado de los enfermos -, y se discute la licencia de la reescritura para omitir precisamente aquello que los contertulios consideran el punto central. La reescritura pierde así con respecto a su modelo, robándole el carácter que lo convierte en elemento poético y lo diferencia de otra literatura. En este círculo en torno al *Phantasmus* dan la razón a Wilhelm Schlegel cuando postula: “Die

⁶⁴³ Aquí citado por Frank (ed.), *Phantasmus*, p. 1308.

gebildeten Stände in Deutschland haben noch keine Literatur, aber der Bauer hat sie. Denn wohl sind in diesen unscheinbaren schlecht gedruckten Schriften fast alle Elemente der Poesie, vom Heroischen bis zum Zärtlichen und hinab zum kräftig Komischen, ausgesprochen.”⁶⁴⁴

5.2.2.1. Las canciones

La importancia de las canciones en *Magelone* es innegable.⁶⁴⁵ Korff llegó a decir, que la historia no es sino el andamiaje técnico para sustentar las canciones.⁶⁴⁶ Pero aunque tienen un valor autónomo, Tieck las desarrolla a partir del contexto, y quedan así ligadas al mismo.⁶⁴⁷ Con su tono musical son asimismo determinantes para dotar a la historia de esa atmósfera maravillosa que invoca el título. Y aunque el yo lírico y el personaje de la narración parecen idénticos, el hecho de que Tieck no nominalice esa identidad le permite, sin embargo, liberar las canciones del contexto e incluirlas bajo un título general en su colección de poemas, práctica habitual en Tieck. La mayoría de sus poemas son parte de obras más extensas, sobre todo de su obra en prosa, y tienen por ello un mayor distanciamiento de su autor que los poemas líricos libres.⁶⁴⁸ Exceptuando unos pocos, estos poemas y

⁶⁴⁴ Cf. Tieck, *Phantásus*. En *Schriften*, 1828, tomo IV, p. 360ss.

⁶⁴⁵ Todavía en vida de Tieck, Reichardt, Carl Maria von Weber y Fanny Mendelssohn, entre otros, pusieron música a algunas de estas canciones, y Johannes Brahms, en su ciclo, *Romanzen aus Tiecks Magelone* (1965-69), musicó quince de estas canciones.

⁶⁴⁶ Korff III, p. 493.

⁶⁴⁷ Manfred Frank, en las notas a su edición del *Phantásus* destaca el hecho de que ya no se trata de intercalaciones líricas propiamente dichas porque no se pueden liberar del contexto, están entretreídas en el texto, y suponen “ein Novum [...] in der deutschen Literatur”. *Phantásus*, p. 1316.

⁶⁴⁸ Otros poemas formaban parte de almanaques y trataban un tema en concreto. Los poemas sueltos de Tieck son escasos. Cuando se editaron sus poemas (1821-23) en tres tomos, la mayoría aparecían fuera de su contexto original. Además, desde su creación entre 1795 y 1805 hasta su publicación, había transcurrido mucho tiempo, en el que el entusiasmo original de Tieck por la lírica se había apagado. A pesar de su aceptación apasionada en el círculo de los románticos tempranos, y de su influencia en el posterior desarrollo de la lírica romántica en Alemania, en una época de gustos clásicos especialmente apoyados en Goethe, siempre le echaron en cara a su lírica

canciones se utilizan para plasmar el ambiente dentro de una obra más amplia, motivados por el momento de la narración o como expresión del estado de ánimo de los personajes, sirviendo así a su caracterización. Estos poemas no expresan las vivencias personales de su autor, sino de los personajes de sus obras. El argumento de las narraciones se deja a menudo de lado para abrir paso al libre juego de la fantasía que lleva a intervalos líricos. Mientras que los poemas líricos tienen un valor autónomo y ‘pueden ser’ sacados del contexto, la narración no puede prescindir de ellos, es una relación de dependencia asimétrica.

Además, dentro de la historia, las intercalaciones líricas tienen una importancia estructural determinada. Su posición y presencia no son gratuitas. Las canciones suelen aparecer al final de los capítulos, y en cierto modo provocan que cada una de las fases narrativas desemboque en una manifestación directa de emociones. Tampoco en las canciones, al igual que ocurre en la historia, se consolida un mundo de alguna forma estático y ordenado, más bien tienden a una música de las palabras asemántica, a una autonomía de la modulación y del ritmo.⁶⁴⁹

Toda esta historia de amor es en realidad una canción. No son sólo los personajes los que cantan, la naturaleza también canta: los árboles, las flores, el viento, las olas. La música y los tonos están presentes en toda la narración. Cada uno de los diferentes estados de ánimo tiene un reflejo musical, desde la tristeza más deprimente, hasta la alegría más desbordante. El amor es música, la felicidad, la desdicha; cuando las palabras y las acciones no alcanzan a expresar los

la falta de contenido, a lo que se unía el reproche de un simple juego poético, de una divagación en lo puramente fantástico y lo absolutamente poético, (Cf. Behler, *Frühromantik*, 1992, pp. 197ss.).

⁶⁴⁹ Cf. Ribbat, 1978, p. 163.

sentimientos, entonces aparece la música, la canción, la hermosa confusión de los sentidos.

Ya al principio de la historia, en el capítulo II, “Wie ein fremder Sanger an den Hof des Grafen von Provence kam”, el autor introduce la figura de un *Sanger* - “Unter andern war auch ein Sänger mit herbeigekommen, der viele fremde Länder gesehen hatte; er war kein Ritter, aber an Einsicht und Erfahrung übertraf er manchen Edlen.” -, que se dirige a Peter en los siguientes términos: “Ritter, wenn ich Euch raten sollte, so müßt Ihr nicht hier bleiben, sondern fremde Gegenden und Menschen sehn und wohl betrachten, auf daß sich Eure Einsichten, die in der Heimat nur immer einheimisch bleiben, verbessern, und Ihr am Ende das Fremde mit dem Bekannten verbinden könnt.”⁶⁵⁰ Anima a Peter a conocer y a contemplar lugares y gentes extranas, para poder mejorar su comprensi3n de las cosas. El cantor toma su laud y acompaa sus palabras con una canci3n. Después de escuchar esta canci3n, Peter cree entender el significado de sus sueos y decide abandonar su hogar, siguiendo el consejo del *Sanger*: “Oh, ich mochte schon auf meinem guten Rosse sitzen, ich mochte sogleich dem vaterlichen Hause Lebewohl sagen.”⁶⁵¹ Con la canci3n del *Sanger*, Peter se encuentra a sí mismo, en la misma medida en que los románticos se encuentran a sí mismos en su pasado y en la música. A Peter le mueve s3lo la nostalgia romántica por la lejanía, por lo desconocido. Mientras que en la versi3n de Warbeck, Peter abandona su hogar con la esperanza de obtener honores en la lucha y de conocer a Magelone, de cuya belleza había oído hablar, Tieck elimina este punto precisamente para dotar al personaje de un carácter más romántico y soñador: no le mueven deseos

⁶⁵⁰ *Magelone*, p. 117.

⁶⁵¹ *Magelone*, p. 119.

concretos, sólo un anhelo desconocido, un sueño. La figura del *Sänger* tampoco aparece en el original, donde se habla simplemente de “einer”: “Und es begabe sich eines Tags, do kam einer zu dem Peter und saget ihm also: ‘Ihr sollten wandern und die Welt suchen und Euch üben in Ritterspielen, domit Ihr weiter bekannt würden. Ohn Zweifel, so Ihr mir also folgeten, würden Ihr einen schönen Buhlen überkommen.’”⁶⁵² Mientras aquí se habla de “Ritterspiele” y de “weiter bekannt werden”, el *Sänger* de Tieck habla de “Berge und Felder”, “einsame Wälder”, “Mädchen und Frauen”.⁶⁵³ Habla también de gloria, de enemigos sucumbidos, de heridas y de valor recompensado del héroe, pero puede perfectamente ser una victoria en el amor, en la vida, en la lucha por la felicidad. La canción no se dirige a un caballero ansioso de lucha, de victorias y honores, la canción está llamada a despertar al poeta, al caballero poeta, al *Ritterdichter*. Es la tentación que incita a Peter a abandonar su hogar. Es el punto de partida de la historia, una historia que empieza y acaba con una canción. Es la primera de una serie de canciones que acompaña a Peter y Magelone a lo largo de su accidentada historia de amor. Su función es introducir un cambio en la vida del protagonista que será decisivo para su posterior desarrollo. El joven Peter oye la canción, queda ensimismado, y exclama: “‘Ja, nunmehr weiß ich, was mir fehlt, ich kenne nun alle meine Wünsche, in der Ferne wohnt mein Sinn, und mancherlei wechselnde buntfarbige Bilder ziehn durch mein Gemüth.’”⁶⁵⁴ Al principio del capítulo ya se presentaba a Peter como un joven introvertido y soñador: “Er war oft in sich gekehrt, als wenn er irgendeinem geheimen Wunsch nachginge, und viele erfahrene Leute glaubten und schlossen daher, er sei in

⁶⁵² *Magelonna*, p. 168.

⁶⁵³ *Magelone*, p. 118.

⁶⁵⁴ *Magelone*, p. 118.

Liebe; es wollte ihn darum keiner aus seinen Träumen aufwecken.”⁶⁵⁵ Pero lo que los demás creían que era amor, no era sino nostalgia. Nostalgia hacia lo desconocido, nostalgia provocada por no conocer el amor, añoranza por conocer.

Podemos decir de todas las incursiones líricas, que cumplen una indudable función estructural, no por casualidad están situadas la mayoría al final de los capítulos y existe siempre un antes y un después, bien sea en el tiempo o en el espacio. Cada una de las canciones tiene lugar en un momento clave, a saber, introducción a la historia (I); incitación a la aventura, canción previa al abandono del hogar (II); inicio del viaje, último recuerdo de la infancia (III); Peter descubre el amor (IV); Peter declara su amor (V); Peter es correspondido (VI); confusión, inseguridad, va a encontrarse con la amada (VII); el encuentro (VIII); despedida antes de huir (IX); la huida (X); la separación (XI); el lamento de Magelone (XII); el recuerdo de la amada (XIII); la traición de Peter (XIV); la libertad (XV); el reencuentro con la naturaleza (XVI); la premonición de Magelone (XVII) y el final feliz (XVIII). A cada momento importante en la vida de los protagonistas le acompaña una canción.

En contra de lo que cabría esperar, sólo en una ocasión es un *Sänger* ‘oficial’ quien introduce una canción. Es la canción del segundo capítulo que inicia la historia. Pero en realidad, si entendemos la figura de Peter como la de un caballero andante, caballero poeta, entonces podemos identificar a Peter con un *Ritterdichter* como Tieck lo describe en sus *Minnelieder*:

⁶⁵⁵ *Magelone*, p. 116.

In der schönsten Zeit der deutschen Poesie waren die Ritter die Dichter, [...]. Die Poesie war ein allgemeines Bedürfnis des Lebens, und von diesem ungetrennt, daher erscheint sie so gesund und frei, [...]. Die Meisterschaft verbirgt sich in der Unschuld und Liebe, der Poet ist unbesorgt um das Interesse, daher bleibt er in aller Künstlichkeit so einfältig und naiv, er sucht seinen Gegenstand lieber durch eine neue Unordnung der Reime, als durch neue und auffallende Gedanken hervorzuheben, und eben so schildert er in allgemeinen Zügen immer wieder die Schönheit der Natur, so wie seiner Geliebten, [...].⁶⁵⁶

Casi todas las canciones tienen momentos de exaltación del amor, de la belleza, y por otro lado, un alto porcentaje de desesperación, de confusión, de inseguridad, de miedo, de temor, de desesperanza. Da la sensación de que exista el miedo a la posibilidad de ser felices. Cada vez que ven cerca la felicidad, esta se trunca, lo que crea un estado constante de desconfianza. Sólo cuando se pierden en sus sueños son capaces de alejarse de la realidad, y en ese estado de semiconsciencia es donde encuentran la verdadera felicidad. En los sueños, en las canciones y en la naturaleza se revela el verdadero espíritu poético. Estos tres elementos están unidos de forma inseparable. La naturaleza, las canciones, los sueños reflejan el alma del poeta y el poeta, a su vez, se refleja en ellos. Los sueños son un elemento importante cuyo contorno se difumina. El camino de Peter es un camino de sueños que culmina en una utopía. Toda la historia se podría interpretar como un gran sueño que concluye en el esperado final feliz del matrimonio y la vida en común. Un sueño en el que los deseos se hacen realidad. La remisión al sueño libera asimismo al narrador de sus obligaciones miméticas, y siguiendo el hilo de la historia que recuerda puede desarrollar su sueño de amor verdadero.

⁶⁵⁶ *Minnelieder*, p. XIX.

Para describir su sueño Tieck utiliza una historia de la Edad Media, una época en la que los sueños se pueden llegar a cumplir, un tiempo en el que ve posible que se dé esa comunicación, esa relación humana en la amistad y en el amor. Situar una historia de este tipo en el presente resultaría anacrónico, pues ésta es una época con una forma de vida corrupta y opresiva, donde el fin último ya no es la belleza, una época de industrialización que busca el beneficio y la explicación racional de las cosas; en esta época, los sueños de Tieck no tienen cabida. El abismo entre ambos mundos es demasiado grande para superarlo, el sueño no se podría hacer realidad. Por ello el objeto del amor de Tieck se traslada a un terreno idílico fuera de la realidad, a una zona de cualidad genuinamente poética que se corresponde con sus sueños, que va incluso más allá de las imágenes soñadas. Tieck busca recuperar el espíritu de la Edad Media, alejarse de la cotidianidad y recuperar esa belleza olvidada, la belleza que donde mejor se refleja es en la música de la naturaleza y en el amor. Esta historia es el sueño de una historia de amor entre el hombre y el mundo que le rodea.

5.2.3. *Magelone*. Drama (fragmento) 1802-1803 (pub. 1823, *Prolog zur*

***Magelone*)**

Las críticas de A. W. Schlegel a la reescritura de *Magelone*, que Tieck pudo leer en el *Athenäum* de 1798, fueron bien aceptadas por éste, y como consecuencia de las mismas podemos leer en el *Phantasmus*:

Nur mit Beschämung, sagte Friedrich [narrador de *Magelone* en el *Phantasmus*], kann ich Ihnen diese Blätter mittheilen, da ich der einzige bin, der seine Erzählung nicht erfunden hat, sondern mich gezwungen sehe, Ihnen einen Jugendversuch vorzulegen, welcher nur eine alte Geschichte nacherzählt. Auch ist die

Darstellung so gefaßt, daß ich fürchten muß, dem Gedicht das größte Unrecht gethan zu haben.⁶⁵⁷

Y aunque A. W. Schlegel criticó la reescritura y adaptación del *Volksbuch*, consideraba la posibilidad de dramatizar la *Magelone* como muy factible. Tieck, aparentemente inspirado por esta idea, planeó una dramatización, de la que sólo se conserva un fragmento, el prólogo, que realizó entre 1802 y 1803, y fue publicado por primera vez bajo el título *Prolog zur Magelone*, en *Gedichte*, tomo III, Dresden 1823, y reeditado en las *Schriften*, tomo XIII.

Man darf vermuten, daß die Idee, die Volksbücher fortan nicht nachzuerzählen und in einem unentschieden zwischen dem altfränkisch-unbeholfenen und doch innigeren Volksbuchton und einer raffinierten romantischen Prosa schwankenden Stil wiederzugeben, sondern zu dramatisieren (*Genoveva*, *Fortunat*, *Oktavian*), auf den durch Wilhelm ihm eingepflanzten Zweifel zurückgeht.⁶⁵⁸

En este pequeño fragmento Tieck intenta hacer retroactivos algunos cambios que había introducido en la reescritura, sobre todo renunció a intentar embellecer el original, ciñéndose más al contenido del modelo, en torno a lo cual giran las discusiones del *Phantásus* que siguen a la lectura de Friedrich.

5.2.4. *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* 1799

Der getreue Eckart und der Tannenhäuser. Märchen, fue creado en 1799, y publicado el mismo año en *Romantische Dichtungen*, tomo I. El cuento fue impreso de nuevo con algunas variaciones en el *Phantásus*, tomo I, y en las *Schriften*, tomo IV.⁶⁵⁹ Köpke informa sobre su creación:

⁶⁵⁷ Tieck, *Phantásus*. En *Schriften*, 1828, tomo IV, p. 291.

⁶⁵⁸ Frank (ed.), *Phantásus*, p. 1309s.

⁶⁵⁹ Sobre las variaciones entre las tres ediciones Cf. Theodor Hertel, *Über Ludwig Tieck's Getreuen Eckart und Tannenhäuser*. Tesis doctoral. Marburg 1917, pp. 72-76. En su estudio

Es war ein schöner Abend, als die Freunde während des Besuchs den Tieck im Sommer 1799 in Jena machte, zum ersten Male vereint waren. Novalis war aus Weißenfels gekommen. A. W. Schlegel hatte den Vermittler gemacht. In bewegten Gesprächen hatten sie die Herzen gegeneinander aufgeschlossen, geprüft und erkannt; die Schranken des alltäglichen Lebens fielen, und beim Klange der Gläser tranken sie Brüderschaft. Mitternacht war herangekommen; die Freunde traten hinaus in die Sommernacht. Wieder ruhte der Vollmond, des Dichters alter Freund seit den Tagen der Kindheit, magisch und glanzvoll auf den Höhen um Jena. Sie erstiegen den Hausberg, und eilten weiter über die Hügel. Endlich begleiteten sie Novalis nach Hause, der Morgen war nicht mehr fern. Als man Abschied nahm, sagte Tieck: "Jetzt werde ich den *Getreuen Eckart* vollenden." "Wenn du das kannst nach diesem Abende, nach diesem Spaziergange", erwiderte Schlegel, "dann will ich dich hoch in Ehren halten!" Tieck löste sein Wort. In den Morgenstunden vollendete er die Erzählung, und noch an demselben Tage teilte er sie den Freunden mit.⁶⁶⁰

En la edición de Tieck del *Phantásus*, en las discusiones previas a la narración de este cuento, Ernst, el narrador, hace referencia a las diferentes fuentes del "poema", reconociendo, sin embargo, que lo considera invención propia. Dice así al respecto:

In so fern freilich nicht, als die Vorstellung vom verzauberten Berge der Venus im Mittelalter allgemein verbreitet war, aber das Gedicht vom Tannenhäuser hatte ich, damals so wie jetzt, noch nicht gelesen, eben so wenig kannte ich damals die Nibelungen,⁶⁶¹ sondern nur das Heldenbuch, in dessen Vorrede ein getreuer Eckart erwähnt wird, der die jungen Harlungen beschützt, und der nachher beim Hans Sachs⁶⁶² und andern Dichtern oftmals sprichwörtlich vorkommt, und immer vor dem Berge der Venus Wache hält. Aus diesem allgemeinen, unbestimmten Vorstellungen, in welche ich noch die Sage von dem berühmten Rattenfänger von Hameln aufgenommen und verkleidet habe, ist folgendes Gedicht entstanden.⁶⁶³

Hertel hace una introducción general no-crítica a *Eckart* centrándose en las fuentes, estilo, lenguaje, contenido, historia editorial y recepción.

⁶⁶⁰ Köpke, I, p. 248.

⁶⁶¹ En el *Cantar de los Nibelungos* se insinúa que Eckart previene a Dietrich von Bern de los Nibelungos en la frontera del reino de Etzel.

⁶⁶² Eckart aparece en seis obras de Hans Sachs.

⁶⁶³ Tieck, *Phantásus* I. *Schriften* IV, 1828, p. 171s.

A pesar de utilizar un tema conocido de la leyenda, Tieck no se compromete con ningún modelo en concreto como hace en sus adaptaciones. Para el rasgo más característico del texto, que es la conexión entre el héroe burgundio Eckart y el *Minnesänger* caballeresco Tannhäuser – destaca el hecho de que este primer *Minnesänger* documentado históricamente y al que se da nombre, no actúe como tal -, no se ha podido probar la existencia de ningún precursor. Tieck apenas enlaza estos tres motivos. El paso de uno a otro se produce dentro del marco del sueño, una fórmula característica de la doctrina romántica y de la técnica de la improvisación.

Esta historia está dividida en dos partes claramente diferenciadas. Mientras que aproximadamente la mitad de la primera aparece en verso épico – “Die altdeutschen Verse sind unverbesserlich; ich glaubte so schöne Lieder aus den Zeiten der Minnesänger zu hören, wie sie Walter von der Vogelweide und besonders Jakob von der Warte übrig sind”⁶⁶⁴ -, en la segunda no existe interrupción de la prosa. Más de cuatrocientos años separan a ambas, y no existe una relación palpable entre las mismas. El hecho de que el escudero del duque en la primera parte reciba el nombre de Tannhäuser – “doch sollst du dich künftig, zum Gedächtnis dieser grauenvollen Nacht, den Tannhäuser nennen”⁶⁶⁵ -, el mismo nombre que el héroe de la segunda parte hereda como hijo de un consejero del emperador, funciona como una relación externa. Este Tannhäuser no vuelve a aparecer, “er ist nur der Namenstifter jenes Tannhäusers, von dem der zweite Abschnitt handelt.”⁶⁶⁶ Según Ribbat, funciona como “ein technischer Notbehelf

⁶⁶⁴ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, citado por Hölter, 1989, p. 308.

⁶⁶⁵ Eckart, p. 42.

⁶⁶⁶ Frank (ed.), *Phantastus*, p. 1275.

gewissermaßen, durch den schwerfällige Leser aufgefordert werden, nach Korrespondenzen und Widersprüchen zwischen den Teilen zu suchen.⁶⁶⁷

El tema de la primera parte o episodio es el nacimiento de la leyenda del fiel Eckart, una mezcla de acontecimientos históricos y de ampliaciones fantásticas. Informa sobre su fidelidad y sobre su victoria contra las fuerzas de *Eros*. A lo largo de una serie de duras y difíciles decisiones, Eckart demuestra una entereza sobrehumana que lo habilita para convertirse después de su muerte en guardián del *Venusberg*:

In diesen Berg haben sich die Teufel hineingeflüchtet, und sich in den wüsten Mittelpunkt der Erde gerettet, als das aufwachsende heilige Christentum den heidnischen Götzendienst stürzte. Hier, sagt man nun, solle vor allen Frau Venus Hof halten, und alle ihre höllischen Heerscharen der weltlichen Lüste und verbotenen Wünsche um sich versammeln, so daß das Gebirge auch verflucht seit undenklichen Zeiten gelegen hat.⁶⁶⁸

Ya en vida se denominaba a Eckart “el hombre fiel”, quien salvó la vida al duque de Burgundia sacrificando a su propio hijo. Sin embargo, este mismo duque, movido por el odio y la desconfianza hacia el ‘demasiado’ popular Eckart, manda ejecutar a sus otros hijos. A pesar de esta afrenta, Eckart, fiel a su sobrenombre, salva al duque una vez más, y en agradecimiento éste le nombra tutor de sus propios hijos antes de morir. Éstos caen presos del encanto del *Spielmann*, enviado de los infiernos que con su flautín emite unos sonidos maravillosos que obligan a seguirle a quien los escucha, conduciéndolos irremisiblemente al *Venusberg*, el mundo de los sentidos, de la pasión y de la tentación: “Es währte

⁶⁶⁷ Ribbat, 1978, p. 145.

⁶⁶⁸ Ludwig Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*. En Thalmann (ed.), *Werke* II, pp. 27-58. Aquí p. 35. Esta será la versión que citaremos bajo *Eckart*.

nicht lange, so verbreitete sich in allen Gegenden das wunderbare Gerücht von dem Spielmanne, der aus dem Venusberge gekommen, das ganze Land durchziehe und mit seinen Tönen die Menschen entführe, welche verschwanden ohne daß man eine Spur von ihnen wiederfinden könne.”⁶⁶⁹ Eckart se enfrenta a los enviados del *Venusberg*, salva a los hijos del duque y pierde en ello su vida:

Die Kinder sind entschwunden
Im allerfernsten Feld,
Da fühlt er seine Wunden,
Da stirbt der tapfre Held.

So fand er seine Stunde
Wild kämpfend wie der Leu,
Und blieb noch dem Burgunde
Im Tode selber treu.⁶⁷⁰

Y surge la leyenda:

Bald hört man Wundersagen
Im ganzen Land umgehn,
Daß, wer es wolle wagen
Der Venus' Berg zu sehn,

Der werde dorten schauen
Des treuen Eckart Geist,
Der jeden mit Vertrauen
Zurück vom Felsen weist.

Wo er nach seinem Sterben
Noch Schutz und Wache hält.
Es preisen alle Erben
Eckart den treuen Held.⁶⁷¹

La segunda parte da comienzo más de cuatrocientos años después. El caballero Tannenhäuser ha desaparecido repentinamente. Igual que desaparece, reaparece años después, y cuenta a su amigo Friedrich cómo por su amor por Emma mató a

⁶⁶⁹ *Eckart*, p. 43s.

⁶⁷⁰ *Eckart*, p. 47.

⁶⁷¹ *Eckart*, p. 48.

su pretendiente y buscó la cura a su sufrimiento en el *Venusberg*. Pero cansado de su vida allí, ahora se halla en peregrinaje hacia Roma para buscar la absolución del Papa. Friedrich lo considera loco, pues Emma es su propia esposa y aún vive. Transcurridos unos meses y sin haber conseguido su objetivo, Tannenhäuser regresa, da muerte a Emma y se dirige nuevamente al *Venusberg*, seguido de Friedrich.

No sólo el tiempo separa ambas partes, también el lenguaje, al tono del *Volksbuch* que predomina en la primera parte se contrapone una prosa más elaborada, con la que se construye el argumento de forma analítica: “den altfränkischen, treu-derben Volksbuchton löst eine kunstvolle, aufs äußerste ökonomisierte Prosa ab, in der sich eine außerordentlich komplexe Handlungsführung entfaltet.”⁶⁷² Tanto el lenguaje como el alto contenido psicológico de la segunda parte, así como la utilización de lo maravilloso, provocan una transformación en el concepto del cuento, y lo convierten en un género propio del Romanticismo, en un *Kunstmärchen* o cuento artístico, un género que con Tieck alcanza su forma esencial: “Werden folglich Motive des Volksmärchens aufgegriffen, variiert und karikiert, und dominiert das Wunderbare oder auch Grauerregende inhaltlich deutlich über den novellistischen Aufbau, [...] so bietet sich die Gattungsbezeichnung Kunstmärchen an.”⁶⁷³

El cuento artístico no pretende ser una imitación del cuento popular, se trata de un refinado experimento literario con la incorporación épica de lo maravilloso. Siguiendo a Wührl, el término genérico *Kunstmärchen* es demasiado complejo

⁶⁷² Frank (ed.), *Phantasus*, p. 1275.

⁶⁷³ Stephan Greif, “Novelle/Erzählung”. En Schanze (ed), 1994, pp. 241-256. Aquí p. 252.

como para atenerse a una fórmula, es el resultado de seguir desarrollando de una manera artística y productiva la forma sencilla del cuento popular, dotando a los personajes de una individualidad psicológica y “literarizando” la narración.⁶⁷⁴ La mayoría de los cuentos artísticos pertenecen a la literatura hermética y no se abren fácilmente al lector, rozan los límites de lo absurdo y demandan del lector una alta capacidad de recepción, a la vez que provocan a su fantasía para que realice lo inimaginable. A pesar de ello, no cabe aquí hablar de *l'art pour l'art*, porque hacen referencia a realidades. Su forma se diferencia de la forma simple del cuento popular. Se experimentan formas más complejas de la narración, sus personajes se individualizan, se les dota de un fondo psicológico y se convierten en transmisores cifrados de significado.

Mientras que el cuento popular se limita a mostrar el reestablecimiento de un orden alterado provisionalmente, los cuentos artísticos románticos están ligados normalmente a escenarios concretos. Tannenhäuser tiene rasgos concretos del hombre moderno en una época temprana de la industrialización marcada por intereses económicos. En este cuento se descubre una realidad moderna reconocible por sus coetáneos que se mezcla con los temas y motivos poéticos originales del cuento popular. Visto desde la perspectiva de lo maravilloso, el héroe busca por ende momentos de felicidad perdidos, no pocas veces llevado por la ambición de poder o de dinero, o por impulsos sexuales.⁶⁷⁵ En el curso de esta búsqueda del propio reconocimiento, el ‘yo’ trastornado se encuentra en ocasiones

⁶⁷⁴ Cf. Paul-Wolfgang Wühl, *Das deutsche Kunstmärchen: Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Heidelberg: Quelle und Meyer 1984, p. 15.

⁶⁷⁵ Cf. Christian Begemann, “Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*”. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 15 (1990), pp. 89-145. Begemann, en su estudio, analiza este cuento desde una perspectiva casi psicoanalítica, haciendo especial hincapié en los conceptos que ya menciona en el título, sexualidad y conciencia como condicionantes de los acontecimientos.

con lo misteriosos, lo oscuro y lo inquietante, que puede ser interpretado como metáfora de la desesperación sobre la propia época y como imagen de la impotencia.⁶⁷⁶ Pero no sólo la psique soporta una alienación y un aislamiento condicionados socialmente, también la fantasía y la razón del héroe romántico padecen peligrosamente por el pragmatismo del mundo que le rodea. Este reconocimiento de la propia confusión provoca terror en las figuras del cuento y conduce a un retraimiento de la realidad. Pero este terror ante lo desconocido siempre simboliza una pérdida de confianza en este mundo.

En cualquier caso, es el tratamiento de lo maravilloso lo que impregna la forma del cuento artístico.⁶⁷⁷ Lo maravilloso sigue un principio relativamente sencillo, altera la coherencia de tiempo y espacio, suprime la fuerza de la causalidad y da vida a lo inanimado. Crea espacios mágicos en lugares desconocidos o en la vida cotidiana, y también encierra lo terrible, como un fátum misterioso e incomprensible.⁶⁷⁸ Los hermanos Grimm, en su preámbulo a los *Kinder- und Hausmärchen*, hablan de la esperanza en una justicia que en los cuentos siempre vence, y con esta caracterización distancian sus cuentos de los cuentos artísticos del Romanticismo, que se alejan de tanta bondad y contemplan lo maravilloso no como una fuerza protectora, sino también como algo que horroriza e irrita.⁶⁷⁹ El cuento popular es unidimensional, lo fantástico forma parte de la vida cotidiana,

⁶⁷⁶ Stephan Greif, "Märchen/Volksdichtung". En Schanze (ed.), 1994, pp. 257-275. Aquí p. 272s.

⁶⁷⁷ Cf. Hans Schumacher (ed.), *Phantasie und Phantastik: Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung*. Frankfurt/M.: Lang 1993. Autores diferentes se acercan desde perspectivas diversas al *Kunstmärchen* coincidiendo la mayoría en considerar el tratamiento de lo fantástico y lo maravilloso como principal elemento distintivo de este género.

⁶⁷⁸ Wühl, 1984, p. 11s.

⁶⁷⁹ Stephan Greif, "Märchen/Volksdichtung", 1994, p. 267.

en el *Kunstmärchen* encontramos bidimensionalidad: allí también ocurren cosas maravillosas, pero aquí lo fantástico se presenta como un elemento extraño.

Sin embargo, aunque resulte un elemento extraño, debe resultar creíble. Tieck, en su ensayo *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* de 1793, defiende la tesis de que lo misterioso y enigmático no son exclusivos del cuento popular. Para que el lector de su época pueda olvidar los momentos de la vida cotidiana y su siglo ilustrado, anima a la joven generación de poetas a integrar lo irracional y lo maravilloso en todos los géneros literarios, y poder así llevar al absurdo las perspectivas de la realidad y los modelos clásicos de percepción. Lo maravilloso puede interpretarse también como una perífrasis de los miedos del hombre, o de la falta de confianza en las fuerzas de la razón. La proximidad de lo maravilloso a la realidad remite a un estado de la humanidad originario y puro, aún incorrupto, en el que las casualidades y lo imposible se aceptaban como algo providencial que no se ponía en entredicho con explicaciones racionales.

El cuento, y con ello lo mágico y lo maravilloso, pasa en la Ilustración a un segundo plano, lo inconsciente y lo irracional es desdeñado y considerado tabú. Y precisamente por ello el cuento se desarrolla y se convierte en el Romanticismo en un género autónomo, como demarcación y desacuerdo con la concepción racionalista del mundo,⁶⁸⁰ y en parte como compensación de un espacio literario que ha quedado vacante.

⁶⁸⁰ Cf. Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg: Winter 1978, p. 25.

Queda pues patente que el abismo que separa ambas partes no es sólo temporal, frente a una Edad Media tardía y decadente encontramos en la segunda parte el símbolo de la Modernidad, la supremacía de la individualidad y del subjetivismo, un subjetivismo exacerbado que conduce al dominio de los instintos y la sensualidad, en un camino unidireccional hacia el solipsismo y la autodestrucción. Ambas épocas se caracterizan por un abandono o alejamiento de la religión, los dioses han abandonado la primera – al igual que hicieran los espíritus en el *Roßtrapp* -, y han perdido poder en la segunda – el Papa ya no tiene el poder de absolver a Tannenhäuser.

El primer texto nos muestra un escenario apocalíptico, abandonado de la mano de Dios, en el que las fuerzas infernales han tomado el relevo. Incluso Eckart resulta obsoleto, defendiendo unos principios que ya no rigen, respetando una lealtad caballerescas en una época en la que ya no hay caballeros. La fidelidad sólo obliga si hay reciprocidad, y Eckart se enfrenta a un mundo que ya no es el suyo, donde los valores morales y éticos de la alta Edad Media han desaparecido, un mundo que se acerca a su fin:

Wir leben wahrlich in einer wunderbarlichen Zeit, die wohl die letzten Tage bald herbeiführen wird, denn die erschrecklichsten Zeichen fallen dräuend in die Welt herein. Alles Unheil macht soch von den alten Ketten los, und streift nun frank und frei herum; die Furcht Gottes versiegt und verrinnt, und findet kein Strombett, in das sie sich sammeln möchte, und die bösen Kräfte stehn kecklich in ihren Winkeln auf, und feiern ihren Triumph.⁶⁸¹

Se cuenta con referencia a la leyenda del *Venusberg*, que cuando el cristianismo se impuso en la tierra y expulsó a las deidades paganas, los demonios se ocultaron

⁶⁸¹ Eckart, p. 35.

en el lugar más árido del centro de la tierra. Se dice que allí tiene su corte la diosa Venus, que ha reunido a su alrededor todas las legiones infernales de pasiones mundanas y deseos prohibidos, por lo que la montaña ha estado maldita desde tiempo inmemorial. Nadie sabe dónde se encuentra la montaña, pero tampoco a nadie se le ocurriría ir en su búsqueda. Pero de repente, un *Spielmann* de una habilidad extraordinaria ha surgido de las entrañas de la tierra como enviado de los infiernos; éste recorre el mundo con una flauta cuyos tonos resuenan en la lejanía. Aquel que escucha esos tonos es arrastrado hacia la montaña de forma inexplicable e inexorable. Ninguna fuerza lo puede detener; se precipita al interior de la montaña y nunca encuentra el camino de vuelta. Y este poder le ha sido devuelto ahora al infierno, “und von entgegengesetzten Richtungen wandeln nun die unglückseligen verkehrten Pilgrime hin, wo keine Rettung zu erwarten steht.” El viejo que le narra esta historia a Eckart ha perdido dos hijos en el *Venusberg*: “sie waren wüst und ohne Sitten, sie verachteten so Eltern wie Religion; nun hat sie der Klang ergriffen und angefaßt, sie sind davon und in die Weite, die Welt ist ihnen zu enge, und sie suchen in der Hölle Raum.”⁶⁸² Y estos dos hijos del viejo son representativos de toda una época que ha perdido los valores fundamentales y se dirige por propia voluntad al desastre y a la perdición. Se ha abandonado y perdido el temor a Dios, y se ha creado así un vacío de poder que ha permitido a las hordas infernales liberarse de sus antiguas cadenas, y abrir las puertas de lo que por medio de la música se percibe como el paraíso terrenal:

“Wir wollen in die Berge, in die Felder,
Uns rufen die Quellen, es locken die Wälder,
Gar heimliche Stimmen entgegensingem,
Ins irdische Paradies uns zu bringen.”

⁶⁸² Eckart, p. 36.

Der Spielmann kommt in fremder Tracht [...]
 Und höher schwillt der Töne Macht,
 Und heller glänzt der Sonne Licht,
 Die Blumen scheinen trunken, [...]
 Gestillt ist alles irdsche Toben,
 Die Welt zu *einer* Blume erblüht,
 Die Felsen schwanken lichterloh,
 Die Triften jauchzen und sind froh,
 Es wirrt und irrt alle in die Klänge hinein
 Und will in der Freude heimisch sein,
 Des Menschen Seele reißen die Funken,
 Sie ist im holden Wahnsinn ganz versunken.⁶⁸³

Sólo una personificación de los valores de una época caballerescas como la Edad Media, que para Tieck simboliza la edad de oro, puede resistir la tentación de la música del *Spielmann* y luchar contra las fuerzas del mal, aunque pierda en ello su vida.

Es wurde Eckart rege
 Und wundert sich dabei,
 Er hört der Töne Schläge
 Und fragt sich, was es sei.

Ihm dünkt die Welt erneuet,
 In andern Farben blühn,
 Er weiß nicht, was ihn freuet,
 Fühlt sich in Wonne glühn.

“Ha! bringen nicht die Töne”,
 So fragt er sich entzückt,
 “Mir Weib und liebe Söhne,
 Und was mich sonst beglückt?”⁶⁸⁴

A pesar de la fantasía paradisíaca que la música del *Spielmann* despierta en él, Eckart recuerda la palabra dada al duque y su voto de fidelidad, y éstos sobrepasan el poder demoníaco de la música: le hacen volver en sí y consigue salvar a los dos jóvenes. Con él muere el último representante de un pasado noble y glorioso, pero su espíritu pervivirá convirtiéndose en guardián de los valores

⁶⁸³ Eckart, p. 44s.

⁶⁸⁴ Eckart, p. 45.

que representó en vida, y montará guardia a la puerta del *Venusberg* advirtiéndolo de sus peligros a los incautos. Eckart permanece fiel aún después de muerto, fiel a los valores de una época y una cultura ya desaparecidas.

El paraíso terrenal que augura la música del *Spielmann* en la primera parte se hace realidad en la segunda, un paraíso que Tannenhäuser experimentará con todos sus sentidos: “Das irdische Paradies, das in der Musik des Spielmanns zum Vorschein kommt, ist das einer ekstatischen Ich-Entgrenzung und Totalitätserfahrung.”⁶⁸⁵ Tannenhäuser no puede encontrar la satisfacción de su nostalgia y busca cobijo en el *Venusberg*: “... ich sehnte mich nach der Vernichtung und wieder wie goldne Morgenwolken schwebten Hoffnung und Lebenslust vor mir hin und lockten mich nach. Da kam ich auf den Gedanken, daß die Hölle nach mir lüstern sei.”⁶⁸⁶ Ya no soporta las contradicciones de la vida, no es capaz de resistir la ambivalencia de sus sentimientos, y busca y encuentra en el Lied que le conducirá al *Venusberg* una nueva orientación a su existencia. Pero con ello no se le abren las puertas a un futuro, sino que se queda ahora limitado a su propia identidad: “ich war zum erstenmal, seit ich lebte, mit mir allein.”⁶⁸⁷ Es en su propio ‘yo’ donde se encuentran el paraíso subterráneo y la música:

Wie in einem unterirdischen Bergwerke war nun mein Weg.
Der Steg war so schmal, daß ich mich hindurchdrängen mußte,
ich vernahm den Klang der verborgenen wandernden Gewässer,
ich hörte die Geister, die die Erze und Gold und Silber bildeten,
um den Menschengestalt zu locken, ich fand die tiefen Klänge
und Töne hier einzeln und verborgen, aus denen die irdische

⁶⁸⁵ Begemann, 1990, p. 92.

⁶⁸⁶ Eckart, p. 54.

⁶⁸⁷ Cf. Begemann, p. 111s: “Tannenhäusers Reise in die ‘Heimat’ seiner ‘unaussprechliche[n] Sehnsucht’ erweist sich als Reise ins eigene Innere, der Venusberg als eine nur langsam zu Bewußtsein kommende psychische Tiefenregion und der getreue Eckart als eine innere Instanz, die die dort beheimateten ‘weltliche Lüste und verbotenen Wünsche’ unterdrückt und nach oben hin von ihnen durch Warnen und Mahnen zurückhält.”

Musik entsteht; je tiefer ich ging, je mehr fiel es wie ein Schleier vor meinem Angesichte hinweg.

Eckart no puede evitar que se adentre en la montaña. Una vez en el interior, su camino se asemeja a la galería de una mina subterránea, y otra vez aparece la música: “ich hörte die Geister, die die Erze und Gold und Silber bildeten, um den Menscheng Geist zu locken, ich fand die tiefen Klänge und Töne hier einzeln und verborgen, aus denen die irdische Musik entsteht.” A partir de esta afirmación se podría deducir un origen demoníaco de la música, que explicaría esta nostalgia hacia el lugar que la produce, hacia el hogar, entendiendo por éste el infierno: “[la canción] trug mich wie auf großen Flügeln der Sehnsucht nach meiner Heimat.”⁶⁸⁸

Al final de su angosto camino vuelve a escuchar una música, pero esta vez distinta:

Als bald vernahm ich Musik, aber eine ganz andre, als bis dahin zu meinem Gehör gedrunge war, meine Geister in mir arbeiteten den Tönen entgegen; ich kam ins Freie, und wunderhelle Farben glänzten mich von allen Seiten an. Das war es, was ich immer gewünscht hatte. Dicht am Herzen fühlte ich die Gegenwart der gesuchten, endlich gefundenen Herrlichkeit, und in mich spielten die Entzückungen mit allen ihren Kräften hinein. So kam mir das Gewimmel der frohen heidnischen Götter entgegen, Frau Venus an ihrer Spitze, alle begrüßten mich; sie sind dorthin gebannt von der Gewalt des Allmächtigen, und ihr Dienst ist von der Erde vertilgt; nun wirken sie von dort in ihrer Heimlichkeit.

Tannenhäuser ha llegado a su destino, todo lo que siempre anheló se encuentra allí. Todos los placeres terrenales se le ofrecían, ríos de vino y muchachas hermosas. En el *Venusberg* disfruta de todos los placeres que ofrece la tierra y experimenta la más completa sinestesia:

⁶⁸⁸ Eckart, p. 55.

Alle Freuden, die die Erde beut, genoß und schmeckte ich hier in ihrer vollsten Blüte, unersättlich war mein Busen und unendlich der Genuß. Die berühmten Schönheiten der alten Welt waren zugegen, was mein Gedanke wünschte, war in meinem Besitz, eine Trunkenheit folgte der andern, mit jedem Tage schien um mich her die Welt in bunteren Farben zu brennen. Ströme des köstlichsten Weines löschten den grimmen Durst, und die holdseligsten Gestalten gaukelten dann in der Luft, ein Gewimmel von nackten Mädchen umgab mich einladend, Düfte schwangen sich bezaubernd um mein Haupt, wie aus dem innersten Herzen der seligsten Natur erklang eine Musik, und kühlte mit ihren frischen Wogen der Begierde wilde Lüsternheit; ein Grauen, das so heimlich über die Blumenfelder schlich, erhöhte den entzückenden Rausch. Wie viele Jahre so verschwunden sind, weiß ich nicht zu sagen, denn hier gab es keine Zeit und keine Unterschiede, in den Blumen brannte der Mädchen und der Lüste Reiz, in den Körpern der Weiber blühte der Zauber der Blumen, die Farben führten hier eine andre Sprache, die Töne sagten neue Worte, die ganze Sinnenwelt war hier in *einer* Blüte festgebunden, und die Geister drinnen feierten ewig einen brünstigen Triumph.⁶⁸⁹

En el *Venusberg* encuentra la perfecta autonomía de los sentidos, la unidad de sentimiento subjetivo y naturaleza. Sin embargo, después de un año disfrutando de sus placeres, siente la necesidad de volver a la realidad,⁶⁹⁰ la misma nostalgia que lo arrastró al *Venusberg* le arrastra hacia la tranquilidad y los placeres ‘moderados’ de la tierra: “Ich war von dem Glanz gesättigt und suchte gern die vorige Heimat wieder. Eine unbegreifliche Gnade des Allmächtigen verschaffte mir die Rückkehr, ich befand mich plötzlich wieder in der Welt.”⁶⁹¹ Desde el momento en que vuelve a su mundo los hechos se suceden con rapidez y ya no se hace mención de la música ni de la naturaleza. Tannenhäuser quiere ser perdonado por el Papa para volver a formar parte del resto de los mortales, “den übrigen

⁶⁸⁹ Eckart, p. 56.

⁶⁹⁰ La ópera de Wagner *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* comienza en este punto, con el *Minnesänger* durmiendo sobre el regazo de Venus soñando con su tierra natal. Cuando despierta se siente preso de la nostalgia y pide a la diosa que le permita volver.

⁶⁹¹ Eckart, p. 56s.

Menschen zugezählt.”⁶⁹² Pero no es fácil que una persona tan aislada de la sociedad se pueda reintegrar en ella. El Papa no puede ni quiere absolverle, y Tannenhäuser debe volver a su antiguo hogar. Todos los obstáculos que le puedan molestar en su camino deben ser eliminados: asesina a la que una vez amó y besa a su amigo Friedrich, que queda así preso del demonismo del submundo – “Die Leute sagten, wer einen Kuß von einem aus dem Berge bekommen, der könne der Lockung nicht widerstehn, die ihn auch mit Zaubergewalt in die unterirdischen Klüfte reiße”⁶⁹³ -, para retornar al paroxismo de los placeres prohibidos del *Venusberg*, a la pérdida de la realidad y a la locura.

Friedrich von Wolfsburg encarna esa normalidad que Pikulik caracteriza como lo común, lo habitual, lo conocido, lo cotidiano, lo uniforme y lo convencional.⁶⁹⁴ Cuando vuelve a encontrarse con Tannenhäuser después de tanto tiempo, reacciona como si nada hubiera ocurrido, carece de la imaginación y la fantasía necesarias. Y esa normalidad que representa ejerce una presión de adaptación sobre el individuo que Tannenhäuser no es capaz de superar. El primer impulso que le separará de esa normalidad le llega cuando oye por primera vez el ‘cuento’ del fiel Eckart, especialmente los pasajes que tratan del *Spielmann* y de los efectos de su música, que hace que se identifique con los pobres incautos a quienes el infierno atrae con su dulce melodía.

Man hat ein altes Märchen, daß vor vielen Jahrhunderten ein Ritter mit dem Namen des getreuen Eckart gelebt habe; man erzählt, wie damals aus einem seltsamen Berge ein Spielmann gekommen sei, dessen wunderbarliche Töne so tiefe Sehnsucht, so wilde Wünsche in den Herzen aller Hörenden auferweckt

⁶⁹² Eckart, p. 57.

⁶⁹³ Eckart, p. 58.

⁶⁹⁴ Pikulik, 1979, p. 13.

haben, daß sie unwiderstreblich den Klängen nachgerissen worden, um sich in jenem Gebirge zu verlieren. Die Hölle hat damals ihre Pforten den armen Menschen weit aufgetan, und sie mit lieblicher Musik zu sich hereingespielt. Ich hörte als Knabe diese Erzählung oft und wurde nicht sonderlich davon gerührt, doch währte es nicht lange, so erinnerte mich die ganze Natur, jedweder Klang, jedwede Blume an die Sage von diesen herzerreifenden Tönen. Ich kann dir nicht ausdrücken, welche Wehmut, welche unaussprechliche Sehnsucht mich plötzlich ergriff, und wie in Banden hielt und fortfahren wollte, wenn ich dem Zug der Wolken nachsahe, die lichte herrliche Bläue erblickte, die zwischen ihnen hervordrang, welche Erinnerungen Wies und Wald in meinem tiefsten Herzen erwecken wollten. Oft ergriff mich die Lieblichkeit und Fülle der herrlichen Natur, daß ich die Arme ausstreckte und wie mit Flügeln hineinstreben wollte, um mich, wie der Geist der Natur, über Berg und Tal auszugießen, und mich in Gras und Büschen allseitig zu regen und die Fülle des Segens einzuatmen.⁶⁹⁵

Cuando finalmente se enfrenta a la música del *Spielmann*, ésta, como se ha mencionado con anterioridad, vuelve a dar sentido a su vida, cree poder encontrar a través de ella un mundo nuevo – “denn nun verstand ich meine abirrenden Gedanken, die aus dem Mittelpunkte herausstrebten, um eine neue Welt zu finden” -, le hace olvidar tanto su mundo interior como el mundo que le rodea – “und alles übrige in mir und außer mir hatte ich vergessen” – y le traslada sobre las alas de la nostalgia a lo que considera su hogar – “es trug mich wie auf großen Flügeln der Sehnsucht nach meiner Heimat, ich wollte dem Schatten entfliehen, der uns auch aus dem Glanze noch dräut, den wilden Tönen, die noch in der zartesten Musik auf uns schelten.”⁶⁹⁶

En la descripción que hace Tannenhäuser de sí mismo y de sus impulsos, en su forma de percibir el mundo que le rodea, queda reflejada su modernidad y contemporaneidad: “Nichts anderes als der enthusiastische Pantheismus des Sturm

⁶⁹⁵ Eckart, p. 50.

