

Traducción y estilo narrativo. El caso de Hartmann von Aue y la novela cortesana alemana

ANTONIO REGALES
Universidad de Valladolid

Resumen: En este trabajo abordo el problema de la originalidad y la traducción en las novelas épicas medievales que eran consideradas como auténticas traducciones. Los poetas cortesanos son auténticos traductores, lo que redundaría en favor del fenómeno de la traducción. Son traductores *sui generis* que aumentaban y suprimían partes del original. Hartmann von Aue traduce rara vez de manera estricta, sino que traduce el sentido, interpretando para el público. El autor añade diálogos, descripciones y otros adornos retóricos. Incluso modifica los personajes. Hago un estudio de *Eric* de Hartmann von Aue y una comparación de esta obra con su fuente, el *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes.

Abstract: In this paper I approach the problem of originality and translation in the medieval epic novels that were considered to be authentic translations. The courtly poets are real translators, which works in favour of the phenomenon of translation. They are *sui generis* translators who increased and diminished parts of the original. Hartmann von Aue seldom translates in a strict manner, but he translates the sense, interpreting for the audience. He adds dialogues, descriptions and other rhetoric ornaments. He even modifies the characters. I exemplify this with a study of *Eric* by Hartmann von Aue and a comparison of this work with its source by Chrétien de Troyes.

Palabras clave: Novela épica. Novela cortesana. Fidelidad. Originalidad.

Key words: Epic novel. Courtly novel. Faithfulness. Originality.



Las novelas épicas medievales alemanas no suelen considerarse como traducciones.¹ Los autores, los mecenas y el público, sin embargo, las entendían no sólo como traducciones, sino como traducciones fieles. El propio Wolfram von

¹ Defiende la postura contraria C. Lofmark, "Der höfische Dichter als Übersetzer", en P.F. Ganz y W. Schröder, *Probleme mittelhochdeutscher Erzählformen. Marburger Colloquium 1969*, Berlin, 1972, pp. 40-62. Vid. para lo que sigue.

Eschenbach, el más original de los autores medievales alemanes, se nos presenta como traductor de un tal Kyot, fuente probablemente inventada, y llega a decir:

swaz er en franzoys dâ von gesprach,
bin ich niht der witze laz,
daz sage ich tiuschen vûrbaz.
(*Parzival*, 416, 28)

(Lo que ha contado él en francés, lo sigo diciendo yo en alemán, si mi inteligencia no me deja en la estacada.)

niht mër dâ von nu sprechen wil
ich Wolfram von Eschenbach,
wan als dort der meister sprach.
(827, 12)

(Yo, Wolfram von Eschenbach, no quiero decir ahora nada más que lo que dije allí el maestro.)

Como vemos, Wolfram quiere ser completamente fiel a su fuente, sin añadir nada de su cosecha.² Según todo lo que sabemos, eso es lo que precisamente se esperaba de él. Cuando Thomasin alaba a estos autores, lo hace como traductores:

dâ von ich den danken wil,
die uns der âventiure vil
in tiusche zungen hânt verkêrt.
guot âventiure zuht mêt.
(*Welscher Gast*, 1135)

(Quiero dar las gracias a los que han traducido tantas novelas a la lengua alemana. La buena novela aumenta la buena educación.)

Pero la crítica moderna prefiere considerar a los autores cortesanos mentirosos antes que traductores. La sumisión a una fuente no concuerda con nuestra idea del poeta, que, como indica su propio nombre, es primero y ante todo un creador. Imaginémonos que sucedería hoy si un novelista tomara de la novela de otro el argumento, los personajes, los temas y motivos, y hasta porciones

² Para otros ejemplos similares, cf., v.gr., *Rolandslid*, 9032 sig. y 9080 sigs., donde el preste Konrad nos cuenta que traduce primero al latín y de éste al alemán; *Gregorius*, 171 sigs., y *Der arme Heinrich*, 16 sig.; *Tristan* de Heinrich von Freiberg, 6842 sigs., donde, para resultar más creíble, el autor nos dice que traduce del original lombardo; o *Heinrich von Kempten*, 755 sigs.

literales del texto. Sin duda, lo consideraríamos un plagiarlo. De un poeta esperamos que invente cosas que realmente no han sucedido. En la práctica intentamos salvar a los poetas cortesanos fijándonos en las diferencias respecto de la fuente. Ahí es donde les atribuimos la originalidad. Pero esas diferencias pesan incomparablemente menos que las semejanzas. Por otro lado, también tenemos problemas para considerarles traductores. La primera dificultad se debe al bajo prestigio de los traductores en comparación con los poetas. Los poetas se ponen a la mayor altura principalmente porque ayudan a conformar la conciencia nacional. Nuestra tesis de que los poetas cortesanos son traductores contribuye a un mayor prestigio de la historia de la traducción. La segunda dificultad para aceptar nuestra tesis se debe al hecho de que los autores cortesanos son traductores, pero no en el sentido que hoy damos a la traducción. Hoy en día la traducción consiste en una versión pedante de todo el original, sin que se pueda suprimir o añadir nada. En la Edad Media se podían añadir combates, caracterizaciones de los personajes, descripciones o diálogos, o suprimir lo que no interesaba al público, y así se era más fiel al sentido del original.

Al contrario de lo que hoy sucede, en la literatura cortesana no se alaba la adaptación creadora de la obra, aunque sí la lengua y la métrica, y, sobre todo, la fidelidad de la traducción. El hecho de que algunos autores se inventen la fuente corrobora desde otro ángulo la importancia que los poetas, los mecenas y el público concedían a la traducción fiel. Se trata de creer en los propósitos declarados de estos autores y no de interpretar las cosas desde nuestros conceptos de la literatura y la traducción.