⁶⁹⁶ Eckart, p. 55.

und Drang, etwa des *Werther*, wird ausgedrückt.”⁶⁹⁷ Tannenhäuser representa la crisis existencial del hombre moderno, que no encuentra satisfacción en una sociedad dominada por la fuerza de la razón y que busca contrarrestar su insatisfacción en un mundo que representa precisamente los ‘valores’ opuestos. Representa la crisis del artista frente a la ‘normalidad’ que le rodea.

Pero el Romanticismo no pone en duda un determinado tipo de normalidad, sino cualquier normalidad – lo normal se interpreta como una categoría que no está necesariamente unida a un contexto determinado, para los románticos la normalidad tiene que ver con la uniformidad y la repetición: “[die] mechanische Wiederkehr des Gleichen”, “das in sich immer und überall Gleiche”⁶⁹⁸ -, y cuando la existencia en el *Venusberg* adquiere a su vez rasgos de normalidad, cuando lo extraordinario se convierte en ordinario, lo desconocido en conocido, lo excepcional en habitual y cotidiano, Tannenhäuser necesita de nuevo huir y abandonarlo – “ich war von dem Glanz gesättigt und suchte gern die vorige Heimat wieder.”⁶⁹⁹ Y es en función de la relación del individuo con la normalidad, que podemos hablar de “Künstler” o “Philister”. El problema de lo normal para el artista, según Pikulik, radica en la insuficiencia: la realidad se percibe como lo normal, y la experiencia de la normalidad como insuficiente, por tanto el artista siente la necesidad de compensar esa insuficiencia, escapar de la monotonía y de la vacuidad de la vida ‘normal’. El filisteo, en este caso representado por Friedrich, personifica esa normalidad, y por tanto no tiene problemas de adaptación, mientras que Tannenhäuser encarna al artista moderno

⁶⁹⁷ Ribbat, 1978, p. 147.

⁶⁹⁸ Pikulik, 1979, pp. 36, 37.

⁶⁹⁹ Eckart, p. 56.

que no encuentra su sitio y siente una nostalgia constante que el simple abandono del mundo que le rodea no puede saciar.

Sin embargo, para representar a este artista moderno Tieck elige a una reencarnación de un artista medieval. Este cuento guarda relación con el renacimiento del *Minnesang* en la medida en que junto a la vieja leyenda de Tannhäuser, nos viene a la memoria el *Minnesänger* homónimo,⁷⁰⁰ aunque no se hace una valoración de sus poemas. Sin embargo, esta referencia a la fábula de Tannhäuser, abre al lector las puertas de la cámara oculta de la naturaleza y la relación del hombre con el mundo que le rodea. En la segunda parte de este cuento, Tieck deja patente que la Edad Media que describirá en los *Minnelieder* es irrecuperable, y que sólo a través del arte y de la música en particular, no se puede alcanzar el ideal.

Un personaje como Tannhäuser no tiene cabida en una época en la que los valores de Eckart se recuerdan, pero ya no tienen valor y han perdido su capacidad de comprometer al individuo. La época en la que la historia y la poesía se confundían, en la que lo bueno resultaba victorioso en su lucha contra el mal, esa época pertenece al pasado, al mundo del cuento popular. Una figura legendaria como la del fiel Eckart, si bien trasciende a los siglos posteriores, ha perdido su

⁷⁰⁰ Tannhäuser fue un caballero y *Minnesänger* alemán. Se cree que tras participar en la Cruzada de 1227/8, llevó una vida de poeta errante en Alemania, componiendo una poesía que marca el inicio del declive del *Minnesang*. “Tatsächlich begegnet der Tannhäuser, wie mehrere seiner Zeitgenossen, dem eigentlichen Minnesang mit Ironie, parodistischen Ausfällen, ja nicht selten mit derbem Zynismus.” (Frank (ed.), *Schriften IV: Phantasia*, 1985, p. 1272) Pocos años después de su muerte surgió la leyenda: Después de llevar una vida disoluta y pecadora en el *Venusberg*, habría peregrinado a Roma, donde el papa Urbano IV le habría dicho que era tan imposible concederle el perdón como ver reverdecer su bastón de peregrino. Algunas versiones cuentan que durante su camino de vuelta su bastón se cubrió de hojas; otras que se arrepintió y fue a parar a Palestina, donde murió. Sus poemas se pueden encontrar en el *Códice de París*. Cf. Dietz-Rüdiger Moser. *Die Tannhäuser-Legende*. Berlin: de Gruyter 1977.

capacidad de comprometer a la sociedad, y ante todo, ha perdido su significado para el individuo.⁷⁰¹ La historia es interesante, puede entretener, pero ha perdido ese valor ejemplar, ético y moral. En la primera parte se muestra cómo las acciones del héroe épico están regidas por su propia esencia, su lealtad, y mediante su ejemplo el duque que había caído en el pecado se convierte. Pero la sencilla ética que caracteriza el cuento popular, basada en la confrontación entre lo bueno y lo malo, tiende a desaparecer. En este cuento, a pesar de que el duque y Eckart sean figuras enfrentadas, ya no podemos entender el mundo desde esta dualidad, los límites se difuminan, y ni siquiera Eckart está libre de caer en la tentación. La época tardía y decadente que se refleja encontrará la culminación de su degeneración en la segunda parte, en la misma medida en la que el cuento popular perderá su esquema sencillo y adquirirá una complejidad que responderá a una época en la que la fantasía y lo irracional han quedado relegados: “Diese ist die eigentliche Wurzel der Romantik. Beklagt wird die ‘Entzauberung der Welt’ (Max Weber) durch die Eliminierung von Geheimniss und Wunder und ihre Entgöttlichung durch den Schwund des Glaubens.”⁷⁰²

Sin embargo, la solución no se encuentra en la negación absoluta de la realidad, en la huida y refugio en el mundo de los sentidos, en la completa liberación de los instintos que representa el *Venusberg*. Considerar la naturaleza como una esfera de libertad ilimitada del sentimiento y de la fantasía estética destruye la seguridad necesaria para el sujeto que le proporciona el orden social.⁷⁰³ Tieck advierte sobre

⁷⁰¹ Cf. Ribbat, 1978, p.147s.

⁷⁰² Lothar Pikulik, *Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten*. Göttingen: Vanderhoeck und Ruprecht 1997, p. 36.

⁷⁰³ Cf. Ribbat, 1978, p. 149. También Pikulik, 1979, p. 43: Pikulik hace hincapié en que no se puede identificar a priori la realidad cotidiana con el mundo “en sociedad”. El peso de la

los peligros, y en esta medida se puede considerar una autocrítica romántica. La autonomía radical del arte, especialmente representado por la música, tiene como contrapartida una negación absoluta e inhumana de la realidad. Tieck muestra con su final su escepticismo respecto a la legitimidad de un arte absoluto, sólo limitado a la fuerza expansiva del ‘yo’. Las expectativas apocalípticas de la aparición del cometa en la primera parte – “Ihr werdet ohne Zweifel den Kometen gesehen haben, dieses wunderbare Himmelslicht, das so prophetisch herniederscheint; alle Welt weissagt Übles, und keiner denkt daran, mit sich selbst die Besserung anzufahn und so die Rute abzuwenden”⁷⁰⁴ -, se hacen realidad. La figura del *Spielmann* personifica ese arte dañino y autosuficiente que provoca un alejamiento de la realidad y conduce al solipsismo. Tampoco el Papa en Roma puede liberar a Tannenhäuser de su perdición, y su absoluta pérdida de contacto con la realidad sólo conduce a la locura.

5.2.4.1. La figura del *Spielmann*: El poder demoníaco de la música

El *Ritterdichter* como villano, no se encuentra en la recepción del *Minnesang* alrededor de 1800. Si un poeta o un *Sänger* actúa en contra de los principios éticos, o no se trata de un *Minnesänger* caballeresco, o la transgresión no contradice la verdadera honradez. El secuestro de Magelone por parte de Peter es una aventura amorosa excusable que lleva a un buen fin. En el drama *Blaubart*, denominar a un cantor ambulante *Spielmann* es el mayor agravio imaginable. El *Sänger* ambulante en *Magelone* es respetado, ya que a pesar de no ser un caballero, obra como un emisario providencial, cuya canción ahuyenta a Peter y lo

cotidianeidad no se percibe sólo en la vida social o en la convivencia, por ello, la huida de los románticos de la cotidianeidad no se consigue abandonando la sociedad sin más, pero sin duda, la experiencia social potencia “die alltagsspezifische Erfahrung der Normalität.”

⁷⁰⁴ Eckart, p. 35.

arrastra a la lejanía. No importa la forma del personaje, éste sólo importa como portador de la música. El *Spielmann* en la narración *Der getreue Eckart* no se representa como una figura demoníaca propiamente dicha, el *Spielmann* es el portador de la música demoníaca:

[...] man erzählt, wie damals aus einem seltsamen Berge ein Spielmann gekommen sei, dessen wundelicke Töne so tiefe Sehnsucht, so wilde Wünsche in den Herzen aller Hörenden auferweckt haben, daß sie unwiderstreblich den Klängen nachgerissen worden [...]. Die Hölle hat damals ihre Pforten den Menschen weit aufgetan, und sie mit lieblicher Musik zu sich hereingespielt.⁷⁰⁵

Ein Spielmann von wunderseltner Art ist plötzlich von unten hervorgekommen, den die Höllischen als ihren Abgesandten ausgesandt haben; dieser durchzieht die Welt, und spielt und musiziert auf einer Pfeife, daß die Töne weit in den Gegenden widerklingen. Wer nun diese Klänge vernimmt, der wird von ihnen mit offener, doch unerklärlicher Gewalt erfaßt, und fort, fort in die Wildnis getrieben, er sieht den Weg nicht, den er geht, er wandert und wandert und wird nicht müde, seine Kräfte nehmen zu wie seine Eile, keine Macht kann ihn aufhalten, so rennt er rasend in den Berg hinein, und findet ewig niemals den Rückweg wieder.⁷⁰⁶

Aunque la lealtad de Eckart ha sido recompensada, ya no puede destruir el poder de los infiernos, representado por la magia de la música. Mediante un “Zauberklang von fern” se provoca el anhelo de alcanzar el paraíso terrenal. La música transforma la realidad, aumenta la capacidad sensorial y sugiere una armonía completa entre el hombre y la naturaleza.

El *Spielmann* como figura seductora representa esta dimensión demoníaca de la música. Esta figura se puede encontrar como ejemplo más característico en el cuento del flautista de Hamelín, quien tocando la flauta, logró atraer hasta el río a

⁷⁰⁵ Eckart, p. 50.

⁷⁰⁶ Eckart, p. 37.

todas las ratas de la ciudad, y cuando el burgomaestre le negó la recompensa prometida, tocó en forma tal, que todos los niños de la ciudad le siguieron hasta la montaña mágica. Su equivalente femenino lo tiene en las sirenas, aunque éstas son seres fabulosos de la mitología con mucha más tradición. Atraen y hechizan a los hombres cantando con dulzura irresistible, provocando el olvido de patria y familia. Su canto anuncia de forma engañosa los placeres del mundo subterráneo, pero también tienen poderes proféticos. Seducen a los hombres para darles muerte y su aparición es augurio de tempestades y desastres. Sin embargo, su encanto no tuvo el menor efecto sobre los Argonautas, que llevaban entre ellos a Orfeo, cuyos acentos enmudecieron a las sirenas; ni en Ulises, que prevenido por Circe, había tomado la precaución de hacerse atar a un mástil y de tapar con cera los oídos de los marineros.⁷⁰⁷ También el fiel Eckart pudo vencer la seducción del *Spielmann*, el sentimiento de lealtad hacia el duque era tan fuerte en él, que venció a la tentación, aunque no pudo evitar su propia muerte.

Tieck utiliza la figura de un *Minnesänger* pecador como Tannhäuser para presentar la problemática del artista moderno incapaz de adaptarse a una normalidad codificada. Tannhäuser es una figura anacrónica que trasladada al mundo presente no puede sobrevivir. Tannhäuser es el artista moderno, el

⁷⁰⁷ La contrapartida de la dimensión demoníaca de la música estaría representada por figuras mitológicas como Apolo, director de las nueve artes, Orfeo, Anfión o Arión, los *Sänger* divinos de la liturgia pagana. De Orfeo se dice que recibió la lira de Apolo y que la perfeccionó añadiéndole dos cuerdas más a las siete que ya tenía. Dicen que al tañerla y con su canto obraba verdaderos milagros. Su talento realizó maravillas en la expedición de los Argonautas y, mediante sus cantos y acordes, el navío Argo, inmovilizado en la playa, descendió solo hacia el mar. En su descenso a los infiernos en busca de Eurídice, encantó a cuantos moraban en los dominios de Hades. Al perder a su amada para siempre, encontró alivio en los acordes de su lira, con los que amansaba a las fieras salvajes. Anfión era hijo de Zeus y de Antíope, que con los mágicos sonidos de su lira, hacía moverse a las rocas. Arión fue un poeta griego a quien algunos autores atribuyen la invención del ditirambo, y que, según otros, fue el primero en darle forma literaria. Dice Ovidio que, con su canto, incluso hechizaba a los animales.

músico romántico que Tieck y Wackenroder presentarán en sus *Herzensergießungen*, en el que se pretenden aunar los valores perdidos de una Edad Media gloriosa. Y aunque el Tannenhäuser moderno quiere traspasar los umbrales del tiempo para alcanzar el infinito, la realidad se revela con más fuerza, y no puede sobrevivir, ni siquiera a través de la música. Al arte le está permitido lo que al artista le está vedado: el infinito.

6. El artista como obra de arte: Joseph Berglinger

Was die Menschen unter den anderen
Bildungen der Erde, das sind die
Künstler unter den Menschen.
Friedrich Schlegel

La figura del artista y su personalidad en sus diferentes representaciones está presente a lo largo de toda la creación literaria de Tieck. No sólo el músico y su arte, tema de este trabajo, sino también pintores y poetas son personajes predilectos de su obra, bien como protagonistas, bien como actores secundarios. La figura del artista en el Romanticismo está estrechamente ligada al concepto de genio, y aunque este concepto y la problemática asociada se desarrollan a partir del siglo XVIII, su importancia en el proceso creador se remonta hasta la antigüedad, que atribuye el principio de la creación a un poder sobrehumano.

La filosofía platónica no conoce el concepto de 'genio' ni percibe la actividad creadora de la conciencia, pero subraya por primera vez el fundamento metafísico de toda creación verdadera, por lo que sus 'ideas' suponen una aportación importante para el desarrollo de la historia del artista. En Platón el artista crea por inspiración divina, bajo la presión de una fuerza superior; las raíces psicológicas de la actividad poética deben buscarse sólo en la divinidad. La ausencia de la razón en el proceso creador convierte al poeta en un poseído, en un ser embriagado; su obra en una obra divina, y a él en un ser divino. La doctrina platónica de la inspiración es un antecedente directo de la idea moderna de que el genio se caracteriza por prescindir de reglas. Platón no utiliza la palabra genio,

pero su idea de que lo que hace extraordinario al poeta no es el acatamiento de las técnicas artísticas sino la inspiración, será ampliada y desarrollada por la moderna teoría del genio; no niega la responsabilidad humana en la creación artística, pero recuerda que sin el componente divino no habría buenos poemas. Con Aristóteles se introduce el elemento de la razón como esencia de cualquier talento en sustitución de lo demoníaco y metafísico, que queda olvidado y relegado hasta reaparecer en la filosofía del siglo XVIII. Con Aristóteles incluso el arte responde a unas normas por las que se debe regir el artista.

Para la filosofía medieval la personalidad creadora no es importante. La imagen espiritual del creador es una mezcla de mística e intelectualismo, no es un ser divino, es un artesano cuya personalidad permanece oculta tras su obra. Tanto la filosofía medieval como quien practica un arte desconocen el concepto de genio, esta razón explica por qué el *Minnesänger* no tiene conciencia de ‘artista’.

No será hasta la época del Renacimiento cuando se produzca un cambio significativo en la relación del artista con su obra y se suscite el debate sobre la originalidad y la imitación en la creación artística. El arte se libera de la artesanía, y de esta forma la fama del artista aumenta, así como el interés por su persona. La figura del artista experimenta un proceso de divinización, y los rasgos fundamentales que a finales del XVIII definirán la figura del genio son similares a los que se aplican en el Renacimiento a los grandes artistas de la época como Leonardo, Miguel Ángel o Rafael.⁷⁰⁸ “Gegen Ausgang der Renaissance zeigen sich sogar leise Ansätze der modernen Wertungsweise, die den Künstler geradezu

⁷⁰⁸ Cf. *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruder* y sus ensayos dedicados a estos pintores.

über das Werk stellt.”⁷⁰⁹ La renovada figura del genio retoma la teoría antigua de la inspiración que ya formulara Platón. La idea moderna de genio nace en el Renacimiento junto a la concepción moderna de individuo, cuando el teocentrismo empieza a dar paso al antropocentrismo, aunque el artista del Renacimiento, al igual que en la Edad Media, no puede superar las barreras del mundo objetivo, por lo que no cabría hablar aún de verdadero subjetivismo.

En la época de la Ilustración las reglas aristotélicas de la creación artística se vuelven a imponer con fuerza: la creación artística debe alejarse de toda superstición metafísica y basarse en el entendimiento de la razón. Según esta perspectiva, el artista debe ser un erudito que se acerca al arte a través del estudio; sin embargo, es importante mencionar que no todos los autores ilustrados comparten la misma concepción sobre el origen de la creación artística, pero tienen en común la idea de la razón como fuerza mediadora de la creación, y aunque se mencionen conceptos como fantasía, entusiasmo o éxtasis, la esencia del arte descansa en la imitación de la naturaleza, y su objetivo último, una constante en el arte desde la antigüedad, es la belleza, manifestación sensible del ideal. Mendelssohn se expresa en los siguientes términos: “Das Genie erfordert eine Vollkommenheit aller Seelenkräfte und eine Uebereinstimmung derselben zu einem Endzweck [...] Des Künstlers einziger Endzweck ist die Schönheit.”⁷¹⁰

Todavía en 1793, en la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Johann Georg Sulzer se puede leer:

⁷⁰⁹ Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*. Hildesheim: Olms 1972 (Tübingen 1926), p. 147.

⁷¹⁰ Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*. Hildesheim: Gerstenberg 1976. (Reproducción de la edición de Leipzig de 1863) Tomo I, p. 289. Aquí citado por Erna Görte, *Der junge Tieck und die Aufklärung*. Berlin: Ebering 1926, p. 46.

Als wirkende Ursache betrachtet, ist die Natur die Führerin und Lehrerin des Künstlers; als Wirkung ist sie das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenstände hernimmt, die er zu seinen Absichten braucht. Je genauer der Künstler in seinem Verfahren oder in der Wahl seiner Materie sich an die Natur hält, je vollkommener wird sein Werk [...] Das Verfahren der Natur ist [...] die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann [...] Deswegen kann auch die Theorie der Kunst nichts anders sein, als das System der Regeln, die durch genaue Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogen werden.

Aber diese Dichtungskraft ist nur alsdenn wichtig, wenn sie von einem scharfen Verstand unterstützt wird [...] Darum muss in der Seele des Künstlers der Verstand eine völlige Herrschaft über die lebhafteste Wirksamkeit der Einbildungskraft behalten.⁷¹¹

Pero también con Sulzer comienza a generalizarse el culto moderno a la originalidad. Divide a los artistas en tres tipos, cuya categoría se mide en función de su grado de imitación de la naturaleza. El primer tipo es de rango inferior y se limita a imitar fielmente la naturaleza, de forma que no se puede liberar de la materia; el segundo tipo embellece la naturaleza; y el tercero, de rango superior, toma elementos de la naturaleza pero no está subordinado a ella, sino que crea una obra de arte completamente nueva y original.⁷¹² De esta forma se da importancia a la individualidad del artista, aunque la creación sigue teniendo una base racional.

Von einem solchen Zusatze [lebendiger Individualität] war in der Theorie der Aufklärung niemals die Rede. War auch nach der Auffassung der Aufklärung das Kunstwerk keine bloße Nachahmung der Natur sondern von bestimmten Zwecken modifizierte Nachahmung der Natur gewesen, so beruhte diese Umgestaltung der irrationalen Natur zum rationalen Kunstwerke gerade auf der rationalen Form des Geistes niemals aber auf der irrationalen Form der lebendigen Individualität!⁷¹³

⁷¹¹ Johan Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig 1793, III, p. 507; I, p. 384s. Aquí citado por Zeydel, 1935, p. 2.

⁷¹² Cf. Antoni Marí, *Euforión. Espiritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos 1989, p. 111.

⁷¹³ Korff I, p. 126.

Diderot es el primero en reconocer en el genio ciertas cualidades que los ilustrados habían menospreciado. En los artículos de la *Enciclopedia* titulados *Genio* y *Entusiasmo* venera la individualidad del artista y contrapone la figura del genio a la del simple imitador o copista. Diderot ya prefigura algunos rasgos del concepto de genio que consolidará el *Sturm und Drang* y más adelante el Romanticismo, al retomar la idea platónica de que la inspiración es la cualidad fundamental del artista genial. Las ideas francesas no tardan en entrar en Alemania, y en el *Sturm und Drang* se adoptará, entre otras, la idea de Diderot, aplicándola también a otros aspectos de la vida, de forma que el concepto pierde parte de su esencia y se convierte en un denominador común para alguien que subvierte las reglas establecidas. El artista 'genial' aparece como una figura que rompe de manera radical con las normas. Para el *Sturm und Drang* la naturaleza ya no queda reducida a una dimensión científica y racional, la naturaleza es un ente vivo que se expresa a través de la sensibilidad del artista. La naturaleza se debe entender como una madre que cobija al ser humano y lo vincula con sus orígenes, a los que éste debe volver. Se exalta la plenitud del instinto, la imaginación, el inconsciente y la completa libertad y exteriorización de los sentimientos, y el artista debe traspasar los límites de la belleza reflejando también lo feo y disonante. De esta manera se gesta el Romanticismo.

El centro de gravedad de la creación artística recae en el artista, de forma que la obra de arte surgida de fuentes irracionales adquiere un valor en sí misma independientemente de su efecto sobre el público, y esta nueva percepción de la obra de arte rompe definitivamente con la máxima horaciana, el ideal dominante

en los siglos precedentes. Con este giro en la estética moderna se anticipa también el concepto de *l'art pour l'art* que formulará Benjamin Constant en 1804.⁷¹⁴

En el Romanticismo, al igual que en el *Sturm und Drang*, la figura del genio se identifica con la libertad y el incorformismo, con la transgresión de las normas establecidas, y en esta medida se contrapone al filisteo, metáfora del burgués obediente, atado a las convenciones y a las reglas del mercado, a la normalidad.⁷¹⁵

El artista genial simboliza el potencial humano creador y se convierte en un dios entre los hombres, encarnando así el ideal de humanidad que alcanza mediante la estética y la creación artística. Se abandona el principio de imitación de la naturaleza, ya que la única norma que sigue el artista proviene del sentimiento, que es también quien define el ideal de belleza, como lo expresa A. W. Schlegel en las *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* que pronunció en Berlín entre los años 1801 y 1804: “Die erste Quelle der Kunst und des Schönen liegt im Gefühl. Aus seinem Inneren heraus soll der Künstler schaffen. Nicht von außen bildet er die Natur nach, sondern sie durchdringt ihn gleichsam und aus dem Gefühl, das die Natur in ihm erweckt, gestaltet er das Kunstwerk.”⁷¹⁶

Esta revalorización del artista-creador y de la individualidad creadora se sitúa en el centro de la contemplación del arte y encuentra su punto álgido en el

⁷¹⁴ Cf. Renate Schlüter, *Zeuxis und Prometheus. Die Überwindung des Nachahmungskonzeptes in der Ästhetik der Frühromantik*. Frankfurt/M.: Lang 1995, pp. 135-147.

⁷¹⁵ Cf. Pikulik, 1979, p. 19. En el Romanticismo se pondrá en duda la normalidad como categoría, y podemos distinguir entre el artista y el filisteo en función de su relación con la normalidad. El artista experimenta la normalidad como insuficiente, y siente la necesidad de compensar esa insuficiencia, mientras que “Philister leben nur ein alltagsleben”, como expresó Novalis en 1797, “Das Hauptmittel scheint ihr einziger Zweck zu seyn. Sie thun das alles, um des irdischen Lebens willen...” Novalis, *Blütenstaub*. En Novalis, *Schriften*. Tomo II. Ed. Paul Kluckhohn y Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer 1981 (1965), pp. 447-449.

⁷¹⁶ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Ed. Jacob Minor. 3 vols. Heilbronn: Henninger 1884, I, p. 103.

Romanticismo alemán. Mientras que el genio del *Sturm und Drang* intenta imponer su voluntad al mundo que le rodea, se cree superior,

das Genie als Lebensideal der Romantik hingegen ist das mit der Last des Kunstwillen und unendlichen Bildungsdrange gezeichnete Kunstgenie, das nicht nur unter dem Druck der bürgerlichen Pflichtwelt zu leiden hat, sondern auch die Qualen der einsamen Seele des genialen Künstlers, des 'kleinen Gottes' tragen muß.⁷¹⁷

Pero el sentimiento existencial romántico no se alimenta sólo de la irracionalidad del *Sturm und Drang*, también descansa en la racionalidad heredada de la Ilustración y que pervivirá en el Clasicismo. La anarquía de los sentimientos del *Sturm und Drang* adquiere en el Romanticismo rasgos metafísicos debido en parte a su tendencia a la reflexión, y a su predilección por el uso de la ironía. Asimismo cambian las relaciones entre el artista, la obra de arte y la realidad; precisamente la problemática del 'artista romántico' será consecuencia de las tensiones entre el artista y el arte, por un lado, y el artista y la realidad, por otro.

Con la nueva conciencia que el artista adquiere de sí mismo en la segunda mitad del siglo XVIII surgen las primeras autobiografías, y consecuentemente la figura del artista en la literatura adquirirá rasgos más complejos hasta desarrollarse plenamente, y una de las novedades del artista de fin de siglo con respecto a su predecesor es su transformación en un artista apasionado para quien su dedicación al arte supone la cima del placer.⁷¹⁸ Y en la medida en que la música sustituye a la poesía como medio de expresión idóneo de la nueva forma de sentir el mundo,

⁷¹⁷ Petróczi, 1936, p. 14.

⁷¹⁸ Cf. Joseph von Westphalen, *Zur Entstehung der Dichterfigur. Ein Beitrag zur Geschichte des Dichter- und Künstlerbildes*. Tesis doctoral. Universität zu München 1978, p. 143s.

el músico en la literatura se convierte en la imagen prototípica del nuevo artista o artista romántico.

Esta creciente autorrealización del artista implica su creciente desarraigo de la sociedad. El artista, dentro y fuera de la literatura, vive en la conciencia de la ruptura de la comunicación entre él y la sociedad para la que crea; el artista ya no forma parte de una comunidad, y “encontró confirmada en su propio destino bohemio la vieja reputación de vagabundos de los antiguos juglares.” Crea su propia comunidad “con todas las exageradas expectativas que necesariamente se generan cuando se tienen que combinar la admisión del pluralismo con la pretensión de que la forma y el mensaje de la creación propia son los únicos verdaderos. Esta es, de hecho, la conciencia mesiánica del artista [...] siendo un artista ya sólo para el arte.”⁷¹⁹

6.1. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1796)*

Wenn alle Menschen Künstler wären oder Kunst verstünden, wenn sie das reine Gemüt nicht beflecken und im Gewühl des Lebens abhängstigen dürften, so wären doch gewiß alle um vieles glücklicher. Dann hätten sie die Freiheit und die Ruhe, die wahrhaftig die größte Seligkeit sind.

Ludwig Tieck, *Sternbald*

En los escritos críticos de Tieck y Wackenroder el arte no se desarrolla a partir del modelo de la poesía como ocurrió con los románticos tempranos de Jena, sino que está determinado principalmente por el ejemplo de la pintura y la música.⁷²⁰ Este

⁷¹⁹ Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart: Reclam 1977. Traducción de Antonio Gómez Ramos, *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica 1991, p. 36s.

⁷²⁰ Sobre la diferencia entre la concepción del arte pictórico y de la música en esta obra, Cf. Rose Kahnt, *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W. H. Wackenroder*. Marburg: Elwert 1969. La autora llega a la conclusión de que la diferencia fundamental entre ambas

impulso proviene originariamente de una pequeña obra con el título *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. El libro lo publicó Tieck de forma anónima y el título fue formulado por Johann Friedrich Reichardt cuando publicó en su revista *Deutschland* una impresión previa de un extracto de la obra.⁷²¹ Esta obra mezcla prosa y verso, poesía y teoría, carta y ensayo, contemplación y narración, observación y reflexión, y contiene en Berglinger el primer *Künstlerroman* romántico.⁷²² En esta medida hace pensar en el concepto de Friedrich Schlegel de *Universalpoesie*.⁷²³

Con “Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger” el tema de la existencia del músico se desliga de una perspectiva estrictamente artística y práctica, como era el caso de las novelas anteriores hasta *Hildegard von Hohenthal*, y se introduce en el ámbito de una esfera vivencial subjetiva. La nueva valorización del talento artístico iba acompañada de una glorificación de la música no exenta de peligros para sus apologistas. A partir de esta obra, así como de un ensalzamiento metafísico de la música por los hermanos Schlegel, el propio

concepciones radica en la absoluta autonomía de la música frente a la dependencia del arte pictórico: la pintura es el medio mediante el que se expresa el artista, mientras que el artista es el medio mediante el que se expresa la música, lo que también explicaría el hecho de que sólo se interesara y representara a pintores y no a músicos. (p. 120)

⁷²¹ Se trata de la impresión del apartado “Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers”, que Reichardt publicó con el anexo: *Von einem kunstliebenden Klosterbruder*. La designación “Klosterbruder” la tomó de *Nathan der Weise* de Lessing. Köpke I, p. 222. El concepto “Herzensergießungen” fue añadido probablemente por Tieck en la publicación del libro. Behler, 1992, p. 169. Cf. Alewyn, 1944, p. 49.

⁷²² Aunque evidentemente no se trata de una novela, el término *Künstlerroman* se utiliza con frecuencia para designar esta obra. Siguiendo a Marcuse, un *Künstlerroman*, por extensión *Künstlererzählung*, sería una novela en la que se sitúa a un artista como representante de una forma de vida propia que ya no se adapta a la forma de vida de la comunidad, y esto ocurre cuando el arte deja de ser inmanente a la vida: “nur wo der Künstler Eigenpersönlichkeit geworden ist, Repräsentant eigener Lebensform, die sich wesentlich mit der der Umwelt nicht mehr deckt, kann er ‘Held’ eines Romans werden.” Marcuse, 1978 (1922), p. 12.

⁷²³ Pikulik, 1992, p. 270.

Tieck, Novalis y finalmente E. T. A. Hoffmann, se estableció definitivamente la imagen del músico exaltado en la literatura alemana.⁷²⁴

6.1.1. Consideraciones previas

Du gabst mir Trost, ich gab dir Muth
zum Leben.

Ludwig Tieck

Considerada uno de los textos fundacionales del Romanticismo Temprano en Alemania, esta obra consta de una serie de ensayos y narraciones que alaban el arte como si fuera una religión. A lo largo del texto reina una nostalgia piadosa y los maestros artistas son reverenciados como modelos. Cuando estos ensayos y narraciones se publicaron por primera vez en Berlín – se publicaron en el otoño de 1796 con fecha 1797⁻⁷²⁵ de forma anónima por Johann Friedrich Unger, se pensó originariamente que eran obra de Goethe, pero cuando Tieck publicó en 1799 la continuación, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, con su nombre como editor, explicó la autoría de ambas obras en el prólogo: habían sido escritas por él en colaboración con su amigo de la infancia Wilhelm Heinrich Wackenroder.

Uno de los acercamientos clásicos a esta obra es el análisis de la autoría de los textos, controversia que inició el propio Tieck en su “Nachschrift an den Leser” de *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), en su “Vorrede” a las *Phantasien*, así como en su selección para un volumen de 1814 que, según Tieck, contenía sólo contribuciones de Wackenroder, llamado *Phantasien über die Kunst von einem*

⁷²⁴ Patrick Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt/M.: Lang 1990, p. 1.

⁷²⁵ En diciembre de 1796 Goethe ya había recibido un ejemplar de las *Herzensergießungen* enviado por A. W. Schlegel. Cf. Richard Benz, *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*. Stuttgart: Reclam 1956, p. 17s.

kunstliebenden Klosterbruder.⁷²⁶ Sin embargo, separar las contribuciones de ambos autores violaría el propio intento de colaboración, ya que cada texto debía de ser considerado como una entidad, no una amalgama de ensayos de dos autores diferentes.⁷²⁷ La tendencia predominante entre la crítica es a relegar la participación de Tieck, en parte debido al hecho de que el propio Tieck parecía querer que el público viera estos textos como obra básicamente de Wackenroder.⁷²⁸ En su prólogo a las *Phantasien* de 1799 comenta que añadió tímidamente sus ensayos a los de Wackenroder ya terminados:

Mit vieler Schüchternheit habe ich die Blätter hinzugefügt, die von meiner Hand sind. Alle diese Vorstellungen sind in Gesprächen mit meinem Freunde entstanden, und wir hatten beschlossen, aus den einzelnen Aufsätzen gewissermaßen ein Ganzes zu bilden [...]⁷²⁹

También puede haber contribuido a este fenómeno el hecho de que Tieck siguiera escribiendo durante muchos años, mientras que Wackenroder murió en 1798, antes de la publicación de las *Phantasien*.

⁷²⁶ Especial repercusión tuvo el estudio de Paul Koldewey, *Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck*. Tesis doctoral. Hamburg: Altona 1904; Cf. también Richard Alewyn, "Wackenroders Anteil". *The Germanic Review* XIX (1944), pp. 48-58. Especialmente pp. 52-58.

⁷²⁷ Cf. Kevin F. Yee, *Aesthetic Homosexuality in Wackenroder and Tieck*. New York: Lang 2000.

⁷²⁸ Cf. Werner Kohlschmidt, "Der junge Tieck und Wackenroder". En Hans Steffen (ed.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1989 (1967), pp. 30-44. Kohlschmidt defiende que la participación de Tieck en la obra conjunta con Wackenroder es mayor a la generalmente aceptada, conclusión a la que llega analizando aspectos tan característicos de Tieck como el nihilismo, que se encuentra en muchos ensayos, y sobre todo la *Zeitangst*, que se refleja especialmente en "Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen", una narración que casi unánimemente se ha adjudicado a Wackenroder. Ya en su artículo "Wackenroder und die Klassik", de 1965, Kohlschmidt pone en duda la autenticidad de ciertas obras atribuidas a Wackenroder, considerando a éste más clásico que romántico, opinión muy discutida, sobre todo en la época en que fue expresada. Esta 'provocación' de Kohlschmidt despertó entre algunos estudiosos la necesidad de defender el romanticismo de Wackenroder: Cf. Jack D. Zipes, "W. H. Wackenroder: In Defense of His Romanticism." *German Review* 44 (1969), pp. 247-258. Cf. también Elmar Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin: Gruyter 1969, pp. 1-9.

⁷²⁹ WW, p. 135.

Sin embargo, dejando de lado las especulaciones al respecto, es difícil distinguir el papel de Tieck, además del de editor, especialmente en cuanto se refiere a la parte musical. Las estructuras narrativas se presentan como unidades orgánicas, por ello, cada vez que hagamos alusión a la obra hablaremos de ‘los autores’, refiriéndonos tanto a Tieck como a Wackenroder, ya que la cuestión de la autoría de cada uno de los pasajes en concreto queda relegada para nosotros a un segundo plano, anteponiendo la idea de una obra compacta avalada por ambos autores y representativa de las ideas e inquietudes que en los primeros años del Romanticismo Temprano impregnaban el espíritu de uno y otro. En el prólogo a la segunda parte de las *Phantasien*, Tieck hace suyas las consideraciones sobre la música de Wackenroder, confesando su total acuerdo y coincidencia con las apreciaciones de éste, reafirmando una vez más la idea de una obra y unas percepciones conjuntas cuya desmembración quedaría difícilmente justificada: “Seine Gesinnungen von der Kunst stimmten mit den meinigen gar wunderbar zusammen, und durch öftere gegenseitige Ergießungen unsers Herzens befreundeten unsre Gefühle sich immer inniger miteinander.”⁷³⁰

6.1.2. Introducción a la obra

Durch die Künstler wird die Menschheit ein Individuum, indem sie Vorwelt und Nachwelt verknüpfen.

Friedrich Schlegel

En estas obras los autores hablan de pintura y de música desde la perspectiva del observador entusiasta, no del crítico o el experto, un entusiasta sensible perdido a veces en la contemplación, un amante del arte que se deja llevar por la corriente

⁷³⁰ WW, p. 196.

creativa con libre abandono. El órgano de acceso a la obra no es el intelecto sino el sentimiento.

Esta actitud frente al arte es algo más que una manifestación personal; se trata de una postura típica del romanticismo inicial, del período del *Sturm und Drang*: frente al arte es necesario el abandono, la actitud puramente contemplativa, lo que es propio no del crítico, sino del simple amante del arte, del entusiasta.⁷³¹

Los propios autores lo expresan con las siguientes palabras en las *Phantasien*:

Eine ewige feindselige Kluft ist zwischen dem fühlenden Herzen und den Untersuchungen des Forschens befestigt, und jenes ist ein selbständiges verschlossenes göttliches Wesen, das von der Vernunft nicht aufgeschlossen und gelöst werden kann. - Wie jedes einzelne Kunstwerk nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfaßt und innerlich ergriffen werden kann, so kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl erfaßt und ergriffen werden [...]⁷³²

Ya al comienzo de las *Herzensergießungen*, en las palabras dirigidas al lector, el narrador, el monje, nos muestra su descontento con la realidad que le ha tocado vivir. Utiliza los tonos de un mundo propio, ajenos al mundo que le rodea: “Sie sind nicht im Ton der heutigen Welt abgefaßt, weil dieser Ton nicht in meiner Gewalt steht, und weil ich ihn auch, wenn ich ganz aufrichtig sprechen soll, nicht lieben kann.”⁷³³

De forma emocionada, el monje hace referencia al arte de Rafael – “Raffael wird zum Heiligen, der das heiter fromme katholische Christentum verkörperte”⁷³⁴ - y

⁷³¹ Fubini, 1971, p. 83.

⁷³² “Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik”, WW, p. 222.

⁷³³ WW, p. 9.

⁷³⁴ Levy, 1929, p. 29.

de Miguel Ángel.⁷³⁵ Su admiración por estos dos pintores, su vida y su obra, le hizo desistir de dedicarse a la pintura, a pesar de su vocación. Desde el convento donde transcurre la última etapa de su vida dedica estos ensayos a principiantes o futuros jóvenes artistas que aún conserven en su corazón una reverencia sagrada a los tiempos pasados. Estos ensayos son lo único que está ya en condición de hacer por el arte, aunque ya anuncia la posibilidad de escribir una segunda parte en la que hará su personal juicio de valor sobre determinadas obras de arte desde el punto de vista del crítico.

Las *Herzensergießungen* no son simplemente un grupo de ensayos inconexos unidos por una perspectiva y un tema común. Es un complejo de ensayos conectados entre sí con una estructura subyacente clara. La historia de Berglinger, última de la serie, es una parte integral de ese todo. Esta figura debería ser vista dentro de este contexto. La historia de su vida cobra especial importancia en el momento en que supone una vuelta al mundo presente desde una visión idealizada de una época dorada pasada: “This confrontation with the realities of the problematic modern era constitutes the main thrust of the work.”⁷³⁶ En este punto se enlazan dos de los motivos principales del Romanticismo Temprano y de este trabajo: la exaltación nostálgica del pasado y la lucha trágica del artista romántico moderno para sobrevivir a través de la música en un mundo tan alejado del ideal.

⁷³⁵ Todos los artistas italianos en esta obra pertenecen al periodo del Renacimiento: a los artistas italianos contemporáneos los consideraban meros charlatanes. Schoolfield, 1956, p. 11.

⁷³⁶ John Ellis, *Joseph Berglinger in Perspective. A Contribution to the Understanding of the Problematic Modern Artist in Wackenroder/Tieck's "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders"*. Bern: Lang 1985, p. 109.

Exceptuando la biografía de Berglinger, con la que culmina esta obra, los artistas objeto de los demás ensayos son personajes históricos que existieron realmente. Sin embargo, aunque el narrador haga reiteradas referencias a Vasari como su fuente de información, el primer ensayo de las *Phantasien* muestra que no se pretende ser fiel a la realidad en la descripción de la vida de estos artistas, sino que éstos son una construcción de los autores:

Es ist eine schöne Sache, einen längst verstorbenen Künstler aus seinen hinterbliebenen Werken **sich im Geiste neu zu erschaffen**, und aus allen den verschiedenen leuchtenden Strahlen den Brennpunkt zu finden, wohin sie zurückführen, oder vielmehr den himmlischen Stern, von welchem sie ausgingen. Dann haben wir die Weltseele aller seiner Schöpfungen vor uns, - ein Gedicht unserer Einbildungskraft, **wovon das wirkliche Leben des Mannes völlig ausgeschieden ist.**

Noch fast schöner ist es aber, wenn wir in Gedanken dieses schimmernde Geisterwesen mit Fleisch und Bein bekleiden, - wenn wir ihn uns als einen unsersgleichen, als unsern Freund und Bruder **vorstellen können**, und wie auch er **ein Glied der großen Menschenkette** war, an äußerer Beschaffenheit allen seinen geringeren Brüdern ähnlich. Dann ist uns der Gedanke gegenwärtig, wie doch auch **diese schönste Menschenseele** zuerst aus dem Ei der albernen Kindheit hervorgehen mußte [...].⁷³⁷

Los autores recrean la vida de estos personajes por medio de su fantasía. A través de la recepción de sus obras de arte intentan actualizarlas, mostrando lo que éstas podrían querer decir. De esta forma, aunque en el contexto histórico auténtico la intencionalidad fuera diferente, reinterpretan las obras para el presente, abriéndoles así las puertas al futuro. Los autores reescriben el pasado desde la naturaleza y la historia para el futuro, construyen al ‘artista’ de forma consciente como ideal, lo hacen formar parte de la vida de la comunidad, igual a los demás seres humanos – “ein Glied der großen Menschenkette [...] allen seinen geringeren

⁷³⁷ “Schilderung wie die alten deutschen Künstler...”, *Phantasien*, WW, p. 137. La marcación en negrita es mía.

Brüdern ähnlich” -, dotando así a su existencia de ejemplaridad: “der Künstler ist die Konstruktion eines neuen Menschen, der die Geschichte bewußt erfährt, interpretiert und auf das Goldene Zeitalter hinarbeitet.”⁷³⁸ En esta obra el artista se convierte en una obra de arte dentro de la obra de arte.

6.1.3. La recepción de la Edad Media en las *Herzensergießungen*

En las *Herzensergießungen* aparece el ensayo “Ehrengedächtnis unseres erhwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers” como pieza central. Este texto fue editado con frecuencia y también se dice que puede ser entendido como un escrito programático para la contemplación romántica del arte. En este artículo se alaba la seriedad del arte medieval y se reprende a los autores coetáneos que trabajaban sobre todo para señores “elegantes” que no esperaban ser “conmovidos” por el arte: “...sie arbeiten für vornehme Herren, welche von der Kunst nicht gerührt und veredelt, sondern aufs höchste geblendet und gekitzelt sein wollen...”⁷³⁹

Para Wackenroder y Tieck, Durero representa la esencia de la antigua Alemania, en su obra y en su vida. Nürnberg, la ciudad en la que vivía Durero, es exaltada como la ciudad de la época dorada: “Gesegnet sei mir deine goldene Zeit, Nürnberg! die einzige Zeit da Deutschland eine eigene vaterländische Kunst zu haben sich rühmen konnte.”⁷⁴⁰ El artista representa el sistema de valores que ambos autores echan en falta en su época. La vida en la Edad Media significaba para ellos una relación interior con lo espiritual; mediante su arraigada Fe los hombres utilizaban un lenguaje poderoso y verdadero y Durero “hatte daran seine

⁷³⁸ Cf. Hausdörfer, 1987, pp. 57-60. Aquí p. 60.

⁷³⁹ WW, p. 59.

⁷⁴⁰ WW, p. 66.

Lust, uns die Menschen zu zeigen, wie sie um ihn herum wirklich waren”.⁷⁴¹ Durero representa la Edad Media, pues a través de su espíritu hablan la sabiduría del arte y la experiencia de tiempos pasados, y aunque tenga menos habilidades que pintores coetáneos de los autores, su pintura encierra el alma del arte: “die eigentliche innere Seele der Kunst.”⁷⁴² La actividad artística de Durero se alaba en función de su significado social - vive en un entorno familiar: arte y vida conforman para él un todo, al contrario que Berglinger que no puede aunar arte y vida.

Wackenroder himself illuminates the contrast between Berglinger and the earlier artists (such as Dürer) who brought forth noble works in defiance of life's misery, and even toys with the thought that perhaps these artists were greater than Berglinger by their ability to combine life and art.⁷⁴³

La genialidad del artista no se puede aprender, y éste alcanza su perfección cuando observa el mundo a su alrededor, como lo hacía Durero. Los autores destacan de Rafael y de Durero que practican su arte con sentimiento, pero con una augusta calma. Aplican los mismos criterios para el Renacimiento italiano que para la Edad Media alemana.⁷⁴⁴ De esta forma la Antigüedad pierde su posición como paradigma, que se traslada a la Edad Media. Al contrario que en el Clasicismo, no instan al artista moderno a la imitación, más bien se erigen en contra de ella, en el arte antiguo encuentran un mundo sano y verdadero, no artificioso, al lado del cual la realidad aparece fría y superficial.

⁷⁴¹ WW, p. 63s.

⁷⁴² WW, p. 61.

⁷⁴³ Schoolfield, 1956, p. 13.

⁷⁴⁴ Cf. Gerhard Fricke, *Studien und Interpretationen. Ausgewählte Schriften zur deutschen Dichtung*. Frankfurt/M.: Menck 1956, p. 188: “Was Wackenroder zu den religiösen Bildern Raffaels und der italienischen Renaissance zieht, deren fromme Malerei er nahezu ausschließlich betrachtet, ist das Gleiche, was ihn das deutsche Mittelalter wiederentdecken läßt.”

so ward auch die Periode, da die Kunst der Malerei aus ihrer lange ruhenden Asche, wie ein Phönix, hervorging, durch die erhabensten und edelsten Männer in der Kunst bezeichnet. Sie ist als das wahre Heldenalter der Kunst anzusehen, und man möchte (wie Ossian) seufzen, daß die Kraft und Größe dieser Heldenzeit nun von der Erde entflohen ist [...] weil der Enthusiasmus, der itzt nur in wenigen einzelnen Herzen wie ein schwaches Lämpchen flimmert, in jener goldenen Zeit alle Welt entflammte”.⁷⁴⁵

Pero no es sólo el ideal pictórico el que nos remonta a la Edad Media como época álgida. La música tiene un carácter sagrado profundamente arraigado e inmutable que es propio de ella más que de cualquier otra expresión artística. De entre los diferentes tipos de música, es la música religiosa la que ejerce mayor fascinación sobre los autores, puesto que en ella se realiza plenamente el carácter puramente irracional y sagrado, y dicha música nos hace retroceder a la Edad Media, una época incierta e indefinida, cargada de fascinación para los románticos. En este periodo, finales del siglo XVIII, se empieza a descubrir la música del pasado. Los románticos redescubren a Palestrina, al que dedicarán un verdadero culto. Se empieza a sentir una gran atracción por “la polifonía sacra del Renacimiento, así como por los grandes flamencos, que los primeros románticos idealizaron y consideraron como ejemplo de aquella religiosidad pura a que tendía el arte.”⁷⁴⁶ Las simpatías por la música antigua crecen hasta llegar a la Edad Media, al gregoriano, que en la idealización romántica es la menos mundana, la más alejada de cualquier concesión a la placibilidad.

La crítica del arte contemporáneo presente en este ensayo refleja la crisis existencial de los primeros románticos, que no encuentran en la expresión artística

⁷⁴⁵ “Der merkwürde Tod des zu seiner Zeit weit berühmten alten Malers Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule”, WW, p. 18.

⁷⁴⁶ Fubini, 1971, p. 87.

de su época la culminación de su nostalgia por recuperar a través del arte la religión como elemento unificador que convertiría a la Edad Media en tiempo pasado ideal. La iconoclastia introducida por el movimiento protestante supuso un abandono de la religión en el arte, sustituyendo las imágenes religiosas y la representación del ser humano, dentro de una idea de unidad del hombre con Dios y con la naturaleza, por la artificialidad y el juego de luces y colores, como un simple entretenimiento de los sentidos.

Wehe muß ich rufen über unser Zeitalter, daß es die Kunst so bloß als ein leichtsinniges Spielwerk der Sinne übt, da sie doch wahrlich etwas sehr Ernsthaftes und Erhabenes ist. Achtet man den Menschen nicht mehr, daß man ihn in der Kunst vernachlässigt und artige Farben und allerhand Künstlichkeit mit Lichtern der Betrachtung würdiger findet? - [...] Wenn nun die Kunst (ich meine, ihr Haupt- und wesentlicher Teil) wirklich von solcher Wichtigkeit ist; so ist es sehr unwürdig und leichtsinnig, sich von den sprechenden und lehrreichen Menschenfiguren unsers alten Albrecht Dürers hinwegzuwenden, weil sie nicht mit der gleißenden äußeren Schönheit welche die heutige Welt für das Einzige und Höchste in der Kunst hält, ausgestattet sind. Es verrät nicht ein ganz gesundes und reines Gemüt, wenn sich jemand vor einer geistlichen Betrachtung, welche an sich triftig und eindringend ist, die Ohren zuhält, weil der Redner seine Worte nicht in zierlicher Ordnung stellet, oder weil er eine üble, fremde Aussprache, oder ein schlechtes Spiel mit Händen an sich hat. Hindern mich aber dergleichen Gedanken, diese äußere, und sozusagen bloß körperliche Schönheit der Kunst, wo ich sie finde, nach Verdienst zu schätzen und zu bewundern?⁷⁴⁷

El tiempo presente estaba enfermo, y Tieck recurre al pasado porque el presente no le puede proporcionar los medios para la cura. Se puede decir que para Tieck lo principal no es el pasado, sino curar el presente. Sólo destacaba determinados aspectos del pasado, no la Edad Media en su conjunto. Cuando recurre a la historia quiere llegar a la esencia de Occidente, no quiere hacer retroceder el tiempo, quiere salvar el abismo que separa el presente del pasado. En un primer

⁷⁴⁷ WW, p. 60s.

momento el acercamiento de Tieck a la Edad Media buscaba satisfacer ansias personales, pero entonces descubrió que aquello que encontró en sus indagaciones podía ser también de utilidad a su época, “und er erkannte eine Aufgabe: der Gegenwart und Zukunft zu übermitteln, was vom Untergang bedroht war.”⁷⁴⁸ La intención de Tieck es desde un principio la de la continuidad, la herencia debe conservarse y el presente retomar elementos del pasado que le son desconocidos. Los ensayos sobre la pintura cobran especial importancia porque contienen la esencia de una forma de vida olvidada, y su contemplación nos hace tristemente conscientes del abismo que nos separa del arte antiguo.

6.1.4. La unidad de arte y religión: El arte como religión

Die Menschen sind nur die Pforten,
durch welche seit der Erschaffung
der Welt die göttlichen Kräfte zur
Erde gelangen, und in der Religion
und dauernden Kunst uns sichtbar
erscheinen.

Ludwig Tieck.

Para los románticos tempranos arte y religión son dos conceptos inseparables.⁷⁴⁹

La religión desempeña un papel importante tanto en su concepción estética del arte como en la percepción de la Edad Media como época ideal. El concepto de creación artística no se entiende sin tener en cuenta el aspecto religioso de la creación, y es precisamente la ausencia de la religión en su época uno de los factores determinantes que provoca el giro hacia la Edad Media, donde arte y religión formaban una unidad.

⁷⁴⁸ Kern, 1977, p. 35.

⁷⁴⁹ La relación entre arte y religión, sin embargo, no es nueva. Desde la Antigüedad se puede constatar su conexión. En el siglo XVIII, ambos ámbitos se aúnan mediante el concepto de genio. Como predecesores de los románticos tempranos cabe mencionar a Hamann, Herder y Klopstock, entre otros. Todos ellos abogan por el arte como sustitutivo de la religión.

In vorigen Zeiten war es nämlich Sitte, das Leben als ein schönes Handwerk oder Gewerbe zu betrachten, zu welchem sich alle Menschen bekennen. Gott ward für den Werkmeister angesehen, die Taufe für den Lehrbrief, unser Wallen auf Erden für die Wanderschaft. Die Religion aber war den Menschen das schöne Erklärungsbuch, wodurch sie das Leben erst recht verstehen, und einsehen lernten, wozu es da sei, und nach welchen Gesetzen und Regeln sie die Arbeit des Lebens am leichtesten, und sichersten vollführen könnten. Ohne Religion schien das Leben ihnen nur ein wildes, wüstes Spiel... Die Religion war ... ihr Stab und ihre Stütze; ... eine Wundertinktur, worin sie alle Dinge der Welt auflösen konnten; sie verbreitete ihnen ein mildes, gleichförmiges, harmonisches Licht über alle verworrenen Schicksale ihres Daseins, - ein Geschenk, welches wohl das kostbarste für sterbliche Wesen genannt werden mag [...] In jenen Zeiten unsrer deutschen Vorfahren ... bildeten sie ihr Leben ganz folgsam nach den vortrefflichen Himmelslehren der Religion.⁷⁵⁰

De estos ejemplos se puede deducir que cuando arte y religión se aúnan surgen las obras más hermosas y más valoradas por Wackenroder y Tieck. Para Koldewey, esta tendencia religiosa de la concepción artística se debe al hecho de que para Wackenroder - Koldewey habla en su obra de la influencia de Wackenroder en Tieck - toda la vida, tanto la interior como la exterior, se reduce a la religión: “das ganze innere und äussere Leben in Religion auflöst”.⁷⁵¹

Para la creación artística son imprescindibles tanto una actitud reverente hacia la religión como la inspiración divina. La obra de arte es un medio para expresar y representar la religión y el artista es un instrumento de Dios. A lo largo de todas las *Herzensergießungen* se hace patente que el arte verdadero habla el lenguaje divino, y en esa medida está al servicio de la religión. Sin embargo, esta servidumbre no es nueva, todo el arte cristiano de la Edad Media no hacía sino

⁷⁵⁰ “Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten”, *Phantasien*, WW, pp. 138-141.

⁷⁵¹ Koldewey, 1904, p. 71s.

cumplir esta función. La diferencia radica en que el arte medieval no estaba tanto al servicio de la religión como de la Iglesia, y la función religiosa que cumple el arte en esta obra es independiente de la Iglesia: el arte es la nueva Iglesia. En palabras de Pikulik: “Die Kunst wird bei ihm [Wackenroder] nicht Ersatz der religio, aber der ecclesia.”⁷⁵² Y en consecuencia, la función que cumple la Iglesia de intermediaria entre Dios y los hombres se traslada al arte.

En uno de los artículos de las *Herzensergießungen*, “Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst”, se puede leer:

Kunst ist die Blume menschlicher Empfindung zu nennen. In ewig wechselnder Gestalt erhebt sie sich unter den mannigfaltigen Zonen der Erde zum Himmel empor, und dem allgemeinen Vater, der den Erdball mit allem, was daran ist, in seiner Hand hält, duftet auch von dieser Saat nur ein vereinigter Wohlgeruch.

Er erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken, der, von ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen übergang, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt. Ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel des Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist ihm ein so lieblicher Klang, als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge.⁷⁵³

En el momento en que la creación artística tiene un componente religioso ineludible, la crisis de valores y la separación de arte y religión promovida por el Protestantismo producen un vacío existencial que sólo se puede llenar reinsertando la religión en el arte, y arte y religión en la sociedad.

⁷⁵² Pikulik, 1992, p. 276.

⁷⁵³ WW, p. 52.

La relación con el arte implica el reconocimiento y la disponibilidad a dejarse captar por un poder superior representado por la religión.

So überführt die Kunst – wie nichts anderes mehr in der Gegenwart – von der Wirklichkeit und dem Leben der Gottheit, und indem sie die Seele in der Erschütterung und Entzückung des Gefühls mit dem Unendlichen eins werde, göttliches Leben in das menschliche Herz strömen läßt, leistet die Kunst, was die Religion leisten sollte und nimmt ihre Stelle ein.⁷⁵⁴

En las *Herzensergießungen* se admira y respeta a los grandes pintores que pusieron su arte al servicio de la religión.

Diese ehrwürdigen Männer, von denen mehrere selbst Geistliche und Klosterbrüder waren, widmeten die von Gott empfangene Geschicklichkeit ihrer Hand auch bloß göttlichen und heiligen Geschichten, und brachten so einen ernsthaften und heiligen Geist, und so eine demütige Einfalt in ihre Werke, wie es sich zu geweihten Gegenständen schickt. Sie machten die Malerkunst zur treuen Dienerin der Religion [...]⁷⁵⁵

El interés de Wackenroder y Tieck por la personalidad del artista no está dirigido tanto a lo subjetivo como a lo divino, no importan tanto su naturaleza individual como las muestras y señales de su devoción. El artista es importante en la medida en que representa el ideal.

Michael Angelo und Dante sind die Verkündiger, die Verherrlicher der katholischen Religion, wenn du in ihnen Geschichte und Begebenheit suchst, so trittst du mit unbilliger Erwartung an ihre Werke.⁷⁵⁶

La relación del artista con el arte debe de ser una relación de amor. Debido a su origen celestial, el artista debe venerar el arte en la misma medida en que venera a

⁷⁵⁴ Fricke, 1956, p. 186.

⁷⁵⁵ “Malerchronik”, *Herzensergießungen*, WW, p. 109.

⁷⁵⁶ “Das jüngste Gericht von Michael Angelo”, *Phantasien*, WW, p. 165.

Dios. El amor hacia el arte es un amor religioso que debe preceder en importancia al amor terrenal.

jedes schöne Werk muß der Künstler in sich schon antreffen, aber nicht sich mühsam darin aufsuchen; die Kunst muß seine höhere Geliebte sein, denn sie ist himmlischen Ursprungs; gleich nach der Religion muß sie immer teuer sein; sie muß eine religiöse Liebe werden oder eine geliebte Religion, wenn ich mich so ausdrücken darf: - nach dieser darf dann wohl die irdische Liebe folgen.⁷⁵⁷

En las *Herzensergießungen*, es especialmente la pintura la que está, o debe estar, al servicio de la religión. Pero desde la perspectiva del monje, no es la pintura como arte lo más significativo, sino el objeto de su representación: el arte al servicio de la religión. Por ello se alaba especialmente a artistas como Rafael, famosos por sus hermosas Madonnas y otras imágenes sagradas. Lo decisivo es la forma de representar los objetos o sujetos del cuadro.

So wie aber diese zwei großen göttlichen Wesen, die Religion und die Kunst, die besten Führerinnen des Menschen für sein äußeres, wirkliches Leben sind, so sind auch für das innere, geistige Leben des menschlichen Gemüts ihre Schätze die allerreichhaltigsten und köstlichsten Fundgruben der Gedanken und Gefühle, und es ist mir eine sehr bedeutende und geheimnisvolle Vorstellung, wenn ich sie zweien magischen Hohlspiegeln vergleiche, die mir alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauberbilder hindurch ich den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lerne.⁷⁵⁸

Pero en la época del monje y de Berglinger el arte pictórico se ha secularizado. Su objeto de representación ya no está relacionado con la religión o con los asuntos religiosos, una de las principales razones que incitan al monje a alejarse de la sociedad. La música sin embargo, sí parece estar estrechamente relacionada con la religión. Fue precisamente la música religiosa la que afectaba más profundamente

⁷⁵⁷ “Jakobos Antwort”, *Herzensergießungen*, WW, p. 33.

⁷⁵⁸ “Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten”, *Phantasien*, WW, 147.

a Berglinger. En la época moderna la pintura ha dado paso a la música como arte representativo por excelencia de la religiosidad. La música parece un medio más adecuado que la pintura, demasiado ligada al mundo sensible. La música, por el contrario, está mucho más relacionada con el mundo interior, con el mundo de los sentimientos:

Whereas the Renaissance artists are torced, as observers of man and the natural reales, to interact with their surroundings, Berglinger, who relies on the power of his imagination to create music, is cut off from life. Thus music appears as more hazardous médium than painting.⁷⁵⁹

Lo invisible y lo espiritual tienen en las *Herzensergießungen* casi siempre una coloración religiosa, y en las *Phantasien* el arte es también de origen celestial y se hace mención de una tierra desconocida a la que el arte transporta al ser humano. Y este lugar no es otro que el interior del hombre. Y es el interior del hombre, la esfera irracional, la que une arte y religión. Se denomina “Land des Glaubens” y “Land der Musik”,⁷⁶⁰ pero se encuentra en el interior del ser humano. Es un ámbito subjetivo e individual sólo al alcance de los elegidos. Y el artista debe aspirar a lograr crear ese mundo interior, lo que le convertirá en artista creador capaz de lograr su máxima ambición que es aunar arte y religión, y lo diferenciará de los demás: “Laß sie spotten und höhnen, die andern, die wie auf rasselnden Wagen durchs Leben dahinfahren, und in der Seele des Menschen das Land der heiligen Ruhe nicht kennen.”⁷⁶¹

⁷⁵⁹ Ellis, 1985, p. 101.

⁷⁶⁰ “Die Wunder der Tonkunst”, *Phantasien*, WW, p. 204.

⁷⁶¹ “Die Wunder der Tonkunst”, *Phantasien*, WW, p. 205.

Pero aunque el artista aspire a la comunión de arte y religión, a dominar el lenguaje de los ángeles - que no es otro que la música -, su misión está caracterizada por el constante anhelo de alcanzar el dominio en el arte de los tonos que lo eleve a una categoría divina, pero sin alcanzar nunca su objetivo.

Wenn aber die Engel des Himmels auf dieses ganze liebliche Spielwerk herabsehen, das wir die Kunst nennen, - so müssen sie wehmütig lächeln über das Kindergeschlecht auf der Erde, und lächeln über die unschuldige Erzwungenheit in dieser Kunst der Töne, wodurch das sterbliche Wesen sich zu ihnen erheben will.⁷⁶²

Es interesante observar, sin embargo, que aunque la religión se identifica con el cristianismo, con la religión católica en particular, ésta es importante más por lo que simboliza que por sí misma. El ideal no es tanto el cristianismo como aquello que representa, aquello que se espera encontrar en la religión, algo que, en opinión de Fricke, poco tiene que ver con el Cristianismo: “[es] wird nirgends deutlich, daß sich Wackenroder der christlichen Religion als solcher, ihrem Stifter, ihren wesentlichen Lehren gläubig und lebendig verbunden fühlte”. La inclinación al Catolicismo se limita en realidad a la alabanza de una época en la que religión y arte conformaban un todo: “Es ging ihm um Religion im wirklichen und strengen Sinn.”;⁷⁶³ en palabras de Frey: “Die vielzitierte ‘katholisierende Neigung’ Wackenroders beschränkt sich in Wirklichkeit auf das Lob einer Zeit, in der Kunst und Religion noch zusammenwirkten”.⁷⁶⁴ Efectivamente, es la religión católica a cuyo servicio están la pintura y la música, pero este hecho está condicionado por la historia: en la época en que arte y religión formaban una entidad, la religión católica era la imperante, y en la época coetánea de

⁷⁶² “Die Wunder der Tonkunst”, *Phantasien*, WW, p. 208.

⁷⁶³ Fricke, 1956, p. 195.

⁷⁶⁴ Frey, 1970, p. 111.

Wackenroder y Tieck, la iconoclastia protestante provoca un alejamiento entre arte y religión que no se da en las comunidades católicas, básicamente en el sur de Alemania. Y es en su relación con el arte es donde entran en conflicto el Protestantismo y el Catolicismo. Hay que decir, sin embargo, que este distanciamiento entre arte y religión no afecta a la música, que alcanza sus mayores logros al servicio de la Iglesia, en general. El propio Lutero fomentó la música en los oficios religiosos, haciendo que cobrara mayor importancia de la que nunca tuvo, y esto es así precisamente porque la música no es algo tangible que se pueda adorar haciendo olvidar lo verdaderamente sacro de la religión, la música, en la medida en que afecta sólo a los sentidos del alma, nos abre las puertas hacia Dios.

La religión católica, que tradicionalmente ha expresado y reflejado sus misterios en el arte y a través del arte, atrae poderosamente a nuestros autores.⁷⁶⁵ En las conversaciones de Tieck con Köpke, Tieck se refiere a la religión en los siguientes términos:

Der Protestantismus war in meiner Jugend zur leeren Form geworden, und der religiöse Sinn zum großen Theil entwichen. Die jüngern Geistlichen glichen lange nicht mehr den ältern und würdigen [...] So konnten tiefere Gemüther wol zum Katholicismus hingezogen werden, der wenigstens dem Gefühle zu genügen schien. Im religiösen Leben habe ich die sonderbarsten Erfahrungen gemacht. Es sind mir damals und auch später einseitige Eiferer vorgekommen, die, kann man wol sagen, voller protestantischen Aberglaubens und Fanatismus waren. Sie konnten von der katholischen Kirche nicht sprechen hören, ohne darauf zu schelten, und sie in ihren Reden zu verfolgen. Umsonst versuchte ich es sie zu einer billigern und gerechtern Denkweise zu führen, und konnte ihnen kaum begreiflich machen, daß es doch wenigstens Anerkennung verdiene, daß der Katholicismus sich mit den Künsten

⁷⁶⁵ Cf. Siegmund V. Hellerich, *Religionizing, Romanizing Romantics: The Catholico-Christian Caomouflage of the Early German Romantics: Wackenroder, Tieck, Novalis, Friedrich & August Wilhelm Schlegel*. Frankfurt/M.: Lang 1995, especialmente pp. 3-22.

verbunden, und sie lange Zeit gepflegt und entwickelt habe. Dann plötzlich schlugen diese Leute um, wurden selbst katholisch, gingen weit über alles hinaus, was ich ihnen früher gesagt hatte, wollten mich bekehren, und verfolgten nun mit noch größerem Fanatismus alles was protestantisch hieß.⁷⁶⁶

Sin embargo, no sería apropiado hablar sólo de un catolicismo estético, pues no se limita a la contemplación del arte, sino que el arte se convierte en revelación de un poder divino.⁷⁶⁷ Nosotros no pretendemos entrar en hacer una distinción entre confesiones, y en última instancia hablamos de Cristianismo. Nos interesa el arte como experiencia religiosa, no hacer un estudio de las relaciones del arte con la religión, nos centramos en una experiencia y vivencia religiosa concreta que abre una vía directa de comunicación con Dios. Y en cualquier caso, en la medida en que nos interesa especialmente la música, aunque no se puede separar de las demás artes, no entraremos en disertaciones al respecto de la relación de cada una de las confesiones con el arte. En “Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg”, un discípulo ficticio de Durero se traslada a Italia en un peregrinaje artístico, y cuenta sus impresiones a su amigo Sebastian. Queda especialmente conmovido por el arte de Rafael, que compara con el de su maestro, de confesión protestante, Durero:

denn bei unserm großen Dürer findet man doch noch das Irdische heraus, man begreift es doch, wie ein künstlicher und wohlgeübter Mann auf diese Gesichter und Erfindungen verfallen konnte; - wenn wir recht mit den Augen in das Gemälde einwurzeln, so können wir fast die gefärbten Figuren wieder vertreiben, und das leere, einfache Brett darunter entdecken: - aber bei diesem Meister, mein Teurer, ist alles so wunderbar eingerichtet, daß Du ganz vergissegst, daß es Farben und eine Malerkunst gibt, und Dich nur innerlich vor den himmlischen, und doch so herz-menschlichen Gestalten mit der wärmsten Liebe demütigst, und ihnen Dein Herz und Deine

⁷⁶⁶ Köpke II, p. 170s.

⁷⁶⁷ Cf. Regina Häusler, *Das Bild Italiens in der deutschen Romantik*. Berna, Leipzig: Paul Haupt 1939, p. 92s.

Seele zueignest. - Glaube nicht, daß ich aus jugendlichem Eifer übertreibe; Du kannst es Dir nicht vorstellen und nicht fassen, wenn Du nicht selber kommst und siehst.⁷⁶⁸

Este discípulo de Durero acaba convirtiéndose al Catolicismo, después de escuchar “eine prächtige lateinische Musik”, que le produce un efecto tan embriagador como ocurrirá con Berglinger - “so trunken hatte mich die Musik gemacht” -,⁷⁶⁹ pasea entre las paredes del templo y la contemplación de todas las obras de arte allí expuestas invade su espíritu de tal forma, que no puede evitar imbuirse del espíritu de todos los presentes, incluido el de su amada, de fe católica – un hecho que no debemos olvidar, no es sólo el arte quien logra el milagro, es el amor en última instancia, amor por el arte y, en este caso, también por la amada -, y se produce así la conversión.⁷⁷⁰

Ich konnte nach der geendigten Feierlichkeit den Tempel nicht verlassen; ich warf mich in einer Ecke nieder und weinte und ging dann mit zerknirschem Herzen vor allen Heiligen, vor allen Gemälden vorüber, und es war mir, als dürfte ich sie nun erst recht betrachten und verehren.

Ich konnte der Gewalt in mir nicht widerstehen: - ich bin nun, teurer Sebastian, zu jenem Glauben hinübergetreten, und ich fühle mein Herz froh und leicht. Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse.⁷⁷¹

Sin embargo, le escribe a su amigo confiando en que ello no será un impedimento, pues en realidad rezan al mismo Dios: “Dein Herz wird sich dem meinigen gewiß nicht abwenden, das ist nicht möglich, Sebastian, und so laß uns denn zu

⁷⁶⁸ WW, p. 91.

⁷⁶⁹ WW, p. 93.

⁷⁷⁰ En esta carta se encuentra presente la idea seminal de *Sternbald*, un discípulo de Durero en su viaje a Italia: Sebastian representa el mundo protestante alrededor de Durero, y Mary, el arte católico de Roma. Mary es el verdadero amor de Sternbald, a quien había visto en una ocasión y adorado desde entonces. Sternbald quiere escribir a su amigo Sebastian en Nürnberg, pero no es capaz de ordenar sus pensamientos.

⁷⁷¹ WW, p. 94.

demselben Gotte beten, daß er unser Gemüt hinfüro immer mehr erleuchte und die wahre Frömmigkeit auf uns herniedergieße: nicht wahr, Freund meiner Jugend, das übrige soll und kann uns nicht trennen?”⁷⁷² En la misma línea de pensamiento nos queremos mover aquí, y cuando hablamos de Dios y de religión hablamos de un mismo Dios y de una experiencia mística que relaciona al hombre con la divinidad a través del arte, sin entrar en distinciones conceptuales, a pesar de que numerosas obras de Tieck de su primera época, por ejemplo, *Franz Sternbalds Wanderungen, Leben und Tod der heiligen Genoveva*, dejan patente esta diferencia. También en las *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* se refleja la simpatía de sus autores por el Catolicismo, más en concreto, por el arte católico, algo especialmente patente en los ensayos tanto de las mismas *Herzensergießungen* como en las *Phantasien*. Años más tarde Tieck excusará su inclinación católica, que siempre apela más a las emociones que al intelecto, como consecuencia del *Zeitgeist* racionalista de la época, cuando “unbelief, shallow enlightenment, unphilosophy, hatred of things religious, mysterious, and all tradition passed for Protestantism”.⁷⁷³ Sin embargo, seguía pensando que era una torpeza ignorar el hecho de que el Catolicismo había desarrollado y creado grandes obras de arte y manifestaciones culturales, no sólo en el ámbito del culto, la leyenda y la mitología, sino también en poesía, pintura, música y arquitectura.⁷⁷⁴

Al igual que no nos interesa la confesión sino la religión, no nos interesa tanto la obra de arte como el arte. La identificación en algunos casos de obra de arte con

⁷⁷² WW, p. 94s.

⁷⁷³ Hellerich, 1995, p. 13.

⁷⁷⁴ Preámbulo a la tercera entrega de las *Schriften* (1829). Vol. XI, pp. 1xviii-1xix. Aquí Hellerich, 1995, p. 13s.

una obra divina, lleva a transformar al arte en religión. En “Ein Brief des jungen Florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom”, Antonio escribe entusiasmado sobre su experiencia casi sobrenatural en la contemplación de unas pinturas de Rafael, una vivencia cuasi mística que se puede también comparar con las experiencias musicales de Joseph Berglinger. Dice así Antonio:

heiße Tränen der Begeisterung, der reinsten Ehrfurcht treten in mein irdisches Auge und machen meinen Sinn himmlischtrunken, wenn ich jetzt vor seinen Werken stehe und sie mir tief in Sinn und Herz einprägen. Ich kann nun wohl sagen, daß ich nun erst fühle, was die Kunst von allem übrigen Treiben und Arbeiten der sterblichen Menschen unterscheidet; ich bin reiner und heiliger geworden, und darum bin ich nun erst zu den heiligen Altären gelassen. Wie bet ich jetzt die Mutter Gottes und die erhabenen Apostel in jenen begeisterten Bildern an, die ich sonst nur mit kaltem Auge und halbgeübtem Pinsel Zug für Zug nachzeichnen wollte: - jetzt stehn mir die Tränen den Augen, meine Hand zittert, mein innerstes Herz ist bewegt, so daß ich (möcht ich sagen) fast ohne Bewußtsein die Farben auf die Leinwand trage, und dennoch gerät es mir so, daß ich hernach damit zufrieden bin.⁷⁷⁵

Nos interesa especialmente la respuesta de su amigo Jacobo, “Jacobs Antwort”, que le advierte del peligro de venerar la obra de arte, y piensa que el gran artista debe ir más allá. El amor nos abre las puertas hacia nosotros mismos y hacia el mundo, el alma se acalla y se torna más devota, se aprende a comprender la religión y las maravillas del cielo, el espíritu se vuelve más humilde y más orgulloso, y la voz del arte nos atraviesa y llega a lo más profundo de nuestro ser. Pero el artista corre el peligro de buscarse a sí mismo en la obra de arte, todas sus sensaciones se dirigen en una dirección, y de esta forma está sacrificando su talento a un único sentimiento:

Hüte Dich davor, lieber Antonio, weil Du sonst zur engsten und am Ende unbedeutendsten Manier geführt werden kannst. Jedes

⁷⁷⁵ *Herzensergießungen*, WW, p. 31.

schöne Werk muß der Künstler in sich schon antreffen, aber nicht sich mühsam darin aufsuchen; die Kunst muß seine höhere Geliebte sein, denn sie ist himmlischen, Ursprungs; gleich nach der Religion muß sie immer teuer sein; sie muß eine religiöse Liebe werden oder eine geliebte Religion.⁷⁷⁶

Y sólo entonces tiene cabida el amor terrenal. La religión y el arte mantienen una relación paradigmática, y deben ocupar siempre el primer lugar en el alma del artista. Por ello, en el caso de estos primeros románticos, arte y religión no son conceptos que se puedan desligar, el arte tiene un origen divino, a través del arte llegamos a Dios, y es Dios quien nos abre el camino hacia él a través de la inspiración, que permite al artista crear.

Nos inclinamos por pensar que el acercamiento de Tieck al Catolicismo estaba movido por la misma nostalgia que le unió a la Edad Media, y que el catolicismo que cabría intuir en Tieck no era el catolicismo de su época, sino aquél en cuyo seno se creó todo el arte antiguo alemán, era el catolicismo de la Edad Media, el de las cruzadas, el de la búsqueda del Grial, el Catolicismo como religión del arte.

Der Frühling, die Schönheit, die Sehnsucht, die Frölichkeit, waren die Gegenstände, welche nie ermüden konnten, grosse Waffenthaten und Zweikämpfe musten die Hörer hinreissen, um so mehr, um so glaublicher und umständlicher sie geschildert waren, und wie die Pfeiler und die Wölbung der Kirche die Gemeine umfingen, so umgab die Religion, als das Höchste, die Dichtung und die Wirklichkeit, unter der sich alle Herzen in gleicher Liebe demüthigen.⁷⁷⁷

Y cuando Tieck admitía que en un pasado la iglesia Católica había contribuido mucho a la belleza, tenía sin duda en mente la Edad Media. Tieck habría comulgado difícilmente con las estrictas normas de la Iglesia Católica, con sus

⁷⁷⁶ *Herzensergießungen*, WW, p. 33.

⁷⁷⁷ *Minnelieder*, p. Xs.

dogmas y su rigidez, aunque tampoco con la Iglesia Protestante. Tieck anteponía su propia libertad de pensamiento en todo lo referente a cuestiones morales y dogmáticas, esa era su verdadera religión. El acercamiento a la religión católica siempre fue más estético que emocional.⁷⁷⁸ Koldewey escribe al respecto: “Das Katholisieren ist bei Tieck nicht konfessionell bedingt, im Gegenteil konnten wir konstatieren, dass ein bloss künstlerisches Interesse vorwaltet und selbst das religiöse Gefühl dabei blosser Maske war. Mit Kunst und Religion vereint Tieck die individuelle Liebe.”⁷⁷⁹

El arte antiguo, inseparable de la religión católica, debe aportar la evidencia de que la unilateralidad actual, de la época de Tieck y Wackenroder, supone una decadencia. Que el hombre merece algo más que un sistema anodino que excluye todo lo subliminal, el producto de la inspiración, la fantasía, la pasión, lo maravilloso... “Die Religion als zentrale menschliche Erlebnisfähigkeit wird proklamiert.”⁷⁸⁰ Tanto las *Herzensergießungen* como las *Phantasien* son expresión de devoción tanto por la Edad Media como por su arte, y la religión les ofrecía el camino de escapar de un mundo de realidad especulativa. El arte es aquí el lenguaje de Dios y una forma de comunicarse con el hombre, en esta medida se asemejaba a la naturaleza, otra forma de expresión divina, otro intermediario entre

⁷⁷⁸ Es necesario especificar, que el acercamiento de Tieck al Catolicismo desde esta perspectiva, coincide en el tiempo con su acercamiento ‘positivo’ a la Edad Media. Aproximadamente hasta 1792/93, la actitud de Tieck frente al Catolicismo respondía a los fuertes prejuicios protestantes contra la iglesia Católica, y algunas de sus obras tempranas manifiestan un cierto tono anti-católico que no necesariamente responde a un estudio deliberado, en esta época ni siquiera sentía un interés especial por la Edad Media. En obras como *Der Gefangene*, *Anna Boleyn* y *Alla-Moddin*, características de su primera etapa como aprendiz de las letras - especialmente en *Anna Boleyn* -, quedan patentes sus prejuicios y su simpatía por el Protestantismo. Cf. Zeydel, 1971 (1935), p. 49; Lang, 1970 (1936), pp. 54-56.

⁷⁷⁹ Koldewey, Altona 1904, p. 178.

⁷⁸⁰ Kern, 1977, p. 19.

el Creador y su criatura, la naturaleza y el arte son los dos lenguajes de la divinidad.

Ich kenne aber zwei wunderbare Sprachen, durch welche der Schöpfer den Menschen vergönnt hat, die himmlischen Dinge in ganzer Macht, soviel es nämlich (um nicht verwegen zu sprechen) sterblichen Geschöpfen möglich ist, zu fassen und zu begreifen. Sie kommen durch ganz andere Wege zu unserm Inneren, als durch die Hülfe der Worte; sie bewegen auf einmal, auf eine wunderbare Weise, unser ganzes Wesen und drängen sich in jede Nerve und jeden Blutstropfen, der uns angehört. Die eine dieser wundervollen Sprachen redet nur Gott; die andere reden nur wenige Auserwählte unter den Menschen, die er zu seinen Lieblingen gesalbt hat. Ich meine: die Natur und die Kunst.⁷⁸¹

Tieck y Wackenroder intentan en esta obra dibujar un cuadro de la Edad Media alemana, sin embargo el resultado es una versión altamente idealizada de esa época. Y aunque es cierto que en estas obras se realiza y subraya la fe en la Edad Media, ésta está envuelta en un halo de irrealidad, que la convierte más en poesía que en religión. Y la relación idealista y poética entre arte y religión – “Die Menschen sind nur die Pforten, durch welche seit der Erschaffung der Welt die göttlichen Kräfte zur Erde gelangen, und in der Religion und dauernden Kunst uns sichtbar erscheinen” -⁷⁸² alcanza su cenit en el vínculo entre música – “offenbar die jüngste von allen Künsten” -⁷⁸³ y religión. En las *Phantasien*, son innumerables las referencias a la música y a su conexión con la divinidad, es más, la música es la expresión de la divinidad misma, es religión: “Denn die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion.”⁷⁸⁴

⁷⁸¹ “Von zwei wunderbaren Sprachen...”, *Herzensergießungen*, WW, p. 67s.

⁷⁸² “Die Peterskirche”, *Phantasien*, WW, p. 172.

⁷⁸³ “Symphonien”, *Phantasien*, WW, p. 252.

⁷⁸⁴ “Symphonien”, *Phantasien*, WW, p. 251. Cf. pp. 174, 181, 205, 231.

Prueba de que el aspecto religioso en Tieck está unido al arte, es el hecho de que el contenido religioso en sus adaptaciones o dramatizaciones de *Volksbücher* no es realizado de forma expresa. Gran parte de los *Volksbücher* que Tieck trabajó eran cuentos medievales, y la importancia de la religión en esa época implica su presencia casi obligada en casi toda la literatura del momento. Un estudio detallado de las adaptaciones de Tieck y su comparación con las fuentes ha demostrado que no sólo añadió muy pocos elementos de naturaleza religiosa, sino que incluso eliminó bastantes.

En el caso de *Magelone*, en la comparación del “cuento” de Tieck con el modelo de Warbeck, la primera gran diferencia, junto con las intercalaciones líricas, que llama la atención, es precisamente la eliminación al máximo de todas las referencias religiosas en beneficio de la historia de amor entre los protagonistas. Y en *Der getreue Eckart*, la Iglesia aparece sólo como un elemento poético que se añade a la historia para contribuir a la atmósfera medieval. El elemento religioso es inherente a la Edad Media, una época teocentrista donde la presencia de Dios formaba parte de la vida cotidiana. Y hablar de religión en la Edad Media es hablar de Catolicismo.

Die Religion aber war den Menschen das schöne Erklärungsbuch, wodurch sie das Leben erst recht verstehen, und einsehen lernten, wozu es da sei, und nach welchen Gesetzen und Regeln sie die Arbeit des Lebens am leichtesten, und sichersten vollführen könnten. Ohne Religion schien das Leben ihnen nur ein wildes, wüstes Spiel [...] und eben so bildeten sie ihr Leben ganz folgsam nach den vortrefflichen Himmelslehren der Religion.⁷⁸⁵

⁷⁸⁵ “Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten”, *Phantasien*, WW, pp. 138, 141.

Al dramatizar *Genoveva* desarrolló la historia de forma que multiplicó por seis la longitud del original, y esto sólo en interés de la poesía. Se añadieron pocos aspectos religiosos y muchos fueron omitidos. La religión en *Genoveva* se puede considerar, en opinión de Ranftl, como un ornamento que contribuye a la atmósfera medieval, la denomina “romantische Religion”.⁷⁸⁶ En el caso de *Kaiser Octavianus*, gran parte de los aspectos religiosos fueron omitidos intencionadamente.⁷⁸⁷ En la época en que escribió esta obra, el romanticismo de Tieck iba remitiendo lentamente, y estaba disgustado con aquellos que le acusaban de estar favoreciendo el Catolicismo⁷⁸⁸ o incluso de haberse convertido: “Both of these facts were instrumental in some measure in prompting him make the Catholic tone less noticeable in this drama.”⁷⁸⁹ Además, Tieck pretendía de este drama que fuera expresión de lo que él llamaba verdadero romanticismo. Y esta idea demuestra que Tieck no consideraba un conocimiento serio y en profundidad de las verdades dogmáticas del Catolicismo como una parte necesaria de su programa romántico.⁷⁹⁰ Para Tieck la Fe y la devoción tenían un valor poético más que propiamente religioso.

Sobre todo en las *Herzensergießungen*, el arte es, por un lado, un medio para alcanzar un fin, está al servicio de la religión, y por otro lado, es un sustitutivo de

⁷⁸⁶ Cf. Ranftl, 1977 (1899), pp. 153-166.

⁷⁸⁷ Cf. Zeydel, 1971 (1935), p. 146ss.

⁷⁸⁸ La publicación de *Genoveva* “hat Tieck in den Ruf gebracht, eine neue Gegenreformation eingeleitet zu haben, verantwortlich gewesen zu sein für die zahlreichen Konversionen im Kreis der Romantiker, Tiecks eigene Familie eingeschlossen.” Ribbat, 1978, p. 171.

⁷⁸⁹ Mary Magdalita Scheiber, *Ludwig Tieck and the Medieval Church*. Tesis Doctoral. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press 1939, p. 30.

⁷⁹⁰ Cf. Scheiber, 1939, p. 31.

la misma. En las *Phantasien* se produce, según Fricke, un cambio del punto de vista teocéntrico al antropocéntrico, porque la “gläubige Kunstfrömmigkeit” de las *Herzensergießungen* se encuentra, de repente, rodeada de la nada.⁷⁹¹ En las *Phantasien* se hace ya más patente la idea de que el arte no sirve a la religión, sino que está al mismo nivel, y el nexo de unión es el simbolismo: el arte es venerado como algo sagrado, y debe ser reverenciado en la misma medida que los sentimientos humanos:

Es scheinen uns diese Gefühle die in unserm Herzen aufsteigen, manchmal so herrlich und groß, daß wir sie wie Reliquien in kostbare Monstranzen einschließen, freudig davor niederknien, und im Taumel nicht wissen, ob wir unser eignes menschliches Herz, oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Große und Herrliche herabkommt, verehren.⁷⁹²

6.2. “Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger”

6.2.1. Presentación: La historia

De entre los discursos que componen las *Herzensergießungen* nos interesa especialmente “Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger”, último de la serie y el único dedicado a la música y que tiene como protagonista una figura musical, el “artista de los tonos” Joseph Berglinger. Es también la primera vez en que el narrador, el monje, nos remite a un personaje coetáneo suyo, después de haber dirigido su mirada atrás en el tiempo para regocijarse en la colección de tesoros de la historia del arte de siglos pasados.

⁷⁹¹ Fricke, 1956, p. 192s.

⁷⁹² “Die Wunder der Tonkunst”, *Phantasien*, WW, p. 206.

Berglinger es introducido por primera vez como personaje en la última sección de las *Herzensergießungen* y volverá a aparecer como escritor de cartas y como narrador en las *Phantasien*. Se le presenta al lector como un artista problemático y se cuestiona su habilidad para crear un arte perdurable. Joseph Berglinger, el artista perfecto, cree que la música es la llave que abre las puertas del mundo invisible y que le permitirá escapar de la realidad.

Diejenige Kunst nun, die Berglinger seinen poetischen Himmel über der bürgerlich-prosaïschen Erde zu finden hofft, ist die Musik, die - im zeitgenössischen Bewußtsein so folgerichtig wie verzerrt - als Kunst der reinen Innerlichkeit, der äußersten Distanz zu aller gesellschaftlichen Realität aufgenommen wird.⁷⁹³

Berglinger conoce los poderes de la música, pero teme la soledad y la locura a las que ésta puede conducirle. El narrador habla de Berglinger como de un joven artista al que conoció en sus años de juventud y que murió joven, como el propio Wackenroder: “Ach, leider bist du bald von der Erde weggegangen, mein Joseph!” La historia que nos va a contar es la historia del espíritu de Berglinger, “die Geschichte deines Geistes”.⁷⁹⁴

Berglinger nació en una pequeña ciudad del sur de Alemania. Su madre murió al dar a luz y su padre era un médico de avanzada edad y naturaleza conformista, amable y generosa, a quien la suerte le había vuelto la espalda y tenía serias dificultades para sacar adelante a sus seis hijos. Berglinger, por su parte, era todo

⁷⁹³ Hilzinger, 1984, p. 101s.

⁷⁹⁴ WW, p. 111.

menos conformista y estaba convencido de haber nacido para fines más elevados.⁷⁹⁵

Los hijos del viejo médico crecieron, en palabras del monje, como la mala hierba en un jardín descuidado. Sus hermanas, de naturaleza enfermiza y de espíritu débil, llevaban una vida miserable y solitaria. En este ambiente Joseph, engreído y soñador, era como un extraño:

Seine Seele glich einem zarten Bäumchen, dessen Samenkorn ein Vogel in das Gemäuer öder Ruinen fallen ließ, wo es zwischen harten Steinen jungfräulich hervorschießet. Er war stets einsam und still für sich und weidete sich nur an seinen inneren Phantaseien; drum hielt der Vater auch ihn ein wenig verkehrt und blödes Geistes.⁷⁹⁶

Y aunque amaba a sus hermanas y a su padre sinceramente, estimaba su interior sobre todas las cosas y lo mantenía oculto ante los demás. Desde sus primeros años encontraba el mayor placer en la música, para la que sin duda estaba dotado, pues era capaz de reproducir una melodía al piano sin conocimientos musicales.

Nach und nach bildete er sich durch den oft wiederholten Genuß auf eine so eigene Weise aus, daß sein Inneres ganz und gar zu Musik ward und ein Gemüt, von dieser Kunst gelockt, immer in den dämmernden Irrgängen poetischer Empfindung umherschweifte.⁷⁹⁷

Una época inolvidable de su vida y que para él sería la mejor, fue un visita que realizó durante unas semanas a la residencia episcopal invitado por un pariente: “Hier lebte er nun recht im Himmel sein Geist ward mit tausendfältiger schöner Musik ergötzt und flatterte nicht anders als ein Schmetterling in warmen Lüften

⁷⁹⁵ Cf. WW, p. 112.

⁷⁹⁶ WW, p. 113.

⁷⁹⁷ WW, p. 113.

umher.”⁷⁹⁸ Se dedicó en cuerpo y alma al placer de la música para la que tenía una sensibilidad especial. Cuando escuchaba música era como si a su alma le crecieran enormes alas que lo elevaban de un árido páramo, como si el velo de turbias nubes desapareciera de sus ojos mortales y se elevara al cielo luminoso.

Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt [...]”⁷⁹⁹

Después de escuchar la música se sentía más puro y más noble. Cuando se cruzaba con otras personas y las veía reír o contarse trivialidades, sólo deseaba poder huir de esa realidad y permanecer de por vida en su delirio poético, que toda su vida fuera una música. La vuelta a la prosaica realidad le desalentaba, y esa constante dicotomía entre el entusiasmo etéreo para el que creía haber nacido y la vida terrenal le torturó toda su vida.⁸⁰⁰

Cuando Joseph asistía a algún concierto, la atención y el ensimismamiento provocaban en él tal tensión que acababa decaído y somnoliento. Aquí ya se pueden observar los efectos enfermizos que le provocaba su inmersión musical. Cuando escuchaba música, cuerpo y alma se convertían en uno, y en ocasiones provocaba en su corazón una mezcla de tristeza y alegría que le dejaban al mismo tiempo al borde del llanto y de la risa, una sensación que ningún arte podía despertar como la música y que creaba en su mente numerosas imágenes

⁷⁹⁸ WW, p. 113s.

⁷⁹⁹ WW, p. 114.

⁸⁰⁰ Cf. WW, p. 115.

sensuales. Éste era un don de la música que se acentuaba cuanto más hermética y oscura era.⁸⁰¹

Su estancia en la residencia episcopal llegó a su fin y debía volver a la casa familiar. El retorno fue traumático. La vida de su familia giraba en torno a la satisfacción de las necesidades básicas y su padre no comprendía sus inclinaciones artísticas: despreciaba todas las artes por considerarlas servidoras de la concupiscencia, de las pasiones y adulatoras de un mundo “elegante y distinguido”. El padre intentaba alejar a Joseph de la vida artística y encaminarle al mundo de la medicina, la ciencia, en su opinión, más beneficiosa y útil para el género humano.

Aunque esta situación torturaba al pobre Joseph, éste intentaba satisfacer al padre y se proponía compaginar el aprendizaje de una ciencia útil con la música. Pero esta situación suponía una lucha constante en su alma. Leía y releía las páginas de los libros sin entender nada, puesto que su alma estaba siempre inmersa en fantasías melódicas. El alejamiento de la música tenía efectos enfermizos en su ánimo y le producía un vacío interior que despertaba en él la nostalgia. Casi a diario anhelaba el tiempo pasado en la residencia episcopal y rememoraba las maravillosas melodías allí escuchadas. Este tiempo pasado lo contraponía al tiempo real materialista que percibía en su casa paterna. El tiempo pasado estaba inundado de religiosidad y melodías que le transportaban a un mundo de los sentidos y de la fantasía que impregnaban su espíritu.

⁸⁰¹ Cf. WW, p. 116.

Para Berglinger la música era una forma de huir del mundo de pobreza que le rodeaba, de la enfermedad y la mendicidad. Las enfermedades de que era testigo en casa de su padre eran para él símbolo de una sociedad enferma, inapropiada para un espíritu sensible como el suyo. Si este era el mundo como era, él no quería pertenecer a él. Una voz interior le decía una y otra vez que él había nacido para metas más elevadas y más nobles. Dios le había colocado en este mundo para ser un músico excepcional. A menudo en su soledad caía sobre sus rodillas y le pedía a Dios que le guiara para llegar a ser un artista maravilloso a los ojos del cielo y de la tierra.

Berglinger escribía poemas a los que luego ponía música sin conocer las reglas de la composición musical. Durante un año se estuvo torturando mientras incubaba la idea de volver a la ciudad donde fue feliz y que se le revelaba como el paraíso. Sin embargo, la relación con su padre le oprimía el corazón: éste había percibido su creciente desinterés y alejamiento de la ciencia y prácticamente había desistido en su empeño. Pero Joseph no podía sobreponerse a su sentimiento de culpa. Esta dicotomía entre lo que quería hacer y lo que creía que debía hacer le torturaba, y rezaba con desesperación para que Dios le enseñara el camino para escapar de esa situación.

Su padecimiento alcanzó su cenit cuando su padre empezó a tratarle de forma diferente, casi repulsiva. Este hecho le impulsó a tomar la decisión de abandonar la casa paterna después de la festividad de la Pascua. Tuvo sus remordimientos y por un momento pensó volver atrás, pero la perspectiva y la nostalgia de ese mundo lejano y extraño le volvió a dar valor para seguir adelante: “der Anblick

der fremden Welt gab ihm wieder Mut, er fühlte sich frei und stark, - er kam immer näher, - und endlich, - gütiger Himmel! welch Entzücken! - endlich sah er die Türme der herrlichen Stadt vor sich liegen.”⁸⁰² Con estas palabras acaba la primera parte.

La segunda parte empieza años después, con Berglinger convertido en *Kapellmeister* de la residencia episcopal y viviendo con grandes lujos. Parecía que había encontrado la felicidad anhelada. “Durch den lebhaftesten Eifer hatte Joseph sich empogearbeitet und endlich auf die höchste Stufe des Glücks, die er nur je hatte wünschen können, gelangt.”⁸⁰³ Sin embargo, una carta que escribió al monje demuestra que en realidad no había obtenido aquello que esperaba. Describe su vida como abyecta, y cuanto más se quiere consolar más amargura siente. Recuerda los sueños cándidos de juventud en los que creía poder vivir su mundo de fantasía y dedicarse en cuerpo y alma a la música, pero ya los primeros años de aprendizaje le resultaron extraños y amargos. Averiguó que todas las melodías que despertaban en él los sentimientos más elevados estaban basadas en reglas matemáticas, que en lugar de volar libremente primero tenía que aprender. Pero aunque era una mecánica laboriosa, aún poseía la fuerza y el vigor de la juventud y confiaba en un futuro maravilloso. Sin embargo, ahora ese futuro resplandeciente y glorioso se había convertido en un presente miserable. Rememora con nostalgia el pasado y las horas felices que vivió; cómo había deseado que el público se reuniera a su alrededor y le transmitiera sus sensaciones, pero en lugar del público sensitivo que pretendía encontrar se

⁸⁰² WW, p. 123.