El autor cortesano no podía actuar como un traductor de nuestros días porque no se esperaba eso de él. Ya era imposible porque tenía que verter el original francés o latino en pareados rimados y porque tenía que divertir al público. Su concepto de "traducción" (*diuten, ze diute sagen, ze diutsche kêren*) es más amplio que el moderno y permite más la recreación. Lo mismo sucede con el inglés medio y el francés antiguo *translate, translation*, que se emplea para la adaptación de las novelas en verso, sentido en el que es usado todavía por Chaucer. Esta imprecisión es característica de la Edad Media. Al igual que el tiempo era impreciso (los relojes empezaron a utilizarse en el s. XIII y no medían los minutos, y en el campo se quemaban velas para calcular el tiempo y se guiaban por los toques de las campanas), también lo eran los usos de los copistas, de los autores y de los traductores. Existía también una gran imprecisión para citar, como todavía vemos en *Narrenschiff* (1494), de Sebastian Brant, donde se incluyen incontables citas, la mayoría imprecisas y algunas erróneas.

El autor cortesano poseía gran libertad en el tratamiento de la fuente, pues tenía que traducir el sentido y no las palabras. Esto es algo característico de la literatura cortesana. En la literatura religiosa encontramos algún ejemplo extremo de traducción literal, como los *Himnos de Murbach* o el *Padrenuestro* de

San Gall, del período altoalemán antiguo. Esta traducción literal ha de ponerse en conexión con la traducción de la Biblia, cada una de cuyas palabras está inspirada por Dios, según la enseñanza de los padres de la Iglesia, y posee un sentido oculto, espiritual, querido por Él. Esa es la razón de que San Agustín o San Jerónimo postularan ese tipo de traducción para las Sagradas Escrituras. Habrá que esperar al *Sendbrief vom Dolmetschen*, de Lutero, para encontrar en Alemania una traducción más libre de la Biblia, pues el reformador de Eisleben pensaba no sólo en la fuente, sino en los destinatarios, a los que veía hablar en los mercados. La traducción literal, o incluso la traducción por el sentido estricta, dependía de la existencia de una fuente única, con una veracidad admitida por todos. Esto se daba en los textos sagrados y en pocos más. Desde luego, distaba de suceder en la literatura cortesana. Incluso en el campo del derecho, donde se esperaría una traducción estricta, falta ampliamente a partir de 1200 (antes la encontramos con mayor frecuencia, debido a que la cultura era más eclesiástica). A los documentos latinos se les priva de las fórmulas retóricas y, por el contrario, se añaden en la traducción explicaciones y comentarios que se creen útiles para el destinatario. En la literatura cortesana no intervienen ni la palabra de Dios ni las sutilezas jurídicas. El poeta tiene que interpretar, traducir, educar y divertir al público. Las teorías de Horacio o de Cicerón (*ut orator*) sobre la traducción libre estaban ahí desde la Antigüedad y convenían al mundo literario cortesano para sus propósitos (en última instancia, crear una cultura nobiliaria propia que se opusiera a la de la Iglesia). En la traducción libre se corregía lo que se consideraba falso, se suprimía lo que se estimaba innecesario y se añadía, a menudo de otras fuentes, todo lo que se entendía que explicaba o perfeccionaba el original. No se estaba, como hoy, prisionero del tenor literal del texto. El traductor podía elegir sus propias palabras, como hace Orm, quien nos dice hacia 1200 cómo necesita libertad para traducir en verso, aunque sea la fuente más sagrada:

Icc hafe sett her o thiss boc
 Amang Godspelles wordess,
 All thurh me selfenn, manig word
 The rime swa to fillenn.
 (*Ormulum*, 41)

Hartmann von Aue, como los restantes autores cortesanos, raramente traduce de forma estricta. Siempre lo hace por el sentido. Cuando traduce frases breves, la libertad parece más pequeña. La propia rima le lleva al circunloquio. Sea como fuere, siempre pretende traducir el sentido. Así, v.gr., al comienzo de *Der arme Heinrich* traduce “media vita in morte sumus” por “daz wir in dem tôde sweben, / sô wir aller beste waenen leben” (“media vida estamos en la muerte” por “que flotamos en la muerte cuando creemos vivir lo mejor posible”). A pesar

de las pequeñas modificaciones, Hartmann traduce correctamente el sentido del original. A su manera lo vierte literariamente y lo explica de modo sucinto para el público.

También tiene presente al público en este pasaje, algo más largo, del comienzo del *Iwein*, que traduce los siguientes versos de Chrétien de Troyes:

Artus, li buens rois de Bretaigne,
la cui proesce nos ansaigne
que nos soiens preu et courtois [...]

Swer an rehte güete
wendet sîn gemüete,
dem volget saelde und êre.
des gît gewisse lêre
kûnec Artus der guote,
der mit ritters muote
nach lôbe kunde strîten.

(Arturo, el buen rey de Bretaña, cuya valentía nos enseña a ser valientes y corteses [...])

Quien dirija su ánimo a la verdadera bondad, obtendrá felicidad y honra. De esto dio buen ejemplo el magnífico rey Arturo, quien con espíritu de caballero supo luchar por la fama.)

Hartmann, como tantas veces, avanza de lo general a lo particular. En primer lugar expone la doctrina moral; en segundo lugar, nos dice que la podemos aprender siguiendo el ejemplo del rey Arturo. Se trata de una traducción libre. Las correspondencias son imprecisas y el énfasis se pone ahora en la doctrina moral. Si se suprime la referencia a Bretaña, es seguramente porque se considera innecesaria, pues todo el público sabía dónde reinaba Arturo. Como lo importante para Hartmann es la moral, nos indica expresamente el premio de la valentía: la fama, la felicidad y la honra. Así sucede en el resto del prólogo. Hartmann traduce libremente el sentido, interpretándolo y comentándolo para el público.

Si el poeta cortesano era libre para traducir, lo era incomparablemente más para narrar. Hoy en día entendemos el fondo y la forma como indisolublemente unidos. El traductor traduce tanto el uno como la otra. Traduce no sólo las palabras, sino el estilo, que imita del original. En la Edad Media, por el contrario, fondo y forma estaban disociados. El traductor conservaba el fondo, pero utilizaba sus propias palabras libremente. El público esperaba que las historias antiguas se presentaran en una forma que le agradara. El principio es *prodesse et delectare*. La obra puede educar por el fondo y divertir por la forma. El traductor añadía de su propia cosecha figuras retóricas, adornos estilísticos,

descripciones y diálogos. Hartmann, orientado siempre a su público, describe con todo detalle, v.gr., la tienda de Mabonagrín, que Chrétien sólo había citado. Lo mismo sucede con el equipo guerrero de Erec o con el castillo de Guivreiz. El autor alemán abrevia también las descripciones que no le parecen interesantes para su público. El novelista tiene que dar colorido a la obra, de ahí que Gottfried le llame *verwaere* “coloreador”, “pintor” (*Tristan*, 4691). La traducción, con todo, estaba por encima de la narración. Los autores cortesanos bromean a veces sobre sus limitaciones como narradores, pero nunca lo hacen sobre la fidelidad de su traducción. El fondo y la forma tenían que coincidir. Al elegir sus palabras, el poeta mostraba su arte de narrador; al interpretar y explicar el sentido, cumplía con su obligación de traductor.

El traductor actual se ayuda de la Filología, de informantes nativos y, en general, de la bibliografía especializada para interpretar el original. En la Edad Media, sin embargo, no existían siquiera gramáticas y diccionarios de las lenguas vernáculas. El traductor tenía que ser a la vez intérprete. El término *diuten* significa al mismo tiempo “explicar” y “traducir”. El poeta cortesano suele añadir un comentario explicativo a la traducción. Por ejemplo, Gottfried cita la fuente en el siguiente pasaje, que después traduce y comenta retóricamente:

Isot, Isot la blunde,
marveil de tu le monde.

Isôt diu ist besunder
über al die werlt ein wunder.
ez ist wâr, daz man dâ saget
von dirre saeligen maget,
si gît der werlte wunne.

gelîche alsam diu sunne.
ezn gewonnen elliu rîche
nie maget sô wunneclîche.
(*Tristan*, 12563)

(Isolda, rubia Isolda, maravilla de todo el mundo. Isolda es en especial una maravilla en todo el mundo. Es verdad lo que se cuenta de esta magnífica chica. Proporciona dicha al mundo como el sol. Ningún reino posee una muchacha tan maravillosa.)

La Retórica fomentaba este procedimiento. Así, Hartmann traduce “povre estiez, or serois rîche” como “ê wâret ir arm, nû sît ir rîch” (“antes érais pobre, ahora sois rico”) y, pensando como siempre en que la figura agrada a su

público, añade toda una lista de antítesis semejantes. El traductor usaba con fruición las figuras de la *amplificatio* y la *abbreviatio*.

Los poetas cortesanos no sólo añaden nuevos detalles para hacer la historia más atractiva, sino que idealizan los caracteres, con lo que a menudo los modifican. Las propiedades de los caracteres no se entendían como pertenecientes al fondo, sino como una cuestión de opiniones. Normalmente el autor alemán deducía los caracteres no por los rasgos definitorios de la fuente, sino por la acción. Los cambios son con frecuencia muy importantes. Piénsese, v.gr., en Keie, el senescal de Arturo, tal como lo presenta Wolfram y tal como figura en la fuente. O en lo cortés y diestro que es Tristán en Gottfried por respecto al de Tomás de Bretaña. El autor cortesano, como el caballero, tenía que estar presidido en su labor por la *mâze*, la justa medida. Si traduce con exactitud, no gusta al mecenas ni al público, pues no consigue una obra de arte que rivalice con el original o, incluso, que lo supere. Si, por el contrario, se deja llevar excesivamente por la creatividad, resulta sospechoso como traductor, que es lo que esperaban ese mecenas y ese público.

A lo largo del s. XIII los poetas cortesanos abandonan progresivamente el arte de traducir interpretando en beneficio de la narración educativa o simplemente divertida. La novela se separa de la vieja tradición de la historia, cuyas fuentes debían ser verdaderas y respetadas en la traducción. La novela cortesana podía ahora cumplir su función sin ser *verdadera*. Los deseos de veracidad del público son cumplidos cada vez menos por los autores. Algunos atribuyen incluso a las fuentes sus propios errores. Al final no interesaba en absoluto la cuestión de la verdad. Johann von Würzburg llegó a escribir:

ez sî lûge oder wârheit,
sagt ez ouch von êren tât,
ain ieglichs daz sich verstât
bezzernunge nimt dâ von.
(*Wilhelm von Österreich*, 19506)

(Sea mentira o verdad, nos cuenta gloriosas hazañas. Cualquiera que entienda, que realice sus mejoras).

Cada vez se perdía más la situación de la épica cortesana en la época de máximo esplendor, cuando el poeta cortesano se consideraba traductor e intérprete de la única fuente verdadera. También el historiador, según Cicerón, se distinguía del analista en que creaba una obra a la vez verdadera y artística. El autor cortesano traduce con notable fidelidad algunos pasajes y se deja llevar por ellos para recrear la obra, creyendo ser así tanto más fiel al sentido profundo del original. La traducción creadora de la literatura cortesana está por lo menos a la

altura de la literatura de nuestros días. Es, por otro lado, una forma de traducción tan legítima como otra cualquiera. De algún modo se ha ensayado en el presente, v.gr., en la traducción del *Parzival* al alemán moderno realizada por D. Kühn.³ También en literatura, como cuando en *Der Erwählte* Th. Mann, partiendo del *Gregorius* de Hartmann, reinterpreta la Edad Media a la luz de las corrientes realistas y psicológicas de la novela de los s. XIX y XX.

El estilo es la similitud de medios artísticos basada en propiedades esenciales. Es la inserción de lo individual en lo general. Así tenemos el estilo de un autor, de una región o de una nación, de una época o de un material. Según L. Dittmann,⁴ el significado del concepto de "estilo" es estético-normativo, histórico-descriptivo, individual y general. El concepto de "estilo" es imprescindible, entre otras cosas, porque nos permite comparar y distinguir las obras artísticas. Si ese concepto no existiría la historia del arte y de la literatura. El estilo de una obra o de un autor se manifiesta en la elección y el empleo de las formas. Por lo tanto, no se vuelve a tomar un estilo en otra época, sino formas características de ese estilo. La visión moderna del estilo se crea hacia el s. XVIII, cuando Buffon exclama "Le style c'est l'homme même". Winckelmann, en su *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) lo aplica a una época, y Goethe, en su *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1788), a un nivel de desarrollo, comprensible histórica e individualmente. El estilo de una obra artística, como las de Hartmann von Aue, implica varios componentes: el estilo individual (fuerza expresiva del autor), el estilo del género literario (las leyes preexistentes de la forma y estructura de cada caso, como sucede en la novela artúrica), el estilo de la época (rasgos de escuelas, de tendencias, del gusto o de una concepción estética, como es en conjunto la Edad Media y, más en particular, la literatura cortesana), el estilo nacional (tradición y pertenencia cultural, como sucede con la literatura alemana, frente a la francesa o a la española). En sentido específico, el estilo es lo que coincide en las peculiaridades de una obra artística, es como un hilo de relaciones mutuas que atraviesa la obra.