⁸⁰³ WW, p. 123.

enfrenta a unos oyentes vestidos de oro y seda que no tienen sensibilidad hacia el arte ni sentido del arte.⁸⁰⁴

Piensa que la sensibilidad hacia el arte ya no está de moda y que mostrar emoción ante una obra de arte sería tan extraño y risible como empezar a hablar en verso en un entorno donde siempre se había utilizado la prosa racional, comprensible para todos. La decepción y la frustración inundan su alma: “Und für diese Seelen arbeit ich meinen Geist ab! Für diese erhitz ich mich, es so zu machen, daß man dabei was soll empfinden können!”⁸⁰⁵ Y cuando recibía críticas a su obra o creía haber despertado alguna emoción entre el público, éstas se basaban en los libros y no fluían del corazón o del espíritu. Le consuela, aunque sabe que se engaña a sí mismo, el pensar que tal vez en un futuro alguien escuche sus melodías y sea capaz de percibir lo que él sintió cuando las compuso: “Eine schöne Idee, womit man sich eine Zeitlang wohl angenehm täuschen kann!”⁸⁰⁶ Pero lo que más le pesa es la subordinación del arte y del artista a los gustos y costumbres de la corte, la prostitución del arte.

En su juventud creyó poder huir de la miseria terrenal y mundana y ahora se lamenta de haber caído en el fango. Es consciente de la imposibilidad de huir del mundo que le rodea, la realidad es más fuerte y le arrastra violentamente hasta volver a caer. Como artista se considera en deuda con la armonía de la naturaleza y con Dios, que le ha dotado de las facultades para crear. No es al artista a quien hay que honrar, sino al arte. El artista no es sino un instrumento de Dios capaz de

⁸⁰⁴ Cf. WW, p. 124s.

⁸⁰⁵ WW, p. 125.

⁸⁰⁶ WW, p. 126.

aunar los tonos de forma que emocionen al corazón. Vuelve con nostalgia los ojos atrás, cuando vivía de forma idealista y todavía era capaz de disfrutar del arte, no ahora que lo practica. Su actual anhelo es abandonar el mundo en que vive, retirarse a las montañas con los pastores y cantar y tocar con ellos sus canciones: “Ich möchte all diese Kultur im Stiche lassen und mich zu den simplen Schweizerhirten ins Gebirg hinflüchten und seine Alpenlieder, wonach der überall das Heimweh bekömmmt, mit ihm spielen.”⁸⁰⁷ La música que tanto significa para él no es para los demás sino simple entretenimiento. Se siente incomprendido. El mundo no entiende su música y no lo entiende a él. Berglinger y la música se encuentran en otro plano enfrentado al mundo real. Se lamenta de haber sido tan fantasioso de pretender ser artista para el mundo; ahora se da cuenta de que el artista lo debe ser sólo para sí mismo, para su propia exaltación, o para una elite que lo comprenda.

Continuó viviendo varios años como *Kapellmeister*, y la sensación de que él, con su música y su profundo sentimiento artístico, no servía al mundo y producía menos efecto que un artesano, creció con él. Constantemente volvía al pasado y recordaba su entusiasmo idealista y a su padre, que se había esforzado por hacer de él un buen médico para aliviar las miserias de los hombres. Tal vez hubiera sido mejor, pensaba a veces. La melancolía y la sensación de haber fracasado le impedían volver a visitar a su padre. Pero cuando recibió la noticia de que yacía en su lecho de muerte decidió volver. Era incapaz de describir las escenas que tuvieron lugar. No hicieron falta muchas palabras. En estos críticos y últimos momentos se comprendieron mejor que nunca.

⁸⁰⁷ WW, p. 127.

Después de la muerte del padre volvió a la residencia. Recibió el encargo de crear una nueva música de la Pasión para la Pascua que se avecinaba, lo que había despertado las envidias de sus rivales. Sin embargo, cada vez que quería empezar a trabajar las lágrimas inundaban su rostro y su corazón destrozado. Pero al fin elevó sus brazos al cielo y dejó entrar la poesía en su espíritu, y en un maravilloso arrebató de entusiasmo y exaltación compuso una música de la Pasión que, en palabras del monje, sería siempre una obra maestra. En su último esfuerzo creador cayó en el paroxismo, pero su alma estaba sometida a excesivos esfuerzos: “Seine Seele war wie ein Kranker, der in einem wunderbaren Paroxismus größere Stärke als ein Gesunder zeigt.” Su *opus summum* fue a la vez su *opus ultimum*: la obra como enfermedad que conduce a la muerte.⁸⁰⁸ “Eine Nervenschwäche befiel, gleich einem bösen Tau, alle seine Fibern; - er kränkelte eine Zeitlang hin und starb nicht lange darauf in der Blüte seiner Jahre.”⁸⁰⁹

El narrador concluye su relato preguntándose por qué quiso el cielo que la vida de Berglinger fuera una constante lucha entre su etéreo entusiasmo y la miseria de este mundo, que le hizo tan infeliz y que acabó desgarrando y separando la doble naturaleza de cuerpo y espíritu. Los designios del cielo son inescrutables, y el monje se maravilla de cuán diferentes pueden ser los espíritus sublimes que el cielo ha puesto en la tierra al servicio del arte. Rafael creó en su inocencia obras maravillosas en las que podemos admirar el cielo en todo su esplendor; Guido Reni, jugador empedernido, creó las pinturas más delicadas y sacras; Durero

⁸⁰⁸ Lutz Lesle, “Poetischer Taumel, Prügelpartie, Krankheit zum Tode. Musik und Musiker in der deutschen erzählenden Literatur”. *Das Orchester* 41/11 (1993), pp. 1162-1169. Aquí p. 1162.

⁸⁰⁹ WW, p. 130.

culminó con una diligencia mecánica obras de arte llenas de espiritualidad; y Joseph, en cuyas obras armónicas se esconde una belleza mística, era distinto a todos ellos. El narrador se plantea si Berglinger no estaría más dotado para disfrutar del arte que para practicarlo. Se pregunta si el verdadero artista no debería entretejer sus elevadas fantasías en la vida terrenal, si la fuerza creadora no es algo muy distinto a la fuerza de la fantasía: el espíritu artístico siempre será un misterio para el hombre.

En estas últimas palabras del monje subyace ya una crítica a la supremacía de la fantasía tan característica de un Romanticismo que está dando sus primeros pasos. Es una crítica a Berglinger a la vez que al mundo que le rodea. Queda patente que Berglinger no estaba hecho para este mundo, y la única alternativa a la situación es que no hay alternativa. La sociedad de su época no está preparada para comprender el espíritu artístico, pero no es la sociedad la que puede o debe cambiar, es el artista quien debe intentar sobrevivir renunciando a su excesiva fantasía si quiere a la vez ser creador para el mundo. Los artistas como Berglinger están abocados al fracaso. Sólo en su vida interior pueden encontrar la felicidad, no pueden ni deben intentar, si quieren sobrevivir, hacer su capacidad artística, su vivencia, extensible al mundo que les rodea. Deben conformarse con vivirla y sentirla. Berglinger es un tipo de artista marginal, y su extrema sensibilidad no lo hace apto para su entorno. Como éste no se puede cambiar, él debe morir. Sólo así podrá ser libre.

6.2.2. La figura de Joseph Berglinger

Mit 'Joseph Berglinger' fing alles an.

Con la publicación de las *Herzensergießungen* de Tieck y Wackenroder aparece el primer músico y entusiasta musical de la historia de la literatura moderna. Este primer músico es a su vez un sufridor musical. Es generalizada la idea de que detrás de este personaje se esconde el propio Wackenroder, fallecido a la edad de 25 años, que tuvo a su vez modestas aspiraciones como compositor.⁸¹⁰ En una carta a Tieck escribió: “es bleibt aber noch immer mein Verlangen, einmal in der praktischen Komposition noch weiter zu kommen”.⁸¹¹ Berglinger es retratado como un artista problemático y se cuestiona su habilidad para crear un arte perdurable. Este tipo de artista comparte con el artista moderno su incapacidad para conciliar su impulso creativo con una atmósfera de indiferencia e incluso de hostilidad hacia el arte.

Desde un principio la vivencia musical de Berglinger tiene una base emocional, puesto que los tonos conforman para él la única puerta de acceso a sus sentimientos y a su mundo interior. Sólo a través de la música puede percibirse de forma positiva, y esta exclusividad provoca que la música y el sentimiento se acerquen tanto que casi se identifiquen. Pero en el momento en que el placer por

⁸¹⁰ Existe también la teoría - que ya formulara Goethe de forma paródica - de que la personalidad de Wackenroder se esconde detrás del *Klosterbruder*, [Cf. Dieter Arendt, “Wackenroder. Der Ursprung der Romantik und die Versuchung des ‘Romantismus’”. *Studi Germanici* 17-18: 47-52 (1979-1980), pp. 97-130. Arendt considera a Berglinger “sein [Wackenroders] therapeutisches Prinzip der Katharsis.” (p. 111)] o de ambos. Oskar Walzel y Richard Benz, entre otros, defienden esta última postura. Esta perspectiva descansa en la idea de que la contemplación del arte en ambas personalidades era idéntica, si bien en el caso del narrador en el campo de las artes visuales y en el caso de Berglinger en el de la música. [Cf. Dorothea Hammer, *Die Bedeutung der vergangenen Zeit im Werk Wackenroders unter Berücksichtigung der Beiträge Tiecks*. Tesis doctoral. Frankfurt/M. 1961, p. 70s. Para esta autora la contemplación del arte de Wackenroder también está representada por ambos personajes, pero la diferencia determinante es el tiempo que las separa - c. 50 años, calcula - no el tipo de representación artística] Sin embargo, intentar encontrar a Wackenroder detrás de uno de los personajes ficticios de estas obras nos parece un esfuerzo superfluo. Ambos autores se encuentran, en mayor o menor medida, detrás del texto.

⁸¹¹ Carta de Wackenroder a Tieck, Berlín 1792. WW, p. 276.

el sentimiento y las sensaciones que le provoca la música se convierten en una adicción de la que no se puede liberar, ésta se torna peligrosa.⁸¹² El propio Berglinger, en unas líneas que el *Klosterbruder* encuentra entre sus papeles, experimenta su atracción por la música en relación con la escena bíblica de la tentación: la música le atrae con su imperio de sensaciones hacia un laberinto de placer lleno de fantasía y de poesía del que ya no se podrá liberar.⁸¹³

Ach was ist es, das mich also dränget,
 Mich mit heißen Armen eng umfänget,
 Daß ich mit ihm fern von hinnen ziehen,
 Daß ich soll dem Vaterhaus' entfliehen?
 Ach was muß ich ohne mein Verschulden
 Für Versuchung und für Marter dulden!

Gottes Sohn! um deiner Wunden willen,
 Kannst du nicht die Angst des Herzens stillen?
 Kannst du mir nicht Offenbarung schenken,
 Was ich innerlich soll wohl bedenken?
 Kannst du mir die rechte Bahn nicht zeigen?
 Nicht mein Herz zum rechten Wege neigen?

Wenn du mich nicht bald zu Dir errettest,
 Oder in den Schoß der Erde bettest,
 Muß ich mich der fremden Macht ergeben,
 Muß, geängstigt, dem zu Willen leben,
 Was ich zieht von meines Vaters Seite,
 Unbekannten Mächten Raub und Beute!⁸¹⁴

Esta identificación de la música con lo prohibido la encontramos también en una carta ficticia de Berglinger al *Klosterbruder* en las *Phantasien*, en “Ein Brief Joseph Berglingers”, en la que Berglinger califica al arte como “eine verführerisch, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die tätige, lebendige

⁸¹² Alexandra Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*. Sankt Ingbert: Röhrig 2001, p.93s.

⁸¹³ Esta idea del laberinto lleno de placer y fantasía del que no se podrá liberar tiene un gran parecido con la descripción que realizará Tieck del *Venusberg* en *Der getreue Eckart*.

⁸¹⁴ WW, p. 122.

Welt.”⁸¹⁵ En esta carta, producto de la mala conciencia de Berglinger, se produce un giro hacia una valoración negativa de la música que veremos en el punto 6.2.5.

La música le proporciona a Berglinger un mundo de fantasía que le compensa del déficit de lo cotidiano. La música es una forma de huir de un mundo hostil y de encontrarse a sí mismo. Al contrario que Anton Reiser, Berglinger es muy consciente de su propio yo, que se diferencia de los demás por su sensibilidad hacia cosas más elevadas. Se considera una persona especial, que encuentra tan poca satisfacción en las actividades cotidianas como los demás puedan encontrar en su interés elitista por la música. En su interior se produce tal simbiosis con la música, que ya no se puede imaginar a sí mismo sin ella. Berglinger busca el *furor poeticus*, la embriaguez creadora; rechaza las mediocres exigencias de las multitudes y se siente predestinado para metas más elevadas, él había nacido “zu einem höheren, edleren Ziel”.⁸¹⁶ Rechaza a su vez la mecánica de la gramática musical que, sin embargo, debe aprender. Lo que él quiere es manipular sus sentimientos sólo con los tonos, “mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben”,⁸¹⁷ y así volar libremente.

6.2.2.1. El momento de la creación: El arte como don divino

Tanto la imaginación como el entusiasmo por el arte son parte imprescindible del proceso creativo. Pero no son suficientes: están subordinados al genio creativo, y el poder de la creatividad lo otorga Dios. Berglinger implora a Dios en busca de la inspiración en tres ocasiones: en su rezo a Santa Cecilia, cuando implora a Jesús

⁸¹⁵ WW, p. 230.

⁸¹⁶ WW, p. 119.

⁸¹⁷ WW, p. 124.

por una señal del cielo y en el momento previo a la creación de su última obra, y sólo en esta ocasión es agraciado con la ayuda divina.

Al momento real de la creación le precede una fase determinada por un oscuro presentimiento. En esta fase la forma de la obra de arte deseada aparece difuminada y poco clara. Esta valoración del presentimiento y de la oscuridad como fuerzas que acompañan el acto creativo no es propiedad de Wackenroder y Tieck ni es exclusiva del Romanticismo. Karl Philip Moritz incluso ve en esta *dunkle Ahnung* el momento esencial de la inspiración. La posición de Wackenroder y Tieck se diferencia de la de Moritz en su poca confianza en la culminación del acto creador después de esta fase previa de oscuridad. Los románticos precisan de una especie de iluminación entre el presentimiento y la realización: “Die Aufhellung des Dunkels ist das Wesentliche, die Vorphase der Dunkelheit ist bestimmt durch die Sehnsucht nach der Erleuchtung”.⁸¹⁸

En “Raffaels Erscheinung” es el propio artista quien describe esta fase: su mayor deseo había sido pintar un cuadro de la Madre de Dios, pero no se había atrevido. Había dedicado sus pensamientos día y noche al cuadro, pero le parecía que su fantasía trabajaba en tinieblas. “So sei seine Seele in beständiger Unruhe herumgetrieben; er habe die Züge immer nur umherschweifend erblickt, und seine dunkle Ahnung hätte sich nie in ein klares Bild auflösen wollen”. Pero después de haber rezado en sueños a la Virgen, práctica habitual en él, despertó súbitamente, y creyó ver que en su cuadro inacabado la *Madonna* había cobrado vida, y después de haber experimentado la visión de la Madre de Dios:

⁸¹⁸ Frey, 1970, p. 4s.

Was das Wunderbarste gewesen, so sei es ihm vorgekommen, als wäre dies Bild nun gerade das, was er immer gesucht, obwohl er immer nur eine dunkle und verwirrte Ahnung davon gehabt. [...] Am andern Morgen sei er wie neugeboren aufgestanden; die Erscheinung sei seinem Gemüt und seinen Sinnen auf ewig fest eingepägt geblieben, und nun sei es ihm gelungen, die Mutter Gottes immer so, wie sie seiner Seele vorgeschwebt habe, abzubilden, und er habe immer selbst vor seinen Bildern eine gewisse Ehrfurcht gefühlt.⁸¹⁹

Esta fase previa está caracterizada por una sensación de miedo, de apuro y de dolor, y este dolor proviene de la sensación de fracaso. Pero no es necesariamente sólo el dolor por la propia insuficiencia artística el que puede llevar a la inspiración, también un dolor terrenal puede tener este significado⁸²⁰ – en el caso de Berglinger la muerte de su padre y su propia vida desgraciada. Y es precisamente este dolor, esta nostalgia dolorosa, la que abre las puertas, mediante el rezo, a la intervención e influencia divinas. Rafael informa de cómo durante su inquietud del sueño rezó a la Virgen, y Berglinger “streckte mit dem heißesten Verlangen die Arme zum Himmel empor”, y también en la “Malerchronik” se dice que Fra Angelico gustaba de rezar antes de empezar a pintar.⁸²¹ Es este momento de dolor y de rezo desesperado y esperanzado el que precede a la inspiración.

En la segunda mitad del siglo XVIII se desarrolla en la teoría artística europea un nuevo concepto del genio basado en la idea de la creación original – en contrapartida a la imitación - y que interpreta el genio como una unión de talento natural y de una fantasía creadora entendida como don divino. En Wackenroder y

⁸¹⁹ WW, p. 15.

⁸²⁰ Cf. Frey, 1970, pp, 6, 8.

⁸²¹ Cf. WW, pp. 14, 130, 109.

Tieck la obra de arte ya no se remonta a una imitación de la naturaleza, más bien se trata de una concepción neoplatónica en la que la obra de arte está basada en una idea previa existente en el espíritu del artista, cuya transformación en arte se produce por mediación divina. La creación artística no es posible sin la ayuda de Dios. Éste es quien despierta la idea dormida en el alma del artista y le ayuda a recordarla para luego poder plasmarla y convertirla en obra de arte. Por ello, en la obra de arte ya terminada se encuentra la huella de la iluminación divina que yace en el espíritu del artista. La existencia de una llama divina, de una luz celestial, está presente a lo largo de todas las *Herzensergießungen* y de las *Phantasien*, y es la capacidad de percibir esa luz y de interpretarla la que convierte al artista profano en creador divino. También Berglinger percibe esa luz, en su caso durante la percepción de la música.

Ja, bei manchen Stellen der Musik endlich schien ein besonderer Lichtstrahl in seine Seele zu fallen; es war ihm, als wenn er dabei auf einmal weit klüger würde und mit helleren Augen und einer gewissen erhabenen und ruhigen Wehmut auf die ganze wimmelnde Welt herabsähe.⁸²²

El momento de la iluminación es único y tiene connotaciones religiosas. Wackenroder y Tieck se refieren a este momento como Consagración, como “Weihe”. En consecuencia, la obra de arte está consagrada y el arte se sitúa así por encima del ser humano: “die Kunst ist über dem Menschen: wir können die herrlichen Werke ihrer Geweihten nur bewundern und verehren und, zur Auflösung und Reinigung aller unsrer Gefühle, unser ganzes Gemüt vor ihnen auf tun.”⁸²³

⁸²² WW, p. 115.

⁸²³ “Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohle seiner Seele gebrauchen müsse”, *Herzensergießungen*, WW, p. 82.

En el momento de la inspiración, similar a un sueño, se contraponen los sentimientos al raciocinio. En el caso de Rafael, por ejemplo, este momento del entusiasmo se produce en un estado que es incapaz de explicar, no sabe por qué sus cuadros adquieren la forma que adquieren.⁸²⁴ En el momento en que el artista antepone la voluntad racional creadora al entusiasmo, fracasa en su empeño.

En el caso de Berglinger es un estado de intenso dolor psíquico lo que le permite crear la obra de arte última. Tampoco aquí la creación tiene un componente racional sino emocional. En la siguiente escena se describe el momento de la creación artística con toda su fuerza pasional:

Helle Ströme von Tränen brachen ihm aber hervor, so oft er sich zur Arbeit niedersetzen wollte; er konnte sich seinem zerrissenen Herzen nicht erretten. Er lag tief daniedergedrückt und vergraben unter den Schlacken dieser Erde. Endlich riß er sich mit Gewalt auf und streckte mit dem heißesten Verlangen die Arme zum Himmel empor; er füllte seinen Geist mit der höchsten Poesie, mit lautem, jauchzendem Gesange an und schrieb in einer wunderbaren Begeisterung, aber immer unter heftigen Gemütsbewegungen, eine Passionsmusik nieder, die mit ihren durchdringenden und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodien ewig ein Meisterstück bleiben wird. Seine Seele war wie ein Kranker, der in einem wunderbaren Paroxysmus größere Stärke als ein Gesunder zeigt.⁸²⁵

Esta aparente exigencia de un proceso de inconsciencia - bien sea en un estado de ensoñación, bien afectado por un dolor tan intenso que impide concebir la realidad exterior - para culminar la creación artística, aparta al artista genial del mundo real y lo transporta a un mundo contrapuesto inconciliable con la realidad. Este mundo contrapuesto sólo existe en el espíritu del artista, y la única prueba de su

⁸²⁴ Cf. WW, p. 29.

⁸²⁵ WW, p. 130.

existencia es la obra de arte. Pero una vez culminado el momento creativo, el artista debe volver y sobrevivir en el mundo real, y ahí es donde fracasa, en ese enfrentamiento con la realidad, tan ajena al artista como a su obra.

Esta negación de la realidad guarda relación con la resistencia que ofrece Berglinger a aprender las reglas de la gramática musical. Pero también aquí se incurre en una contradicción. Por un lado se le concede poco valor a la técnica, pero por otro lado, se es consciente de la necesidad de aprenderla y dominarla para ser capaz de crear, aunque sea en un momento de paroxismo. La clave está pues en la unión de pasión y conocimiento. El sentimiento musical se le presupone al músico y puede también poseerlo el profano, pero es la capacidad de transformarlo y darle una forma lo que diferencia al músico de este último. Es precisamente esta cualidad la que caracteriza al verdadero artista y le habilita para crear una obra de arte, el ideal debe ser el origen de la actividad artística, pero la obra de arte no puede escapar a la forma.⁸²⁶

El rechazo de la técnica está relacionado con el concepto de genio creador desarrollado a finales del siglo XVIII, que se caracteriza precisamente por su rechazo a las convenciones morales y las normas establecidas, tanto en la sociedad como en el arte. Y es esta lucha contra lo terrenal y mundano lo que produce en Berglinger la resistencia a aceptar la necesidad del aprendizaje de la mecánica musical, que le impide sumirse en su mundo interior, separarse de todo lo humano y dedicarse en cuerpo y alma a la vivencia artística.

⁸²⁶ Cf. Sorgatz, 1939, p. 2.

Ich meinte, ich wollte in einem fort umherphantasieren und mein volles Herz in Kunstwerken auslassen,- aber wie fremd und herbe kamen mir gleich die ersten Lehrjahre an! Wie war mir zumut, als ich hinter den Vorhang trat! Daß alle Melodien (hatten sie auch die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt), alle sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten! Daß ich, statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstande ein regelrechtes Ding herauszubringen, eh ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben! - Es war eine mühselige Mechanik.⁸²⁷

El descubrimiento de que detrás de la obra de arte se esconden las reglas de la gramática musical es una revelación especialmente dolorosa para Berglinger, porque le hace tomar conciencia del hecho de que el arte está unido de forma inseparable a la realidad que él rechaza. El arte tiene un fundamento material que se opone a su idea de una creación con lazos únicamente divinos y espirituales, y esta dependencia de la materia pone en entredicho su concepción puramente sentimental y religiosa del arte.

Die zaghafte Natur Berglingers läßt ihn seinen Widersachern unterliegen; sein unbedingtes Schwärmertum macht ihn zum Feind alles Dinglichen, da es ihn an die Gesetze der Form erinnert, die ihm als ein klägliches Kennzeichen der Toten Materie erscheinen. So wird er selbst zu einer gänzlich unkörperlichen Erscheinung, zu einer Idee, die in der Grenzenlosigkeit der Empfindungen zerfließt.⁸²⁸

⁸²⁷ WW, p. 124. En las *Phantasien*, “Das eigentliche innere Wesen der Tonkunst”, el supuesto redactor de este ensayo, el propio Berglinger, defiende una postura diferente (p. 219). Queda patente que no podemos situar los textos que según Tieck debemos a Berglinger (p. 196) y que están presentes en las *Phantasien*, en la historia de su vida, incluida en las *Herzensergießungen*. Las *Phantasien* ya suponen un avance en la concepción musical de Tieck, y sería un error considerarlas de forma coetánea. Berglinger muere al final de las *Herzensergießungen*, y el personaje que escribe los *Musikalische Aufsätze* en las *Phantasien* ya no es el mismo. El propio narrador advierte en su recordatorio al principio de estos escritos que en ellos encontraremos “diejenige melodische Harmonie [...], welche wir leider, wenn wir den ganzen Inbegriff seines wirklichen Lebens übersehen, mit so bitterer Betrübniß vermissen.” WW, p. 196.

⁸²⁸ Sorgatz, 1939, p. 31.

Con el descubrimiento de esta subordinación de la música, todos los ideales de Berglinger sucumben ante la realidad y lo hunden en la miseria del mundo que le rodea: “Ich gedachte in meiner Jugend dem irdischen Jammer zu entfliehen und bin nun erst recht in den Schlamm hineingeraten.” Berglinger toma conciencia de forma dolorosa de que no puede huir, ni siquiera a través de la música, del mundo real que lo atrae una y otra vez de forma violenta: “Es ist wohl leider gewiß; man kann mit aller Anstrengung unsrer geistigen Fittiche der Erde nicht entkommen; sie zieht uns mit Gewalt zurück, und wir fallen wieder unter den gemeinsten Haufen der Menschen.”⁸²⁹

A Berglinger le basta con su fantasía. Cree que ésta, junto con el designio divino, es suficiente para hacer de él un artista creador. El monje, sin embargo, critica esta postura; es consciente de que la desmesurada fantasía de Berglinger no le habilita para crear una obra de arte. Plantea la cuestión de si no habría que adaptar o insertar esa fantasía en el mundo real, de si la fuerza creadora no es algo más que la mera fuerza de la fantasía.

Ach! daß eben seine *hohe Phantasie* es sein mußte, die ihn auftrieb? Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu *genießen* als *auszuüben*? - Sind diejenigen vielleicht glücklicher gebildet, in denen die Kunst still und heimlich wie ein verhüllter Genius arbeitet und sie in ihrem Handeln auf Erden nicht stört? Und muß der Immerbegeisterte seine hohen Phantasien doch auch vielleicht als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein echter Künstler sein will? - ja, ist diese unbegreifliche Schöpfungskraft nicht etwa überhaupt ganz etwas anderes, und - wie mir jetzt erscheint etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres, als die Kraft der Phantasie?⁸³⁰

⁸²⁹ WW, p. 126.

⁸³⁰ WW, p. 131.

Aunque Berglinger ha sido capaz de crear obras maravillosamente bellas, “...in dessen harmonischen Werke so geheimnisvolle Schönheit liegt...”,⁸³¹ no está a la altura de un Rafael, un Guido Reni o un Durero. Y la diferencia radica en su incapacidad de compaginar su desbordante fantasía con el mundo que le rodea. En los apartados dedicados a estos pintores se alaba su capacidad de convivir en un entorno familiar. Ellos no intentan huir, son capaces de crear arte verdadero y perdurable dentro de la realidad, mientras que Berglinger es un artista sin fuerza creadora, incapaz de adaptarse.⁸³²

Denn seine Göttlichkeit ist auch der Fluch des Menschen, - diese Gottheit seines Innern, die als solche nur wirklich zu werden vermag durch ihre Veräußerung in der Form einer Welt und eben damit aufhört, ihrer Göttlichkeit völlig Genüge zu tun.⁸³³

La autocomplacencia artística de Berglinger, su convicción de que está predispuesto por Dios para la creación - hecho que le hace superior a los demás - junto con su resistencia a aceptar la necesidad de un aprendizaje, la identificación de la sensibilidad artística - y de la fantasía - con la capacidad creadora, sitúan a Berglinger en un plano completamente imaginario y utópico, irreconciliable con la realidad. Con este nivel de irrealidad y de idealización del arte y del artista, el ideal romántico está abocado al fracaso. Ya la primera figura musical del Romanticismo se puede interpretar como una crítica hacia el mismo, como síntoma de una frustración; como la crónica de una muerte anunciada. Berglinger no puede recuperar el pasado ni puede adaptarse al presente, e incapaz de crear un futuro, naufraga.

⁸³¹ WW, p. 131.

⁸³² Cf. Schoolfield, 1956, p. 13.

⁸³³ Korff I, p. 298.

Su devoción y dedicación absoluta al arte se radicaliza al final de la narración. Berglinger se convierte en víctima de su propia existencia y muere. El hecho de que su última composición sea una música de la Pasión, y que sean el dolor y el sufrimiento las condiciones extremas que hacen posible esta creación final, ha llevado a muchos críticos a buscar un paralelismo entre la historia de Berglinger y la historia de la Pasión de Cristo, llegando incluso a identificar a ambos. La *Kunstreligion*, que muchos autores consideran la quintaesencia de las *Herzensergießungen*, se introduce en el texto en momentos puntuales de crisis, y se convierte en un modelo de redención donde las aporías de la concepción musical parecen insalvables.⁸³⁴ En esta línea de investigación que busca un paralelismo de Berglinger con Cristo, se identifica a la madre muerta al dar a luz con la *mater dolorosa*. Se invierte el proceso en el que el hijo muere y la madre sobrevive, y para reordenar este caos el hijo debe morir, pero antes debe ‘crear’ una obra perfecta y convertirse en víctima de la vida, y esta obra será la música de la Pasión: Berglinger crea así algo inmortal dando su vida a cambio.

Berglinger, como romántico, es un ‘tipo’ emocional que contrapone sus ideales artísticos a una existencia práctica que rechaza; Berglinger huye y se refugia en su propia torre de marfil, y su padecimiento le conduce al esteticismo.⁸³⁵ Su naturaleza extremadamente sensible le inhabilita para la vida burguesa, y ni siquiera el arte le satisface ya al final, porque supone una contradicción demasiado grande con respecto a la realidad y su sistema nervioso no lo puede soportar.

⁸³⁴ Christine Lubkoll, *Mithos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1995, p. 148.

⁸³⁵ Mittenzwei, 1962, p. 109.

Finalmente Berglinger se rompe debido a la tensión entre su existencia artística y la realidad. Berglinger percibe el mundo como una tortura y la música es el medio que le libera. Se hace evidente, según Sorgatz, que a medida que aumenta el pesimismo de Berglinger crece su necesidad de la música, una necesidad que se acrecienta y adquiere formas más extremas a medida que el pesimismo se acerca al nihilismo.⁸³⁶ También Dieter Arendt, en su estudio sobre el nihilismo poético en el Romanticismo, considera que esta obra tipifica el nihilismo del Romanticismo, y al igual que el *Klosterbruder*, considera la excesiva fantasía causante de la huida de Berglinger hacia su interior, no la música.⁸³⁷

6.2.2.2. La música de Berglinger y el público

Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreibenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken.

W. H. Wackenroder⁸³⁸

La relación de Berglinger con la música pasa de ser la del oyente intensivo a la del compositor centrado en las emociones.⁸³⁹ Berglinger siente la motivación de componer él mismo: escribe poemas que describen su estado emocional y les pone música con gran alegría, de una forma casi infantil, desconociendo las reglas de la composición musical. Puede transformar sus emociones en música sin necesidad de conocer su sistema funcional. Es precisamente este desconocimiento de la

⁸³⁶ Sorgatz, 1939, p. 14-24.

⁸³⁷ Arendt II, p. 312s.

⁸³⁸ Carta de Wackenroder a Tieck, 5 de mayo de 1792, WW, p. 283.

⁸³⁹ Cf. Kertz-Welzel, 2001, p. 101s.

mecánica musical el que le permite expresarse. La problemática de la música como sistema de signos le es ajena.

In dieser Zeit, da sein Blut, von den immer auf denselben Fleck gehefteten Vorstellungen bedrängt, oft in heftiger Wallung war, schrieb er mehrere kleine Gedichte nieder, die seinen Zustand oder das Lob der Tonkunst schilderten und die er mit großer Freude auf seine kindisch-gefühlvolle Weise in Musik setzte, ohne die Regeln zu kennen.⁸⁴⁰

Cuando Berglinger decide convertirse en músico, su forma inocente de componer cambia. Durante su formación se ve confrontado a unas reglas que el compositor debe dominar para poder lograr un efecto determinado en sus oyentes. Este sometimiento a las reglas gramaticales provoca que la música pierda su magia y Berglinger sufre mientras empieza a vislumbrar sus efectos. Los conocimientos teóricos se interponen entre la música y sus propios sentimientos y se convierten en un obstáculo para la expresión de estos últimos. Por primera vez es consciente de que la composición no se puede entender como inversión del proceso de recepción, sino que sigue unas reglas propias. Los sentimientos por sí solos no son suficientes, se precisa una capacidad técnica que construye la música de forma consciente.

Daß alle Melodien (hatten sie auch die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt) alle sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten! Daß ich, statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstande ein regelrechtes Ding herauszubringen, eh ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben!⁸⁴¹

⁸⁴⁰ WW, p. 120.

⁸⁴¹ WW, p. 124.

Finalmente Berglinger aprende las reglas de la composición musical, y aunque su música obtiene el beneplácito del público, él mismo no está satisfecho porque no produce el efecto que él desea. Espera del público las mismas reacciones que la música provocaba en él en su infancia, las mismas sensaciones que percibía a lo largo de su proceso creador: “daß er [el público] aus meinen Melodien grade das herausfühlt, was ich beim Niederschreiben empfand und was ich so gern hineinlegen wollte.”⁸⁴² Berglinger mira entonces con nostalgia al pasado, cuando simplemente disfrutaba de la música sin pretensiones de crearla. Parece que a través de su propia actividad como compositor ha perdido la capacidad de disfrutar de la música que poseyera en sus primeros años. Para él ya sólo existen sufrimiento e inseguridad. Los oyentes deberían escuchar de forma intensiva, al igual que él mismo. Pero el público reacciona de forma diferente - su asistencia a los conciertos es un acto social y escuchan música sólo para distraerse -, y la decepción de Berglinger se refleja en las siguientes palabras:

Daß ich mir einbilden konnte, diese in Gold und Seide stolzierende Zuhörerschaft käme zusammen, um ein Kunstwerk zu genießen um ihr Herz zu erwärmen, ihre Empfindung dem Künstler darzubringen! Können doch diese Seelen selbst in dem majestätischen Dom, am heiligsten Feiertage, indem alles Große und Schöne, was Kunst und Religion nur hat, mit Gewalt auf sie eindringt, können sie dann nicht einmal erhitzt werden, und sie sollten's im Konzertsaal? Die Empfindung und der Sinn für Kunst sind aus der Mode gekommen und unanständig geworden...⁸⁴³

Los oyentes se concentran en aspectos superficiales, para ellos la música es un acontecimiento social. La música de Berglinger se convierte en un mero entretenimiento que cumple una función en el contexto social. No es sólo que el público no sea capaz de percibir las sensaciones que Berglinger quiere transmitir,

⁸⁴² WW, p. 126.

⁸⁴³ WW, p. 124s.

sino que nadie espera de él ni de su música que despierte esos sentimientos. A la incapacidad se une el desinterés, o tal vez sea el desinterés el que produce la incapacidad. Mientras que Berglinger percibe una música autónoma sólo enfocada a los sentimientos, el público entiende y ansía una música funcional que satisfaga su anhelo de distracción y entretenimiento: “Was ist die Kunst so seltsam und sonderbar! Hat sie denn nur für mich allein so geheimnisvolle Kraft und ist für alle andre Menschen nur Belustigung der Sinne und angenehmer Zeitvertreib?”⁸⁴⁴

A través de la música Berglinger pensó que podía huir del mundo tal como es, de la miseria que le rodeaba en su etapa de la infancia. Pero pronto se da cuenta de que el poder de atracción de la “tierra” es tal, que te arrastra hacia ella de forma inexorable.⁸⁴⁵ Decepcionado mira a su alrededor y se da cuenta de que el mundo que le rodea es el mundo de su infancia – la incomprensión paterna se ha trasladado ahora al público -, aunque en él algo ha cambiado: ha perdido la ilusión de poder lograr evadirse a través de la música. La insatisfacción de su labor como compositor despierta ahora el deseo de abandonarlo todo, de alejarse y refugiarse en una naturaleza idílica.⁸⁴⁶ Sin embargo, sólo son palabras. Berglinger sigue trabajando en la residencia episcopal a pesar de ser consciente de la “inutilidad” de su labor como músico – “daß er mit allem seinen tiefen Gefühl und seinem

⁸⁴⁴ WW, p. 128. Cf. Franz Loquai, *Künstler und Melancholie in der Romantik*. Frankfurt/M.: Lang 1984. Especialmente pp. 177-184. Loquai invierte la idea del artista en la periferia de la sociedad y realiza un análisis desde la perspectiva de la sociedad, que se siente aislada por el arte: “Was der Künstler selbstbewußt an der Gesellschaft kritisiert, ist im Prinzip genau das gleiche, was die Umwelt an ihm auszusetzen hat.” (p. 177) “[...] sie [die Gesellschaft] ist es, die leidet und wirklich krank ist.” (179)

⁸⁴⁵ Cf. WW, p. 126.

⁸⁴⁶ Cf. WW, p. 127.

innigen Kunstsinn für die Welt nichts nütze und weit weniger wirksam sie als jeder Handwerksmann⁸⁴⁷ - y de su creciente descontento y mal humor.

La reacción del público ante la música es representativa de toda una sociedad que carece del sentido del arte y de la religión, lo que provoca que el artista esté condenado a vivir aislado espiritualmente de la misma. En su confrontación con el público Berglinger pierde la inocencia. Toda la esperanza puesta en la música, en cuya esencia convergen los valores intrínsecos a su concepción ideal de unión de arte y religión, se ve truncada. Pero el problema no reside en él ni en su capacidad artística, Berglinger no ejerce la autocrítica - el monje sí cuestionará la capacidad de Joseph para crear arte -, convencido de su misión y de su predisposición divina para la creación. El hecho de que el público no se emocione como él espera, lo inhabilita a sus ojos como receptor; incluso el público conocedor de la materia musical queda invalidado.

Und wenn mich einmal irgendeiner, der eine Art von halber Empfindung hat, loben will und kritisch rühmt und mir kritische Fragen vorlegt, - so möchte ich ihn immer bitten, daß er sich doch nicht so viel Mühe geben möchte, das Empfinden aus den Büchern zu lernen. Der Himmel weiß, wie es ist, - wenn ich eben eine Musik oder sonst irgendein Kunstwerk, das mich entzückt, genossen habe und mein ganzes Wesen voll davon ist, da möchte ich mein Gefühl gern mit einem Striche auf eine Tafel hinmalen, wenn's eine Farbe nur ausdrücken könnte. - Es ist mir nicht möglich, mit künstlichen Worten zu rühmen, ich kann nichts Kluges herausbringen.⁸⁴⁸

El conocedor musical se acerca a la música de forma demasiado racional y olvida el componente sentimental. Berglinger necesita ver sus propias reacciones y sensaciones reflejadas en los demás: “Kunstgenuß heißt hier dann eine

⁸⁴⁷ WW, p. 128.

⁸⁴⁸ WW, p. 125.

Rezeptionsform, die nichts anderes darstellt als eine begrifflose und ziellose innere Erregung und deren vermeintliches Glück im Vergessen der Welt liegt.⁸⁴⁹

Seine Hauptfreude war von seinen frühesten Jahren an die Musik gewesen. Er hörte zuweilen jemanden auf dem Klaviere spielen und spielte auch selber etwas. Nach und nach bildete er sich durch den oft wiederholten Genuß auf eine so eigene Weise aus, daß sein Inneres ganz und gar zu Musik ward und sein Gemüt, von dieser Kunst gelockt, immer in den dämmernden Irrgängen poetischer Empfindung umherschweifte.⁸⁵⁰

El único reconocimiento válido para él habría sido verse a sí mismo identificado en el público. Su gratitud y reconocimiento habrían justificado su propia existencia como artista activo. En esta necesidad de verse alabado y aceptado, que entra en clara contradicción con la aparente espiritualidad de todo el proceso y creación musicales, se revela todo el egoísmo de su ansia por convertirse en músico, para situarse así en una posición de superioridad con respecto a los demás hombres. Un ejemplo de este anhelo de dominación se puede observar en su rezo a Santa Cecilia, cuya última estrofa es representativa del conjunto:⁸⁵¹

Öffne mir der Menschen Geister,
Daß ich ihrer Seelen Meister
Durch die Kraft der Töne sei;
Daß mein Geist die Welt durchklinge,
Sympathetisch sie durchdringe,
Sie berauscht in Phantasei!⁸⁵²

Sin embargo, se mencionan dos obras de Berglinger que sí obtienen el efecto deseado, y en esa medida se diferencian de las demás. La primera de estas obras obtiene del público una aceptación silenciosa, diferente a la ruidosa aceptación de

⁸⁴⁹ Hilzinger, 1984, p. 102.

⁸⁵⁰ WW, p. 113.

⁸⁵¹ Llama la atención en este rezo el gran número de pronombres y posesivos en primera persona del singular: ich – mich – ich – mir – ich – mein – mich – mein – meinen – mein – ich – mir – ich – mein. Su deseo de ser un intermediario está plagado de egocentrismo. Cf. Ellis, 1985, p. 74.

⁸⁵² WW, p. 121.

aplausos y alabanzas. Es una obra que Berglinger siente que ha llegado al corazón del público.

Einst hatte er eine neue schöne Musik von seiner Hand im Konzertsaal aufgeführt: es schien das erstmal, daß er auf die Herzen der Zuhörer etwas gewirkt hatte. Ein allgemeines Erstaunen ein stiller Beifall, welcher weit schöner als ein lauter ist, erfreute ihn mit der Idee, daß er vielleicht diesmal seine Kunst würdig ausgeübt hätte...⁸⁵³

La segunda obra impactante fue también la última. Ésta la escribe todavía influido por la reciente muerte de su padre. Es una música para la Pasión de la Semana Santa. Berglinger está lleno de pesar por los sufrimientos de la vida terrenal. En un principio no cree posible componer en esas condiciones de dolor y sentimiento de pérdida, pero consigue desprenderse de todo aspecto emocional personal, y en un arrebato creador y con una emocionalidad desconocida en él - en este caso su emocionalidad ya no es subjetiva, sino objetiva, es decir, quiere representar el sufrimiento y el dolor en sí mismos, no los propios -, crea una música de la pasión que pasará a la posteridad como una obra maestra del arte, “eine Passionsmusik..., die mit ihren durchdringenden und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodien ewig ein Meisterstück bleiben wird.”⁸⁵⁴ Su humildad aquí contrasta con la vanidad de sus etapas anteriores y se podría interpretar como una evolución hacia el ideal, en palabras de Ellis: “His humility here [...] points to a significant inner development in the direction of the ideal.”⁸⁵⁵

Por primera vez Berglinger trasciende las limitaciones de su propia existencia porque intenta plasmar musicalmente *todo* el sufrimiento y *todo* el dolor, no sólo

⁸⁵³ WW, p. 129.

⁸⁵⁴ WW, p. 130. La exaltación del sufrimiento del genio encuentra su origen en el legado judeocristiano de glorificación estética del dolor.

⁸⁵⁵ Ellis, 1985, p. 80.

el propio: “Berglinger gelingt es zum ersten Mal, sein Ich aus der Komposition herauszunehmen und die Allgemeinheit und Existentialität der Emotionen und des Daseins künstlerisch auszudrücken.”⁸⁵⁶ Sobrepasa las fronteras de su propio sentimiento y se transforma de artista afligido y pasivo en creador de una nueva estética.

Wackenroder [y Tieck] findet in den *Herzensergießungen und Phantasien über die Kunst*, Mitte und Harmonie des Enthusiasmus im Gedanken der Kunst als Gottesdienst, im Versuch einer Rückkehr in die kindliche Gläubigkeit und Geborgenheit eines romantischen Mittelalters. Sein “idealischer Enthusiasmus” gilt dem Ideal einer Poetisierung der Welt durch die Kunst, wird aber in seiner eigentlichen Künstlergestalt, dem Musiker Joseph Berlinger, als “ätherischer Enthusiasmus” bereits zur mit der Wirklichkeit unvereinbaren Traumhaltung.⁸⁵⁷

6.2.3. El artista y su conflicto con el entorno

Wer sich der Kunst ergibt, muß das was er als Mensch ist und sein könnte, aufopfern.

Ludwig Tieck, *Sternbald*

El problema del artista con su entorno no es sólo un conflicto estético, también es social y ético. El conflicto social surge “... sobald der Künstler sich der Verachtung inne wird, mit der die Gesellschaft ihm begegnet”, y como consecuencia de este desencuentro con la sociedad surge el problema ético sobre la justificación de la práctica artística. El problema estético, por su parte, surge en el momento en que el entorno juzga la obra de arte con parámetros distintos al artista.⁸⁵⁸

⁸⁵⁶ Kertz-Welzel, 2001, p. 109.

⁸⁵⁷ Karoli, 1968, p. 181.

⁸⁵⁸ Frey, 1970, p. 59.

La relación del músico con la sociedad no se puede ver siempre como falta de comprensión de esta última por la obra del músico. La relación del artista con el mundo o con la sociedad es de doble dirección. Por un lado está la falta de comprensión del mundo de la visión idealista e idealizada de la música del artista, y por otro lado la carga de conciencia del artista en relación con la utilidad de su arte. En el caso de Berglinger, esta carga de conciencia referente a la utilidad de su profesión y de su música actúa en dos planos diferentes: por un lado su familia, sus obligaciones como hijo y hermano, y por otro lado, su responsabilidad ética con respecto a la sociedad.⁸⁵⁹

Berglinger intenta complacer a su padre, pero el poder de la música es mayor. Aunque intenta aprender el arte de la medicina, cada vez está más convencido de que no puede escapar a su verdadera vocación. Y esta tensión entre sus obligaciones filiales y su vocación musical lo torturan y le provocan un gran sufrimiento.

Über ein Jahr lang wohl quälte sich und brütete der arme Joseph in der Einsamkeit über einen Schritt, den er tun wollte. Eine unwiderstehliche Macht zog seinen Geist nach der herrlichen Stadt zurück, die er als ein Paradies für sich betrachtete; denn er brannte für Begierde, dort seine Kunst von Grund aus zu erlernen. Das Verhältnis gegen seinen Vater aber preßte sein Herz ganz zusammen.⁸⁶⁰

Berglinger finalmente abandona la casa paterna, y aunque lo hace imbuido de un gran sentimiento de culpa, no retornará hasta saber de la proximidad de la muerte del padre. Su relación con su familia se limitará al envío regular de dinero, cuyo destino ni siquiera le preocupa, y que más tarde averiguará, nunca llegó a sus

⁸⁵⁹ Nahrebecky, 1979, p. 28s.

⁸⁶⁰ WW, p. 121.

manos. El abandono de la casa paterna en estas circunstancias, las constantes dudas de Berglinger en torno a su proceder, así como su sentimiento de culpa, anticipa y motiva en parte su trágico final.⁸⁶¹

Berglinger alcanza en la ciudad episcopal la posición de *Kapellmeister*. Transcurridos unos años llenos de decepciones y frustración, empieza a dudar también de la utilidad de su profesión y de su justificación social. El efecto sobre los demás no se corresponde con su percepción artística y se siente aislado en su forma de percibir la música. En este momento se cuestiona la utilidad social de la música y poco a poco desemboca en una valoración negativa de la misma.

Berglinger llega a lamentar su decisión de convertirse en músico y dirige la mirada a la infancia con nostalgia, pensando que habría sido más sabio seguir los consejos de su padre y ser así de utilidad al mundo. Aquí entra en juego la dicotomía entre la profesión del artista y la profesión ‘práctica’ y funcional del burgués, enfocada al utilitarismo. Sin embargo, Berglinger entra aquí en contradicción con el motivo del enfrentamiento entre el artista y el burgués. En el momento en el que da la espalda al arte precisamente por no hallar en él la utilidad que espera, deja de ser el artista que creía ser y nos proporciona una respuesta a la reflexión del monje cuando se cuestiona si Berglinger no estaría más capacitado para disfrutar del arte que para crearlo: “Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben?”⁸⁶² La concepción romántica del arte descansa en la convicción de que el mundo no se

⁸⁶¹ Cf. Nahrebecky, 1979, p. 29. El autor ve aquí un paralelismo con el cuento de Tieck *Der blonde Eckbert*, en el que Bertha abandona también la casa paterna ante la llamada del mundo.