Frente a algunas escuelas, que elevaron el estilo a categoría estética central, como la Interpretación inmanente de la obra, en la literatura cortesana el estilo cumplía un papel ancilar. El estilo se basaba en los preceptos de la antigua Retórica, si bien la literatura medieval no se puede considerar ni de lejos tan retORIZADA como la que va del Renacimiento al *Laokoon* (1766) de Lessing. En la Edad Media nos encontramos, a lo sumo, con casos como el de Gottfried, quien es el primero que aplica la Retórica latina al alemán. La literatura retORIZADA de los s. XV-XVIII es una cosa bien distinta. El autor se guía fielmente por un manual de topos y por otro de Retórica. La literatura está como escrita en clave, y el crítico y

³ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 2 vols., Frankfurt, 1994.

⁴ L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, Frankfurt, 1967.

el traductor modernos tienen que servirse de la Retórica y de los topoi para comprender el sentido profundo del texto. En la literatura cortesana existía una mayor libertad. Se toman algunos principios generales de la Retórica y algunas figuras retóricas, sin que los autores escriban al dictado de ella. Lo que más le interesa de la forma al autor medieval son *diu wort*, las palabras, y el arte de versificar.

Como demostrara G. Mecke, la actitud narrativa de Hartmann está orientada extremadamente a la inmediatez del público en el *Erec*, mientras que Chrétien, Gottfried o el anónimo autor del *Nibelungenlied* están orientados inmediatamente al objeto de la narración. En el propio *Iwein* no se orienta tanto al público.⁵

La fuente de Hartmann es, como se sabe, *Erec et Enide* (hacia 1170), de Chrétien de Troyes. Se trata de la primera novela artúrica. Con ella se define básicamente el género. La novela artúrica se abre en Francia un espacio cada vez mayor frente a las canciones de gesta y las novelas antiguas. Chrétien era un hombre culto que había leído a Ovidio y otros muchos autores y que probablemente se consideraba un *clerc*. La *clergie* la pone en lo más alto, como la *chevalerie* (*Cligès*, 33 sigs.). Las obras del poeta francés, por su temática y por su estilo, elevan la novela a cotas antes no alcanzadas. Chrétien se sirvió probablemente de fuentes, como las crónicas de Geoffrey y Wace, pero utiliza principalmente la tradición oral, en la que se iban sedimentando cada vez más motivos celtas y de la literatura universal. En el prólogo del *Erec* se remite a *conteurs*, que difundían las historias del héroe sin engarzarlas convenientemente. En el catálogo de los caballeros en la recepción de Erec y Enide (1691 sigs.) se evidencia que el autor sigue la tradición, aunque la lista no coincida exactamente con la de Hartmann. Chrétien crea la forma estándar de la novela artúrica, si bien autores posteriores, franceses y alemanes, añaden personajes y motivos inventados por ellos o tomados de la tradición. En suma, Chrétien es el creador de la novela artúrica, un género específico de literatura escrita, para lo que empleó y transformó una multifacética y rica tradición oral. De este mundo artúrico sólo floreció junto a la obra del poeta francés, y por breve tiempo, la narración en verso próxima al lai.

La novela artúrica, tal como es configurada por el genio de Chrétien, se caracteriza, por un lado, por el estilo y, por otro, por la nueva imagen del rey Arturo. El estilo trata de equilibrar la acción, la descripción y la interpretación. Arturo pasa a ser el centro de la sociedad, sin intervenir él mismo en las aventuras, labor que deja a sus caballeros. Probablemente pensaba Chrétien que el héroe de una novela tiene que tener contradicciones, luces y sombras, para poder

⁵ G. Mecke, *Zwischenrede, Erzählfigur und Erzählhaltung in Hartmanns "Erec"*, tesis doctoral, München, 1964.

actuar como protagonista. Caben novelas incluso de Cristo, pero no de Dios. La *aventure* (de *adventum*, lo que a uno le sobreviene) está sometida a una forma canónica. La novela y su temática surgen de una serie de aventuras, cada una de las cuales tiene sentido en sí misma. Hartmann sigue en esto fielmente a Chrétien. Un elemento de la técnica narrativa es la duplicación de personajes. Junto al héroe se pone a alguien relacionado con él, como sucede ya en el título de *Erec et Enite*. Este principio pudo tomarlo Chrétien de los lais, en particular del grupo de Graellant, o de la literatura universal (v.gr. de la *Eneida* o de las novelas juglarescas). La contribución principal del poeta francés consiste en que coloca estos principios literarios por encima de la leyenda histórica, sin prescindir por completo del engarce histórico. Se reducen así los contenidos históricos concretos y se gana espacio para los contenidos y la técnica literarios.

La traducción de Hartmann nos hace presuponer que dominaba perfectamente el francés y que disponía del original.⁶ No tenemos ningún dato biográfico del autor alemán para atestiguarlo, aunque se deduce de la precisión con la que entiende a Chrétien, en el fondo, en la forma y en la técnica constructiva. Sin la fuente a su disposición y sin excelentes conocimientos de francés no es imaginable el trabajo traductor y recreador de Hartmann. Basándose en ciertos indicios de la *Klage* se ha supuesto incluso que el poeta alemán estuvo en Francia, aunque esto es sólo una sospecha.

La comparación del original francés con la traducción alemana ha pasado por varias fases. Si en un principio la comparación de detalle impedía ver el conjunto, más tarde vinieron las teorías sobre la originalidad y el carácter nacional de la obra alemana, propias del nacionalsocialismo. Sólo en las últimas décadas se ha conseguido una comparación del conjunto y de los detalles. Especialmente meritorios son los trabajos de los expertos franceses, como J. Fourquet y M. Huby, cuyas opiniones son ampliamente compartidas en Alemania, según las cuales Hartmann y los restantes poetas cortesanos querían transmitir a su público una historia que era esencialmente la misma que la de la fuente francesa. Se trataría, así pues, de realizar una *adaptación*. La meta sería conseguir una obra de la misma o de superior calidad que el original cambiando la superficie según las reglas del arte narrativo retórico. No se trataría de copiar, sino de adaptar. Ya hemos visto que nosotros, como los propios poetas medievales alemanes, vamos más lejos y hablamos de *traducción*, con todo lo que ello implica. En esas investigaciones se realizaron muchas comparaciones de temas, motivos, acciones y formas expresivas.

Lo primero que sorprende es la extensión. El *Erec* de Hartmann es casi el doble más largo que el de Chrétien. Las traducciones suelen ser más largas que el

⁶ Un buen resumen de estas cuestiones, con amplia bibliografía, puede verse en Chr. Cormeau y W. Störmer, *Hartmann von Aue. Epoche - Werk - Wirkung*, 2ª ed., München, 1985.

original, pero no tanto. Es éste un rasgo característico de la literatura cortesana alemana. Hartmann añade de su cosecha principalmente en las descripciones y en los pasajes con figuras retóricas. Así, v.gr., multiplica notablemente el número de versos en la descripción del caballo de Enite (7286-7766), en la noticia sobre el torneo después de la boda (2413-2825) o en la queja de la dama ante la supuesta muerte de Erec, seis veces más larga que en el original (5774-6061). Otras veces añade motivos de mayor importancia, como el de las ochenta viudas en el episodio de la Joie de la Curt. Otras veces el autor cambia el énfasis mediante abreviaciones o supresiones, como cuando elimina las palabras de Enite en la escena clave de Karnant (Chrétien, 2536-2575; Hartmann, 3047). Hartmann no pretende desarrollar la obra de Chrétien, sino traducirla y reelaborarla de un modo planificado. Algunas pequeñas modificaciones demuestran que el autor alemán ha comprendido perfectamente el sentido del principio constructivo de la sucesión de episodios aventurescos. Estas modificaciones se han asociado tradicionalmente a una reducción de la calidad poética, aunque no es fácil comparar dos estilos diferentes de dos historias de la literatura distintas. El autor cortesano alemán trata de clarificar la estructura de la fuente. El esquema de su obra es, así pues, más estricto y coherente. Así, v.gr., Hartmann es más consecuente que Chrétien al colocar el final del episodio de la caza del ciervo blanco en la conclusión de las distintas partes de la acción de la primera aventura (1099 sigs.), mientras que el autor francés ya nos ha hablado de ello después de separarse Erec de la reina (275 sigs.). Otras veces Hartmann esclarece la estructura agudizando los contrastes, hasta llegar en ocasiones a la exageración. Por ejemplo, el padre de Enite era un vasallo en Chrétien y es elevado a conde en Hartmann, quien, sin embargo, pinta su miseria con colores mucho más tenebrosos que el autor francés. En la segunda parte de la obra, donde prevalecen las fatigas y el sufrimiento, Hartmann reduce los rasgos cortesanos del original.

Algunas modificaciones pequeñas de la fuente encadenan otras para hacer más coherente la traducción. Por ejemplo, en Chrétien el primer combate con el enano Guivret se desarrolla según el modelo arquetípico del duelo y Erec es herido varias veces (3663 sigs.). Según Hartmann, por el contrario, Erec trata de evitar la lucha con el enano, pues no hay motivo para el duelo. Guivret entonces le considera un cobarde y, mientras el héroe se bate sólo a la defensiva, el enano le hiere en un costado. Erec no lo olvida y en la acción posterior se vengará de ello (4318 sigs.). Una modificación, por lo tanto, lleva a otras y se convierte en referencia de acciones posteriores (herida en el costado). Esto resulta de especial importancia para el conjunto de la obra cuando se trata de escenas claves. Ello sucede principalmente cuando las cosas cambian en Karnant. Erec, enamorado de su esposa, se ha ido alejando del mundo del caballero y olvidando sus obligaciones. En Crétien es la propia Enite la que transmite a su esposo directamente los reproches que ha oído en su entorno, tras los que deja traslucir

algo sobre su relación de pareja (2496 sigs.). Hartmann, por el contrario, informa más extensamente y con tono más crítico sobre el hecho del *verligen*, literalmente del “quedarse tumbado”, aunque Enite no hace ningún reproche a su esposo, sino que sólo le transmite los que ha oído en su entorno. La crisis de la *recreantise* y del *verligen* es la misma, pero se pone el énfasis en la participación de Enite de un modo completamente distinto. Hartmann interviene aquí, como en otros lugares, para ser más fiel al sentido profundo del conjunto de la novela francesa. Esto sucede asimismo en otro punto central de la obra, en la reconciliación de los esposos. En Chrétien Erec confirma a Enite que ha superado todas las pruebas y la perdona (4920 sigs.); en Hartmann es el propio narrador el que nos indica que la prueba ha sido superada con el mayor de los éxitos y Erec pide perdón a su esposa por haberse separado de ella y por haberla tratado mal.

Un añadido importante del poeta alemán es también la interpretación religiosa del sentido de la acción, sobre todo a partir del episodio de la Joie de la Curt, pues en Chrétien sólo figuraban las habituales asistencias a los servicios de culto. Hartmann centra la novela en Erec y deja en un plano más secundario la participación activa de Enite. Si Erec puede desarrollarse más a lo largo de la obra, Enite permanece igual a sí misma, perfecta, acabada, desde el comienzo hasta el final.