⁸⁶² WW, p. 131.

acaba en la realidad que nos rodea sino que existe un universo infinito en el interior del ser humano. Y la función del arte es revelar este mundo interior a la vez que trascendente que abre las puertas a la fuerza de la nostalgia.⁸⁶³

6.2.3.1. La nostalgia romántica: Entre dos mundos.

Romantik ist: Sehnsucht – die sich sehnt, aber nicht weiß, nicht sagen kann und will, wohin... Sehnsucht nach Sehnsucht: unendliche Sehnsucht nach dem Unendlichen.

H.H. Eggebrecht

La nostalgia surge de un sentimiento de insuficiencia, de vacío. El déficit que origina la nostalgia romántica surge de la confrontación del yo del individuo con la realidad que le rodea, con su presente. Ello provoca que el Romanticismo busque su espacio en un mundo paralelo - el mundo de los sueños, la noche, la lejanía, la música, entre otros. La cotidianeidad se transforma en un sufrimiento y en un sentimiento nostálgico hacia otra realidad, hacia la búsqueda de un mundo diferente al presente, un *contramundo*. Los románticos se mueven en la dualidad de estos dos mundos, y el *contramundo* a la realidad existente ‘exterior’ lo encuentran en su interior. La forma de acceder a él es a través del arte, que se convierte en la vía para satisfacer la nostalgia romántica.⁸⁶⁴

Kunst und vor allem Musik ist immer gegenwirklich, auch dort, wo sie es nicht sein möchte. Musik im artifiziellen Sinn ist immer Spiel, das im Spielerischen des Spiels der Sinnesreize das Leben ästhetisiert und die Wirklichkeit, wenn es sich auf die einläßt, entwirklicht. Aus dem anthropologisch zu begründenden Verlangen des Menschen über die Wirklichkeit hinaus und aus der gegenwirklichen Seinsweise von Kunst hat es auch historisch immer wieder Romantisches gegeben,

⁸⁶³ Paul Kluckhohn, *Das Ideengut der deutschen Romantik*. Tübingen: Niemeyer 1966, p. 159.

⁸⁶⁴ Partimos de la base de un Romanticismo que es en primer lugar una reflexión sobre el arte y desde el arte.

Romantiker und Romantiken dort, wo das Verlangen nach Gegenwirklichkeiten das Kunstschaffen durchdrang.⁸⁶⁵

Y de entre las artes, la música parece la más adecuada para cumplir esta función, porque puede llegar al alma a través del tono; no precisa palabras, imágenes, conceptos, símbolos ni asociaciones: “Der ist [der Ton] in seinem unaussprechlichen Sein und Meinen die Seele direkt, andere Welt unmittelbar, vergegenwärtiges Reich jenseits von Wirklichkeit, nicht Traum von Vergangenheit und Zukunft in geschichtlicher Perspektive, sondern Erfüllung im ästhetischen Jetzt.”⁸⁶⁶ Esta concepción de Eggebrecht limita la música a su lado instrumental, en la línea de E. T. A. Hoffmann cuando en su conocido ensayo “Beethovens Instrumentalmusik”, dice que la música instrumental despierta el dolor de la nostalgia infinita, y la eleva al status de arte romántico por excelencia, precisamente por su capacidad de llegar al alma y de abrir las puertas a un mundo desconocido que no tiene nada que ver con el mundo exterior. En la misma medida se expresaron antes que él Wackenroder y Tieck, cuando en sus *Phantasien über die Kunst* formulan lo siguiente:

und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren, - wo wir alles Gekrächze der Menschen vergessen, wo kein Wort- und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift uns schwindlich macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird.⁸⁶⁷

Daß wenn wir gern unsern Blick vor der dürren Gegenwart verschließen, die uns manchmal wie die Mauern eines Gefängnisses drängt und beengt [...] daß unser Herz sich aus seiner irdischen Sphäre hebt, daß alle unsre Gedanken in ein

⁸⁶⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, “Romantik - Was ist das?”. En Prinz, Ulrich (ed.), *Wege in die Romantik*. Stuttgart: Internationale Bachakademie 1998, pp. 22-31. Aquí p. 27.

⁸⁶⁶ Eggebrecht, 1998, p. 25.

⁸⁶⁷ “Die Wunder der Tonkunst“, *Phantasien*, WW, p. 204.

feineres, edleres Element geraten, daß aller Kummer, alle Freude wie ein Schatten schwindet, - und Jammer und Glück, Entzücken und Tränen, alles in eins verwandelt und durch gegenseitigen Abglanz verschönt wird, so daß man in den Momenten dieses Genusses nichts mehr zu sagen weiß, nicht mehr trennt und sondert, wie unser Geist sonst immer nur zu gern tut, sondern wie von einem Meerstrudel immer tiefer und tiefer hinuntergeführt, immer mehr der obern Welt entrückt wird.⁸⁶⁸

La música instrumental o música absoluta se convierte en el ejemplo por excelencia del arte autónomo representativo del sujeto autónomo, en oposición a una sociedad estática y jerarquizada, y sirve también de paradigma de cómo la abstracción a lo ideal hace olvidar a menudo los lazos con la realidad.⁸⁶⁹

Sin embargo, cuando los románticos intentan sacar al exterior ese *contramundo* que a través del arte crean en su interior, fracasan. Son dos mundos irreconciliables y las consecuencias inmediatas son la locura, en muchos casos el abandono, e incluso la muerte. Debido a que el artista romántico no se conforma con su mundo interior, como ser social necesita darle una salida, y le gustaría transformar ese *contramundo* en el mundo real. Aquí, en el enfrentamiento entre ambas ‘realidades’, es donde se produce el choque real del artista con el mundo que le rodea.

⁸⁶⁸ “Die Töne”, *Phantasien*, WW, p. 243. Cf. Jost Schneider, “Autonomie, Heteronomie und Literarizität in den ‘Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders’ und den ‘Phantasien über die Kunst’”. *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 117.2 (1998), pp. 161-172. Según Schneider en estas dos obras no se aboga ni por un arte no-autónomo al servicio de la religión, ni por un arte autónomo sólo al servicio de sí mismo, defiende la tesis de que en ellos se propone la *literatura* como posible medio de solucionar el proplema de la legitimación estética.

⁸⁶⁹ Cf. Hilzinger, 1984, p. 96. El autor considera esta búsqueda de un arte autónomo consecuencia del fracaso del programa formativo y reformista de la Ilustración y de la experiencia negativa por parte de los contemporáneos de provocar cambios revolucionarios.

En el caso de Berglinger, el primer rechazo es el del entorno familiar. Éste está relacionado con la posición que el artista ocupaba en la sociedad.⁸⁷⁰ Las percepciones de Berglinger son ajenas a las personas que le rodean, que ven en el arte un mero entretenimiento de los sentidos. En la residencia episcopal, dedicado ya profesionalmente al ejercicio de la música, el rechazo del público sustituye al del padre. En su confrontación con el público se vuelve consciente de la imposibilidad de conciliar ambos mundos. Sin embargo, él no puede prescindir de su entorno, siente la necesidad de transmitir ese mundo interior porque es la voluntad de Dios. Dios le ha dotado de las cualidades para convertirse en su mensajero, pero el mundo no está preparado para recibir el mensaje, e incapaz de transformar la vida en una obra de arte, Berglinger enferma y muere: “Lasset uns darum unser Leben in ein Kunstwerk verwandeln, und wir dürfen kühnlich behaupten, daß wir dann schon irdisch unsterblich sind.”⁸⁷¹

El fracaso de la conciliación de la música con la sociedad hace dudar a Berglinger del valor absoluto del arte en el que había creído hasta ese momento.

Ist es nicht die unglücklichste Idee, diese Kunst zu seinem ganzen Zweck und Hauptgeschäft zu machen und sich von ihren großen Wirkungen auf die menschlichen Gemüter tausend schöne Dinge einzubilden? von dieser Kunst, die im wirklichen irdischen Leben keine andere Rolle spielt als Kartenspiel oder jeder andre Zeitvertrieb?⁸⁷²

⁸⁷⁰ Köpke informa que cuando el joven Tieck se dirigió al padre de Wackenroder para apoyar su inclinación por la música, éste le increpó: “Sie meinen wol gar, mein Sohn soll so ein Musikant werden, der zu Hochzeiten aufspielt?” Köpke I, p. 223.

⁸⁷¹ “Die Ewigkeit der Kunst”, *Phantasien*, WW, p. 195.

⁸⁷² WW, p. 128. En una carta de Wackenroder a Tieck del 11 de mayo de 1792, se puede observar la opinión que tenía Wackenroder del juego de cartas: “wie ist es möglich, daß Du in einer Gesellschaft so lange hast Karten spielen können? Das ist ja ganz schrecklich. Ich glaub’ ich hätte vor Ärger geweint, wenn ich Dich in eine solche Situation geklemmt gesehen hätte - Dich am Spieltisch, dem Thron von Affen und Laffen -, Dich!”. WW, p. 296.

Y es en este momento de frustración cuando le sobreviene el pensamiento de si el arte no debería permanecer en el interior del artista en lugar de salir al exterior, de si no debería el artista limitarse a la satisfacción de sí mismo o de unos pocos: “Er geriet auf die Idee, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eignen Herzenserhebung und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein.” Y después de esta percepción de Berglinger, el monje concluye: “Und ich kann diese Idee nicht ganz unrecht nennen.”⁸⁷³

6.2.3.1.1. El arte como alternativa a la vida

Berglinger cree estar elegido por Dios para la creación, pero tras el descubrimiento de que no es así, desvelado en el fracaso ante la sociedad, enmudece. El presunto artista se desvanece y se enfrenta a la nada: agoniza y muere por la tensión que le provoca su última obra. Su dependencia del arte es absoluta, su alejamiento lo enferma y le produce un vacío en su interior: “War in einigen Wochen kein Ton in sein Ohr gekommen, so ward er ordentlich am Gemüte krank; er merkte, daß sein Gefühl zusammenschrumpfte, es entstand eine Leerheit in seinem Innern [...]”⁸⁷⁴

El arte como alternativa a la vida se puede entender tanto en sentido literal como en sentido figurado.⁸⁷⁵ Por un lado, el artista muere por el arte, su dedicación al arte le conduce a la muerte. El artista puede aquí ser interpretado como un mártir, sobre todo si tenemos en cuenta la estrecha relación, casi identificación, de arte y religión. Y la muerte puede entenderse también como una liberación de la vida

⁸⁷³ WW, p. 128.

⁸⁷⁴ WW, p. 117s.

⁸⁷⁵ Cf. Frey, 1970, pp. 72-76.

terrenal. El propio Berglinger clamará en las *Phantasien* por esta liberación: “Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten, wickelt mich ein mit euren tausendfachen Strahlen in eure glänzende Wolken, und hebt mich hinauf in die alte Umarmung des alliebenden Himmels!”⁸⁷⁶ Por otro lado, mediante la fórmula del arte como alternativa a la vida se puede entender también el arte como forma de vida, en oposición a la vida burguesa, a la vida *normal*, una vida dedicada sólo al arte, es decir, vivir fuera de la realidad en un *contramundo*, que es el arte. A esta segunda forma de arte como alternativa a la vida aspiraban Wackenroder y Tieck. Las *Phantasien* culminan con un poema de Tieck, “Der Traum”, una elegía por la muerte de Wackenroder, que cierra con los siguientes versos:

O bleib, und laß uns Hand in Hand durchheilen
 Der vielgeliebten Kunst geweihtes Land,
 Ich würde ohne dich den Mut verlieren,
 So Kunst als Leben weiter fortzuführen.

Aunque de este mismo poema se puede deducir también, que los autores de las *Phantasien* eran conscientes de que una vida sólo en el arte conduce a la muerte. Tieck hace referencia a unas flechas lanzadas hacia ellos, flechas que no les deben horrorizar, porque sólo son tonos. Sin embargo, el amigo quiere ser alcanzado por las flechas, le curarán de su dolor, aun a sabiendas de que le conducirán a la muerte:

Da glühen rosenrot des Freundes Wangen,
 Er spricht entzückt und tut entzückt den Schwur:
 Mich ziehen fort die süß-melod'schen Wellen,
 Ich will den Pfeilen mich entgegenstellen!
 Da beut die Brust sich trunken allen Tönen,
 Er strebt und ringt, zu künden sein Gefühl,
 Er blickt mit heiterm Lächeln nach den Schönen,

⁸⁷⁶ “Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst”, *Phantasien*, WW, p. 228.

Sie freun sich mehr und mehr an ihrem Spiel,
Sie wollen gern den Freund mit sich versöhnen,
Und machen ihn nur emsiger zum Ziel,
Ein jeder will den andern übereilen,
Den Liebling ganz von seinem Gram zu heilen.

Cuando Tieck despierta de su sueño, Wackenroder ya no está a su lado. En la doctrina tradicional, el corazón atravesado por flechas, puñales o espadas, representa devoción, contrición y arrepentimiento, y la combinación de arco y flecha, en la mitología, suele simbolizar el amor. Desde esta perspectiva se podría interpretar la muerte de Wackenroder como un acto de martirio.

También la postura de Berglinger muestra la actitud del mártir. De la misma forma pasiva que los mártires se enfrentan a su muerte, se enfrenta Berglinger al arte, que le conducirá a la enfermedad y a la muerte. Mediante su arte, Berglinger cree estar por encima de los condicionamientos existenciales que se relacionan con la forma de vida burguesa. Este rasgo le caracteriza, es un ser al margen del mundo burgués, incluso de su propia familia. Su entusiasmo etéreo le lleva incluso a la insensibilidad frente a los padecimientos de sus congéneres. Es un artista egocéntrico, que dedicado en cuerpo y alma a sí mismo y a su arte, olvida el mundo que le rodea y relega a un segundo plano la realidad humana. En Berglinger se aúnan así las dos perspectivas del arte como alternativa a la vida: por un lado, la dedicación absoluta al arte que conduce a la muerte, y por otro lado, un aislamiento inhumano del mundo que le rodea.

6.2.4. Berglinger: Artista o diletante

... er wollte mit der Poesie sich selber
überflügeln – als wäre das Talent ein
Ding für sich ohne den ganzen
Menschen!

Joseph von Eichendorff, *Dichter und
ihre Gesellen*

En la historia de Berglinger se produce una contradicción entre la teoría estética y la práctica poética. Su historia muestra el conflicto potencial irresoluble de la existencia artística, que le conduce al fracaso. En apenas dieciséis páginas, esta historia presenta casi todos los temas fundamentales de la existencia artística moderna. La vida de Berglinger está plagada de contradicciones insalvables que anticipan el topos de la llamada problemática del artista: “Individuum – Gesellschaft, Kunst – Leben, nützliche – autonome Kunst, soziale Verantwortung – geniale Begabung, reale Außenwelt – psychische Innenwelt, Inhalt – Ausdruck, Empfindung – Darstellung.”⁸⁷⁷ Y las últimas palabras del monje convierten a Berglinger definitivamente en un personaje con una extraordinaria fantasía, pero incapaz de crear, lo que Alexandra Pontzen denomina: “Künstler ohne Werk.”

Según Sorgatz, Berglinger fracasa en el momento en el que desiste de tender un puente hacia el público. Aunque permanece fiel a su profesión de *Kapellmeister*, no así al arte: “Als er sich vor die wahrhaft romantische Aufgabe der Poetisierung der Wirklichkeit gestellt sieht, versagt er.”⁸⁷⁸ El artista no debe serlo sólo para el arte, debe ser también un luchador. El artista cumple una función de guía, que traiciona tanto con su excesiva complacencia con los gustos del público, como con el abandono. Berglinger se conforma un ideal artístico que se corresponde con

⁸⁷⁷ Pontzen, 2000, p. 44.

⁸⁷⁸ Sorgatz, 1939, p. 20.

su mundo interior, pero que se distancia en aspectos esenciales del ideal romántico. El artista es un mediador, y quien no siente en su interior ese impulso de transmitir – “Er geriet auf die Idee, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eignen Herzenserhebung und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein”⁸⁷⁹ –, según Friedrich Schlegel, no es un artista.

Para Karl Philipp Moritz, Berglinger sería un “falso artista”.⁸⁸⁰ En su ensayo de 1788 “Über die bildende Nachahmung des Schönen”, nos dice que el falso artista debido a su extrema capacidad perceptiva comete el error de pensar que la creación de obras de arte supone la cima del placer. Un peso excesivo del sentimiento nunca puede ser creativo en sí mismo. De hecho, en su necesidad de crear una obra propia se destruye a sí mismo, su propia capacidad de percibir y de disfrutar. La fuerza creadora no es consecuencia del poder del sentimiento, sino una fuerza independiente.⁸⁸¹ Y el propio narrador parece defender la tesis de que la existencia artística de Berglinger es sospechosa de diletantismo cuando se cuestiona su capacidad creadora.

Del propio texto se puede deducir que la experiencia musical de Berglinger como oyente es bastante más importante que su experiencia como compositor. Esto queda patente en el gran número de experiencias descritas de Berglinger desde la

⁸⁷⁹ WW, p. 128.

⁸⁸⁰ La palabra “diletante” apenas es utilizada en el siglo XVIII. Cuando se utiliza en el siglo XVIII saliente, se refiere generalmente al aficionado, y sólo ocasionalmente al conocedor. Seguidamente se convierte en sinónimo de “amante” pero de forma gradual adquiere una variante peyorativa: ‘schülerhafter Pfuscher’ en oposición al verdadero conocedor o artista, alguien que practica una ciencia o un arte sin tener capacidad ni conocimientos. Se produce una delimitación del término hacia el que practica ese arte, en oposición al lego que sólo lo disfruta.

⁸⁸¹ Karl Philipp Moritz, “Über die bildende Nachahmung des Schönen”. En *Werke*. Editado por Horst Günther. 3 tomos. Frankfurt/M.: Insel 1981, tomo II, pp. 549-578. Aquí, p. 565. Cf. Kertz-Welzel, 2001, p. 97s.

estética del receptor, frente a una única descripción de su proceso creador, que es además la última. Y en las discusiones de la época esta desproporción entre la experiencia como oyente y el propio proceso creador era una característica que definía al diletante.⁸⁸² De ahí que la existencia artística de Berglinger sea equívoca, aunque como defiende Hertrich, Berglinger fue algo más que sólo un compositor diletante puesto que se convirtió en *Kapellmeister* de la residencia episcopal.⁸⁸³ Sin embargo, su actividad creadora le hace perder su capacidad de disfrutar del arte y su relación con la música ya sólo le reporta sufrimientos y dudas sobre su propia capacidad. El artista no se enfrenta sólo a la dicotomía idealista entre arte y vida, sino también entre artista o no artista.⁸⁸⁴ Esta dicotomía ya se encuentra en *Anton Reiser* y en *Tasso* de Goethe, incluso en Berglinger, considerado la personificación en la literatura del artista moderno torturado y lacerado, el desgarramiento tiene un componente racional originado por la incertidumbre sobre su condición de artista o diletante. Y este miedo a no ser un verdadero artista se convertirá en parte constituyente del suplicio del artista moderno en la literatura.⁸⁸⁵

Se pone en duda la hipertrofia de la fantasía en el arte y relacionado con ello, el tipo de artista que representa Berglinger. Lo que le falta a su fantasía es la relación

⁸⁸² Cf. Erich Reimer: "Kenner-Liebhaber-Dilettant", en *HmT* (1976), citado siguiendo a Kertz-Welzel.

⁸⁸³ Cf. Hertrich, 1969, p. 152s.

⁸⁸⁴ Cf. John F. Fetzer, "'Auf Flügeln des Gesanges'. Die musikalische Odysee von Berglinger, BOGS und Kreisler als romantische Variation der literarischen Reise-Fiktion". En Scher (ed.), 1984, pp. 258-277. Como se puede deducir del título, el autor analiza el viaje al interior, "durch das akustisch musikalische Moment ausgelöst", de Berglinger, BOGS y Kreisler dentro del topos del viaje. El viaje de estos personajes se diferencia del de la literatura de los siglos XVII y XVIII en que les lleva a una esfera ideal que trasciende todos los vínculos con la realidad. Ha elegido estos tres personajes porque en ellos encuentra tres tipos de recepción musical diferentes, la del "Halbkünstler" (Berglinger), la del "Nicht-Künstler" (BOGS) y la del "Nur-Künstler" (Kreisler), colocando así a Berglinger en una posición intermedia entre el artista y el diletante.

⁸⁸⁵ Cf. von Westphalen, 1978, pp. 157-160.

con la realidad en la sencillez y pureza del trabajo como es el caso de Durero y Rafael. El placer o deleite sin límites de Berglinger es una característica del diletante, y se cuestiona así la grandeza de su tragedia. Wackenroder y Tieck dejan el final de su relato abierto y cabe preguntarse si Berglinger es un ejemplo o un contraejemplo de la genialidad.⁸⁸⁶

En las *Musikalische Leiden und Freuden* Tieck intentará dar respuesta a la pregunta que queda abierta al final de la biografía de Berglinger. Quedará patente entonces que efectivamente Berglinger no ejemplifica el ideal del verdadero artista romántico precisamente por su incapacidad de aunar arte y vida. Dieter Arendt considera esta obra temprana como un experimento artístico, como testimonio de un Romanticismo incipiente. Y es así también como lo queremos ver aquí. La tragedia de Berglinger radica precisamente en su carácter experimental. Estamos aquí ante un intento de llevar a la práctica una teoría: Wackenroder y Tieck intentan trasladar sus ideales musicales a una figura musical ficticia, y el resultado es que ésta no sobrevive. Los autores son los primeros en reconocer e intentar configurar los peligros de la disolución de arte y vida, porque lo trágico de su intento es “daß er bei der künstlerischen Bewältigung des Problems zum Gegenteil dessen gelangt, was er zutiefst beabsichtigt.”⁸⁸⁷ Berglinger consigue alejarse de la realidad pero no consigue superarla mediante el arte ni transformarla. El arte no le proporciona a Berglinger lo que espera de él, lo que en la teoría le había prometido. Y limitándose al uso de una desmesurada

⁸⁸⁶ Cf. Kohlschmidt, 1989, p. 40. Según Sabrina Hausdörfer, los autores hacen fracasar a Berglinger a pesar de su supuesta genialidad para plasmar la despersonalización de la historia del arte, que se convierte así “selbst zum Gegenstand eines Kunstwerks.” Cf. Hausdörfer, 1987, p. 19. También p. 83: “Berglinger ist als Negativbild vom Künstler konzipiert, als Anti-Künstler.”

⁸⁸⁷ Arendt, 1972, II, p. 315.

fantasía no consigue sino sumirse en la nada. Berglinger ya reconoce en las *Herzensergießungen* su propio fracaso; es consciente de que no ha obtenido aquello que esperaba de la música, y el monje al final del relato nos proporciona un indicio sobre la posible causa de este desencuentro: una desmesurada fantasía. Pero donde quedará patente este hecho y los peligros que conlleva es en la carta ficticia de un Berglinger resucitado para las *Phantasien* en la que reconoce abiertamente aquello que en la historia de su vida sólo intuye.

6.2.5. La figura de Berglinger en las *Phantasien*

Si se comparan las *Herzensergießungen* con las *Phantasien*, aparecidas dos años más tarde, podemos hablar de un cambio evolutivo desde una estética expresiva problematizada pero aún anclada en premisas del siglo XVIII, y una visión moderna de un modelo artístico que Naumann llama “nicht-repräsentationistisch”.⁸⁸⁸ Suele considerarse a Wackenroder representativo de la estética del sentimiento que caracteriza la primera obra, y a Tieck como artífice y precursor intelectual de una “modern anmutenden Kunst- und Sprachkritik.”⁸⁸⁹ Sin embargo, preferimos adherirnos a la idea que Christine Lubkoll define con las siguientes palabras: “Das Wackenroder/Tiecksche *Manifest der Frühromantik* erscheint insgesamt als ein äußerst vielschichtiges, durch wechselseitige Bezüge zwischen den Einzeltexten zusammengehaltenes Kaleidoskop von Anschauungen, das weniger polarisierend oder dialektisch als vielmehr ‘polyphon’ aufgefaßt werden sollte.”⁸⁹⁰

⁸⁸⁸ Cf. Barbara Naumann, “Musikalisches Ideen-Instrument“. *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart: Metzler 1990, p. 82s.

⁸⁸⁹ Cf. Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, p. 360ss.

⁸⁹⁰ Lubkoll, 1995, p. 124.

Como hemos visto, el Berglinger que escribe “Ein Brief Joseph Berglingers” en las *Phantasien* ya no es el Berglinger de las *Herzensergießungen*. El músico que escribe esta carta es una persona triste y avergonzada, consciente de su egoísmo, de su orgullo, y de la imposibilidad de escapar a su destino. Se pregunta cuál es su papel en un mundo en el que es incapaz de integrarse.

Was bin ich? Was soll ich, was tu' ich auf der Welt? Was für ein böser Genius hat mich so von allen Menschen weit weg verschlagen, daß ich nicht weiß, wofür ich mich halten soll? daß meinem Auge ganz der Maßstab fehlt, für die Welt, für das Leben und das menschliche Gemüth? daß ich nur immer auf dem Meere meiner inneren Zweifel mich herumwälze, und bald auf hoher Welle hoch über die andern Menschen hinausgehoben werde, bald tief in den tiefsten Abgrund hinuntergestürzt?⁸⁹¹

Considera un privilegio el poder crear algo que no está sujeto a ningún objetivo concreto y que no es esclavo del utilitarismo. Una música autónoma independiente del mundo que la rodea, que brilla por sí misma. Ninguna llama del pecho humano se eleva más alto hacia el cielo que el arte y quien lo crea, “wenn ich aber auf dieser verwegenen Höhe stehe und mein böser Geist mich mit übermütigen Stolz auf mein Kunstgefühl und mit frecher Erhebung über andre Menschen heimsucht”, entonces se abre a su alrededor un abismo y todas las imágenes sagradas se alejan de su arte y se refugian en el mundo de los otros seres humanos, mejores que él. Y él queda postrado, abandonado, y se siente al servicio de su diosa como un vanidoso y absurdo idólatra. Sin embargo, el arte es como la fruta prohibida, y quien la ha probado ya no puede resistirse a su influjo y queda “unwiderbringlich verloren für die tätige, legendige Welt”⁸⁹² Compara al arte con

⁸⁹¹ WW, p. 229.

⁸⁹² WW, p. 230.

una superstición engañosa en la que creemos encontrar la esencia de la humanidad, pero que sin embargo nos cuela sólo una obra del hombre “bonita”, en la que se posan todos los pensamientos y sentimientos interesados y autosuficientes, que no son fructíferos ni efectivos en la vida activa, y continúa: “Und ich Blöder achte dies Werk höher, als den Menschen selber, den Gott gemacht hat.”⁸⁹³

Lleno de vergüenza y de miedo por su pasividad ante el dolor ajeno, Berglinger entiende ahora a los mártires ascetas que se castigan con flagelaciones y penitencias, para igualar así su sufrimiento al padecimiento de los demás. La contemplación de todo este sufrimiento le tortura, se convierte en una obra de su fantasía y no puede evitar, aunque en ese momento se avergüence de sí mismo, “aus dem elenden Jammer irgend etwas Schönes und kunstartigen Stoff herauszuzwingen.”⁸⁹⁴

De forma similar se expresa Wackenroder en una carta a Tieck de finales de 1792, en la que declara su intención de inmortalizar su reacción a un acontecimiento desgraciado –

Ich hatte eine Empfindung, als wenn mir vor mir selber ekelte, daß ich hier so ruhig und glücklich säße; es war mir als hätt' ich Unglück mit Gold erkaufen können, und meinen Körper geißeln und kasteien. Dabei kam ich aber auf die Idee, diese Empfindung in eine Ode zu bringen, und überhaupt eine ganze eigne Art von Oden einzuführen.⁸⁹⁵

⁸⁹³ WW, p. 230.

⁸⁹⁴ WW, p. 232.

⁸⁹⁵ WW, p. 384.

Berglinger le reprocha a la música el arrebatarse los sentimientos humanos, fuertemente arraigados en el alma humana, de su seno materno, practicar con ellos un comercio sacrílego y burlarse de la naturaleza humana. De esta forma el artista se convierte en un actor que contempla cada existencia como un papel, y que considera su escenario como el mundo normal, como el ombligo del mundo, y contempla la vida común y verdadera como una mala imitación cosida a retales.⁸⁹⁶

La crítica al arte ya no parte como en las *Herzensergießungen* o el *Sternbald* del conflicto entre *Künstlertum* y *Bürgertum*, en el que las objeciones burguesas al arte provienen siempre del exterior, sin que el adepto al arte ponga en duda sus propias convicciones. Aquí la crítica al arte surge de las propias dudas e inseguridad del artista, en constante lucha con su *Kunstfrommigkeit*.⁸⁹⁷ Y esta es la causa principal, junto con su exaltado entusiasmo, fanatismo podríamos decir, que condiciona su desgarramiento interior, “und es zeigt sich damit bereits in dieser frühen Phase der Romantik, wie innerlich gefährdet deren künstlerisches Sendungs- und Selbstbewußtsein ist.”⁸⁹⁸

Pero a pesar de todas estas reservas frente a algunos aspectos inquietantes de la creación y el disfrute estéticos, el arte para el romántico sigue siendo el elixir en el que puede saborear el paraíso, y no sólo el pecado. Cuando Berglinger escucha música, todas las dudas y remordimientos se desvanecen y resurge con fuerza la nostalgia que le arrastra como canto de sirenas: “Ich erschrecke, wenn ich

⁸⁹⁶ WW, p. 232.

⁸⁹⁷ Según Pikulik, en este concepto se aúnan el entusiasmo por el arte y la religiosidad para formar una amalgama hasta entonces desconocida en la que por arte se entiende sobre todo el arte pictórico y la música, no la poesía como ocurriera en las consideraciones estéticas de Friedrich Schlegel y de Novalis, que también están embebidas de religión. Pikulik. 1992, p. 269s.

⁸⁹⁸ Pikulik, 1992, p. 284.

bedenke, zu welchen tollen Gedanken mich die frevelhaften Töne hinschleudern können, mit ihren lockenden Sirenenstimmen, und mit ihrem tobenden Rauschen und Trompetenklang.“⁸⁹⁹ Berglinger no puede escapar de esta dicotomía y está condenado a una lucha constante en su interior, una lucha que en ocasiones provoca el desgarramiento del alma y que le impide encontrar la paz consigo mismo y con el mundo que le rodea: “Ein Unglück ist’s, daß der in Kunstgefühl ganz verschmolzen ist, die Vernunft und Weltweisheit, die dem Menschen so festen Frieden geben soll, so tief verachtet, und sich sogar nicht hineinfinden kann.“⁹⁰⁰ Es como si la creación mantuviera encadenados a todos los hombres, al igual que ocurre con los animales, a una determinada especie y clase, y cada uno lo ve todo desde su prisión, y nadie puede escapar de su especie. Finalmente Berglinger se consuela de forma resignada con el siguiente pensamiento: “Und so wird meine Seele wohl lebenslang der schwebenden Äolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht, und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen.“⁹⁰¹

⁸⁹⁹ WW, p. 232.

⁹⁰⁰ WW, p. 233.

⁹⁰¹ WW, p. 233.

7. Una revisión crítica del Romanticismo

Im Märchen beginnt das Schauern vor einer zweckhaften Wirklichkeit, in die wir verflochten sind. In der Novelle ist der Glauben an das wirkliche Dasein vorhanden, das gelebt werden muß.

Marianne Thalmann⁹⁰²

En los años 1799-1810, Tieck se desliga de su estrecha relación con Berlín y comienza una existencia errante que durará varios años. En esta época participa de forma considerable en el movimiento romántico, aunque evita una relación demasiado estrecha con los círculos literarios de Jena y de Weimar. El verano de 1799 transcurre entre Giebichenstein, Jena y Weimar. De sus nuevas amistades, la más significativa resultará de su relación con A. W. Schlegel, por cuya mediación conocerá a Friedrich von Hardenberg, Novalis. El mismo verano también entrará en contacto con el triunvirato de Weimar: Goethe, Schiller y Herder, así como con Jean Paul.

En octubre de 1799 Tieck se traslada con su familia, su mujer y su hija, a Jena. Aunque sólo permanece allí hasta junio de 1800, este periodo es importante en su carrera. Jena era en esa época, en gran parte gracias a su universidad, centro de la vida intelectual del momento. Tieck pasa allí el periodo álgido del círculo de Jena, desde septiembre de 1799 hasta abril de 1800. Aquí se reúnen los Schlegel - Caroline, August Wilhelm, Dorothea y Friedrich -, Schelling, Fichte, el traductor Johann Diederich Gries (1775-1852) y ocasionalmente Steffens y Clemens

⁹⁰² Marianne Thalmann, "Hundert Jahre Tieckforschung". *Monatshefte. A Journal Devoted to the Study of German Language and Literature* XLV/3 (1953), pp. 113-123. Aquí p. 122.

Brentano. Tieck se encuentra por primera vez en un círculo de literatos y de filósofos, que se había formado en 1798 en Dresde. Con Schelling y Fichte se crea una relación amistosa – este último le puso en 1800 en contacto con el editor Cotta. Especialmente importante para Tieck y para su mujer es la amistad con Novalis y la familia Hardenberg en Weißenfels. Ni Tieck ni Novalis se sienten demasiado unidos al círculo de Jena, exceptuando a Friedrich Schlegel, y se crea una estrecha relación de apoyo y estímulo mutuo. A pesar de su pertenencia a este círculo, Tieck no toma parte activa como autor en su revista programática *Athenaeum*, y aunque sus obras de la época de Berlín ya pertenecen plenamente al Romanticismo literario y como práctica poética suponen una importante aportación al proceso de formación del Romanticismo, Tieck nunca se declara abiertamente miembro de la nueva escuela, que por otro lado, según testimonia Köpke en su biografía, no reconoce.

Jetzt aber noch viel weniger als früher wollte er eine romantische Schule anerkennen. Er konnte nicht einstimmen, wenn man ihm von der Romantik, als einer besondern Gattung der Poesie, reden wollte. Unter wechselnden historischen Bedingungen konnte diese erscheinen, an sich aber mußte sie immer dieselbe sein und bleiben. Damit war seine Stellung in jener Zeit, als er seinen Wohnsitz in Dresden aufschlug, entschieden.⁹⁰³

Hay autores como Paulin que consideran la publicación de las *Romantische Dichtungen* (1799-1800) como una declaración de adhesión a la “Escuela Romántica”,⁹⁰⁴ y según Haym, esta obra contribuyó de forma significativa a la denominación de la Escuela: “Das Romantische, das die Theoretiker der Schule beschrieben und verkündeten, deckte sich nicht genau mit demjenigen, welches

⁹⁰³ Köpke II, p. 14.

⁹⁰⁴ Cf. Paulin, 1787, p. 53.

der Titel *Romantische Dichtungen* bezeichnen wollte: Dieser Titel hat dennoch, mit jenen theoretischen Erörterungen zusammentreffend, wesentlich dazu beigetragen, der Schule ihren Namen zu geben.⁹⁰⁵ Sin embargo, si nos fiamos del propio Tieck en sus conversaciones con Köpke, el término “romántico” en el título recopilatorio no tenía ningún significado especial más allá del que generalmente se le daba en la época:

Als ich beides [*Zerbino* y *Genoveva*] unter dem Titel *Romantische Dichtungen* herausgab, kam es mir nicht in den Sinn, diesem Worte eine besondere Bedeutung geben zu wollen; ich nahm es so, wie es damals allgemein genommen wurde. Höchstens wollte ich damit andeuten, daß hier das Wunderbare in der Poesie mehr hervorgehoben werden solle.⁹⁰⁶

Y más adelante afirma:

Nachher hat man mich zum Haupte einer sogenannten Romantischen Schule machen wollen. Nichts hat mir ferner gelegen als das, wie überhaupt in meinem ganzen Leben alles Parteiwesen. Dennoch hat man nicht aufgehört gegen mich in diesem Sinne zu schreiben und zu sprechen, aber nur, weil man mich nicht kannte. Wenn man mich aufforderte eine Definition des Romantischen zu geben, so würde ich das nicht vermögen. Ich weiß zwischen poetisch und romantisch überhaupt keinen Unterschied zu machen.⁹⁰⁷

En abril de 1801 se traslada junto a su familia a Dresde, donde se distancia de las controversias literarias de Berlín. De forma retrospectiva recordará con disgusto su primera época en Dresde:

Aber er hatte überhaupt das Behagen an seinen Schöpfungen verloren. Die lebensvollen Gestalten des Humors begannen ihm kalt und matt zu erscheinen, die Lust am dichterischen Schaffen

⁹⁰⁵ Rudolf Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Berlin: Gaertner 1870. Reimpresión Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977, p. 854s. Cf. también Achim Hölder, “Das produktive Manifest zur Jahrhundertwende? Ludwig Tiecks ‘Romantische Dichtungen’ (1799/1800)”. En AA.VV, 2004, pp. 113-128. Especialmente p. 113.

⁹⁰⁶ Köpke II, p. 172.

⁹⁰⁷ Köpke II, p. 174.

sank, die heitere und unbefangene Freude der Jugend war von ihm gewichen. Zu Zeiten dünkte es ihm ein leeres unerquickliches Treiben, ein frevelhaftes Spiel mit dem Leben. Wenn die Schwermuth auf der Seele des Knaben und Jünglings lastete, dann war es die ihrer selbst bewußt werdende Kraft des Talent, die Hoffnung auf die Erfolge der Zukunft, die Trost gewährten und ihn aufrecht hielten. Jetzt war die Zukunft zur Gegenwart geworden, er hatte ausgesprochen, was damals sein Herz dunkel bewegte, und nach dessen Gestaltung Sinn und Phantasie rangen; konnte er sagen, er sei darum glücklicher, mehr mit sich selbst eins und im Frieden?⁹⁰⁸

Esta época está ensombrecida por la muerte de Novalis el 25 de marzo de 1801 y de sus padres en la Pascua de 1802, así como por el recrudecimiento de su propia enfermedad. El legado de Novalis en su poema “An Tieck”⁹⁰⁹, escrito en 1800 y aparecido en el *Musen-Almanach* de 1802, alcanza a Tieck en medio de una crisis personal que duraría casi diez años y que coincide con el resquebrajamiento del círculo del Romanticismo Temprano.

Tres obras, cuyos comienzos aún se remontan a su época de Dresde, se pueden considerar como los últimos testimonios de la pertenencia de Tieck al Romanticismo Temprano: el *Musen-Almanach* del año 1802, *Der Runenberg* (1802) y *Kaiser Octavianus* (1800-1803). En el *Musen-Almanach* de este año se reúnen por última vez, como en un réquiem poético por Novalis, los círculos románticos de Jena y de Berlín: Tieck, August Wilhelm y Friedrich Schlegel, el matrimonio Bernhardi, Schelling, entre otros. Este almanaque contiene la primera impresión de los *Geistliche Lieder* de Novalis y el anuncio de *Heinrich von Ofterdingen*. La aportación fundamental de Tieck es su larga balada de terror *Die Zeichen im Walde*, en la que utiliza motivos similares a los de *Der getreue Eckart*.

⁹⁰⁸ Köpke I, p. 287.

⁹⁰⁹ [...] Du kniest auf meinem öden Grabe,/ So öffnet sich der heilige Mund,/ Du bist der Erbe meiner Habe, Dir werde Gottes Tiefe kund. [...] (vv. 25-28)

En el cuento *Der Runenberg*, Tieck retoma el ambiente de lo escalofriante, de lo imprevisible y de la soledad de *Der blonde Eckbert*. Incitado por sus conversaciones sobre filosofía natural con Steffens, el mundo mineral se convierte en el *Runenberg* en símbolo de magia y Eros. A la época especialmente productiva entre 1794 y 1802 le sigue una década en la que apenas publicó nada. Su enfermedad le torturaba, y cuando estaba en disposición de trabajar se dedicaba principalmente a estudios filológicos en torno a Shakespeare, al *Nibelungenlied* o la literatura barroca. No será hasta su proyecto del *Phantasus* – edición comentada de su obra temprana - que vuelva a impulsar su propia creación literaria.

En su estancia en Dresde Tieck comienza un estudio intensivo de la literatura alemana antigua, que primeramente le llevará a la publicación en 1803 de los *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*. En el año 1801, Tieck retoma su relación de amistad con Burgsdorff. Invitado por él se traslada con su familia a Ziebingen, en Frankfurt/Oder, a la hacienda de su anfitrión. Aquí viviría la familia casi de forma permanente, y Tieck con grandes paréntesis, hasta 1819. Esta invitación supone para Tieck una solución a sus problemas financieros. En diciembre de 1804, abandona Ziebingen camino de Munich, primera etapa de su viaje a Italia.

Inmediatamente después de la derrota de Prusia en octubre de 1806, retorna a Ziebingen. En 1808 marcha a Viena donde había permanecido su hermana desde su vuelta del viaje a Italia. En Viena retoma el contacto con Dorothea y Friedrich Schlegel, cuya conversión al Catolicismo había sido dada a conocer

recientemente. En verano de 1810, después de dos años de separación de su familia, vuelve a Ziebingen.

Durante sus años errantes Tieck se dedica de forma intensiva al estudio de la literatura medieval. Antes de 1799, su interés se había centrado más bien en el *Volksbuch* y en la literatura de los siglos XVI y XVII. A través de Wackenroder y de su estancia en Nürnberg su interés se dirige a la Edad Media. Aunque no es hasta su amistad con August Wilhelm Schlegel, cuyos estudios sobre Dante inician los estudios románticos sobre la Edad Media,⁹¹⁰ que Tieck se dedica de forma seria al estudio de esta literatura. Su traducción de poemas medievales, *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*, como ya hemos visto en el apartado dedicado a esta obra, tiene su fundamento textual en la recopilación de los textos del manuscrito de *Manesse* por parte de Bodmer y Breitinger de 1758-59. Con su modernización de los textos pretende, a través de una amplia recepción de la Edad Media, despertar la ‘conciencia nacional’,⁹¹¹ y así crear la base para una renovación nacional y poética. De forma consciente idealiza la época *romántica*, como él llama a la Edad Media, con claras alusiones al canon de la literatura romántica, representada para él por Dante, Calderón, Cervantes y Shakespeare, y la ensalza como modelo de unidad nacional. Se puede considerar a Tieck como uno de los fundadores espirituales de la germanística.

En esta época se puede hablar de un proceso de madurez. Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819), estético y filósofo a la vez que escritor, fue su amigo y

⁹¹⁰ Paulin, 1987, p. 70.

⁹¹¹ Cuando hablamos aquí de *conciencia nacional*, nos referimos a la conciencia de la existencia de una cultura, una literatura alemana sobre la que Tieck quiere llamar la atención de sus contemporáneos, como hemos visto en el apartado dedicado a sus *Minnelieder*.

confidente en este periodo: “Solger's Gedankengang vermochte ich wirklich zu folgen, und auf diesem Wege kam ich wieder in die Philosophie hinein. Vor seinem großen Talente hatte ich die höchste Achtung; es war ein seltener und ausgezeichnete Mann.”⁹¹² En su trato con Solger empieza su revisión de su obra de juventud. De forma retrospectiva, en 1817 le escribe una carta de reconocimiento: “Himmel, Erde, Religion, wie Gemüth, Ernst und Scherz, Gott und die Liebe, Alles schwebte plötzlich wieder verklärt in jenem Gleichgewichte, in welchem meine Jugend und mein Leichtsinne sie ahndend gesehn hatten.”⁹¹³ Con excepción de su antigua veneración mística de Böhmer, apenas se distancia de su obra temprana, y se vuelve a dedicar a ella con un espíritu de preservación y de renovación. Ahora como antes, Tieck se aferra a sus modelos, Shakespeare, Cervantes, *Nibelungenlied*, (menos a Calderón), que son para él garantes de la poesía verdadera. Mediante ediciones, como por ejemplo, la de las obras de Novalis, preserva la memoria de amigos fallecidos de la época del Romanticismo Temprano.

En los años en Ziebingen se dedica intensamente a su propia obra y a su conciencia poética. También en estos años recibe Tieck su primer reconocimiento académico oficial: es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Breslau. Entre 1811 y 1816, trabaja en la revisión de obras propias para el *Phantasmus: Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen*. Revisa *Blaubart*, *Der gestifelte Kater* y también *Zerbino*. En 1813-14, revisa *William Lovell* de donde elimina varios pasajes. A partir de 1815, Tieck

⁹¹² Köpke II, p. 174.

⁹¹³ Percy Matenko (ed.), *Tieck and Solger. The Complete Correspondence*. New York, Berlin: Westermann 1933, p. 364. Carta de Tieck a Solger del 24 de marzo de 1817.

trabaja en la continuación de *Sternbald*, su obra romántica más importante. Inmediatamente después aparecen los apuntes de Goethe sobre su viaje a Italia y su vehemente condena a Tieck en *Kunst und Altertum*, donde Goethe le hace responsable de haber promovido una orientación místico-religiosa del arte y de la literatura. En su *Phantásus*, y al estilo del *Decamerón* de Boccaccio, Tieck utiliza la narración dentro de la narración. El marco simula una ingeniosa conversación entre amigos amantes de la literatura que alterna seriedad, chanza y entusiasmo, y que tiene valor propio e independiente de las obras que se discuten: “Denn eigentlich liegt hier, in der Konstitution eines literarisch interessierten Freundeskreises und in der von ihm geübten, halb spielerischen, halb ernsthaften Konversation der programmatische Akzent des Werkes.”⁹¹⁴ Se mencionan los temas favoritos de Tieck, como son la patria, la amistad, el paisaje, el teatro y el arte dramático; lo dramático, Shakespeare y Calderón, el gusto literario, lo cómico, el sueño, el misterio y la maravilla. En esta primera versión de la obra sólo se incluyen *Der blonde Eckbert*, *Der getreue Eckart*, *Der Runenberg*, *Liebeszauber*, *Die schöne Magelone*, *Die Elfen*, *Der Pokal*, *Rothkäppchen*, *Der Blaubart*, *Der gestiefelte Kater*, *Die verkehrte Welt*, *Däumchen* y *Fortunat*, aunque Tieck tenía intención de incluir más de sus obras de juventud. Después del *Phantásus* Tieck se aleja de la diversidad de géneros y se inclina por la prosa, que proporcionará significado y fama a sus años de madurez. También alrededor de 1815 decrece considerablemente el interés de Tieck por estudiar la Edad Media y se dedica a la literatura alemana de los siglos XVI y XVII, especialmente al drama.

⁹¹⁴ Ribbat, 1978, p. 209.

Después de la muerte del viejo conde Finckenstein en abril de 1818, Tieck, junto con su familia y la condesa Henriette, se traslada en el verano de 1819 a Dresde. Mantuvo su relación con Berlín a través de su hermano y de su amistad con el historiador Friedrich von Raumer (1781-1872). Los puntos temáticos esenciales de sus relaciones de amistad hasta ahora pertenecían al ámbito del arte – Wackenroder –, religión – Novalis – o filosofía – Solger. A Raumer le unía el interés por la historia y por la política, y por los fenómenos literarios y culturales de su tiempo. Durante los primeros años, Tieck intenta relacionarse con los más dispares círculos sociales, pero pronto se daría cuenta de que también en Dresde existía competencia entre los distintos grupos literarios y culturales. Alrededor de 1820 empieza una nueva etapa creadora para Tieck.⁹¹⁵ Entre 1821 y 1823 publica sus *Gedichte* en una editorial de Dresde. También aparecen algunas de sus *Novellen* tempranas.

Tieck mantiene su independencia como escritor y erudito. No fue ni poeta de la corte, ni se había comprometido con una política de restauración como Adam Müller o Friedrich Schlegel, y a diferencia de August Wilhelm Schlegel no tenía una dedicación académica. En 1825 es nombrado *Dramaturg* del teatro de la corte. Desde mayo hasta junio del mismo año realiza un recorrido con Lüttichau, director artístico del teatro, por Alemania y Austria para hacerse una imagen de las circunstancias en otros escenarios. Cuando Tieck se retira del teatro tiene la vida asegurada como poeta.

⁹¹⁵ Robert Minder compara el cambio que se produce en la obra de Tieck con respecto a su etapa romántica con el cambio entre el Goethe del *Sturm und Drang* y el de la etapa de Weimar: “Romantik hatte aufgehört, das Ideal eines erlesenen Zirkels von Intellektuellen zu sein, [...] Romantik war eine breite Bettelsuppe für die Masse geworden, [...] Die Ritterromane Fouqués, die Gespenstergeschichten von Contesta und Weisflog, die grellen Dramen von Zacharias Werner und Müllner, die Klingverse zahlloser Epigonen überschwemmten den Markt, [...]” Robert Minder, “Ludwig Tieck, ein Porträt”. En Segebrecht (ed.), 1976, pp. 266-278. Aquí p. 274s.

La muerte de su mujer Amalie en 1837 y de su hija Dorothea en 1841 le afectan profundamente. Además, sus últimos años en Dresde están ensombrecidos por un empeoramiento de su salud y por su progresivo alejamiento de las preferencias literarias del público. En el verano de 1841 recibe una invitación del joven monarca Federico Guillermo IV de Prusia, llamado el Rey Romántico, y en otoño de 1842 vuelve definitivamente a Berlín. Tieck pertenece al círculo de los escritores, artistas y académicos meritorios que son llamados a Berlín por el nuevo rey prusiano (los hermanos Grimm, Rückert, Schelling, Cornelius). Allí debía crearse un centro del viejo Romanticismo y a la vez un frente académico y conservador en la época del *Vormärz*. La mayoría están de acuerdo con el rey en su postura de ‘romántico en el trono’ y con su política. Tieck se convierte en consejero privado y obtiene la condecoración *Pour le Mérite*. Con la vuelta a su *patria*, Tieck es retribuido y honrado por primera vez como un príncipe. En 1844 y 1846 se escenifican en su honor sus obras de juventud *Der gestifelte Kater* y *Der Blaubart*. Sin embargo, estas representaciones muestran que en el Berlín de los años 40, el Romanticismo Temprano despierta ya poco entusiasmo.

Con una creciente incompreensión por la política, Tieck, que supera ya los 75 años y rechaza tanto la Revolución de 1848 como la posterior reacción a la misma, vuelve de forma cada vez más fuerte a sus comienzos literarios. A partir de 1848 se hace más importante su amistad con Rudolf Köpke. Tieck confía al joven historiador sus recuerdos y experiencias, que Köpke anota cuidadosamente. Estas conversaciones serán la base de la primera biografía de Tieck editada tras su muerte.

En 1849 Tieck subasta su biblioteca estimada en unos 36.000 ejemplares. Tieck da este paso, que supone una gran pérdida, para ayudar financieramente a su hermano Friedrich. El director de biblioteca *Panizzi*, a través de la agencia de subastas *Asher*, consigue adquirir casi todos los ejemplares importantes, entre ellos manuscritos, para el Museo Británico. Por intervención del rey ya sólo se puede salvar una pequeña parte. Sin embargo, con la ayuda del monarca, Tieck consigue hasta su muerte volver a reunir una colección considerable, que en 1853 entra en posesión del conde Yorck von Wartenburg, en el castillo de Wartenburg/Kleinöls en Silesia. Estos libros se perdieron en las últimas turbulencias de la guerra. Tieck es considerado como uno de los mayores coleccionistas de libros del siglo XIX. Hay que destacar sus colecciones de literatura española e inglesa. Tieck muere en Berlín el 28 de abril de 1853, con casi ochenta años.

Alrededor de 100 personas acompañan su ataúd hasta el cementerio. Entre ellos, Alexander von Humboldt en el carruaje real como representante del monarca, Friedrich Schelling, Joseph Freiherr von Eichendorff, Friedrich von Raumer y Christian Daniel Rauch. Se dirigen al Dreifaltigkeitsfriedhof en la Bergmannstraße, y por deseo expreso de Tieck, el pastor Sydow – discípulo de Scheleiermacher -, al igual que hiciera en la tumba de los caídos de la Revolución de marzo de 1848, realiza el discurso funerario. De forma elegíaca, Rudolf Köpke describe este 1 de mayo:

Nach langen winterlichen Stürmen schien die Sonne zum ersten Male hell und warm. Sie brachte den Frühling, den klaren Himmel, und ihm die Ruhe. Als der Sarg eingesenkt wurde, und die Erdschollen auf die reichen Blumenkränze niederfielen, stieg oben im blauen Raume die Lerche auf; als die Trauernden den Kirchhof verließen, schlug die Nachtigall im jungen Grün.

Die Natur blieb ihrem Dichter treu. Der Frühling hatte ihn an der Schwelle des Lebens empfangen, er gab ihm am Ausgange das letzte Geleit. Am 31. Mai 1773 war er geboren, achtzig Jahre später, am 1. Mai 1853, wurde er bestattet.⁹¹⁶

7.1. *Musikalische Leiden und Freuden* 1822 (pub. 1824): El fin de la utopía romántica

Musikalische Leiden und Freuden. Novelle, fue creada en 1822 y publicada por primera vez en *Rheinblüten. Taschenbuch auf das Jahr 1824*, en Karlsruhe. El mismo año fue publicada separadamente en Dresde. Asimismo en *Novellen IV, Schriften XVII* y por último en *Gesammelte Novellen I*, Berlín 1852.⁹¹⁷

En el diario de Karl Förster – “Dresden, 29. August 1822” – se puede leer al respecto:

Eine Mitteilung anderer Art gab der Freund am nächsten Abend, wo er das Manuskript seiner neuesten Novelle: die musikalischen Freuden und Leiden vorlas. Es ist darin wenig Handlung, aber in den herrlichen Gesprächen sind köstliche Gedanken über Musik entwickelt: überhaupt treffliche Schilderungen und höchst gelungen die Charakteristik des Enthusiasten. In den Laien schildert Tieck seine eignen musikalischen Leiden bei Erlernen der Geige und gab dabei noch einige höchst ergötzliche Kommentare zu jener Zeit. Er ist jetzt fleißiger als je, hat noch einige Novellen bereits fertig und mehrfache schriftstellerische Pläne beschäftigen ihn eifrig. Mögen die guten Götter ihm Ausdauer und Gesundheit geben.⁹¹⁸

⁹¹⁶ Köpke II, p. 147.

⁹¹⁷ Aquí utilizaremos la versión de Thalmann, *Werke* III, pp. 75-128. Este *Novelle* será citada como MLF.

⁹¹⁸ Aquí Schweikert, 1971, p. 303.

Esta *Novelle* pertenece a la producción temprana de Tieck en su época de Dresde. Surge incluso antes de que Tieck desarrollara su teoría de la *Novelle*.⁹¹⁹ Con el cambio y dedicación casi exclusiva a este género, Tieck abandona la variedad de géneros y opta por uno que le da gran libertad de acción,

die jeder Erweiterung fähig war, und jedem Gegenstande sich anschmiegte. Immer aber sollte die Novelle den höchsten Standpunkt des Dichters festhalten, sie sollte die Welt nicht allein abspiegeln, sondern die Widersprüche des Lebens, die Wirren und Kämpfe der Leidenschaft auflösen und versöhnenden Auffassung erheben.⁹²⁰

Tieck parece haber superado la resignación que caracteriza su etapa de Ziebingen. Alrededor de cuarenta *Novellen* – la primera, *Die Gemälde*, aparece publicada en 1822, y con ella da comienzo su “Spätwerk”⁹²¹ - surgen en este periodo, obras que suelen dividirse de forma temática, no cronológica, puesto que no cabe ya hablar realmente de una “geistliche Entwicklung” como ocurre con su obra anterior.⁹²²

Independientemente de la evolución o ausencia de evolución en estas *Novellen*, consideramos importante el hecho de que la que nos ocupa sea una de las primeras y fuera escrita en el mismo año de la muerte de E. T. A. Hoffmann, 1822. Con ella Tieck parece querer saldar una cuenta pendiente con la estética musical que se remonta a las *Herzensergießungen*, las *Phantasien* y al *Sternbald*. Con esta

⁹¹⁹ Tieck formula esta teoría en el preámbulo al tomo XI de sus *Schriften* en el año 1829: “Bizarr, eigensinnig, phantastisch, leicht witzig, geschwätzig und sich ganz in Darstellung auch von Nebensachen verlierend, tragisch wie komisch, tief sinnig und neckisch, alle diese Farben und Charaktere läßt die ächte Novelle zu, nur wird sie immer jenen sonderbaren auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen andern Gattungen der Erzählung unterscheidet. (p. LXXXVII) Cf. Hartwig Schultz, “Die letzten Ritter der Romantik im Vormärz”. En Walter Jaeschke (ed.), *Der Streit um die Romantik (1820-1854)*. Hamburg: Meiner 1999, pp. 153-171. Especialmente p. 159s.

⁹²⁰ Köpke II, p. 55.

⁹²¹ Ribbat, 1978, p. 207.

⁹²² Cf. Marianne Thalmann, *Ludwig Tieck, ‘Der Heilige von Dresden’*. Aus der Frühzeit der deutschen *Novelle*. Berlin: de Gruyter 1960. También Gebhardt, 1997, p. 223.

Novelle se cierra una puerta, se responden preguntas que se planteaban más de veinte años atrás, cuestiones en torno a la práctica musical y a la recepción de la música, a la creación artística, al público. La *Novelle, Musikalische Leiden und Freunden*, tiene como personaje central a un músico carente de talento, y en ella se describe de forma detallada y extensa una práctica musical obtusa. Aquí quedan también reflejadas tanto las experiencias de juventud del autor durante sus clases de violín, como su visión de la música de la edad adulta, y la historia depende en gran parte de E. T. A. Hoffmann, en la medida en que crea una sátira utilizando prototipos que aparecen en las diferentes obras de este autor.

Tieck se enfrenta aquí directamente a la problemática del artista y del arte en la época de la Restauración, y muestra cómo los ideales románticos sobre el efecto del arte varían frente a la recepción real. En los estudios sobre Tieck en torno a esta obra, ha sido valorada de forma muy dispar. Marianne Thalmann la cataloga bajo la rúbrica “Landadel und Glücksritter” junto con *Gemälde, Der Geheimnisvolle, Verlobung, Die Reisenden* y *Gesellschaft auf dem Lande*, las primeras producciones de sus años de Dresde - “Sie sind der Grundstock einer neuen Produktionswelle nach der ‘schöpferischen Pause’.” -, y describe así el lugar de la acción. Demuestra que en esta obra se retoman cuestiones románticas conocidas que ya se expresaban en el *Sternbald*, pero ya no se plantean desde la búsqueda de una existencia artística, sino que surgen del encuentro entre “Laien, Sammlern und Enthusiasten”, de una comunidad para la que el arte todavía es un valor fundamental.⁹²³

⁹²³ Thalmann, 1960, p. 34s.

Christian Gneuss parte de un alejamiento de Tieck del Romanticismo, sin embargo, constata que esta *Novelle*, al contrario que otras analizadas con anterioridad por el autor, parece rendir precisamente un reconocimiento al mismo, aunque sólo en un aspecto parcial, en el de la ópera romántica alemana como la creó Weber. Sin embargo, en su interpretación se esfuerza por relativizar esta idea. Esta *Novelle* de Tieck marca una excepción entre las que escribe en los primeros años de los años veinte, que suponen en primera línea una crítica al Romanticismo político. Antes incluso de adoptar una postura frente al romanticismo literario, Tieck incluye la música entre sus disquisiciones críticas sobre la época que está viviendo. Se plantea aquí la cuestión, de si tras la elección de este tema se esconde una problemática similar a la que se puede encontrar detrás de la lucha contra las fórmulas políticas del Romanticismo tardío, si la decadencia del Romanticismo que Tieck cree vislumbrar en el terreno político y religioso también se puede reconocer en la música. La evolución real de la música romántica se extiende hasta finales de siglo, así que cabe suponer, como también se puede desprender del texto, que su crítica va en otra dirección.⁹²⁴ El argumento de la *Novelle* lo considera Gneuss débil y superficial, y el hecho de que las conversaciones ocupen la mayor parte, una debilidad del autor. Sin embargo, pensamos que el atractivo de la *Novelle* radica precisamente en las conversaciones. Tieck, como es habitual en él, presenta su punto de vista sobre la estética musical y su práctica en, y desde la obra literaria.

Walter Hinderer, por su parte, sitúa esta “Gesprächsnovelle” en el marco del discurso de los sentidos – “Diskurs der Sinne” - que en el siglo XVIII se

⁹²⁴ Cf. Christian Gneuss, *Der späte Tieck als Zeitkritiker*. Düsseldorf: Bertelsmann 1971.

desarrollaba desde la estética, la filosofía, la pedagogía y la ciencia. Tieck se adhiere a este discurso con dos *Novellen*: *Die Gemälde*, que trata las nuevas “Sehzenen” desde la pintura, y *Musikalische Leiden und Freuden*, que dedica a las nuevas “Hörzenen” y a la música.⁹²⁵ A través de las opiniones y el comportamiento de los personajes de la obra, el discurso se divide en diferentes perspectivas que Tieck valora mediante una hábil técnica narrativa. Pero su valoración se distancia de las posiciones unilaterales de la época de las *Herzensergießungen* y del *Sternbald*, ahora sus postulados son más diferenciados y moderados.

Sorgatz considera y analiza esta obra como una mezcla entre Lockmann y Berglinger, en la que Tieck encuentra una salida satisfactoria a la nostalgia romántica en un punto intermedio entre ambas concepciones artísticas, convirtiendo al personaje del *Kapellmeister* en prototipo del artista romántico.⁹²⁶ Escrita veinticinco años después de las *Herzensergießungen*, Tieck desplaza la unilateralidad que en la obra precedente resulta de la intolerancia de la concepción artística de Berglinger y la sustituye por una multiplicidad de voces enfrentadas en un círculo compuesto por músicos, diletantes y legos, un ejemplo típico de lo que Sorgatz llama “Gemeinschaftsbedürfnis der Romantiker.”⁹²⁷

Schoolfield, en su somero repaso a las figuras musicales en la literatura alemana, dedica especial atención a esta *Novelle*, que divide a lo largo de su estudio en función de los personajes y de su inspiración en figuras de diferentes obras de

⁹²⁵ Cf. Walter Hinderer, “Musikalische Leiden und Freuden. Anmerkungen zu einem novellistischen Musikdiskurs Ludwig Tiecks”, en Doering (eds.), 2000, pp. 317-328. Aquí 319.

⁹²⁶ Sorgatz, 1939, pp. 24-37.

⁹²⁷ Sorgatz, 1939, p. 24.

Hoffmann. No hace un análisis conjunto de la *Novelle*: en primer lugar trata al Conde Alten y a su amada Julie, comparando a éste con Kreisler.⁹²⁸ En segundo lugar trata al músico italiano y su intento de defender la preeminencia de la música italiana sobre la alemana en relación con *Die Fermate*.⁹²⁹ En último lugar, y ya dentro de la época del *Biedermeier* y del Realismo Poético, trata la figura del “Laie”, a quien llama el “Musikfeind”, y lo compara con el personaje de la obra de Hoffmann del mismo nombre.⁹³⁰ Schoolfield defiende la tesis de que Tieck - en referencia al Conde Alten -, es incapaz de crear un verdadero músico romántico: “Tieck is unable to create a true Romantic musician. His Alten is at bottom as much a philistine as any of the “Halunken” whom Kreisler so thoroughly despises”,⁹³¹ sin caer en la cuenta de que no era su pretensión, y que es en la figura del *Kapellmeister* donde ha creado ese músico romántico, pero ya no al estilo de Berglinger y Kreisler, sino al estilo de un romántico ‘práctico’ y ‘realista’, aunque pueda esto parecer una contradicción.

Como ya hemos mencionado, en esta *Novelle* se entretajan muchos elementos autobiográficos, especialmente en la persona del “Laie”, en cuya narración podemos descubrir al propio Tieck y sus infructuosos intentos y esfuerzos por aprender a tocar el violín. En la biografía de Köpke encontramos enormes similitudes entre la descripción que hace Tieck de su experiencia musical y el papel fundamental del padre en la misma, y el discurso del “Laie” en la *Novelle*.⁹³² Existe, por ejemplo, un gran parecido entre la cómica descripción en

⁹²⁸ Cf. Schoolfield, 1956, p. 30s.

⁹²⁹ Cf. Schoolfield, 1956, pp. 44-46.

⁹³⁰ Cf. Schoolfield, 1956, p. 58s.

⁹³¹ Schoolfield, 1956, p. 31.

⁹³² Cf. Köpke I, p. 55-58.

ambos textos de las “extrañas” transformaciones que se producían en el rostro tanto del “Laie” como de Tieck mientras tocaban el violín, así como de la reacción del padre. En la *Novelle* se describe de la siguiente forma:

Da meine Nerven so stark affiziert wurden, so zeigte sich mein Widerwille gegen das Geheul und Schnarzen, welches meine Finger so dicht von meiner Nase erregten, auch deutlich in meinen Gesichtsmuskeln, der Mund und die Wangen begleiteten mit widerlichen Verzerrungen die hohen und tiefen Töne, die Augen klemmten sich zu und rissen sich auf, und ich fühlte deutlich, daß manche neue Falten und Lineamente sich formierten, die ursprünglich nicht für ein gewöhnliches Menschengesicht berechnet waren. [...] Er [el padre] erschreck über das, was er hörte, und erstaunte noch mehr über das, was er sah. [...] meine Musik könne doch von Nutzen sein, Ratten und Mäuse zu vertreiben; er warnte mich nur zum Beschluß, den Ausdruck meiner musikalischen Physiognomie doch etwas zu beschränken, weil ich außerdem auf dem graden Wege zum Affen sei.⁹³³

Y en la biografía de Köpke podemos leer:

das Instrument selbst ward ihm verhaßt. Die dabei nothwendige Haltung des Kopfes kam ihm abgeschmackt vor, die sägende Bewegung der Hand lächerlich, der schrillende Ton der Geige, seinem Ohre so nahe, schnitt ihm durch Mark und Bein. Unwillkürlich verzog er bei gewissen Tönen den Mund grimassenhaft, die sonderbarsten Gesichtsverzerrungen wurden ihm zur Gewohnheit. An eine Beendigung dieser musikalischen Leiden war nicht zu denken [...] Schweigend hatte der Vater zugehört, endlich sagte er: “Mein Sohn, du hast in der That Fortschritte gemacht; freilich nicht im Violinspielen, aber doch im Gesichterschneiden. Wo in aller Welt hast du diese abgeschmackten Fratzen her?” Zuletzt behauptete er gar, in Folge dieser heillosen Musik heftige Zahnschmerzen bekommen zu haben.⁹³⁴

Gran parte de la ‘acción’ de esta *Novelle* transcurre en la residencia de un Barón amante del arte. Varios personajes, todos ellos relacionados con la música en mayor o menor medida, se reúnen y surge una conversación y una discusión en

⁹³³ MLF, p. 89s.

⁹³⁴ Köpke I, p. 56.

torno a la valoración de la práctica y de la recepción musical. Cada uno de los personajes acaba narrando la historia de su propia relación con la música desde una perspectiva diferente. Todos ellos han sufrido como consecuencia de su particular visión y experiencia musical, un sufrimiento que en última instancia se produce – excepto en el caso del falso entusiasta Kellermann - precisamente por su amor a la música.

La escasa acción gira en torno a una historia de amor en la que los amantes se encontrarán a través de la música: Después del fracaso del ensayo de una nueva ópera del *Kapellmeister* recién llegado a la ciudad, en casa del Barón Fernow se reúne una “Abendgesellschaft” de amigos de la música. La nueva ópera y el intento fallido de ensayarla, son el punto de partida de diversas discusiones en torno a la música. El joven Kellermann describe la “emoción” que despierta en él la música; el lego refiere de forma retrospectiva las clases de violín a las que su presuntuoso padre le había “obligado” a asistir en sus primeros años; un viejo italiano cuenta sobre su esposa cantante, cuya carrera fue arruinada por un músico alemán llamado Hortensio, que la convenció para que cantara con los sentimientos, y con ello la alejó del favor del público y del dinero; finalmente, el Conde Alten cuenta que lleva años buscando a una joven cantante que una vez oyera en un concierto cantar con un arte incomparable. Cambia la escena y se encuentran en el bosque, donde el viejo italiano, que no puede superar la pérdida de su esposa, se quiere quitar la vida: sólo poder acabar con Hortensio le haría desistir de su empeño. En ese mismo momento se oye a lo lejos una voz en la que el conde reconoce la de su largo tiempo añorada joven. El conde, el *Kapellmeister* y el italiano se dirigen hacia allí. El brusco y malhumorado padre de la joven les

obstruye el camino, y el italiano reconoce en él a Hortensio. La huida de padre e hija fracasa. El *Kapellmeister* ha encontrado al fin a la *primadonna* para su ópera y el conde a la mujer de su vida. Hortensio ya no ofrece resistencia y el italiano renuncia al suicidio.

Veinticinco años atrás, en la personalidad ficticia de Berglinger, Wackenroder y Tieck no habían creado sólo un músico sentimental, habían creado un “Künstlertyp”, un artista-tipo cuyo problema existencial, que percibe como sufrimiento y tortura, se define como una amarga contradicción entre su innato entusiasmo y la vida entre los demás hombres. La cuestión que plantea el monje al final de las *Herzensergießungen* - “Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben?”⁹³⁵, en la que se pone en duda la capacidad creadora de Berglinger, está presente en la *Novelle* de forma implícita dentro de un entorno social en el que existe una clara separación entre perspectivas desde la estética de la recepción y desde la estética de la producción.

Los sufrimientos y la crisis existencial de Berglinger tienen su origen en las contradicciones entre arte y sociedad, y en la *Novelle* se enfrentan los sufrimientos del *Kapellmeister* con los problemas de los demás miembros de esta “sociedad musical” – entusiastas, conocedores, practicantes - en forma de fragmentos autobiográficos que narra cada uno de los personajes, y que son a su vez comentados de forma crítica – a veces en forma de interrupción con un alto contenido irónico - por los demás. Estas conversaciones abarcan casi el setenta por cien de la *Novelle* y descansan en experiencias del autor durante su larga

⁹³⁵ WW, p. 131.

estancia en Ziebingen.⁹³⁶ Siguiendo a Thalmann, transmite una de las experiencias esenciales de esta época: “das Aufgeschlossenwerden für die strenge Musik durch die Stimme der Frau, die er liebt.”⁹³⁷

Tieck construye diferentes personajes para encarnar las diversas posiciones con respecto a la recepción y a la producción artística. La discusión se abre a raíz de las quejas y exigencias desmesuradas de la *Prima Donna* – la “virtuosa” - durante el ensayo de la última ópera del *Kapellmeister*: “die erste Sängerin äußerte ihren Verdruß, der Kapellmeister wurde empfindlich, wies zurecht, half nach, alles vergebens; man mußte abbrechen, indem die Virtuosin behauptete, die Passage müsse geändert werden, weil sie ihrer Stimme ganz entgegen sei”.⁹³⁸ La actitud de la cantante provoca el rechazo y el enfado del *Kapellmeister* y compositor, que se lamenta al estilo de Berglinger:

... man arbeitet sich ab, man studiert, man quält, und endlich freut man sich auch, wenn das Werk vollendet ist und gelungen scheint, und dann muß es diesen elenden, verdorbenen Handwerkern übergeben werden, die nichts gelernt haben, und mit dem wenigen, was sie wissen, noch wie mit Wunderwerken hinter dem Berge halten wollen. Kann es einen traurigern Beruf, als den eines musikalischen Komponisten geben? Denn endlich nun, wenn auch dieser Jammer durch Bitten, Drohen, Scherzen, Vergötterung, Lüge und Falschheit, durch kleine Änderungen, Zusätze und Wegnahme überwunden ist, wird das gemartete Werk der Laune des Publikums, und dem blinden Zufall, seinem allmächtigen Beherrscher übergeben.⁹³⁹

El trabajo del compositor es duro y generalmente desagradecido, tanto por parte de los cantantes como de los miembros de la orquesta; tiene que soportar intrigas,

⁹³⁶ Cf. Hinderer, 2000, p. 320.

⁹³⁷ Thalmann, *Werke* III, p. 1068. Thalmann hace aquí referencia a la Condesa Henriette von Finckenstein.

⁹³⁸ MLF, p. 81.

⁹³⁹ MLF, p. 82s.

tozudez, presunción, envidia mutua y un deseo de reconocimiento que dificulta su labor. El *Kapellmeister* quiere ser el heraldo de un ideal artístico y al igual que Berglinger se convierte en un pesimista que contempla la profesión de músico como una de las más difíciles y tristes. No puede alcanzar su ideal artístico porque se ve sometido a la mecánica “caprichosa” de la puesta en escena y al público, de cuyo humor depende el éxito o fracaso de una composición: El público es en última instancia el destinatario, sólo su aprobación es garantía “social” de que el músico es un verdadero artista.

Pero más amarga es la lucha que el *Kapellmeister* debe llevar consigo mismo cuando crea en soledad. Aquí lucha contra un enemigo invisible mucho más obstinado: la duda sobre su propia capacidad. El *Kapellmeister* es consciente de que aparte de las “casualidades” ya mencionadas, hay debilidades de la obra de arte que uno sólo puede percibir en el momento de ser representada: “Denn mögen wir ein Werk noch so oft durchsingen, genau kennen, von allen Seiten prüfen, das Urteil aller Freunde und Kenner vernehmen, so bleibt manches, und oft das Beste, zurück und das Schlimmste zeigt sich bei der Aufführung erst [...] – die Bestimmung des Künstlers! Ist sie nicht eine traurige?”⁹⁴⁰ Y en este punto es donde el compositor se enfrenta a sí mismo, a sus inseguridades y a sus propias dudas. Empieza a componer una nueva obra con el convencimiento de que va a crear algo grande, perfecto, sublime..., sin embargo, la tranquilidad y la seguridad desaparecen durante el proceso de creación; “mein Entzücken an meiner Hervorbringung wechselt mit den bittersten Zweifeln.” A menudo siente en su interior que aquello que escribe está muy cerca de lo verdadero, de lo celestial,

⁹⁴⁰ MLF, p. 83.

“daß meine Noten anklopfen und den Wandnachbar, den unbekanntenn, begrüßen...”,⁹⁴¹ y piensa que se le va a aparecer el “genio”, pero éste nunca aparece, su espíritu se tortura, y resignado sigue trabajando. Se compara a un mono que en algún momento tiene el presentimiento de la razón y cree poder alcanzarla, pero se encuentra una y otra vez reducido a su lastimoso estado original. Busca sin descanso el reconocimiento, pues su imagen del mundo y su concepción musical ya no se dirigen, como en Berglinger, únicamente a Dios: “er kann nicht wie jener durch unerschütterliche Frömmigkeit alle Traurigkeit und jegliches Bedenken verjagen, da er nicht nur Gottes Diener ist.”⁹⁴² La razón sustituye a la Fe, y aunque se siente torturado por la duda, a través de la razón comprende que su destino no es único o extraordinario, y este convencimiento le dota del humor y la ironía necesarios para poder controlar estos temores y superar los momentos de crisis, y encontrar siempre nuevas fuerzas que le permiten seguir adelante. Y en el reconocimiento de los demás radican sus “musikalische Freuden”. Dios le regala al compositor romántico la genialidad, le ha bendecido con la semilla de la fuerza artística, pero exige de él que se complete luchando y con sacrificios. Sabe que cumple una misión creadora y se siente en la obligación de defenderla, lo que le sitúa por encima de su predecesor. La tragedia que resulta de mantenerse fiel a esos principios queda compensada con los éxitos y el reconocimiento en esta vida.

Una segunda figura de la *Novelle* que se enfrenta a la práctica musical desde la perspectiva de la producción, en este caso el canto, es el viejo italiano, un antiguo cantante y músico ‘errante’ que rinde homenaje a una práctica artística efectista.

⁹⁴¹ MLF, p. 84.

⁹⁴² Sorgatz, 1939, p. 25.

Tieck encarna aquí una postura artística ambivalente. El calvario del italiano y el de su mujer ilustran las antinomias de la actividad musical burguesa. Su esposa Isabella, que es a su vez su pareja de canto, queda fascinada por el músico y teórico alemán Hortensio y se convierte en su alumna. Entra así en contacto con una tradición musical más afectiva, representada por el músico alemán, y cambia su forma de cantar – “in edel große Manier singen, mit Seele, wie Hortensio sagte, nicht mehr aus Hals und Kehle, sondern, so wie die Deutsche meinen, aus das Gemüt heraus. Gemüt! [dice el italiano] eine extra Erfindung, die alle andern Nationen gar nicht kennen. [...], pur ohne Manier und Methode.” Con su nueva forma de cantar se enfrenta a su marido y a la incomprensión del público: “Von dem Tage Zwietracht unter uns, kein Beifall vom Publikum mehr.”⁹⁴³ Isabella pierde su orientación, la ruptura comunicativa con el exterior se produce con anterioridad a lo esperado, porque después de haber aprendido a cantar de la nueva forma – “pur ohne Manier und Methode” – no consigue lo que pretendía con ello, al maestro Hortensio: “Hortensio war großer Theoretiker und Enthusiast, wollte aber keinen Amanten abgeben, war verheiratet an eine gute Frau, die nach deutscher Manier ganz Seele war. Nun steigt in meiner zarten Isabelle die Bosheit immer höher.”⁹⁴⁴ Pero ya es tarde para volver atrás, aunque intenta retomar la antigua técnica, pierde su voz:

Sie will retour in alte brillante Manier, verflucht Seele und Gemüt, aber war nicht anders, als wenn die Töne wie Besessene durcheinanderschrien, kochte und zwirbelte oft in der Gurgel, murrte un pff, als wenn Satanbrut in dem kleinen Hals miteinander auf Gabel und Besenstiel wie zum Schornstein hinaus auf die liebe Blocksberg fahren und rutschen wollten.⁹⁴⁵

⁹⁴³ MLF, p. 94.

⁹⁴⁴ MLF, p. 94.

⁹⁴⁵ MLF, p. 94.

Su locura la conduce a la ficción de un público formado por ángeles y espíritus liderados por el Rey David: “die gewöhnliche Menschheit sei zu platt und grob organisiert, ihre Kunst zu fassen, darum habe sie Überirdische invitiert, die klagten niemals über Dissonanz [...]”⁹⁴⁶ De esta forma canaliza su fanatismo teatral por la música, a la vez que su nostalgia por participar en ella activamente. Su muerte pone fin a sus sufrimientos. En este personaje secundario se plantea el problema romántico del aislamiento del individuo. El alejamiento del mundo exterior, aun en compañía, es poco productivo, y esto se puede observar en el destino del marido. El viejo italiano no ha salido escarmentado de la experiencia.

El motivo del aislamiento es objetivo. La nueva forma de cantar de Isabella no encuentra aceptación entre el público, por ello trasladan sus conciertos al ámbito privado, en el que la nostalgia de participación activa se ve aparentemente saciada. Pero la apariencia engaña: “Der biedermeierliche Rückzug ins private als Mißverstehen des Romantischen ist unangemessen.”⁹⁴⁷ De forma humorística se plantea el peligro que supone sobreestimar el impacto de la música y limitarlo a un efecto hacia fuera. El hecho de que la locura de Isabella comparada con la del héroe romántico resulte más cómica que trágica no debe inducir a error al respecto. Isabella no está al nivel de la “extra deutschen Erfindung”, de la música que representa el maestro alemán.

El maestro alemán Hortensio y su hija también son víctimas de la misma incompreensión que Isabella, algo que no debería sorprender si tenemos en cuenta

⁹⁴⁶ MLF, p. 95.

⁹⁴⁷ Beate Mühl, *Romantiktradition und früher Realismus. Zum Verhältnis von Gattungspoetik und literarischer Praxis in der Restaurationsepoche (Tieck – Immermann)*. Frankfurt/M.: Bern 1983, p. 74.

que ellos representan precisamente esa música ‘afectista’ que supuso el fin de la relación de Isabella con el público. Sin embargo, en el caso del fracaso de Hortensio hay que añadir otra tragedia: su origen humilde. Aunque desde muy joven se siente atraído por la música, sus padres eran tan pobres que poco pudieron hacer por su formación musical. De forma autodidacta y con grandes esfuerzos consigue adquirir los conocimientos necesarios para convertirse en compositor. Pero cuando cree haber terminado su formación no encuentra apoyo en ninguna parte: “kein Mensch wollte von mir etwas wissen, mein Äußeres war nicht empfehlend, ich besaß keine feine Lebensart, mir fehlten die einschmeichelnden Manieren.”⁹⁴⁸ Y aunque decide irse a Italia, la precaria situación de sus padres le hace desistir y se siente obligado a velar por ellos. Se dedica a dar clases particulares de música por poco dinero. Un día le ofrecen un alumno que ya llevaba seis años tocando el violín. Hortensio acepta esta clase con grandes esperanzas: “Ei! dachte ich dazumal, das ist doch ein Trost, da kann ich einmal musikalisch zu Werke schreiten und vielleicht einen echten Scholaren erziehn.” Pero pronto se dará cuenta de su error, su alumno no era siquiera capaz de afinar su violín: “er kennt keine Tonart, schabt alles aus dem Gedächtnis daher, hat keinen Takt, und verwundert sich in seiner blanken Unschuld, daß alles das Zusammenhang habe und Wissenschaft sei.”⁹⁴⁹ Y este ‘aventajado’ alumno no será otro que el “Laie”, que compungido escucha los lamentos de Hortensio. Pero no acabaron aquí sus sufrimientos. Tras la muerte de sus padres se dedica a tocar en pequeñas localidades, incluso en algún teatro intentaron representar alguna de sus óperas, pero sin éxito. Contrae matrimonio con una cantante y cree al fin haber encontrado la felicidad, pero tras el nacimiento de su hija la voz de su mujer

⁹⁴⁸ MLF, p. 123.

⁹⁴⁹ MLF, p. 124.

se hace cada vez más débil: “sie sang immer schwächer, immer stärker griff sie sich an, und sang sich zu Tode.” Hortensio dedica ahora su vida a educar a su hija siguiendo sus propios principios y su propia concepción musical, le enseña a cantar como él cree que se debe representar la música:

Eine Musik, recht vorgetragen, wiegt sich wie ein Stück des Himmels und sieht aus dem reinen Äther in unser Herz, und zieht es hinauf. Und was sich einzig und allein im Ton hören will, ist die Begeisterung. Einen tragischen oder göttlichen Enthusiasmus gibt es, der herausklingend jeden Zuhörer von seiner menschlichen Beschränktheit erlöst. Ist die Sängerin dieser Vision fähig, so fühlt sie sich vom Sinn des Komponisten, aber auch zugleich vom Sinn der ganzen Kunst durchdrungen, daß sie Schöpferin, Dichterin wird, und wehe dem armen Kapellmeister, der dann noch Takt schlagen, und das Tempo zu starr festhalten will, denn die Eingeweihte darf über die gewöhnlichen und notwendigen Schranken hinaussteigen, und sich wie ein Engel schwebend aus dem Grabe des Zeitlichen erheben, und triumphierend in lichter Glorie dem Unsterblichen zufliegen.⁹⁵⁰

Como es de esperar, su hija, educada en esta “deutsche Manier”, tampoco obtiene el beneplácito del público. En consecuencia, ambos se retiran de la profesión y de la sociedad y buscan lugares alejados donde poder practicar su arte sin ser escuchados.

La contraposición entre el artista y el mundo que le rodea es con todo menos extrema que en el caso del Berglinger. Tanto de las conversaciones serias como de las menos serias se aspira a un entendimiento entre ambos mundos. El público al que se enfrenta el artista está representado por diferentes tipos. Por un lado está el entusiasta Kellermann, personaje que representa al ‘falso’ entusiasta, que se acerca a la música sin siquiera sentirse atraído por ella, y en quien despierta una antipatía infernal en lugar de una simpatía paradisiaca: “statt paradiesischer

⁹⁵⁰ MLF, p. 125.

Sympathie nur die infernalische Antipathie erregte”. Es uno de esos charlatanes que no siente ninguna inclinación musical, más bien al contrario, pero que siguiendo la moda de la época y las lágrimas de una mujer toma la decisión de entusiasmarse por ella: “Da, Freunde! Faßte ich den großen Entschluß, umzusatteln, und von der Musik gehörig begeistert zu werden.” Sin embargo, su falso entusiasmo es demasiado evidente – “ich übertraf alles in der Begeisterung, was ich nur je in den Gesellschaften hatte beobachten können”⁹⁵¹ y no tarda en ser desenmascarado: “meine boshafte Freunde meinten, ich hätte den Ansatz zu hoch genommen, und sei von der andern Seite vom Pferde wieder hinuntergefallen.”⁹⁵² Pero quienes más le hicieron sufrir fueron los músicos, que percatándose de que mostraba la misma emoción desmesurada por uno y otro, pronto descubrieron también la falsedad de ese sentimiento, apareciendo el entusiasta a sus ojos como: “für die Kunst ein mißgeschaffenes Ungeheuer”.⁹⁵³

Un segundo tipo de entusiasta lo representa el Conde Alten, en quien Sorgatz cree ver un moderado y refinado Lockmann.⁹⁵⁴ Aunque siempre se ha visto atraído por la música, actualmente su entusiasmo se alimenta básicamente por el deseo de encontrar a su joven y desconocida cantante, que a través de su voz le permite intuir la belleza más absoluta del arte. Sin embargo, al revés que en el caso de Lockmann y su alumna Hildegard, su nostalgia por la desconocida Julie está libre de toda sensualidad. Su pasión por la música se remonta a la infancia, e irónicamente es su status social, al igual que en el caso de Hortensio – éste por

⁹⁵¹ MLF, p. 85.

⁹⁵² MLF, p. 86.

⁹⁵³ MLF, p. 87.

⁹⁵⁴ Sorgatz, 1939, p. 26.

defecto y el conde por exceso -, el que le impide dedicarse a ella: “Ich wollte nichts anders lernen, und verwünschte oft meinen Stand, der mich hinderte, ein ausübender Künstler zu werden.”⁹⁵⁵ Su inclinación por la música no sólo le enfrentó con su padre, sino que le amargó sus años de juventud y su disfrute del arte. Su opinión sobre el arte se enfrenta en clara oposición a la del “virtuoso italiano”: “... daß sie meistens zu sehr zum Zeitvertrieb herabgesunken sei, daß sie um Effekte buhle, die ihrer unwürdig sind, und daß die wenigsten Sänger nur wissen, was Vortrag und Gefühl zu bedeuten haben.” Al conde le molesta precisamente esa virtuosidad que el italiano defiende, “eine Virtuosität die wohl ganz nahe an die Seiltänzer grenzt und von der echten Kunst ganz ausgeschlossen sein sollte”,⁹⁵⁶ y se convierte en el crítico por excelencia de la técnica vocal italiana, que el italiano considera necesaria para siquiera posibilitar el canto. Aboga por una metafísica del arte como se insinúa en textos de Wakenroder y Tieck, y Hoffmann.⁹⁵⁷ En “Die Wunder der Tonkunst” se puede leer: “Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert...”. El Conde se adhiere de forma indirecta a esta idea cuando se posiciona en contra de la afectación y la artificiosidad en la composición y en el canto, que propone sustituir por mecanismos musicales con los que tanto el compositor como los cantantes puedan expresar lo sobrenatural del amor, del lamento, de la devoción y de cualquier emoción del alma: “...Komponist und Sängerin das Übermenschliche der Liebe, der Klage, der Andacht und jeder Regung der Seele ausdrücken können.” El momento más importante de su vida fue aquél en que tuvo ocasión de escuchar a

⁹⁵⁵ MLF, p. 96.

⁹⁵⁶ MLF, p. 97.

⁹⁵⁷ Cf. Hinderer, 2000, p. 321.

una joven desconocida cuyo canto era capaz de transmitir lo que siempre había anhelado: “Dieser reine, himmlische Diskant war Liebe, Hoheit, zarte Kraft und Fülle der edelsten, der überirdischen Empfindung”,⁹⁵⁸ y que el *Kapellmeister* describió con las siguientes palabras: “In dem Ton der Sängerin war etwas so Wunderbares, daß es mich tief ergriffen hat; ich war wie im Traum..” Y en este momento la actividad principal del Conde consiste en buscar en todas las salas de conciertos y óperas aquella voz maravillosa que le fascinó, que le insufló “Liebe, wahre Liebe”,⁹⁵⁹ y con cuya poseedora pretende contraer matrimonio: “nur dieses Wesen mit dieser Wunderstimme, oder keins...”⁹⁶⁰ De forma irónica, esta voz tan apreciada tanto por el conde amante del arte como por el *Kapellmeister* fue duramente criticada por el público en la corte, hasta el punto de aconsejar a la joven tomar clases de un buen cantante “um Schule zu bekommen”. Y esta joven no es otra que la hija de Hortensio, el músico alemán, que indignado por el trato que recibió su hija, la alejó de los círculos sociales y la obligó a prometer no cantar jamás en público. En palabras de Hinderer, la historia de este músico alemán y su hija se contraponen a la del músico italiano y su mujer como la ópera sería a la ópera buffa.⁹⁶¹

Por último cabe hablar del llamado “Laie”, lego o profano, que como su nombre deja entrever no es un profesional de la música, pero en este caso sí un verdadero amante y conocedor, no sólo de la práctica musical, sino también de la historia de la música. Detrás de este personaje se esconde el propio Tieck, quien en la

⁹⁵⁸ MLF, p. 98.

⁹⁵⁹ MLF, p. 99.

⁹⁶⁰ MLF, p. 98.

⁹⁶¹ Hinderer, 2000, p. 323.

descripción de su personaje deja constancia de sus propias contradicciones, de sus sentimientos encontrados, donde se enfrentan formación musical, sentimiento y método. Detrás del “Laie” se esconde una personalidad sensible, de buen gusto, que disfruta de la belleza de la música de forma naif. Precisamente los niños y los profanos, según la concepción romántica,⁹⁶² están especialmente capacitados para la vivencia artística, disponen de la inocencia interior necesaria y pueden abandonarse completamente a las sensaciones irracionales imprescindibles para ello. Y esto con mucha más facilidad que el artista creador, porque no están condicionados por sus conocimientos.

De niño el lego había recibido, a instancias de su padre, clases de violín, aunque nunca sintió especial predilección por la música, es más, le aburría: “Mir war, weil mein Ohr noch schlief, bis dahin alle Musik höchst gleichgültig und langweilig vorgekommen.” Su ignorancia y falta de sentido musical era tal, que en las clases de baile nunca consiguió entender que la música del violín formara parte del mismo; “Traf ich daher gleich anfangs den Takt, so tanzte ich [...] trefflich hindurch. Fehlte es mir aber, so half kein Aufkratzen, Anhalten, Beschleunigen, mich wieder in den verlorenen Takt zu werfen.”⁹⁶³ Sin ningún talento para la música, un día se le metió en la cabeza que tal vez hubiera oculto en él un gran violinista. Y empezaron las clases de violín. Pero nunca le preocupó aprender la técnica que los maestros intentaron enseñarle - sin demasiado empeño, en este caso -; al igual que Berglinger, tocaba de memoria, pero con resultados muy distintos. Al contrario que éste, carecía completamente de habilidades musicales:

⁹⁶² Cf. Sorgatz, 1939, p. 26.

⁹⁶³ MLF, p. 88.

da ich [...] gar kein Gehör hatte, den Bogen schlecht führte, und in der Fingersetzung häufig irrte, so begreift sich's, was ich für ein Charivari hervorbrachte. Mein Meister, der wirklich geschickt im Spiel war, klagte in jeder Stunde über seine Ohren. Ich selbst litt, sooft ich die Violine unters Kinn nahm, wahre Höllenpein. Dies Schnarren, Pfeifen, Mauzen und Girren war unerträglich...⁹⁶⁴

En una ocasión el “Laie” incluso pensó que podía componer:

so ließ ich mir begehnen, auch selbst einmal zu componieren. Der Takt schien mir gleich ein Vorurteil, eine Tonart brauchte ich noch weniger, und nie werde ich die Freude vergessen, die ich meinem Meister machte, als ich meine wild zusammengewürfelten Noten ihm als meinen ersten dichtenden Versuch überbrachte. Er wollte sich ausschütten vor Lachen. Mir klang sie wie jede andere Musik.⁹⁶⁵

Lo que para Berglinger era toda su vida, para el joven lego era una distracción, que aunque no le había sido impuesta, tampoco fue vocacional, tal vez podríamos decir ‘inducida’. Estos sufrimientos llegaron a su fin cuando abandonó la casa paterna para dirigirse a la universidad “und seitdem kein Instrument wieder angerührt habe.”⁹⁶⁶ Sin embargo, con el tiempo aprendió a comprender y a amar la música, con las siguientes palabras describe sus sensaciones la primera vez que escuchó el *Don Juan* de Mozart:

Ich kann die Empfindung nicht beschreiben, die mich zum erstmal überraschte, daß ich wahre Musik hörte und verstand. Mit dem Verlauf des Werkes steigerte sich mein Entzücken, die Absichten des Komponisten wurden mir klar, und der große Geist, der unendliche Wohllaut, der Zauber des Wundervollen, die Mannigfaltigkeit der widersprechenden Töne, die sich doch zu einem schöngeordneten Ganzen verbinden, der tiefe Ausdruck des Gefühls, das Bizarre und Grauenhafte, Freche und Liebevoll, Heitere und Tragische, alles dieses, was dieses Werk zu dem einzigen seiner Art macht, ging mir durch das Ohr in meiner Seele auf.⁹⁶⁷

⁹⁶⁴ MLF, p. 89.

⁹⁶⁵ MLF, p. 91.

⁹⁶⁶ MLF, p. 93.

⁹⁶⁷ MLF, p. 105s.

El *Kapellmeister* considera que el “Laie” puede percibir algunas cosas con más precisión y expresarlas con más libertad precisamente porque nunca ha pertenecido a la profesión:

der manches wohl eben deswegen bestimmter empfindet und kecker ausspricht, weil er niemals vom Handwerk gewesen ist, und selbst nicht als Dilettant hinein gepfuscht hat, da er sich doch bescheidet, in die eigentlich grammatische Kritik einzugehn. Sollte keiner als nur Musiker mitsprechen dürfen, so würde ja auch für diese nur komponiert, und das werden wir uns doch wohl, so wie alle Künstler, verbitten, nur für die Zunftgenossen zu arbeiten, um von ihnen empfunden und verstanden zu werden.⁹⁶⁸

Así, este personaje con su particular concepción artística representa al verdadero amante del arte. No es necesario tener conocimientos musicales para poder disfrutar del arte, siempre y cuando se tenga presente la línea divisoria entre la recepción y la producción. Esa es precisamente la cuestión que se plantea al final de las *Herzensergießungen*, si Berglinger no estaría más capacitado para disfrutar del arte que para crearlo. El problema surge cuando se comete el error de pensar que la sensibilidad artística es suficiente y condición única para la creación.

En esta obra Tieck deja patentes sus extraordinarios conocimientos musicales, tanto de la práctica musical, como de los compositores y los rasgos diferenciales de su música. Junto con la ópera – innovación con respecto a las *Herzensergießungen* - la música religiosa ocupa un lugar preeminente en las discusiones. En opinión del *Kapellmeister*, la música religiosa ha sido descuidada y es, sin embargo, la música precursora y el ejercicio más elevado y bonito del arte de los tonos: “Und gewiß ist die Kirchenmusik, welche freilich die Neueren

⁹⁶⁸ MLF, p. 113.

meist auch so tief herabgezogen haben, die erhabenste und schönste Aufgabe unserer Kunst”.⁹⁶⁹

La experiencia iniciática de la música instrumental y la música sacra ocupa un lugar destacado en esta *Novelle*. Tanto el *Kapellmeister* como Hortensio, principalmente compositores de ópera que aprecian tanto la música instrumental como el canto, acentúan su cercanía a la música sacra. Se comparan los antiguos métodos con los nuevos, y los rasgos definitorios del verdadero canto conducen, según Hortensio, a una práctica ‘afectista’ que produce los mismos efectos en el oyente que la música instrumental: “Der rechte Ton muß wie die Sonne aufgehen, klar, majestatisch, hell und immer heller, man muß ja nicht verraten, daß es die letzte Kraft ausspielt. Eine Musik, recht vorgetragen, wiegt sich wie ein Stück des Himmels und sieht aus dem reinen Äther in unser Herz, und zieht es hinauf.”⁹⁷⁰

Todas las reglas y normas se convierten en un inconveniente si mediante un seguimiento “pedante” de las mismas se reprime el sentimiento. La música no debe hablar al entendimiento, sino al corazón. De forma similar a Berglinger, el “Laie” cae en una especie de éxtasis cuando escucha música religiosa:

Meine Seele war so ganz in diesen göttlichen Tönen aufgegangen, daß ich dazumal nichts von weltlicher Musik wissen wollte, es schien mir eine Entadlung der Göttlichen, daß sie sich zu den menschlichen Leidenschaften erniedrigen sollte. Ich glaubte, es sei nur ihre wahre Bestimmung, sich zum Himmel aufzuschwingen, das Göttliche und den Glauben an ihn zu verkündigen.⁹⁷¹

⁹⁶⁹ MLF, p. 107.

⁹⁷⁰ MLF, p. 125.

⁹⁷¹ MLF, p. 107.