Así pues, del modo de tratar la fuente se deduce que el traductor alemán se toma la libertad artística de contar una historia que es esencialmente la misma del original desde la perspectiva de su propia intención. Hay que entender la novela de Hartmann primariamente desde su propia forma. Pero acto seguido tenemos que tener presente que esta forma deriva del enfrentamiento del autor alemán con el texto de Chrétien. Por ello es imprescindible la comparación. Hay que tener en cuenta también que no se traduce una obra aislada, sino inserta en la literatura francesa, alemana y universal. Por fuerza tenían que venir a la mente de Hartmann asociaciones con otros temas y motivos. Por ejemplo, en Hartmann el narrador nos proporciona una respuesta sorprendente al motivo de la queja de Enite: que ella temía que sería acusada de otros delitos (3045 sig.). Sólo después de la prueba a que es sometida la dama adivinamos a qué se refiere el narrador. Podría haber aquí una insinuación de un motivo de infidelidad, como en la historia de Orilo y Jeschute del *Parzival*. A la inversa, Hartmann suprime cierta vaga conexión de Enite con el motivo de las hadas que buscan conseguir el premio de belleza.

Hemos dicho que Hartmann era un poeta culto. Él mismo escribe:

Ein ritter sô gelêret was
daz er an den buochen las
swaz er dar an geschriben vant [...]

(Era un caballero tan letrado que podía leer en los libros todo lo que encontraba escrito en ellos).

La interpretación de estos versos es muy controvertida. Unos entienden que sabía leer libros de cualquier tema; otros, libros en latín y en francés. Sea como fuere, el autor se presenta como poeta culto, quizá en contraposición con Wolfram, quien en el *Parzival* alardeaba de “no saber ni una letra” (quizá en el sentido de “no saber latín”).

La grandeza de las novelas artúricas de Hartmann no reside principalmente en que el autor nos proponga un ideal de la caballería, sino en que, al presentarnos también las flaquezas de los protagonistas, las obras ganan en verosimilitud por respecto al carácter utópico de su esbozo.

En el *Erec* Hartmann sigue su fuente francesa, aunque en muchos detalles pone el acento de modo distinto. Suele ampliar los episodios cortesanos descriptivos. Pero, sobre todo, su estilo narrativo es diferente. El poeta alemán utiliza menos el diálogo y destaca más el papel del narrador, que aparece con más fuerza. El narrador ofrece a su público reflexiones y diálogos. La tendencia didáctica es más marcada en Hartmann que en Chrétien. Hartmann nunca traduce su fuente de una forma esclava, sino que tiene tendencia a la narración amplia. Sus rimas son puras, al igual que la lengua. Por su estilo equilibrado y comedido, por su *mâze*, es el maestro indiscutible de la épica cortesana alemana. El estilo de Hartmann es claro y elegante: Sus frases son tan melodiosas y flexibles como sus versos, y lengua y métrica engarzan del modo más fluido. Los versos son cortos y no excesivamente llenos. Determinadas libertades métricas y el encabalgamiento subrayan el juego del contrapunto. El estilo de Hartmann no cansa nunca, aunque la obra esté sometida al molde del pareado.

En el prólogo del *Erec* (12 sigs.) hablaba Chrétien de su narración agradable, del carácter educativo de su obra y de su invención de la “mout bele conjointure”, de la “muy bella secuencia narrativa”, que, según él, une ambas cosas. Se refiere el poeta francés a una estructura de la obra que se opone a la de los juglares, que descuidan la narración y pueden así hacerla incomprensible. Se trata de un avances también respecto de la literatura más exigente de su tiempo. Hartman se toma todo esto de una forma incluso más seria que Chrétien y ello se plasma en sus novelas.

Podemos ver esta “mout vele conjointure” en el mecanismo narrativo consistente en repetir situaciones con ligeras variaciones que caracteriza el *Erec* de Hartmann. No se trata en absoluto de una pobreza narrativa. También en la música tenemos temas y variaciones. Aparte de ello, las repeticiones paralelas, al no ser idénticas, cobran una nueva función. Las similitudes nos llevan necesariamente a comparar y las diferencias permiten que los distintos motivos se

comenten, se expliquen o se pongan mutuamente en cuestión. Esto está en Chrétien como *in nuce*, pero en Hartmann aparece sistemáticamente desarrollado y aplicado. Hartmann trata siempre de que la moral no pase inadvertida para el público y el texto se esfuerza por ello, por lo que se hace más largo que el original.

La posibilidad de comparar el original con la traducción, tal como se nos ofrece en el *Erec* (y en el *Iwein*), nos permite apreciar una evolución en el estilo narrativo de Hartmann. A medida que avanza la obra, el estilo narrativo del traductor alemán es más diestro, lo que se plasma, entre otras cosas, en el hecho de que las desviaciones respecto de Chrétien son cada vez más raras y menos importantes. En el *Iwein* la libertad del traductor es menor. Ésta es una de las razones por las cuales la traducción sólo es un 20% más larga que el original (en el *Erec*, el 46%). Esto no quiere decir, sin embargo, que el *Iwein* de Hartmann sea una traducción en sentido moderno. El número de desviaciones respecto del original es más reducido en el *Iwein* que en el *Erec*, pero la importancia desde el punto de vista de la obra es similar. Se suele comparar a Heinrich von Veldeke y a Hartmann. Ambos traducen del francés y ambos inician la literatura cortesana alemana. Veldeke, con su excelente traducción del *Roman d'Eneas*, abre el camino a Hartmann, quien no sería imaginable sin su predecesor. Pero Chrétien estaba muy por encima del autor francés del *Roman d'Eneas*. El mérito de Hartmann consistió en crear los medios literarios, lingüísticos y estilísticos para poder adaptar el genio de Chrétien a la realidad alemana. El *Iwein* recoge los frutos del formidable trabajo realizado en el *Erec*.

En el estilo narrativo de Hartmann encontramos lo que podríamos denominar *producción receptiva*. El autor se orienta frecuentemente al público. Así, v.gr., cuando tras la *resurrección* de Erec en Limor la gente es presa del pánico:

und waere ich gewesen bî,
ich hete gevlohen, swie küene ich sî.
(6681)

(Y si yo hubiera estado presente, también habría huido, por valiente que sea.)

Tras el segundo combate contra Guivreiz se restaura “con sueño y con mesura” la relación entre Erec y Enite y al “muy querido huésped” se le prepara un lecho bajo una hermosa haya:

“nu sage waz waere ir bettewât?”
entriuwen, als ez der walt hât,
schoenez loup und reinez gras,

sô ez in dem walde beste was.
 waz touc daz lange vragen,
 wan daz si doch lâgen?
 (7106)

“Dí, ¿cuál era la ropa de su cama?” En verdad, lo que tiene el bosque, hermoso follaje y fresca hierba, lo mejor que había en él. ¿De qué sirve tanto preguntar, si de hecho durmieron?

En otro pasaje, en el de la descripción de la silla de montar, el propio oyente llega a intentar actuar como autor:

sô wil ich iuch wizzen lân
 ein teil wie er geprüevet was,
 als ich an sînem buoche las,
 sô ich kurzlîchest kan.
 “nu swic, lieber Hartman:
 ob ich ez errâte?”
 ich tuon: nû sprehet drâte.

[...]

“er was guot hagenbüechîn.”
 já, wâ von mohte er mêre sîn?
 “mit liehtem golde übertragen.”
 wer mohte iuz doch rehte sagen?

[...]

sehet wie grôz ein grûz sî:
 sô vil enwas dâ niht holzes bî.
 er was von helfenbeine
 und von edelem gesteine
 joch von dem besten golde
 daz ie werden solde
 geliutert in dem viure:
 valsch was im tiure.
 (7489)

(Así pues, os quiero hacer saber cómo estaba elaborada, tal como lo he leído en el libro, lo más brevemente que pueda. “Guarda silencio, querido Hartmann, a ver si lo adivino”. Así lo haré: hablad rápidamente. [...] “La silla era de excelente ojaranzo”. Sí, ¿de qué otra cosa podía ser? “Cubierta de oro resplandeciente”

¿Quién os lo ha podido desvelar? [...] Ved lo grande que es un grano de arena. No había en ella ni siquiera tanto de madera. Era de marfil y de piedras preciosas, y del mejor oro que nunca ha existido, refinado en el fuego y sin ningún género de falsificación.)

Puede compararse este procedimiento con el del siguiente pasaje de *Tristram Shandy*, de L. Sterne, en el que se empieza con un retrato de la viuda Wadman:

VI, 37 [...] At present, I hope I shall be sufficiently understood, in telling the reader, my uncle *Toby fell in love*. [...] Let love therefore be that it will - my uncle *Toby* fell into it.

- And possibly, gentle reader, with such a temptation - so wouldst thou: For never did thy eyes behold, or thy concupiscence covet any thing in this world, more concupiscible than widow *Wadman*.

VI, 38 To conceive this right, -call for pen and ink - here's paper ready to your hand. -Sit down, Sir, paint her to your own mind - as like your mistress as you can . as unlike your wife as your conscience will let you - 'tis all one to me - please but your own fancy in it. (Sigue una página en blanco)

El liberado Trim lee en voz alta la prédica del pastor Yorick:

II, 17 - But before the Corporal begins, I must first give you a description of his attitude, - otherwise he will naturally stand represented by your imagination, in an uneasy posture, -stiff, - perpendicular, - dividing the weight of his body equally upon both legs, -his eyes fix'd, as if on duty, - his look determined, - clinching the sermon in his left-hand, like his fire-lock: - In a word, you would be apt to paint *Trim*, as if he was standing in his platoon ready for action: - His attitude was as unlike all this you can conceive.

He stood before them with his body swayed, and bent forwards just as far, as to make an angle of 85 degrees and a half upon the plain of the horizont, - which sound orators, to whom I address this, know very well, to be the true persuasive angle of incidence [...]

II, 11 Writing, when properly managed, (as you may be sure I think mine ist) is but a different name for conversation [...] The true respect which you can pay to the reader's understandig, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself.

El episodio de la llegada de Erec a Tulmein nos puede servir de excelente ejemplo para ver cómo Hartmann recrea la falta de ilusión épica y da más colorido a la narración.

En Chrétien leemos:

Quant Erec ot tot escoté
 quanque ses ostes ot conté,
 puis li demande, qu'il li die
 dom estoit tex chevalerie
 qu'an ce chastel estoit venue
 [...]
 Et li vavassors li a dit:
 "Biax amis, ce sont li baron
 de cest païs an viron:
 trestuit li juene et li chenu
 a une feste sont venu
 qui an ce chastel iert demain."
 (547)

(Cuando Erec hubo escuchado todo lo que su anfitrión le había contado, le rogó que le dijera de dónde venían todos estos caballeros que se habían reunido en este lugar. [...] El noble caballero le respondió: "Querido amigo, son los nobles de todo el país; todos, jóvenes y viejos, han venido a una fiesta, que se celebrará mañana en este castillo".)

Hartmann escribe:

ich sage iu durch daz er kam
 mit sîner vriundîn:
 ez hete der herzoge Imaîn
 hôchzît dâ vor zwei jâr:
 saget diu âventiure wâr,
 sô hete er si dô zem dritten.
 an eime wise enmitten
 hete er hôhe an eine stat
 ûf eine stange silberîn.
 diz muoste jaerlîche sîn
 ze vreuden sîner landdiet.

[...]

nû enweste Erec niht
 umbe dise geschiht,
 wan daz er im durch sîn leit
 ûf aventiure nâch reit.
 (181)

den wirt er fragen began
 waz der schal von den liuten
 möhte bediuten
 daz er in dem markete hete gesehen.
 dô begunde im der wirt jehen
 wiez umbe die rede was getân,
 als ich iu gesaget hân,
 beide umbe der hôchzît
 und ouch des sparwaeres strît.
 (447)

(Os diré por qué había venido [Iders] allí con su amiga. El duque Imain había organizado los dos años anteriores una fiesta. Si la fuente no miente, la organizaba ahora por tercera vez. En medio de un prado había colocado sobre un armazón elevado un gavilán, posado en una barra de plata. Esto solía suceder cada año, para el contento de sus gentes. [...] Erec no sabía nada de estos acontecimientos, pues sólo por causa de su aflicción había cabalgado tras él buscando la aventura.)

(Preguntó al anfitrión qué podía significar el jolgorio de la gente que había visto en el mercado. Entonces el anfitrión le explicó de qué se trataba, como os he contado antes, tanto de la fiesta como de la disputa por el gavilán.)

En el tema de la *mervolle* de Chrétien se muestra la impaciencia del oyente del *Erec*:

und dô si nâch der wîle
 geriten wol vûnf mile
 ein burc si sâhen vor in stân
 michel unde wol getân.
 und als si Guivreiz ersach,
 daz wart im vil ungemach
 und begunde in vaste beswaeren
 daz si dar komen waeren.
 “nû sage, von wiu?” daz weiz ich wol
 und sages sô ichz sagen sol.
 des enist noch niht zît.
wie gebitelôs ir sit!
 wer solde sîn maere vür sagen?
 ich enwil iuch niht verdagen
 wie diu burc geschaffen waere:
 daz vernemet an dem maere.

(7818)

(Y cuando hubieron cabalgado después unas cinco millas, vieron levantarse ante sí un castillo, grande y hermoso. Al verlos Guivriez, sintió gran preocupación y se afligió mucho por el hecho de que hubieran llegado allí. “Pero decid, ¿por qué? Yo lo sé bien y lo contaré cuando deba contarlo. Ahora todavía no es el momento. ¡*Qué impacientes sois!* ¿Quién iba a desear adelantarse a su historia? Ahora no os quiero callar cómo era el castillo. Ahora tenéis que oírlo.)

Como característico del estilo del *Erec* sirve asimismo el final de la segunda descripción de la silla del caballo:

von sus getânen dingen
was der satel vollebrâht
und baz dan ichs hân gedâht.
deiswâr ouch bedunket mich
reht unde billich
daz er mit vollem maere
harte schoener waere
dan dehein ander gereite,
wan er mit wârheite
dem schoenisten wîbe wart gegeben
diu in den jâren mohte leben,
der edeln vrouwen Enîte.
(7755)

(Así estaba elaborada la silla de montar, mejor de lo que hubiera podido imaginar. En verdad me parece justo conceder que era más hermosa que cualquier otra silla, pues fue regalada ciertamente a la mujer más bella que vivía en aquel tiempo, a la noble dama Enite.)

En el *Iwein* encontramos estos significativos pasajes relativos al amor:

Dô vrâgte mich vrou Minne
des ich von mînem sinne
niht geantwurten kan.
sî sprach “sage an, Hartman,
gihstû daz der kûnec Artûs
hern Îweinen vuort ze hûs
und liez sîn wîp wider varn?”
done kund ich mich niht baz bewarn,
wan ich sagt irz vûr die wârheit:
wan ez was ouch mir vûr wâr geseit.
sî sprach, und sach mich twerhes an,

“dune hâst niht wâr, Hartman.”
(2971)

(Entonces me preguntó doña Amor algo que no puedo contestar con mi inteligencia. Ella dijo: “cuéntame, Hartmann, ¿afirmas tú que el rey Arturo llevó a don Iwein a la corte y permitió regresar a su mujer?” Entonces no me supe defender mejor que diciéndole que era la verdad, pues me lo habían dicho como verdadero. Ella dijo contemplándome dubitativa: “tú no has dicho la verdad, Hartmann”).

En otro episodio del *Iwein* se vuelve sobre el tema del amor y el odio:

“Ich waene, vriunt Hartman,
dû missedenkest dar an.
war umbe sprichestû daz
daz beide minne unde haz
ensament bûwen ein vaz?
wan bedenkestû dich baz?
ez ist minne und hazze
zenge in einem vazze.
wan swâ der haz wirt innen
ernestlicher minnen,
dâ rûmet der haz
vroun Minne daz vaz:
swâ abe gehûset der haz,
dâ wirt diu minne laz.”
(7027)

(“Creo, amigo Hartmann, que te equivocas en esto. ¿Por qué afirmas que el amor y el odio habitan juntos en una vasija. ¿No quieres pensar algo mejor? Para el amor y el odio hay demasiado poco espacio en una vasija. Pues dondequiera que el odio observa el serio amor, abandona la vasija y se la deja al amor. Pero dondequiera que mora el odio, se fatiga el amor”).

También dialoga con el amor, v.gr., Ulrich von Türheim en su *Rennewart* (hacia 1250). En la obra se presenta una especie de disputa entre Malfer, hijo de Rennewart, y Pentheseilea sobre quién debe tener un papel dominante hasta el matrimonio. La dama declarará: “ez ist unter uns beiden / ein haz bî der minne” (31782 sig.), “hay entre nosotros dos un odio en el amor”. Previamente el narrador se dirige a doña Amor, de un modo que entronca claramente con el de Hartmann. Ulrich puede considerarse en parte como un epígono, más dado a inventar que a traducir en el sentido de Hartmann:

Vrau Minne, ich wil iuwer tat
 hie, waene, mit worten rügen.
 wie müget ir daz gefügen
 daz ir die liebe und den haz
 bringet samt in ein vaz
 da lit ein michel wunder an
 daz diu vrawe und der man
 ein ander hazzen begunden
 und doch des niht erwunden,
 si enleisten daz gebote,
 daz in geboten was von gote,
 daz sie mir ein ander bliben
 und mit liebe ir zît vertriben.

Nu beginnt lihte etteswer gedenken,
 sin kunst diu kan hie wenken:
 wie möhte haz und minne
 ein vazze gewesen inne?
 daz wil ich iuch lan hören
 und der rede niht tören,
 biz ich iuch bringe uf die vart
 daz liebe und haz vereinet wart.
 (31710)

(Doña amor, pienso que voy a censurar aquí con palabras vuestra acción. ¿Cómo podéis conseguir reunir en una vasija el amor y el odio? Gran maravilla es que la mujer y el hombre se empezaran a odiar y que dejaran de cumplir el mandamiento que les había sido impuesto por Dios: que permaneciesen juntos y que pasaran el tiempo con amor. Ahora empezará alguno a pensar que su ciencia aquí vacila: ¿Cómo pueden haber estado el odio y el amor en una vasija? Os lo dejaré oír y no os engañaré, hasta que os lleve al convencimiento de que el amor y el odio estaban unidos.)

La producción receptiva de Hartmann es muy distinta en Ulrich, como, en general, en los epígonos. La traducción y el estilo ya están lejos de guardar un equilibrio. Hablando en general, la épica cortesana tardía pertenece también a la historia de la traducción, aunque de un modo distinto de la épica cortesana en su período de máximo esplendor. La historia ya no se cree verdadera, la fuente se respeta cada vez menos, el narrador y el estilo se independizan progresivamente y cobran cada vez mayor importancia.