Sin embargo, el *Kapellmeister* muestra serias dudas sobre la idoneidad de una dedicación tan exclusiva, de una devoción tan absoluta.⁹⁷² Aunque también siente que el arte le acerca a Dios, que la práctica de la música religiosa es el ejercicio más elevado del arte, advierte del peligro que supondría que ocupara un lugar demasiado grande en el día a día. La experiencia de alcanzar un mundo lejano más allá, alejado en todos los sentidos del mundo que nos rodea, y la euforia asociada, es una experiencia única que no se puede explicar con el entendimiento:

denn unsre Seele, wenn sie wirklich auf so große Arte ergriffen und erschüttert wird, fühlt dann in diesem ihr neuen Element die ganze Kraft und Ewigkeit ihres Wesens: sie findet dann die Schönheit, von der sie früher gerührt wurde, erhöht und vollendet in der neuen Erscheinung, und sieht mit Recht auf ihre früheren Zustände als auf etwas Geringeres hinab.⁹⁷³

El *Kapellmeister* sabe que el alma debe retornar, aunque reforzada, de esa esfera de gloria divina, debe volver a su estado habitual. Y no es sólo la música religiosa la que puede conseguir esos efectos embriagadores sobre el alma, también la música no religiosa, poniendo en juego toda su fuerza, puede recoger toda la experiencia humana y representar la totalidad universal. En el sentido de la universalidad romántica el compositor de Tieck, el *Kapellmeister*, aspira a incluir en su actividad todos los ámbitos temáticos de la música, por cuanto a través de ellos habla el espíritu de la consumación. Y aunque él crea música mundana, no por ello se considera por debajo del músico religioso porque éste se acerque más al dios cristiano. Cada uno sólo puede permitirse hacer algo grande en el ámbito al que está llamado.

⁹⁷² Cf. Sorgatz, 1939, p. 27.

⁹⁷³ MLF, p. 107.

Pero de entre los géneros musicales, la ópera ocupa – en las discusiones de la *Novelle* – el primer lugar. La ópera es el verdadero campo de acción del músico romántico porque es el punto de unión de muchas tendencias artísticas y se corresponde así con el verdadero espíritu del Romanticismo. En la *Novelle* se produce un enfrentamiento entre los defensores de la ópera italiana y de la alemana, resultando estos últimos claros vencedores, algo por otro lado previsible. Defensor a ultranza de la primera es el músico italiano, enemigo acérrimo de la música alemana e incondicional de Rossini:

“*O divino maestro! o più che divino Rossini!*” rief begeistert und mit verzerrtem Gesicht der alte Italiener. “*Eccolo il vero!* den ausgemachten Wunderdoktor des Jahrhunderts, der uns verirrte Schafe wieder auf die rechte Straße bringt, der alle die falsche deutsche Bestrebunge maustot schlägt, der mit himmlische unerschöpfliche Genie Oper über Oper, Kunstwerk auf Kusntwerk häuft, und sich Pyramid oder Musoleum erbaut, worunter nachher alle die ausdrückvolle, gedankenreiche und seelenmäßige Klimperlinge auf ewig begraben liegen.”⁹⁷⁴

El italiano es sin duda una figura cómica – comicidad a la que contribuye su ‘dominio’ del idioma alemán -, cuyos argumentos pierden fuerza en el momento en que el personaje que los defiende representa a un músico mentalmente algo perturbado, un músico que de forma teatral prepara su suicidio – que por supuesto no lleva a cabo –, intenta asesinar sin éxito a su rival y que al final de la obra es expulsado del teatro mientras grita durante la representación de Julie: “Taugt nix! gar nix! miserable Pfuscherei, kein Vortrag: ist nur Aberwitz und deutsche Seelenmanier der verrückten Herrn Hortensio!”⁹⁷⁵ Schoolfield afirma que Tieck ha proyectado “the most damaging picture of the Italian musician in German literature, meanwhile giving us a picture of the popular attitude towards the Italian

⁹⁷⁴ MLF, p. 110.

⁹⁷⁵ MLF, p. 128.

musician in nineteenth century Germany.”⁹⁷⁶ El músico italiano ya no puede exigir el respeto que merecía en épocas anteriores, ahora es considerado un ser inmoral y desordenado que reprocha a los alemanes su moralidad, y el hecho de que Tieck deje la defensa de la música italiana en manos de un ‘loco’ evita asimismo, que éste sea considerado una figura trágica. El único papel que puede representar ahora en los escenarios alemanes es el de bufón.⁹⁷⁷

En estas discusiones en torno a la música y a la ópera, los compositores alemanes, Haydn, Mozart, Gluck, Bach, Händel, se antepone claramente a los italianos, y especial reprobación merece precisamente Rossini, que se convierte en paradigma de todo ese virtuosismo y afectación que caracteriza la concepción musical de moda. El “Laie” dice encontrar en Rossini una completa ausencia de estilo, “der allen seinen Melodien einen so niedrigen, geringen Charakter aufdrückt”, un hecho que no hace sino corroborar la supremacía de la música alemana sobre la italiana, puesto que mientras esta última se limita a buscar el efecto hacia fuera y su música se limita a complacer el entretenimiento, la música alemana se dirige hacia el interior del ser humano y aún incluye en su práctica la música religiosa y la música instrumental, exponentes ambas de la pureza artística. El verdadero sentimiento musical amenaza con desaparecer, sólo esto explicaría la rápida fama adquirida por Rossini: “‘Sein schneller Ruhm’, sagte der Laie, ‘ist wohl nur entstanden, weil eben der echte Sinn für Musik unterzugehen droht.’”⁹⁷⁸

⁹⁷⁶ Schoolfield, 1956, p. 45.

⁹⁷⁷ Sobre la oposición entre el estilo musical italiano y el alemán en esta obra: Cf. Theilacker, 1988, pp. 295-300.

⁹⁷⁸ MLF, p. 110.

A través de los relatos de los diferentes personajes reunidos en la residencia del conde amante del arte, surge la imagen de una situación social en la que no es posible defender opiniones sobre el arte fuera de la conformidad social, ni siquiera practicar el arte de forma no usual. Se critica la moda dominante que antepone el canto ‘artificioso’ o artificial al artístico. Para la música esto supone la pérdida de su autonomía. “Sie erscheint eingebettet in die objektiv vorgegebenen gesellschaftlichen Rezeptionsstrukturen.”⁹⁷⁹

La música se entiende en competencia con el teatro: exige un deleite propio. Se presenta el problema que surge de la relación entre el público y el artista en la esfera social, y junto a la cuestión del placer obtenido en el arte, se discute la producción artística. En esta *Novelle* Tieck construye un foro donde expresar opiniones críticas. Aunque el relato en conjunto postula una recepción artística libre de convenciones sociales, no niega la relación entre arte y sociedad. De boca del “Laie” se refuerza la opinión de que el arte es un espejo de la época y que está relacionado con otros mecanismos de reconocimiento y de apropiación del hombre. En la problemática entre creación artística y disfrute del arte, entre opinión ‘pública’ y privada, se insinúa un estado enfermizo de la sociedad. La recepción artística como la exigen los románticos no es posible en la realidad social. Tieck muestra las dificultades de poder disfrutar del arte en una época post-clásica y post-romántica. Promueve la restauración de la verdadera creación artística y del verdadero disfrute del arte no sólo por motivos inmanentemente estéticos, sino para posibilitar mediante una mejor práctica artística una mayor comprensión social.

⁹⁷⁹ Mühl, 1983, p. 72.

Para Berglinger es imposible alcanzar el concepto ideal artístico porque es incapaz de conciliar las coordenadas del proceso de creación artística: aunque consigue finalmente superar la barrera de la técnica que le habilita para crear, no tiene en cuenta que existe una diferencia fundamental entre la perspectiva del creador de arte y el receptor. Sin embargo, aunque menosprecia a la audiencia, depende de su beneplácito y de su aceptación. Efectivamente, el proceso de creación artística no termina en la obra de arte, sino en la recepción de la misma. En el conjunto del proceso de la obra de arte hay cuatro elementos variables que, aunque bajo diferentes nombres, señalan casi todas las teorías artísticas:⁹⁸⁰ en primer lugar el producto artístico, es decir, la obra misma; en segundo lugar el artista; en tercer lugar el universo – la naturaleza de la obra, la materia –; y finalmente el receptor de la obra, la audiencia, el espectador o el lector. La obra de arte se encuentra en el centro de estas coordenadas, y se puede analizar relacionándola principalmente con el artista, con la audiencia o con el universo, pero sin olvidar la existencia de las demás coordenadas. Y aquí es donde Berlinger fracasa. Se acerca al arte desde la perspectiva del receptor, y considera su capacidad perceptiva como único elemento indispensable para crear. No es consciente de que convertirse en artista implica un cambio de perspectiva. De esta forma, el arte de Berglinger sólo va dirigido a sí mismo, es un ente autónomo cuyo significado y valor están determinados sin ninguna referencia más allá de la obra misma. Sin embargo, el *Kapellmeister* sí es consciente de esta diferencia y sabe aunar ambas perspectivas.

⁹⁸⁰ Cf. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London, Oxford, New York: Oxford University Press 1977 (1ª ed. 1953), p. 6s.

Destaca en esta obra una crítica dura contra una actividad musical simplificada, contra la decadencia no de la música en sí, sino de su práctica, culpa que corresponde tanto al artista como al público. Se ataca el virtuosismo y el divismo de los cantantes, así como el entusiasmo ‘vacío’ del público, detrás del cual no se esconde sino una completa incompreensión hacia la música. Se describen los esfuerzos del *Kapellmeister* por la representación de su ópera, en lucha constante con estos obstáculos, a los que hay que añadir la competencia con la ópera italiana, género representado en la figura del viejo italiano, admirador de la antigua forma del *bel canto*, así como de Rossini, cuyas obras dominaban en esta época los escenarios.

El triunfo en la *Novelle* del *Kapellmeister* sobre el músico italiano simboliza el triunfo de la ópera alemana sobre la italiana. El *Kapellmeister* simboliza al verdadero músico romántico. Disfruta de una alta posición social, es el centro de la sociedad musical en que se encuentran y marca en todo momento el tema de conversación, ofreciendo soluciones en caso de conflicto. El *Kapellmeister* se mueve con soltura en todos los géneros musicales y siente preferencia por la ópera como género que aúna varias tendencias artísticas, y representa en esta medida el espíritu del universalismo romántico,⁹⁸¹ y el ideal de obra de arte total. Al igual que Berglinger, es capaz de emocionarse hasta llegar al éxtasis con una composición musical, pero sabe en todo momento valorar la realidad y es consciente de que debe volver a ella. El alejamiento de Berglinger de la realidad descansa sobre una devoción ingenua, no sabe hacer frente, por desconocimiento,

⁹⁸¹ Sorgatz, 1939, p. 29: “Die Oper ist das eigentliche Betätigungsfeld des romantischen Musikers. Sie ist es aber nicht wegen ihrer Gegenständlichkeit, sondern weil sie als ein Knotenpunkt vieler Kunstrichtungen dem universalen Geist der Romantik entspricht.”

a la necesidad de incluir precisamente el conflicto entre ideal y realidad en el arte mismo, lo que le permitiría enfrentarse a él. El *Kapellmeister*, por el contrario, es más racional que Berglinger, consciente del conflicto entre el arte y la realidad, utiliza la ironía que le falta a Berglinger para enfrentarse a este dualismo. La ironía le permite distanciarse de la realidad sin perder el contacto con ella, e introducir el conflicto en la obra de arte le permite enfrentarse a él de forma crítica.

El *Kapellmeister* es capaz de aunar sentimiento y razón, es consciente de que igual que el ser humano, el mundo que le rodea está lleno de contradicciones, en última instancia inherentes a la propia existencia. Él acepta este dualismo, y mediante la razón compensa los excesos del sentimiento y logra así sobrevivir en un mundo donde Berglinger fracasa incapaz de contrarrestar su excesiva fantasía. En Berglinger el sentimiento actúa como única fuerza mediadora, mientras que el *Kapellmeister* lo compensa con la fuerza y la voluntad de la razón, de esta forma es capaz de seguir adelante en el mundo que le rodea sin caer en la tentación de abandonarse o abandonarlo. Tieck responde así a la pregunta que el monje formulara al final de las *Herzensergießungen*: “Und muß der Immerbegeisterte seine hohen Phantasien doch auch vielleicht als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein echter Künstler sein will?”⁹⁸²

El fracaso de Berglinger permite al *Kapellmeister* no incurrir en los mismos errores. No ha cambiado la idea, sino la forma de enfrentarse a ella. En esta obra el artista sigue siendo un intermediario entre Dios y los hombres, y en el

⁹⁸² WW, p. 131.

Kapellmeister se cumple la máxima del artista como mediador. Reconoce la realidad en que se mueve y sabe que en última instancia es obra de Dios, y éste es el único campo de acción posible para el artista. Por medio de su genio puede alejarse, a través de su arte puede incluso estar por encima de la realidad y acercarse a Dios, pero el artista siempre debe volver si quiere cumplir su misión de acercar a Dios a los hombres. El abandono supone el fracaso, pues la función del mediador es conciliar ambos mundos para que todo tenga sentido.

En esta obra Tieck se enfrenta a la música desde el ojo del crítico. Se puede encontrar un cierto distanciamiento de la música como tal, ya no se encuentra el simbolismo musical que inundaba su obra temprana. La perspectiva con la que Tieck se enfrenta ahora a la música es la del lego amante del arte, alguien consciente de sus limitaciones musicales, pero que honra y disfruta de la música; ya no aspira a sumergirse en su infinitud, sino a poder disfrutar de una práctica artística que respete su esencia.

Con la publicación en 1824 de esta *Novelle* de Tieck, se produce una revisión crítica del Romanticismo literario en Alemania, y con ello una enmienda del ideal musical romántico, cuyo primer representante fue Joseph Berglinger. Asimismo, el título *Musikalische Leiden* remite a E. T. A. Hoffmann y a su músico romántico más característico: “Johannes Kreislers, des Kapellmeister, musikalische Leiden” (1810). En esta obra de Tieck la música se reconcilia con la realidad y se rehabilita su aspecto social, perdiendo así el músico su carácter rebelde y contestatario. Con su ironía característica, Tieck se enfrenta a cuestiones románticas típicas, y construye una *Novelle* en la que a través del diálogo se

revisa toda un serie de planteamientos que se pueden encontrar en la obra anterior del autor.

Aunque el periodo entre 1830 y 1850 supondría desde un punto de vista meramente cuantitativo la época álgida en el desarrollo de la *Musiknovelle* - en parte debido a las cada vez más numerosas publicaciones musicales y a la profesionalización de la crítica musical - autores como Ludwig Rellstab, Karl Weisflog, August Kahlert, Ernst Ortlepp y K. F. Kunz, entre otros, beben exclusivamente de los recursos narrativos y de los supuestos del Romanticismo, destacando la imitación y saqueo de motivos y figuras literarias, especialmente de Hoffmann: el resultado es una ideologización, un estrechamiento dogmático de los conceptos originarios románticos. Al mismo tiempo la *Musiknovelle* se inclina por la historicidad y aparece el elemento biográfico. Cuando en 1799 Tieck publica las *Phantasien über die Kunst*, se dirige a la música como a un arte sin historia que todavía no ha vivido su periodo clásico.⁹⁸³ “Die Musik, so wie wir sie besitzen, ist offenbar die jüngste von allen Künsten; sie hat noch die wenigsten Erfahrungen an sich gemacht, sie hat noch keine wirklich klassische Periode erlebt.”⁹⁸⁴

En las *Musikalische Leiden und Freuden* vemos que esta situación ya ha cambiado. En las *Herzensergießungen* encontramos un claro contraste entre los ensayos dedicados a la pintura y aquél dedicado a la música. Aunque aquí habría que matizar: la mayor parte de los ensayos no están dedicados a la pintura, están dedicados a determinadas pinturas y especialmente a determinados artistas; la

⁹⁸³ Cf. Prümm, 1986, p. 210s.

⁹⁸⁴ “Symphonien”, WW, p. 252.

pintura se representa como un arte concreto y no se alaba en sí misma, sino el uso que determinados genios de la pintura han hecho de ella. Aquí arte y religión son inseparables y es precisamente la vivencia religiosa la que convierte a estos artistas y a su obra en algo excepcional. Sin embargo, en el ensayo sobre Berglinger y su peculiar vida musical, aunque la religión conserva su preeminencia, nos encontramos con un arte que parece tener vida propia: La música se convierte en coprotagonista junto con el artista. En esta biografía la música acaba de ser descubierta, como decía Tieck, tenía muy poca experiencia. Pero ya en las *Musikalische Leiden* se puede comprobar que la música se contempla como un arte con tradición, se mencionan compositores, diferentes tipos de prácticas musicales, géneros y subgéneros, y este proceso seguirá una gradación ascendente que culminará en 1830, donde esta situación cambia con la exaltación de la *Wiener Klassik* y el culto a Beethoven. En palabras de Prümm, “die historische Wende der Musiknovelle geht mit ihrer Entmusikalisierung einher.”⁹⁸⁵

Queremos extraer una última cita de esta *Novelle*, mediante la cual, a través de la obra de arte, la forma en la Tieck siempre presentó su visión estética, podemos ilustrar que nuestro autor no reniega en ningún momento de su obra anterior y de sus ideales, simplemente los revisa: los límites entre ambas obras quedan dentro del marco del ideario romántico.

“Natürlich”, fuhr der Laie fort, “denn die Liebe kann sich ja doch niemals in Haß umwandeln. Ich habe immer die Menschen gefürchtet, die mit ihren Gefühlen in den Extremen schwärmen, und heut übertrieben verehren, was sie in einiger Zeit mit Füßen treten. Unsre Bildung kann und soll nur eine Modifikation einer und derselben Kraft, einer und derselben

⁹⁸⁵ Prümm, 1986, p. 211.

Wahrheit sein, kein unruhiger Austausch und Wechsel, und kein hungerndes Verlangen nach Neuem und Unerhörtem, welches doch niemals befriedigend gesättigt werden kann.”⁹⁸⁶

⁹⁸⁶ MLF, p. 107s.

8. CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo hemos querido demostrar que la evolución romántica de Ludwig Tieck corre paralela a la evolución de las ‘figuras musicales’ en su obra literaria. Dicho de otro modo, que a través de la evolución de la figura del ‘músico’ en su obra se puede deducir la propia evolución de su creador, desde el aprendiz desconocedor que da sus primeros pasos, pasando por el exaltado imbuido de sueños e ideales románticos, hasta el hombre maduro que se enfrenta a su pasado desde una visión más conciliadora, más realista y crítica.

Hablar de evolución en el caso de Tieck no equivale a hablar de linealidad. La dualidad del genio – sobre todo en su obra temprana - al servicio de las editoriales de corte ilustrado y de sí mismo, de la razón y de la fantasía, dificulta la interpretación de sus textos, porque se dan múltiples elementos contradictorios, por lo menos aparentemente, que a menudo conducen a un callejón sin salida. La contradicción es inherente al Romanticismo, que se mueve en un sistema de oposiciones; y desde el momento en que el ‘ideal’ es parte del ideario de Tieck y el idealismo su fundamento filosófico, no es posible aplicar esquemas lógicos a sus textos, especialmente a las obras más puramente románticas, porque conduce a la aporía. Sin embargo, la esencia del Romanticismo que encontramos en la idea de un constante devenir no implica linealidad, sino movimiento, y éste queda patente tanto en la obra de Tieck como en la historia de su vida. Tieck siempre ha sido coherente consigo mismo y con sus principios, reconociendo sus propias contradicciones y no pretendiendo ocultarlas o justificarlas.

Tieck fue pionero en el tratamiento y reelaboración de textos antiguos alemanes desde un sincero interés por recuperar las propias raíces; fue también el primero en introducir al *Minnesänger* en la literatura – fuera del género lírico -, y lo acercó así poco a poco a la edad moderna. Y con *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* daría el impulso definitivo a la ópera de Wagner, que conseguiría finalmente subir al *Minnesänger* al escenario real, algo que le quedó vetado a Tieck. También al ‘*Minnesänger*’ Tieck le debemos el primer artista romántico en la literatura – en coautoría con Wilhelm Heinrich Wackenroder – que sentó un antecedente cuyo rastro se puede seguir hasta la actualidad. Tanto en la mente de nuestro autor como en su obra, se entremezclan la figura del *Minnesänger* y del artista romántico.

Adalbert und Emma y *Der Roßtrapp* cobran importancia en este contexto porque son el testimonio de unos comienzos que aunque nunca fueron indecisos, no le reportaron gran satisfacción a su autor. Sin embargo, aunque la figura del *Minnesänger* en estas obras sea una forma de imprimir al texto un colorido medieval y dotarlo así de credibilidad – especialmente en la primera -, en el *Roßtrapp* se encuentran ya claros elementos del Tieck romántico. Ya es consciente de que no le satisface el mundo que le rodea, pero aún no ha encontrado un referente - como encontrará en la Edad Media y en la música - en el que apoyarse. Sin embargo, en su remisión al mito de la “Edad de Oro”, que despliega con toda su fuerza y belleza, nos proporciona ya un indicio del camino que va a seguir; se observa ya claramente la dicotomía entre los dos mundos, que constituirá un rasgo característico de su obra central en su etapa de romántico temprano, y que quedará plasmada de forma casi gráfica en las *Phantasien*.

El acercamiento de Tieck a la Edad Media y a la música se produce de forma paulatina pero progresiva. En su primera versión de la tragedia que más tarde sería publicada bajo el título *Karl von Berneck, Orest in Ritterzeiten*, traslada la antigüedad griega a la Edad Media alemana; y en su dramatización del cuento de Perrault sobre Barba Azul, *Ritter Blaubart*, traslada la Francia burguesa a la misma época. Este hecho responde en parte a la tradición de la literatura del momento en la que predominan los escenarios y las historias medievales, pero por otro lado existe ya un acercamiento a la Edad Media desde otra perspectiva más poética. Tieck sigue buscando su particular “Edad de Oro” y la encontrará precisamente en este periodo.

Es común a las épocas de decadencia moral y política, y de decepción, un retorno a las raíces, la búsqueda de elementos comunes que proporcionen un sentido a la existencia y que sirvan de referente al que aferrarse. Sólo así, creando una ilusión, se puede volver a creer en el futuro. El descontento y el sentimiento de abandono e insuficiencia conducen a la frustración, y la esperanza sólo puede abrir las puertas al futuro si se concretiza. La espera en sí misma provoca un vacío que conduce a la nada. La época por excelencia de la razón ha eliminado lo maravilloso y lo mágico de la realidad y la creciente secularización y el abandono de la religión han creado un *horror vacui*. La consecuencia de ese sentimiento de vacío provoca un alejamiento de la realidad, en la que el individuo no se reconoce, así como una necesidad de identificarse con elementos o con épocas que devuelvan la coherencia a la existencia, y éstos se encuentran en el pasado, en las propias raíces, en aquello que nos une frente a un presente que nos separa. La idea del paraíso perdido, de una ‘Edad de Oro’, que en su armonía proporciona la

felicidad, es una constante a lo largo de la historia. El sentimiento de nostalgia y de añoranza corre paralelo al de decepción. Esta nostalgia en el Romanticismo es a la vez recuerdo y esperanza, pues se dirige al retorno en el futuro del pasado. El renacimiento alemán - como hemos querido llamar aquí al Romanticismo – de Ludwig Tieck, busca y encuentra en la época del *Minnesänger* su particular “Edad de Oro”, y la convierte a su vez en recurso literario.

Este recurso cada vez más frecuente al pasado y el descuido del presente se puede ver reflejado en el programa de Tieck sobre la renovación de la literatura antigua alemana. Tieck insiste con frecuencia en su pretensión de acercar esta literatura al público coetáneo para que aprenda a amar la poesía, es un intento de enriquecer la creación literaria y abrir las puertas a un nuevo mundo poético. De esta forma la poesía del pasado sería útil al presente. Y a la vez que intenta acercar la poesía medieval a la sociedad de la época, utiliza la literatura como medio para transmitir su particular imagen del periodo histórico que denomina “romántico”, su particular utopía. La Edad Media cumple así una función modélica frente a un presente ‘insuficiente’.

Otra característica de las épocas de desmoronamiento o de crisis es la búsqueda de una nueva forma de expresión capaz de reflejar lo que está ocurriendo en el interior del hombre. Y en el caso de Ludwig Tieck este nuevo lenguaje lo personifica la música. La palabra se revela insuficiente, no sirve para nombrar o identificar la nueva forma de sentir el mundo. Las grandes palabras han perdido su capacidad de significar, sólo significan interpretaciones, todas ellas extrañas al mundo nuevo de las sensaciones, del alma. La palabra es incapaz de aprehender la

nueva realidad, al igual que el mundo que representa, es insuficiente. Aunque lego en la práctica musical, Tieck sabe reconocer el valor de la música, tanto como lenguaje de Dios, como de los sentimientos. La música es el único arte capaz de existir de forma independiente al mundo que le rodea, es pues el instrumento a través del cual puede escapar de la realidad, y el hecho de que no existan modelos en la naturaleza que la música pueda imitar, implica que sea el arte que más depende del propio artista, el arte más subjetivo.

Sin embargo, en este acercamiento a la música existe una paradoja: la música, al igual que la Edad Media alemana, es un ideal, y el acercamiento a la misma se realiza desde la perspectiva de la recepción. La concepción romántica de la música no surge desde la canonización de un estilo musical determinado. La figura de Joseph Berglinger en las *Herzensergießungen* es un experimento que intenta llevar a la práctica un ideal, y en esta medida fracasa: el artista moderno entra en la crisis de la subjetividad y en la aporía. Berglinger representa la crisis de identidad, el conflicto entre la búsqueda de la autorrealización del sujeto y al mismo tiempo su ‘ruptura’.

Después de esta experiencia fallida, Tieck se enfrentará a la música desde otra perspectiva más conciliadora, que permite al artista sobrevivir para así cumplir con su función de mediador entre Dios y los hombres y de transmisor del ideal romántico. De la misma forma, se producirá un alejamiento de la Edad Media, desprestigiada por un uso indiscriminado de elementos y motivos medievales en la literatura de la época, mientras que el objetivo originario de la literatura romántica, que era proponer una alternativa utópica a una realidad insatisfactoria

se había diluido. Tieck finalmente acepta el mundo tal como es y ya no se enfrentará a él desde una posición idealista, aunque en su obra estará siempre presente la eterna nostalgia de un hombre con una visión crítica, perspicaz e irónica del mundo que le rodea.

Las primeras obras que hemos tratado, *Adalbert und Emma* y *Das Märchen vom Roßtrapp*, ambas escritas en 1792, estaban pensadas para la satisfacción inmediata del público y del editor. Ni el carácter ni las cualidades poéticas de los personajes etiquetados como *Minnesänger* los hacen reconocibles como tales - la relación de Tieck con la Edad Media es todavía muy superficial -, aunque en la segunda obra esta figura se utiliza, junto con la leyenda del *Roßtrapp*, para realizar una crítica parcialmente encubierta a la situación político-social y literaria del momento, y muestra ya claros rasgos del romántico temprano, con su referencia a una época dorada desaparecida a la vez que añorada, y su descontento con un mundo utilitarista y corrupto. En *Karl von Berneck* (1796) el *Minnesänger* ya no aparece en el marco de la historia, sino dentro de ella, y aunque todavía aparece como representante 'sin nombre' de una profesión, su música y su canto se convierten en elementos estructurales del drama que precipitan los acontecimientos y anticipan el final trágico. Podemos entender esta tragedia como una obra de transición que da paso a su producción puramente romántica.

La siguiente obra data también de 1796. Se trata de *Ritter Blaubart* (más tarde *Der Blaubart*), un cuento dramatizado en tono de comedia con el que Tieck logra encontrar una nueva fórmula poética. En esta *Märchenkomödie* ya se encuentran gran parte de los elementos característicos de su escritura: el tono puramente

‘popular’, la fantasía, el ‘espíritu ilustrado’ y lo que sería más tarde designado como ironía romántica. En esta obra Tieck da rienda suelta tanto a su fantasía como a su razón, reflejando así la naturaleza dual del genio, y utiliza su ironía como una fuerza mediadora entre ambas naturalezas.

El mismo año que Tieck escribe su *Blaubart* publica las *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* en las que se contraponen un pasado ideal a un presente insatisfactorio, y donde encontramos al primer músico romántico de la literatura, Joseph Berglinger. De entre los diferentes textos que conforman las *Herzensergießungen*, la biografía de Berglinger se diferencia de las demás por dos aspectos fundamentales: es, en primer lugar, la única dedicada a la música de entre una serie de ensayos en torno al arte pictórico y, en segundo lugar, la única que tiene lugar en el tiempo presente, en contraposición al resto que remiten a tiempos pretéritos. La figura de Berglinger como imagen del artista subjetivo se enlaza con el mundo trascendental del ideal, que encuentra en la música, que adquiere también carácter simbólico. Berglinger percibe el mundo como una tortura, y la música es el medio que le libera. Su naturaleza hipersensible le inhabilita para realizar una profesión burguesa, pero una vida en el arte y sólo para el arte supone una contradicción demasiado grande con respecto a la realidad. La nostalgia por una vida estética y poética le conduce a la soledad y al solipsismo, y finalmente Berglinger se rompe debido a la tensión entre su existencia artística y el mundo que le rodea.

Los peligros de una vida dedicada sólo al arte que se apuntan al final de las *Herzensergießungen* quedan patentes en las *Phantasien über die Kunst für*

Freunde der Kunst, publicada en 1798, en las que se encuentran la mayoría de las aportaciones de Tieck a la estética musical fuera de la ficción literaria. El título ya nos indica que se trata de fantasías para amigos del arte, no de realidades. En esta obra el poder destructor de la música y del arte, como se percibía en la obra precedente, lo describirá el propio Berglinger, resucitado por Tieck, en una carta ficticia. Y los rasgos demoníacos que adquiere aquí la música cobrarán fuerza en *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*.

El fracaso de Berglinger como prototipo del artista romántico hace que Tieck se dedique con más intensidad a la Edad Media y al *Minnesänger*, que convierte en representante de su ideal artístico. En él convergen los ideales del artista romántico que no tiene cabida en el mundo actual. En la Edad Media se daban las circunstancias que facilitaban su existencia. El *Minnesänger* no necesita huir de su época, porque en ella encuentra lo que Tieck echa en falta en la suya propia. Este pasado anhelado queda reflejado en *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence*, escrita, al igual que las obra anteriores, en 1796. En esta historia de amor el poeta no intenta sacar a la luz el mundo medieval ‘exterior’, el que se puede documentar históricamente, sino que pretende revivir su espíritu, su atmósfera, el sentir de toda una época. No se pretende una objetividad histórica. La figura de Peter, que se convierte en la personificación del *Minnesänger*, aunque no se defina como tal. Es una versión poetizada del espíritu medieval que representa el ideal de Tieck, y en sus canciones la lengua recupera su carácter poético universal.

En *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, escrita y publicada en 1799, Tieck realiza otro experimento y traslada a un *Minnesänger* a la época moderna y a un género genuinamente romántico, el *Kunstmärchen*, pero al igual que Berglinger, será incapaz de escapar del ‘laberinto de pasiones’ que encuentra en el *Venusberg*. Tannenhäuser tampoco soporta las contradicciones de la vida, no es capaz de resistir la ambivalencia de sus sentimientos, y busca y encuentra en la música que le conducirá al *Venusberg* una nueva orientación a su existencia. Pero con ello no se le abren las puertas a un futuro, sino que se queda limitado a su propia identidad. En el *Venusberg* encuentra la perfecta autonomía de los sentidos, la unidad de sentimiento subjetivo y naturaleza. Sin embargo, tras un periodo de disfrute de sus placeres, siente la necesidad de volver a la realidad. Pero no es fácil que una persona tan aislada de la sociedad se pueda reintegrar en ella. Tannenhäuser representa la crisis existencial del hombre moderno que no encuentra satisfacción en una sociedad dominada por la fuerza de la razón, encarna al artista que no encuentra su sitio y siente una nostalgia constante que el simple abandono del mundo que le rodea no puede saciar. La época en la que la historia y la poesía se confundían - representada en *Magelone* -, en la que lo bueno resultaba victorioso en su lucha contra el mal, esa época pertenece al pasado, al mundo del cuento popular. La autonomía radical del arte, especialmente representado por la música, tiene como contrapartida una negación absoluta de la realidad. Con este nuevo fracaso Tieck muestra su escepticismo respecto a la legitimidad de un arte absoluto, sólo limitado a la fuerza expansiva del ‘yo’, y en la figura del *Spielmann* personifica ese arte dañino y autosuficiente que conduce al solipsismo.

A partir de 1801 Tieck se dedica con fruición al estudio de la literatura antigua alemana, que verá sus primeros y más trascendentes frutos en la edición de sus *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter* en 1803. Esta recopilación de *Minnelieder* es una obra pionera de los intentos de renovación románticos, y en su preámbulo se describe con todo detalle la visión de su autor de la Edad Media. El interés de Tieck por la literatura antigua alemana es ahora cada vez mayor, revisa sus estudios constantemente, y es el primero del círculo romántico en recurrir a las fuentes originales. A esta época de su vida corresponden sus grandes proyectos inacabados sobre ediciones de poesía medieval alemana. Como única edición aparece en 1812 la reescritura de un manuscrito descubierto por él en Munich, hasta entonces sin publicar: *Frauendienst* de Ulrich von Lichtenstein. Alrededor de 1815 decrece considerablemente su interés por estudiar la Edad Media.

La publicación del *Phantasmus* supone para Tieck una vuelta a sus orígenes, de los que apenas se distancia. Se vuelve a dedicar a su obra temprana con un espíritu de preservación y de renovación. Se aferra a sus modelos, Shakespeare, Cervantes, el *Nibelungenlied*, que son para él garantes de la poesía verdadera, y con su labor de editor, como por ejemplo, de las obras de Novalis, preserva la memoria de amigos fallecidos de la época del Romanticismo Temprano. Después del *Phantasmus* Tieck se aleja de la diversidad de géneros que caracteriza su primera etapa y se inclina por la prosa, que proporcionará significado y fama a sus años de madurez.

Cuando en 1822 escribe *Musikalische Leiden und Freuden*, Tieck ya no es el mismo. Esta *Novelle* es una revisión crítica de su primera etapa, en la que se entretajan muchos elementos biográficos. Con esta obra salda una deuda con la

historia de la literatura y con una cuestión que quedó abierta al final de las *Herzensergießungen*; se responde a preguntas que se planteaban más de veinticinco años atrás: cuestiones en torno a la práctica musical y a la recepción de la música, a la creación artística, al público. En la personalidad ficticia de Berglinger, Wackenroder y Tieck no habían creado sólo un músico sentimental, habían creado un artista-tipo cuyo problema existencial se define como una amarga contradicción entre el innato entusiasmo y la vida entre los demás hombres. La cuestión que se plantea al término de las *Herzensergießungen*, en la que se pone en duda la capacidad creadora de Berglinger, está presente en esta *Novelle* de forma implícita dentro de un entorno social en el que existe, ahora sí, una clara separación entre perspectivas desde la estética de la recepción y desde la estética de la producción. El personaje del *Kapellmeister* encarna aquí al ‘nuevo’ artista romántico. Aunque le inundan las mismas dudas que a Berglinger y lleva una lucha con el mundo que le rodea y consigo mismo, comprende que su destino no es extraordinario, lo que le dota del humor y la ironía necesarios para poder superar los momentos de crisis. La genialidad es un don divino, un regalo de Dios al artista, pero éste debe complementarla. El *Kapellmeister* es consciente de que cumple una misión creadora y se siente en la obligación de defenderla, lo que le sitúa por encima de su predecesor. La contraposición entre el artista y el mundo que le rodea es menos extrema que en el caso de Berglinger. Tanto de las conversaciones serias como de las menos serias se aspira a un entendimiento entre ambos mundos. El *Kapellmeister* se convierte en el verdadero mediador entre Dios y los hombres, porque sabe reconocer que escapando de la realidad es imposible cumplir esa función, mientras que Berglinger comete el error de querer acercarse demasiado a Dios, su vanidad le hace creer que está por encima de los

demás hombres, y como Ícaro, quema sus alas en un vano intento por alcanzar el infinito.

Cuando al final de las *Herzensergießungen* se pone en duda la calidad artística de Berglinger, se deja abierta la puerta a un arte autónomo que sólo se sirve a sí mismo. Pero en esta encrucijada Tieck no opta por este camino, y aunque en las *Phantasien* se siga exaltando la música por encima de las demás artes, ya se advierte del peligro que supone una dedicación absoluta y exclusiva a la misma. En la creación artística debe existir un equilibrio, la razón actúa como una fuerza ordenadora que debe compensar una excesiva fantasía, y lo 'ideal' se encuentra precisamente en la armonía entre el componente sentimental y el racional. La música debe abrir el camino hacia una existencia más pura, es un regalo del cielo, y en la medida que representa lo bello representa lo verdadero, pero el objetivo último del Romanticismo no se puede conseguir si el artista no es capaz de transmitir su idea. Y tampoco recurrir al pasado para compensar la aversión al presente es una solución al problema, pues no supone en realidad una alternativa, sino una huida.

Ich habe eine Zeit gehabt, wo ich strebte, forschte und grübelte; sie hat mich nicht befriedigt; eine andere, wo ich als Dichter darstellend und gestaltend glaubte dem Räthsel des Lebens näher zu kommen. Ich habe Augenblicke gehabt, wo mir alles im Zweifel unterzugehen schien. Später bin ich immer mehr zu dem rückhaltlosen Anheimstellen an Gottes Macht gekommen. Momente des höchsten Glaubens sind freilich selten; es kommen dann doch wieder Zeiten, in denen alles zu wanken schien. Jetzt, in meinem Alter, bin ich zu der Resignation gekommen, die sich in ihren reinsten Augenblicken Gottes Willen vollkommen unterwirft und sich in ihn versenkt. Dies ist wahre Religion; wenigstens für mich. Seit ich mich ihr ergeben habe, hat sich mir eine neue Welt eröffnet; sie macht mich frei, ruhig und leidenschaftslos.⁹⁸⁷

⁹⁸⁷ Köpke II, p. 180.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. FUENTES. LUDWIG TIECK

- Frank, Manfred (ed.), *Ludwig Tieck. Phantasus*. Vol. VI/XII. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985.
- Hölter, Achim (ed.), *Ludwig Tieck. Schriften 1789-1794*. Vol. I/XII. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991.
- Thalmann, Marianne (ed.), *Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden*. München: Winkler 1978-1988.
- Tieck, Ludwig y Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. En Wackenroder, 1967, pp. 7-131.
- Tieck, Ludwig y Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. En Wackenroder, 1967, pp. 133-265.
- Tieck, Ludwig, "König Rother zieht einer Jungfrau die Schuhe an. Fragment aus einer alten Handschrift, bearbeitet von Ludwig Tieck". *Zeitung für Einsiedler* 3-5 (1808), pp. 22-36.
- Tieck, Ludwig, *Adalbert und Emma oder das grüne Band. Eine Rittergeschichte*. En Hölter (ed.), 1991, pp. 129-181.
- Tieck, Ludwig, *Das Märchen vom Roßtrapp. Der Gesang eines Minnesängers*. En Hölter (ed.), 1991, pp.183-215.
- Tieck, Ludwig, *Der Blaubart. Ein Märchen in fünf Akten*. En Frank (ed.), 1985, pp. 394-483.
- Tieck, Ludwig, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*. En Thalmann (ed.), *Werke* II, pp. 27-58.
- Tieck, Ludwig, *Die sieben Weiber des Blaubart*. En *Schriften*. Vol. IX. Berlin: de Gruyter 1966, pp. 89-241. (Reimpresión fotomecánica en 28 volúmenes de la edición de 1828, Berlín: Keimer).

-
- Tieck, Ludwig, *Frauendienst oder: Geschichte und Liebe des Ritters und Sängers Ulrich von Lichtenstein*, von ihm selbst geschrieben. Nach eine alten Handschrift bearbeitet und herausgegeben von Ludwig Tieck. Stuttgart y Tübingen: Cotta 1812.
 - Tieck, Ludwig, *Frühe Erzählungen und Romane*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. Ed. por Marianne Thalmann, según el texto de las *Schriften* de 1828-1854.
 - Tieck, Ludwig, *Gedichte*. Teil I, II, III. Impresión facsímil de la edición de 1821-23. Heidelberg: Lambert Schneider 1967.
 - Tieck, Ludwig, *Karl von Berneck. Trauerspiel in fünf Aufzügen. 1795*. En *Schriften* XI. Berlin: Reimer 1829, pp. 1-144.
 - Tieck, Ludwig, *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence. 1796*. Thalmann (ed.). *Werke* II, pp. 113-161.
 - Tieck, Ludwig, *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence*. Stuttgart: Reclam 1996.
 - Tieck, Ludwig, *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*. (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin, 1803) Hildesheim: Georg Olms 1966.
 - Tieck, Ludwig, *Musikalische Leiden und Freuden*. En Thalmann (ed.), *Werke* III, pp. 75-128
 - Tieck, Ludwig, *Phantasmus*. En *Schriften* IV y V. Keimer: Berlín 1828.
 - Tieck, Ludwig, "Shakespeares Behandlung des Wunderbaren". En Hölter (ed.), *Schriften* I, pp. 685-722.
 - Tieck, Ludwig, *Schriften*. 28 tomos. Berlin: Reimer 1828-1854.
 - Tieck, Ludwig, *Schriften*. Berlin: de Gruyter 1966. (Reimpresión fotomecánica en 28 volúmenes de la edición de 1828, Berlín: Keimer).
 - Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Werke und Briefe*. Heidelberg: Lambert Schneider 1967.

9.2. OTRAS FUENTES

- Beer, Johann, *Sämtliche Werke*. Editado por Ferdinand van Ingen y Hans-Gert Roloff. (Tomo 1, *Der Simplicianische Welt-Kucker*) Bern, Frankfurt/M., Las Vegas: Lang 1981.
- Behler, Ernst (ed.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe in 35 Bänden*. Paderborn: Schöningh 1958.
- Benz, Richard (ed.), *Lebenswelt der Romantik. Dokumente romantischen Denkens und Seins; aus Schriften, Briefen, Tagebüchern*. München: Nymphenburger 1948.
- Bergk, Johann Adam, *Die Kunst, Bücher zu lesen. Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller*. Jena 1799. (Reimpresión 1966, con un epílogo de Horst Kunze)
- Borchardt, Hans Heinrich (ed.), *Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente*. Stuttgart: Cotta 1948.
- Fassmann, Kurt (ed.), *Briefe der Weltliteratur. Deutsche Romantiker*. München: Kindler 1964.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke*. Tomo 25. *Dichtung und Wahrheit* 4. Stuttgart und Berlin: Cotta s. f.
- Görres, Joseph, "Ludwig Tieck, Frauendienst". *Heidelberger Jahrbücher* 6 (1813), pp. 582-592.
- Grimm, Jacob, *Über den altdeutschen Meistergesang*. Göttingen: Dieterich 1811.
- Gundelfinger, Friedrich (ed.), *Romantiker-Briefe*. Jena: Eugen Diederichs 1907.
- Günzel, Klaus, *König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten*. Tübingen: Wunderlich 1981.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von, *Werke* I, 1 y 2. Editado por Dieter Breuer. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1989.

-
- Herder, Johann Gottfried, *Herders sämtliche Werke*. Ed. Bernhard Suphan. Tomo XVI. Berlin 1887.
 - Holtei, Karl von (ed.), *Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten*. Tomos I y II. Bern: Lang 1971.
 - Immermann, Karl Leberecht, “Widmung des vierten Teils des Romans *Münchhausen* an Ludwig Tieck”. En Günzel (ed.), 1981, pp. 412-414.
 - Kant, Immanuel, “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?” *Berlinische Monatschrif*. Dezember-Heft 1784, pp. 481-494.
 - Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe*. Ed. Helmut Sembdner. Tomo II. München 1977.
 - Koch, Willi A. (ed.), *Briefe deutscher Romantiker*. Leipzig: Dieterich 1938.
 - Köpke, Rudolf (ed.), *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*. Tomos I y II. Leipzig: Brockhaus 1855. (Reimpresión, Darmstadt, 1970)
 - Körner, Josef, *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*. 3 Tomos. Tomos I y II, Brünn, Wien, Leipzig: Rohrer 1936/37; Tomo III, Bern: Francke 1958.
 - Kuhnau, Johann, *Der musicalische Quack-Salber*. Editado por Kurt Benndorf. Berlin: B. Behr’s Verlag (E. Bock) 1900. En *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*. Editado por August Sauer. N° 83/88.
 - Lohner, Edgar (ed.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*. München: Winkler 1972.
 - Matenko, Percy (ed.), *Tieck and Solger. The Complete Correspondence*. New York, Berlin: Westermann 1933.
 - Matenko, Percy y Zeydel, Edwin Hermann (eds.), *Letters to and from Ludwig Tieck and his Circle. Unpublished Letters from the Period of German Romanticism Including the Unpublished Correspondence of Sophie and Ludwig Tieck*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press 1967.
 - Mendelssohn, Moses, *Gesammelte Schriften*. Tomo I. Hildesheim: Gerstenberg 1976. (Reproducción de la edición de Leipzig de 1863)

-
- Moritz, Karl Philipp, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Ed. Max von Brück. Frankfurt/M.: Insel 1979.
 - Moritz, Karl Philipp, *Beiträge zur Ästhetik*. Mainz: Dieterich 1989.
 - Moritz, Karl Philipp, “Über die bildende Nachahmung des Schönen”. En *Werke*. 3 tomos. Editado por Horst Günther. Frankfurt/M. 1981, tomo II, pp. 549-578.
 - Novalis, *Schriften*. Tomo II. Ed. Paul Kluckhohn y Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer 1981 (1965).
 - Novalis, *Werke in einem Band*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Dr. Uwe Lassen. Hamburg: Hoffmann und Campe s. f
 - Novalis, *Werke in einem Band*. München: Hanser 1981.
 - Novalis, *Werke*. München: Beck 1969.
 - Printz, Wolfgang Caspar, *Ausgewählte Werke I. Die Musikerromane*. Ed. Helmut K. Krause. Berlín: de Gruyter 1974.
 - Reichardt, Johann Friedrich, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*. Leipzig: Insel 1967.
 - Ribbat, Ernst (ed.), *Ludwig Tieck. Ausgewählte kritische Schriften*. Tübingen: Niemeyer 1975.
 - Schiller, Friedrich, *Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden*. Ed. Herbert G. Göpfert. München: Carl Hanser 1966.
 - Schlegel, August Wilhelm, *Berliner Vorlesungen. Geschichte der romantischen Literatur*. En *Kritische Schriften und Briefe*. Tomo IV. Editado por Edgar Lohner. Stuttgart 1965.
 - Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Ed. Jacob Minor. 3 vols. Heilbronn: Henninger 1884.
 - Schlegel, August Wilhelm y Friedrich Schlegel (eds.), *Athenaeum. 1798-1800*. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf, 1960.
 - Schmidt, Erich (ed.), *Caroline. Briefe aus der Frühromantik*. 2 vol. Leipzig 1913.

- Schweikert, Uwe (ed.), *Ludwig Tieck: Dichter über ihre Dichtungen*. Tomos 1-3. München: Heimeran 1971.
- Tieck, Ludwig, *Ungedruckte Briefe*. Transmitidos por H. Günther. *Euphorion* 20 (1913), pp. 641-647.
- Warbeck, Veit, *Ein sehr Lustige Histori von dem Ritter mit den silbern Schluseln und der schonenn Magelonna*. En *Deutsche Volksbücher in drei Bänden*. Tomo I. Berlín y Weimar 1968, pp. 167-240.

9.3. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AA.VV, “*lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!*” Ludwig Tieck (1773-1853). Bern: Lang 2004.
- Abraham, Lars Ulrich, “Volkslied”. En Dahlhaus (ed.), 1981, pp. 223-242.
- Abraham, Tomás, *El último oficio de Nietzsche y la polémica sobre “El nacimiento de la tragedia”*. Buenos Aires: Sudamericana 1996.
- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London, Oxford, New York: Oxford University Press 1977 (1ª ed. 1953).
- Albrecht, Michael von (ed.), *Musik und Dichtung*. Frankfurt/M.: Lang 1990.
- Alewyn, Richard, “Wackenroders Anteil”. *The Germanic Review* XIX (1944), pp. 48-58.
- Alt, Peter-André, *Aufklärung*. Stuttgart: Metzler 1996.
- Ambros, Wilhelm August, *Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Heinrich Matthes 1972.
- Anglet, Andreas, “‘Ich bin kein Spielmann’: Die Verteidigung des bürgerlichen Status und das künstlerische Selbstbewußtsein der Hauptfiguren in den Musiker-Romanen von Wolfgang Caspar Printz”. *Daphnis* 30 (2001), pp. 333-354.
- Anton, Herbert et. al. (eds), *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem sechzigsten Geburtstag*. Heidelberg: Winter 1977.
- Apel, Friedmar, *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg: Winter 1978.
- Arendt, Dieter, *Der ‘poetische Nihilismus’ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Tomos I y II. Tübingen: Niemeyer 1972.

-
- Arendt, Dieter, "Wackenroder. Der Ursprung der Romantik und die Versuchung des 'Romantismus'". *Studi Germanici* 17-18: 47-52 (1979-1980), pp. 97-130.
 - Atkinson, Margaret E., "Musical Form in Some Romantic Writings". *Modern Language Review* 44 (1949), pp. 218-227.
 - Bachfischer, Margit, *Musikanten, Gaukler und Vaganten. Spielmannskunst im Mittelalter*. Augsburg: Battenberg 1998.
 - Bahr, Ehrhard (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur 2. Von der Aufklärung bis zum Vormärz*. München: Francke 1998.
 - Bahr, Johannes, "Der Spielmann in der Literaturwissenschaft des 19. Jh.". *ZfdPh* 73 (1954), pp. 174-196.
 - Barricelli, Jean-Pierre, *Melopoiesis. Approaches to the Study of Literature and Music*. New York: New York University Press 1988.
 - Barth, Ulrich, "Aufklärung, Säkularisation und Romantik". En Prinz (ed.), 1998, pp. 170-185.
 - Begemann, Christian, "Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung 'Der getreue Eckart und der Tannenhäuser'". *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 15/2 (1990), pp. 89-145.
 - Bèguin, Albert, *Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs*. Bern: Francke 1972.
 - Behler, Ernst, *Frühromantik*. Berlin: de Gruyter 1992.
 - Behler, Ernst y Jochen Hörisch (eds.), *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn: Schöningh 1987.
 - Behler, Ernst, Jochen Hörisch y Günter Oesterle (eds.), *Athenäum: Jahrbuch für Romantik*. Paderborn: Schöningh 1992.
 - Benz, Richard, *Deutsches Barock. Kultur des Achtzehnten Jahrhunderts/erster Teil*. Stuttgart: Reclam 1949.
 - Benz, Richard, *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*. Stuttgart: Reclam 1956.

-
- Benz, Richard, *Die Welt der Dichter und die Musik*. Düsseldorf: Diederich 1949.
 - Benz, Richard, *Wandel des Bildes der Antike in Deutschland. Ein geistesgeschichtlicher Überblick*. München: R. Piper & Co. 1948.
 - Berio, Luciano, "Musik und Dichtung – eine Erfahrung". En Scher (ed.), 1984, pp. 380-389.
 - Bielitz, Mathias, "Über Wertkriterien in der Musikanschauung des 12. und 13. Jh.". *Miscellanea Mediaevalia* 11 (1977), pp. 489-531.
 - Blackall, Erica, *The Novels of the German Romantics*. Ithaca and London: Cornell University Press 1983.
 - Bodensohn, Anneliese, *Ludwig Tiecks "Kaiser Oktavian" als romantische Dichtung*. Frankfurt/M.: Moritz Diesterweg 1937.
 - Boehringer, Michael, *The Telling Tactics of Narrative Strategies in Tieck, Kleist, Stifter, and Storm*. New York: Lang 1999.
 - Bollacher, Martin, "Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796/97)". En Lützeler (ed.), 1981, pp. 34-57.
 - Bollenbeck, Georg, "Das 'Volksbuch' als Projektionsformel. Zur Entstehung und Wirkung eines Konventionsbegriffes". En Kühnel et al. (eds.), *Mittelalter-Rezeption I. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions. Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Kümmerle 1979, pp. 141-171.
 - Bompiani, Valentino (ed.), *Diccionario Literario*. Barcelona: Hora 1992.
 - Bong, Jörg, *Texttaumel. Poetologische Inversionen von "Spätaufklärung" und "Frühromantik" bei Ludwig Tieck*. Heidelberg: Winter 1999.
 - Boockmann, Hartmunt, Ludger Grenzmann, Bernd Moeller, Martin Staehelin (eds.), *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995.

-
- Boor, Helmut de, “Der Wandel des mittelalterlichen Geschichtsdenkens im Spiegel der deutschen Dichtung”. *ZfdPh* 83 (1964), pp. 6-23.
 - Borries, Erika und Ernst von, *Mittelalter, Humanismus, Reformationszeit, Barock*. (Deutsche Literaturgeschichte, Tomo 1) München: dtv 1991(a).
 - Borries, Ernst und Erika von, *Aufklärung und Empfindsamkeit, Sturm und Drang*. (Deutsche Literaturgeschichte, Tomo 2) München: dtv 1991(b).
 - Brandtner, Andreas y Wolfgang Neuber (eds.), *Beer, 1655-1700. Hofmusiker. Satiriker. Anonymus. Eine Karriere zwischen Bürgertum und Hof*. Wien: Turia + Kant 2000.
 - Brantner, Christina E., *Robert Schumann und das Tonkünstler-Bild der Romantiker*. New York: Lang 1991.
 - Brinker-Gabler, Gisela, “Wissenschaftlich-poetische Mittelalterrezeption in der Romantik”. En Ribbat (ed.), 1979, pp. 81-97.
 - Brinker-Gabler, Gisela, *Poetisch-Wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur*. Göppingen: Kümmerle 1980.
 - Brinker-Gabler, Gisela, *Tiecks Bearbeitungen altdeutscher Literatur. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte älterer deutscher Literatur*. Tesis doctoral. Köln 1973.
 - Brinkmann, Hennig, “Der deutsche Minnesang”. En Fromm (ed.), 1972, pp. 85-166.
 - Brinkmann, Richard (ed.), *Romantik in Deutschland. Ein Interdisziplinäres Symposium*. (Sonderband der *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*). Stuttgart: Metzler 1978.
 - Brodnitz, Käthe, *Der junge Tieck und seine Märchenkomödien*. München: Walhalla-Verlag 1912.
 - Brown, Calvin S., “The Relations between Music and Literature as a Field of Study”. *Comparative Literature* 22 (1970), pp. 97-107.

-
- Brunner, Otto, Werner Conze, Reinhart Kosellek (eds.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Klett 1972.
 - Bukofzer, Manfred F., "The Baroque in Music History". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14/2 (1955), pp. 152-156.
 - Büllow, Paul, "Musik und Musiker in der neueren deutschen Literatur. Ein Bericht aus der Unterrichtspraxis". *Zeitschrift für Deutschkunde* 46 (1932), pp. 736-744.
 - Bumke, Joachim, *Ministerialität und Ritterdichtung. Umriss der Forschung*. München: Beck 1976.
 - Burg, Irene von, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Alexander Schwarz (eds.), *Mittelalter-Rezeption IV. Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989*. Göttingen: Kümmerle 1991.
 - Burke, Peter, *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Stuttgart: Klett-Cotta 1981.
 - Classen, Albrecht, "Das deutsche 'Volksbuch' als Irritationsobjekt der Germanistik". *Wirkendes Word. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*. Edición especial, WW 1 (1996), pp. 1-20.
 - Clausen-Stolzenburg, Maren, *Märchen und mittelalterliche Literaturtradition*. Heidelberg: Winter 1995.
 - Chang, Young Eun, "...zwischen heiteren und gewittrigen Tagen": *Tiecks romantische Lustspielkonzeption*. Frankfurt/M.: Lang 1993.
 - Dahlhaus, Carl, *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter 1978.
 - Dahlhaus, Carl (ed.), *Funk-Kolleg Musik*. Tomo 2. Frankfurt/M.: Fischer 1981.
 - Dahlhaus, Carl, *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber 1988.
 - Dahlhaus, Carl, "Musik als Text". En Schnitzler (ed.), 1979, pp. 11-28.

-
- Dahlhaus, Carl, "Soziale Gehalte und Funktionen von Musik". En Dahlhaus (ed.), 1981, pp. 193-220.
 - Dahnke, Hans-Dietrich, "Literarische Prozesse in der Periode von 1789 bis 1806". *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie* 11 (1971), pp. 46-71.
 - Danckert, Werner, *Das Volkslied im Abendland*. Bern: Francke 1966.
 - Danckert, Werner, *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe*. Bern: Francke 1963.
 - Deibl, Maria, *Die Gestalt des bildenden Künstlers in der romantischen Dichtung*. Tesis doctoral. Viena 1955.
 - Denecke, Ludwig, *Ritterdichter und Heidengötter (1150-1220)*. Leipzig: Hermann Eichblatt 1930.
 - Diez, Friedrich, *Die Poesie der Troubadours*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1883.
 - Diez, Friedrich, *Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntniss des Mittelalters*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1882.
 - Dilthey, Wilhelm, *Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*. Stuttgart: Teubner Verlagsgesellschaft 1957.
 - Dill, Heinz J., "Lyriker ohne Lyrik. Konsequenzen der Sprachskepsis bei Wackenroder". *ZfdPh* 100/4 (1981), pp. 560-575.
 - Dobat, Klaus-Dieter, *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*. Tesis doctoral. Tübingen: Niemeyer 1984.
 - Doering, Sabine, Waltraud Maierhofer y Peter Philipp Riedl (eds.), *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
 - Eggebrecht, Hans Heinrich, "Romantik - Was ist das?". En Prinz, Ulrich (ed.), *Wege in die Romantik*. Stuttgart: Internationale Bachakademie 1998, pp. 22-31.

-
- Eichhoff, K., “Über die Sagen und Vorstellungen von einem Glückseligen Zustande der Menschheit in der Gegenwart, der Vergangenheit oder der Zukunft bei den Schriftstellern des classischen Altertums”. *Jahrbücher für Philologie und Paedagogik*, 25 (1879), pp. 38-601
 - Einstein, Alfred, *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza 1986. Traducción de *Music in the Romantic Era*. New York: Norton 1947.
 - Ellis, John Martin, *Narration in the German Novelle. Theory and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press 1974.
 - Ellis, John, *Joseph Berglinger in Perspective. A Contribution to the Understanding of the Problematic Modern Artist in Wackenroder/Tieck's "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders"*. Bern: Lang 1985.
 - Engel, Hans, *Musik der Zeiten und Völker. Eine Geschichte der Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968.
 - Engel, Hans, *Musik und Gesellschaft. Bausteine zu einer Musiksoziologie*, Berlin: Max Hesse 1960.
 - Epps, P. H., “The Golden Age”. *The Classical Journal* XXIX (1933-1934), pp. 292-296.
 - Fambach, Oscar, “Zum Briefwechsel Wilhelm Heinrich Wackenroders mit Ludwig Tieck”. *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1968, pp. 257-282.
 - Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, tomo II, Barcelona, Círculo de lectores, 1994, p. 1761.
 - Fetzer, John F., “‘Auf Flügeln des Gesanges’: Die musikalische Odyssee von Berglinger, BOGS und Kreisler als romantische Variation der literarischen Reise-Fiktion”. En Scher (ed.), 1984, pp. 258-277.
 - Fischer, Ernst, *Ursprung und Wesen der Romantik. Aus dem Nachlaß*. Frankfurt/M.: Vervuert 1986.
 - Frank, Arnim Paul y Ulrich Mölk (eds.), *Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flauvert. Ein Problemaufriß*. Berlin: Erich Schmidt 1991.

-
- Frank, Manfred, *Das Problem 'Zeit' in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. Paderborn: Schöningh 1990. (1ª ed. 1972)
 - Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
 - Franke, Christa, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*. Tesis Doctoral. Marburg: Elwert 1974.
 - Frenzel, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner 1988.
 - Frenzel, Elisabeth, *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlin: Schmidt 1966.
 - Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1992.
 - Frey, Marianne, *Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung*. Bern: Lang 1970.
 - Fricke, Gerhard, "Wackenroders Religion der Kunst". En Fricke, 1956, pp. 186-213.
 - Fricke, Gerhard, *Studien und Interpretationen. Ausgewählte Schriften zur deutschen Dichtung*. Frankfurt/M.: Menck 1956.
 - Frings, Theodor, "Minnesinger und Troubadours". En Fromm (ed.), 1972, pp. 1-57
 - Fromm, Hans (ed.), *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*. (Wege der Forschung, Band XV). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972 (1ª ed. 1961).
 - Fubini, Enrico, *El Romanticismo: entre música y filosofía*. (Tr. Maria Josep Cuenca) Valencia: Universitat de València 1999.

-
- Fubini, Enrico, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart. (L'estetica musicale deall'antichità al settecento. L'estetica musicale dal settecento a oggi.* Torino: Giulio Einaudi 1964, trad. del italiano por Sabina Kienlechner) Stuttgart: Metzler 1997.
 - Fubini, Enrico, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral, 1971.
 - Gadamer, Hans-Georg, *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart: Reclam 1977. Traducción de Antonio Gómez Ramos, *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica 1991.
 - Ganzer, Karl, *Dichtung und Musik im Anfang des 18. Jahrhunderts*. Tesis doctoral. München 1931.
 - Gebhardt, Arnim, *Leben und Gesamtwerk des "Königs der Romantik"*. Marburg: Tecnum 1997.
 - Giese, Arnim, *Die Phantasie bei Ludwig Tieck – ihre Bedeutung für den Menschen und sein Werk*. Tesis doctoral. Hamburgo 1973.
 - Gilleir, Anke, "‘Als ob der Gegenstand der Gegenstand wäre’. Die Kunstbetrachtung Wackenroders, Friedrich Schlegels und Ludwig Tiecks". En Helfer (ed.), 2000, pp. 259-284.
 - Gladow, Gudrun, "Größe und Gefahr der Wackendorer- Tieckschen Kunstanschauung". *Zeitschrift für deutsche Bildung* 14 (1938), pp. 162-169.
 - Gneuss, Christian, *Der späte Tieck als Zeitkritiker*. Düsseldorf: Bertelsmann 1971.
 - Görte, Erna, *Der junge Tieck und die Aufklärung*. Berlin: Emil Ebering 1926.
 - Greif, Stefan, "Märchen-Volksdichtung". En Schanze (ed.), *Romantik Handbuch*. Stuttgart: Kröner 1994, pp. 257-275.
 - Greif, Stefan, "Novelle/Erzählung". En Schanze (ed.), 1994, pp. 241-256.
 - Grimm, Jacob, "Übersicht der Meisterkunst von Anfang bis zu Ende" (1811). En Nagel, 1967, pp. 1-9.
 - Grimm, Reinhold (ed.), *Romantik heute. Friedrich Schlegel, Novalis, E. T. A. Hoffmann, Ludwig Tieck*. Bonn: Inter Nationes 1972.

-
- Grosse, Siegfried y Ursula Rautenberg, *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung. Eine Bibliographie ihrer Übersetzungen und Bearbeitungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer 1989.
 - Gülke, Peter, *Mönche, Bürger, Minnesänger. Die Musik in der Welt des Mittelalter*. Wien: Boehlao 1980.
 - Gumbel, Hermann, "Ludwig Tiecks dichterischer Weg". En Segebrecht (ed.), 1976, pp. 172-190.
 - Gundolf, Friedrich, "Ludwig Tieck". En Segebrecht (ed.), 1976, pp. 191-265.
 - Hahn, Gerhard, "Zum sozialen Gehalt von Walthers Minnesang. Einige Beobachtungen am Text". *Medium aevum* 48 (1979), pp. 121-138
 - Hamm-Ehsani, Karin, *Die Empfindsamkeit und der junge Ludwig Tieck. Eine Studie zu den Nachwirkungen der empfindsamen Gefühlskultur im Leben und Werk des "Königs der Romantik"*. Michigan: UMI 1995.
 - Hammer, Dorothea, *Die Bedeutung der vergangenen Zeit im Werk Wackenroders unter Berücksichtigung der Beiträge Tiecks*. Tesis doctoral. Frankfurt/M. 1961.
 - Handschin, Jacques, "Zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 10 (1932), pp. 113-120.
 - *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin und Leipzig: de Gruyter & Co. 1930/1931.
 - Hartmann, Nicolai, *Die Philosophie des deutschen Idealismus*. I parte: "Fichte, Schelling und die Romantik", 1923; II parte: "Hegel", 1929. Berlin: de Gruyter 1960.
 - Hartung, Wolfgang, *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*. (Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beiheft Nr. 72) Wiesbaden: Steiner 1982.
 - Hausdörfer, Sabrina, *Rebellion im Kunstschein. Die Funktion des fiktiven Künstlers in Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik*. Heidelberg: Winter 1987.

-
- Häusler, Regina, *Das Bild Italiens in der deutschen Romantik*. Bern, Leipzig: Paul Haupt 1939.
 - Haym, Rudolf, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Berlin: Gaertner 1870. Reimpresión, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.
 - Heiner, Hans-Joachim, "Das 'Goldene Zeitalter' in der deutschen Romantik". *ZfdPh* 91/2 (1972), pp. 206-234. También en Peter (ed.), 1980, pp. 280-303.
 - Heinichen, Jürgen, *Das späte Novellenwerk Ludwig Tiecks. Eine Untersuchung seiner Erzählweise*. Tesis doctoral. Hamburg 1963.
 - Heinrich, Gerda, *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik (Friedrich Schlegel und Novalis)*. Berlín: Akademie 1976.
 - Helfer, Martha B. (ed.), *Rereading Romanticism*. Amsterdam: Atlanta 2000.
 - Hellerich, Siegmund V., *Religionizing, Romanizing Romantics: The Catholic-Christian Camouflage of the Early German Romantics: Wackenroder, Tieck, Novalis, Friedrich & August Wilhelm Schlegel*. Frankfurt/M.: Lang 1995.
 - Hellge, Rosemarie, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*. Göppingen: Alfred Kümmerle 1974.
 - Hertel, Theodor, *Über Ludwig Tieck's Getreuen Eckart und Tannenhäuser*. Tesis doctoral. Marburg: 1917.
 - Hertrich, Joseph Berglinger. *Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin: de Gruyter 1969.
 - Heussner, Horst (ed.), *Festschrift Hans Engel. Zum siebzigsten Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter 1964.
 - Hilzinger, Klaus Harro, "Die Leiden der Kapellmeister". *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 78 (1984), pp. 95-110.
 - Hinderer, Walter, "Literarisch-ästhetische Auftakte zur Romantischen Musik". *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 41 (1997), pp. 210-235.
 - Hinderer, Walter, "Musikalische Leiden und Freuden. Anmerkungen zu einem novellistischen Musikdiskurs Ludwig Tiecks". En Doering et al. (eds.), 2000, pp. 317-327.

-
- Hofe, Gerhard vom, "Das unbehagliche Bewußtsein des modernen Musikers. Zu Wackenroders Berglinger und Thomas Manns Doktor Faustus". *Festschrift Henken*, pp. 145-156.
 - Hoffmann, Werner, "Der Künstler als Kunstwerk". *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* 1 (1982), pp. 50-65.
 - Hoffmeister, Gerhart, "Europäische Einflüsse". En Schanze (ed.), 1994, pp. 106-129.
 - Hoffmeister, Gerhart, *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart: Metzler 1978.
 - Hölter, Achim, *Frühe Romantik- frühe Komparatistik. Gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck*. Frankfurt: Lang 2001.
 - Hölter, Achim, *Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie*. Heidelberg: Winter 1989.
 - Hölter, Achim, "Das produktive Manifest zur Jahrhundertwende? Ludwig Tiecks 'Romantische Dichtungen' (1799/1800)". En AA.VV, 2004, pp. 113-128.
 - Hölter, Achim, "Der Romantiker als Student. Zur Identität von zwei Tieck-Handschriften", en *Deutsche Vierteljahrschrift*, 61 (1987), 1, pp. 125-150.
 - Hölter, Achim, "'Die sieben Weiber'. Ein handschriftlicher Entwurf Ludwig Tiecks zur Neufassung des 'Blaubart'". *Wirkendes Wort* 36 (1986), pp.251-258.
 - Hölter, Achim, "Ein ungedruckter Aufsatz Ludwig Tiecks zur Beziehung von Literatur und bildender Kunst". *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 104/4 (1985), pp. 506-520.
 - Hölter, Achim, "Ludwig Tieck. Ein kurzer Forschungsbericht seit 1985". *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 13 (2003), pp. 93-129.
 - Hölter, Achim, "Ludwig Tiecks Klopstock-Bild und seine Kritik der Messiasde. Edition und Kommentar". En Hölter, 2001, pp. 35-85.

-
- Hollmer, Heide, "Das Leiden an der Kunst. Ein Moritz-Thema und seine Folgen für die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*". *Text & Kritik* 118-119 (1993), pp. 107-117.
 - Hubert, Ulrich, *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel*. Frankfurt/M.: Athenäum 1968.
 - Hugo Kuhn, "Zur inneren Form des Minnesangs". En Fromm (ed.), 1972, pp. 167-179.
 - Hurlebusch, Klaus, "So viel Anfang war selten. Klopstock und die zeitgenössischen Genieästhetiker als Wegbereiter der literarischen Moderne". En Doering et al. (eds), 2000, pp. 61-82.
 - Huysen, Andreas, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zürich: Atlantis 1969.
 - Immerwahr, Raymond, "Reality as an Objekt of Romantik Experience in Early German Romanticism". *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft* 1969, Bern: Francke, pp. 133-161.
 - Jaeschke, Walter (ed.), *Der Streit um die Romantik (1820-1854)*. Hamburg: Meiner 1999.
 - Japp, Uwe, *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Tübingen: Niemeyer 1999.
 - Jost, Walter, *Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969.
 - Kahlert, August, "Über die Bedeutung des Romantischen". *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 16 (1834), pp. 235-244.
 - Kahnt, Rose, *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W. H. Wackenroder*. Marburg: N. G. Elwert 1969.

-
- Karoli, Christa, *Ideal und Krise enthusiastischen Künstertums in der deutschen Romantik*. Bonn: H. Bouvier u. Co. 1968.
 - Karthaus, Ulrich, *Sturm und Drang: Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck 2000.
 - Katz, Moritz, *Die Schilderung des musikalischen Eindrucks bei Schumann, Hoffmann und Tieck*. Tesis doctoral. Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1910.
 - Käuser von, Andreas, “Klang und Prosa. Zum Verhältnis von Musik und Literatur”. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68/3 (1994), pp. 409-428.
 - Kempers, Karel Ph. Bernet, “Die Dichter und die romantische Musik”. En Heussner (ed.), 1964, pp. 57-69
 - Kern, Johannes P., *Ludwig Tieck: Dichter einer Krise*. Heidelberg: Lothar Stiehm 1977.
 - Kertz-Welzel, Alexandra, *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*. Sankt Ingbert: Röhrig 2001.
 - Kielholz, Jürg, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur*. Frankfurt/M.: Lang 1972.
 - Klee, Gotthold, *Zu Ludwig Tiecks germanistischen Studien*. Bautzen 1895.
 - Klein, Johannes, *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Steiner 1960.
 - Klenze, Camillo von, “Zu Tieck und Hebbel”. *Euphorion* 20 (1913), pp. 165-166.
 - Klett, Dwight A., *Tieck Rezeption. Das Bild Ludwig Tiecks in den deutschen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 1989.
 - Kluckhohn, Paul, *Das Ideengut der deutschen Romantik*. Tübingen: Niemeyer 1966.

-
- Kluge, Gerhard, “Idealisieren – Poetisieren. Anmerkungen zu poetologischen Begriffen uns zur Lyriktheorie des jungen Tieck”. En Segebrecht (ed.), 1976, pp. 386-443. También *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 13 (1969), pp. 308-360.
 - Kober, Margarete, *Das deutsche Märchendrama*. Hildesheim: Dr. H. A. Gerstenberg 1973..
 - Kohlschmidt, Werner, “Der junge Tieck und Wackenroder”. En Steffen, 1989, pp. 30-44.
 - Koldewey, Paul, *Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck*. Tesis doctoral. Hamburg: Altona 1904.
 - Kolk, Rainer, “‘Ächte Revolutionsmänner’. Zu einigen Rahmenbedingungen für das Frühwerk Ludwig Tiecks”. En Schmitz (ed.), 1996, pp. 63-86.
 - Korff, Hermann August, *Geist der Goethezeit. Versuch einer Ideellen Entwicklung der Klassisch-Romantischen Literaturgeschichte*. Tomos I - III. Leipzig: Weber 1923-1940.
 - Kosênina, Alexander, “Tiecks Abrechnung mit der Berliner Aufklärung”. En AA.VV, 2004, pp. 45-58.
 - Kozierek, Gerard (ed.), *Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik*. Tübingen: Niemeyer 1977.
 - Kozierek, Gerard, “Ideologische Aspekte der Mittelalter-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts”. En Wapnewski (ed.), 1986, pp. 119-132.
 - Krauss, Werner, “Französische Aufklärung und deutsche Romantik”. En Peter (ed.), 1980, pp. 168-179.
 - Kremer, Detlef, *Romantik*. Stuttgart: Metzler 2003.
 - Krohn, Rüdiger, “Die Rückkehr des Bürgerpoeten. Aspekte der Hans-Sachs-Rezeption in der literarischen Frühromantik”. En Kühnel (ed.), 1979, pp. 80-106.
 - Krohn, Rüdiger, “Die Wirklichkeit der Legende. Widersprüchliches zur sogenannten Mittelalter- ‘Begeisterung’ der Romantik”. En Kühnel, 1982, pp. 1-29.

-
- Kröll, Joachim, “Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder in Franken”. *Archiv für die Geschichte von Oberfranken* 41 (1961), pp. 345-377.
 - Kuhn, Hugo, *Dichtung und Welt im Mittelalter*. Stuttgart: Metzler 1959.
 - Kühnel, Jürgen et al. (eds.), *Mittelalter-Rezeption I. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums ‘Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts’*. Göppingen: Kümmerle 1979.
 - Kühnel, Jürgen, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller, Ulrich Müller (eds.), *Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposiums ‘Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhundert’*. Göppingen: Kümmerle 1982.
 - Kurzke, Hermann, “Die Wende von der Frühromantik zur Spätromantik”. En Behler et al. (eds.), 1992, pp. 165-178.
 - Küster, Ulrike, *Das Melodrama. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Lang 1994.
 - Lämmert, Eberhard, *Die Entfesselung des Prometheus*. Paderborner Universitätsreden 1985.
 - Lang, Edgar Anthony, *Ludwig Tieck’s Early Concept Of Catholic Clergy And Church*. New York: Ams Press 1970 (1936).
 - Laserstein, Käte, *Die Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung*. Berlin y Leipzig: de Gruyter 1931.
 - Leichtenritt, Hugo, “Aesthetic Ideas as the Basis of Musical Styles”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4/2 (1945), pp. 65-73.
 - Lesle, Lutz, “Poetischer Taumel, Prügelpartie, Krankheit zum Tode. Musik und Musiker in der deutschen erzählenden Literatur”. *Das Orchester* 41/11 (1993), pp. 1162-1169.
 - Leuschner, Pia-Elisabeth, *Orphic Song with Daedal Harmony. Die “Musik” in Texten der englischen und deutschen Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

-
- Levy, Erna, *Die Gestalt des Künstlers im Drama von Goethe bis Hebbel*. Berlin: Emil Ebering 1929.
 - *Lexikon für Theologie und Kirche*. Editado por Josef Höfer, Rom y Kalr Rahmer. Vol. 7, entradas Musik, pp. 669-701; Natur, pp. 806-808.
 - Lillyman, William J., *Reality's Dark Dream. The Narrative Fiction of Ludwig Tieck*. Berlin: de Gruyter 1979.
 - Lion, Ferdinand, *Romantik als deutsches Schicksal*. Stuttgart: Rowohlt 1947.
 - Littlejohns, Richard, "Zum Briefwechsel zwischen Wackenroder und Tieck: Einige Berichtigungen und Bemerkungen". *ZfdPh* 97/4 (1978), pp. 616-624.
 - Longyear, Rey M., *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Englewood Cliffs: New Jersey, Prentice-Hall 1969.
 - Loquai, Franz, *Künstler und Melancholie in der Romantik*. Frankfurt/M.: Lang 1984.
 - Lubkoll, Christine, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1995.
 - Lukács, Georg, "Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur", en Peter (ed.), 1980, pp. 40-52
 - Lützel, Paul Michael (ed.), *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik: Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1981.
 - Mann, Otto, *Deutsche Literaturgeschichte*. Gütersloh: Bertelsmann 1964.
 - Marcuse, Herbert, *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. (Schriften 1)* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978. (Parte I: *Der deutsche Künstlerroman. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde zu Freiburg i. Br.* 1922, pp. 7-344.)
 - Marelli, Adriana, *Ludwig Tiecks frühe Märchenspiele und die Gozzische Manier. Eine vergleichende Studie*. Tesis doctoral. Köln: Wasmund-Bothmann 1968,
 - Marí, Antoni, *Euforió. Espíritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos 1989.
 - Martini, Fritz, *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner 1968.

-
- Marx, Friedrich, "Virgils vierte Ekloge". *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Geschichte und deutsche Litteratur* 1 (1898), pp. 105-128.
 - McGlathery, James M., *Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages*. Drawer (Columbia): Camden House 1992.
 - Meid, Volker, *Grimmelshausen. Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck 1984.
 - Menck, Hans Friedrich, *Der Musiker im Roman. Ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählliteratur*. Heidelberg: Winter 1931.
 - Menninghaus, Winfried, *Lob des Unsinnns. Über Kant, Tieck und Blaubart*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1955.
 - Menzel, Wolfgang, "Die Romane". *Deutsche Vierteljahrs-Schrift* 1 (1838), pp. 92-137.
 - Meves, Uwe, "Zu Ludwig Tiecks poetologischem Konzept bei der Erneuerung mittelhochdeutscher Dichtungen". En Kühnel (ed.), 1979, pp. 107-126.
 - Meyer, Heinrich "Zur historischen Dimension des Romantischen". *Colloquia Germanica* 2 (1968), pp. 70-108.
 - Minor, Jakob, "Tieck als Novellendichter". En Segebrecht (ed.), 1976, pp. 45-127.
 - Minder, Robert, "Ludwig Tieck, ein Porträt". En Segebrecht (ed.), 1976, pp. 266-278.
 - Minder, Robert, "Wandlungen des Tieck-Bildes". En Grimm (ed.), 1972, pp. 60-76.
 - Mittenzwei, Johannes, *Das musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht*. Halle (Saale): Sprache und Literatur 1962.
 - Mornin, Edward, epílogo a *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence*. Stuttgart: Reclam 1996.
 - Moser, Dietz-Rüdiger, *Die Tannhäuser-Legende*. Berlin: de Gruyter 1977.
 - Moser, Hugo, "Sage und Märchen in der deutschen Romantik". En Steffen (ed.), 1989, pp. 253-276.

-
- Mühl, Beate, *Romantiktradition und früher Realismus. Zum Verhältnis von Gattungspoetik und literarischer Praxis in der Restaurationsepoche (Tieck-Immermann)*. Frankfurt/M.: Lang 1983.
 - Müller, Günther, *Höfische Kultur der Barockzeit*. Halle: Niemeyer 1929.
 - Nagel, Bert (ed.), *Der deutsche Meistersang*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.
 - Nahrebecky, Roman, *Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Bettina von Arnim. Ihre Beziehung zur Musik und zum musikalischen Erlebnis*. Bonn: Bouvier 1979.
 - Naumann, Barbara, "Musikalisches Ideen-Instrument". *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart: Metzler 1990.
 - Neubecker, Annemarie Jeanette, "Frauen im altgriechischen Musikleben". En Albrecht (ed.), 1990, pp. 13-24.
 - Niemöller, Klaus Wolfgang, "Zum Paradigmawechsel in der Musik der Renaissance. Vom *numerus sonorus* zur *musica poetica*". En Bookmann (ed.), 1995, pp. 187-215.
 - Nottelmann-Feil, Mara, *Ludwig Tiecks Rezeption der Antike. Literarische Kritik und Reflexion griechischer und römischer Dichtung im theoretischen und poetischen Werk Tiecks*. Frankfurt/M.: Lang 1996.
 - Nusser, Peter, *Deutsche Literatur im Mittelalter*. Stuttgart: Kröner 1992.
 - Obhof, Ute, "Uns ist in alten Mären... Die Überlieferungsgeschichte der Nibelungenlied-Handschrift C". *Momente: Beiträge zur Landeskunde von Baden Württemberg* 1 (2004), pp. 2-8.
 - Otto, Walter F., *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Düsseldorf-Köln: Diderich 1955.
 - Parry, Christoph, *Menschen – Werke – Epochen*. Ismaning: Hueber 1993.
 - Pasinetti, P. M., *Life for Art's Sake. Studies in the Literary Myth of the Romantic Artist*. New York & London: Garland 1985.

-
- Paulin, Roger, “‘Ohne Vaterland kein Dichter’. Bemerkungen über historisches Bewußtsein und Dichtergestalt beim späten Tieck”. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* N. F. 13 (1972), pp. 125-150.
 - Paulin, Roger, “Künstlerbiographie, Hagiographie und persönliches Schicksal. Zu Ludwig Tiecks Kleistbild und seinem Hintergrund”. En Doering et al. (eds.), 2000, pp. 329-342.
 - Paulin, Roger, *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München: Beck 1988.
 - Peter, Klaus, “Friedrich Schlegel und Adorno. Die Dialektik de Aufklärung in der Romantik und heute”, en Behler, Ernst y Jochen Hörisch (eds.), *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn: Schöningh 1987
 - Peter, Klaus, *Romantikforschung seit 1945*. Königstein/Ts.: Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein 1980.
 - Peters, Günter, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1982.
 - Petrich, Hermann, *Drei Kapitel vom romantischen Stil. Ein Beitrag zur Charakteristik der romantischen Schule, ihrer Sprache und Dichtung, mit vorwiegender Rücksicht auf Ludwig Tieck*. Osnabrück: Otto Zeller 1964. (Reimpresion de la edición de 1878)
 - Petróczy, Stefan, *Künstlertypen bei Tieck*. Dunántul Pécsi: Egyetemi Könyvkiadó 1936.
 - Petzoldt, Richard, “Zur sozialen Lage des Musikers im 18. Jahrhundert”. En Salmen (ed.), 1971, pp. 64-82.
 - Pfeiffer, Emilie, *Shakespeares und Tiecks Märchendramen*. Bonn: Röhrscheid 1933.
 - Pikulik, Lothar, *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck 1992.
 - Pikulik, Lothar, *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt/M.: Surkamp 1979.

-
- Pikulik, Lothar, *Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten*. Göttingen: Vanderhoeck und Ruprecht 1997.
 - Piper, Paul, *Die Spielmannsdichtung. Die reine Spielmannsdichtung*. Tomo II. Berlin: Spemann 1887.
 - Pontzen, Alexandra, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*. Berlin: Schmidt 2000.
 - Prinz, Ulrich (ed.), *Wege in die Romantik*. Stuttgart: Internationale Bachakademie 1998.
 - Prinz, Ulrich (ed.), *Wege in die Romantik. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*. Kassel: Bärenreiter 1998.
 - Prümm, Karl, "Berglinger und seine Schüler. Musiknovellen von Wackenroder bis Richard Wagner". *ZfdPh* 105/2 (1986), pp. 186-212.
 - Puw Davies, Mererid, *The Tale of Bluebeard in German Literature*. New York: Oxford University Press 2001.
 - Ranftl, Johann, *Ludwig Tiecks Genoveva*. Hildesheim: Gerstenberg 1977. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Graz 1899.
 - Rath, Wolfgang, *Ludwig Tieck: Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk*. Paderborn: Schöningh 1996.
 - *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, Hiersemann, 1950
 - Reich, Willi, "Musik in der Literatur". *Stimmen. Monatschrift für Musik* 1 (1947-1948), pp.278-284 y 377-381.
 - Reiff, Paul, *Die Ästhetik der deutschen Frühromantik*. Urbana: The University of Illinois Press 1946.
 - Reisenleitner, Markus, *Die Produktion historischen Sinnes: Mittelalterrezeption im deutschsprachigen historischen Trivialroman vor 1848*. Frankfurt/M.: Lang 1992.
 - Rek, Klaus, *Das Dichterleben des Ludwig Tieck*. Berlin: Unabhängige Verlagsbuchhandlung Ackerstraße 1991.

-
- Ribbat, Ernst, *Ludwig Tieck: Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*. Kronberg: Athenäum 1978.
 - Ribbat, Ernst (ed.), *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Königstein: Athenäum 1979..
 - Ribbat, Ernst, “Sprachverwirrung und universelle Poesie. Ludwig Tiecks Absolutierung der Literatur”. En Schmitz (ed.), 1996, pp. 1-16.
 - Richards, Ruthann, “Joseph Berglinger: A Radical Composer”. *German Review* 1975, pp. 124-139.
 - Riedel, Herbert, *Musik und Musikerlebnis in der Erzählenden deutschen Dichtung*. Bonn: Bouvier 1961 (1ª ed.1959)
 - Robson-Scott, W. D., “Wackenroder and the Middel Ages”. *The Modern Language Review* L/ 2 (1955), pp. 156-167.
 - Rosenkranz, Karl, “Ludwig Tieck und die romantische Schule”. En Segebrecht (ed.), 1976, pp. 1-44.
 - Rüdiger, Wolfgang, *Musik und Wirklichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik*. Pfaffenweiler: Centaurus 1989.
 - Ruprecht, Erich, *Der Aufbruch der romantischen Bewegung*. München: Leibniz Verlag 1948.
 - Salmen, Walter, (ed.), *Beiträge der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse 1965.
 - Salmen, Walter, *Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*. Kassel: Bärenreiter/Metzler 1997.
 - Salmen, Walter, *Der Spielmann im Mittelalter*. Innsbruck: Helbling 1983.
 - Salmen, Walter, “Die soziale Geltung des Musikers in der mittelalterlichen Gesellschaft”. *Studium Generale* 19 (1966), pp. 92-103.
 - Salmen, Walter, *Johann Friedrich Reichardt: Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*. Hildesheim: Olms 2002.

-
- Salmen, Walter, *Musik und Gesellschaft. Bausteine zu einer Musiksoziologie*. Berlin: Max Hesse 1960.
 - Salmen, Walter, "Tieck und die Familie Reichardt. Zur Wirkung 'romantischer Dichtung' auf deren Musik und Musizieren". En AA.VV, 2004, pp. 297-309.
 - Salomon, Gottfried, *Das Mittelalter als Ideal in der Romantik*. München: Drei Masken Verlag 1922.
 - Sammons, Jeffrey L., "Der Streit zwischen Ludwig Tieck und dem Jungen Deutschland. Verpaßte Möglichkeiten in einem Dialog der Tauben". En Doering et al. (eds.), 2000, pp. 343-352.
 - Schanze, Helmut (ed.), *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Kröner 1994.
 - Schaum, Marta, *Das Künstlergespräch in Tiecks Novellen*. Gießen: Wilhelm Schmitz 1925.
 - Scheiber, Mary Magdalita, *Ludwig Tieck and the Medieval Church*. Tesis doctoral. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press 1939.
 - Scher, Steven Paul (ed.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt 1984.
 - Scher, Steven Paul, *Verbal Music in German Literature*. New Haven: Yale University Press 1968.
 - Scher, Steven Paul, "Musicpoetics or Melomania: Is There a Theory behind Music in German Literature?" En McGlathery, 1992, pp. 328-337.
 - Scherer, Stefan, *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin: de Gruyter 2003.
 - Scheuer, Helmut, "Ludwig Tiecks *Die schöne Magelone*. Ein Vergleich mit dem Volksbuch" En Kühnel 1982, pp. 473-491.
 - Schläfer, Ute, *Das Gespräch in der Erzählkunst Ludwig Tiecks*. Tesis doctoral. München 1969.
 - Schlüter, Renate, *Zeuxis und Prometheus. Die Überwindung des Nachahmungskonzeptes in der Ästhetik der Frühromantik*. Frankfurt/M.: Lang 1995.

-
- Schmeling, Manfred, “‘Wir wollen keine Philister sein’: Perspektivenvielfalt bei Hoffmann und Tieck”. En Frank (ed.), 1991, pp. 97-112.
 - Schmid, Christoph, *Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik*. Frankfurt/M.: Lang 1979.
 - Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Tomo I: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985.
 - Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Tomo II: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985.
 - Schmidt, Thomas E., *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans. Literarische Reaktionen auf Erfahrungen eines kulturellen Wandels*. Tübingen: Niemeyer 1989.
 - Schmidt, Wolf Gerhard, “‘...manche Stellen daraus werd ich nie, nie vergessen’ James Macphersons *Ossian* und die frühromantische Poetik Ludwig Tiecks”. En AA.VV, 2004, pp. 25-44.
 - Schmitz, Walter (ed.), *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*. Tübingen: Niemeyer 1997.
 - Schneider, Joseph Ferdinand, *Die deutsche Dichtung der Geniezeit*. Stuttgart: Metzler 1952.
 - Schneider, Jost, “Autonomie, Heteronomie und Literarizität in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und den *Phantasien über die Kunst*”. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 117/2 (1998), pp. 161-172.
 - Schnitzler, Günter (ed.), *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
 - Schoofield, George C., *The Figure of The Musician In German Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1956.
 - Schreier-Hornung, *Spielleute, Fahrende, Aussenseiter: Künstler der mittelalterlichen Welt*. Göppingen: Kümmerle 1981.

-
- Schröder, Walter Johannes, *Spielmannsepik*. Stuttgart: Metzler, 1967 (1^a ed.1961).
 - Schubert, Bernhard, *Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie*. Königsberg: Athenäum 1986.
 - Schubert, Ersnt, *Fahrendes Volk im Mittelalter*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1995.
 - Schueller, Herbert M., "Correspondence between Music and the Sister Arts, According to 18th Century Aesthetic Theory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11/4 (1953), pp. 334-359.
 - Schueller, Herbert M., "Romanticism reconsidered". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20/4 (1962), pp. 359-368.
 - Schulte, Aloys, "Die Standesverhältnisse der Minnesänger". *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur* 39 N.F. 27 (1895), pp. 185-251.
 - Schultz, Hartwig, "Die letzten Ritter der Romantik im Vormärz". En Jaeschke (ed.), 1999, pp. 153-171.
 - Schulz, Karlheinz, "'Ästhetische Anarchie'. Zum Gefüge der literarischen Strömungen um 1800". *Recherches Germaniques* 20 (1990), pp. 79-101.
 - Schumacher, Hans (ed.), *Phantasie und Phantastik: neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung*. Frankfurt/M.: Lang 1993.
 - Schütze, St., „Über das Verhältnis der Musik zu den übrigen schönen Künsten“, en *Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, 3, 1825, pp. 15-22
 - Schweikert, Uwe, "Jean Paul und Ludwig Tieck: Mit einem ungedruckten Brief Tiecks an Jean Paul". *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 8 (1973), pp. 23-77.
 - Schwering, Markus, "Romantische Geschichtsauffassung – Mittelalterbild und Europagedanke". En Schanze (ed.), 1994, pp. 541-555.
 - Segebrecht, Wulf (ed.), *Ludwig Tieck*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976.

-
- Sokolowsky, Rudolf, *Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker*. Dortmund: Ruhfus 1906.
 - Sorgatz, Heimfried, *Musiker und Musikanten als dichterisches Motiv. Eine Studie zur Auffassung und Gestaltung des Musikers in der erzählenden Dichtung vom Sturm und Drang bis zum Realismus*. Würzburg-Aumühle: Konrad Tritsch 1939.
 - Staiger, Emil, *Musik und Dichtung*. Zürich: Atlantis 1959.
 - Staiger, Emil, "Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik". En Segebrecht (ed.), 1976, pp. 322-351. También *Die neue Rundschau* 71 (1960), pp. 596-622.
 - Steffen, Hans (ed.), *Die Deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1989 (1967).
 - Steig, Reinhold, *Achim von Arnim und Clemens Brentano*. Stuttgart: Cotta 1894
 - Stolz, Wolfram, *Sein Held war nicht erfunden. Grimmelshausen und Springinsfeld*. Freiburg: Stolz 1983.
 - Stone, W. A., "Virgil's Golden Age: Sixth Aeneide and Fourth Eclogue". *The Classical Review*, pp. 161-166
 - Szafarz, Jolanta, "Die Rezeption mittelalterlicher Volksbuchmotive in Ludwig Tiecks Dramen". En Kühnel (ed.), 1979, pp. 127-224.
 - Szyrocki, Marian, *Die deutsche Literatur des Barock. Eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968.
 - Thalmann, Marianne, *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1966.
 - Thalmann, Marianne, *Die Romantik des Trivialen. Von Grosses "Genius" bis Tiecks "William Lovell"*. München: List 1970.
 - Thalmann, Marianne, *Ludwig Tieck, "Der Heilige von Dresden"*. Aus der Frühzeit der deutschen Novelle. Berlin: de Gruyter 1960.

-
- Thalmann, Marianne, *Ludwig Tieck: Der romantische Weltmann aus Berlin*. München: Lehnen 1955.
 - Thalmann, Marianne, *Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften*. Weimar: Duncker 1919.
 - Thalmann, Marianne, "Hundert Jahre Tieckforschung". *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* XLV/3 (1953), pp. 113-123.
 - Theilacker, Jörg, *Der erzählende Musiker. Untersuchung von Musikererzählungen des 19. Jahrhunderts und ihrer Bezüge zur Entstehung der deutschen Nationalmusik*. Frankfurt/M.: Lang 1988.
 - Thewalt, Patrick, *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt/M.: Lang 1990.
 - Tiegel, Eva, *Das musikalische in der romantischen Prosa*. Tesis Doctoral. Erlangen 1934.
 - Träger, Claus, "Ursprünge und Stellung der Romantik". En Peter (ed.), 1980, pp. 304-334. También *Weimarer Beiträge*, XXI (1975), pp. 37-73.
 - Trainer, James, *Ludwig Tieck. From Gothic to Romantic*. The Hague: Mouton & Co. 1964.
 - Veit, Walter, *Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhunderts*. Tesis doctoral. Köln 1961.
 - Vietta, Silvio (ed.), *Die literarische Frühromantik*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1983.
 - Vietta, Silvio, "Der Phantasiebegriff der Frühromantik und seine Voraussetzungen in der Aufklärung". En Vietta (ed.), 1983, pp. 208-220.
 - Vietta, Silvio, "Zur Differenz zwischen Tiecks und Wackenroders Kunsttheorie". En Schmitz (ed.), 1996, pp. 87-100.
 - Wapnewski, Peter (ed.), *Mittelalter-Rezeption*. (Germanistische Symposien der DFG, VI) Stuttgart: Metzler 1986.

-
- Wapnewski, Peter, *Deutsche Literatur des Mittelalters: ein Abriß von den Anfängen bis zum Ende der Blütezeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966.
 - Wassermann, Franz, "Bezugsfeld Literatur und Musik. Ein Beitrag zur literarischen Musikästhetik". *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 6 (1980), pp.50-64.
 - Welzig, Werner, *Beispielhafte Figuren. Tor, Abenteurer und Einsiedler bei Grimmelshausen*. Köln: Hermann Böhlau 1963.
 - Westphalen, Joseph Graf von, *Zur Entstehung der Dichterfigur. Ein Beitrag zur Geschichte des Dichter- und Künstlerbildes*. Tesis doctoral. München: 1978.
 - Wiedenmann, Reinhold, "Die Mittelalterlichen Sänger-Aufsteiger von morgen? Betrachtung eines Sängers von heute". En Burg et al. (eds.), pp. 169-176.
 - Wiese, Benno von, *Die deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka*. Düsseldorf: August Bagel 1964.
 - Windfuhr, Manfred, "Herders Konzept von Volksliteratur. Ein Beitrag zur Mentalitätsforschung". *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 6 (1980), pp. 32-49.
 - Wiora, Walter, "Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik". En Salmen (ed.), 1965, pp. 11-50 .
 - Wührl, Paul-Wolfgang, *Das deutsche Kunstmärchen: Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Heidelberg: Quelle und Meyer 1984.
 - Yee, Kevin F., *Aesthetic Homosociality in Wackenroder and Tieck*. New York: Lang 2000.
 - Zeydel, Edwin H., *Ludwig Tieck, the German Romanticist. A Critical Study*. Hildesheim. New York: Georg Olms 1971 (1935).
 - Ziegner, Thomas, *Ludwig Tieck. Proteus, Pumpgenie und Erzpoet. Leben und Werk*. Frankfurt/M.: Fischer 1990.

-
- Zilsel, Edgar, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*. Hildesheim: Olms 1972 (1^a ed. Tübingen 1926).
 - Zipes, Jack D., "W. H. Wackenroder: In Defense of His Romanticism". *German Review* 44 (1969), pp. 247-258.
 - Zucker, Wolfgang M., "The Artist as a Rebel". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 27/4 (1969), pp. 389-397.
 - Zybura, Marek, *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer "deutschen Weltliteratur"*. Heidelberg: Winter 1994.

