

Alemania

Strosetzki, Christoph

First published in:

Gran enciclopedia cervantina, S. 304 – 322, Ed. Castalia, Madrid 2005, ISBN 84-9740-176-X

Münstersches Informations- und Archivsystem multimedialer Inhalte (MIAMI)

URN: urn:nbn:de:hbz:6-72429460278

Alemania

–Siglo XX. –Edad Media y Renacimiento. –Siglo XVII. –Ilustración (siglo XVIII).

«Niéguenme, asimesmo, que no fue a buscar las aventuras a *Alemania* don Fernando de Guevara, donde se combatió con micer Jorge, caballero de la casa del duque de Austria; digan que fueron burla las justas de Suero de Quiñones, del Paso; las empresas de mosén Luis de Falces contra don Gonzalo de Guzmán, caballero castellano, con otras muchas hazañas hechas por caballeros cristianos, déstos y de los reinos estranjeros, tan auténticas y verdaderas, que torno a decir que el que las negase carecería de toda razón y buen discurso» (*Q*, I-XLIX, 310^b).

–«Salí, como digo, de nuestro pueblo, entré en Francia, y, aunque allí nos hacían buen acogimiento, quise verlo todo. Pasé a Italia y llegué a *Alemania*, y allí me pareció que se podía vivir con más libertad, porque sus habitantes no miran en muchas delicadezas: cada uno vive como quiere, porque en la mayor

parte della se vive con libertad de conciencia» (Q, II-LIV, 459^b).

—«Ahora es mi intención, Sancho, sacar el tesoro que dejé enterrado, que por estar fuera del pueblo lo podré hacer sin peligro y escribir o pasar desde Valencia a mi hija y a mi mujer, que sé que está en Argel, y dar traza como traerlas a algún puerto de Francia, y desde allí llevarlas a *Alemania*, donde esperaremos lo que Dios quisiere hacer de nosotros; que, en resolución, Sancho, yo sé cierto que la Ricota mi hija y Francisca Ricota, mi mujer, son católicas cristianas, y, aunque yo no lo soy tanto, todavía tengo más de cristiano que de moro, y ruego siempre a Dios me abra los ojos del entendimiento y me dé a conocer cómo le tengo de servir. Y lo que me tiene admirado es no saber por qué se fue mi mujer y mi hija antes a Berbería que a Francia, adonde podían vivir como cristiana» (Q, II-LIV, 459^b).

«No va la vuelta del Cairo, / del Catay ni de la China, / ni de Flandes, ni *Alemania*, / ni menos de Lombardía: / va la vuelta de la plaza / de San Francisco bendita, / que corren toros en ella / por Santa Justa y Rufina» (RD, vv. 208-15, 975^a).

«Ya la comedia es un mapa, / donde no un dedo distante / verás a Londres y a Roma, / a Valladolid y a Gante. / Muy poco importa al oyente / que yo en un punto me pase / desde *Alemania* a Guinea / sin del teatro mudarme; / el pensamiento es ligero: / bien pueden acompañarme / con él doquiera que fuere, / sin perderme ni cansarse» (RD, vv. 1253-64, 985^b).

«No tuve amistad en mis verdes años ni con Ceres ni con Baco; y así, en mí siempre estuvo Venus fría. Llevado, pues, de mi inclinación natural, dejé mi patria, y fuíme a la guerra que entonces la majestad del César Carlo Quinto hacía en *Alemania* contra algunos potentados de ella. Fueme Marte favorable, alcancé nombre de buen soldado, honróme el Emperador, tuve amigos, y, sobre todo, aprendí a ser liberal y bien criado, que estas virtudes se aprenden en la escuela del Marte cristiano» (PS, I-V, 697^b).

«Hícelo así, y en dos días pisé la raya de Aragón, donde respiré algún tanto de mi no vista priesa. En resolución, con poco menos diligencia me puse en *Alemania*, donde volví a servir al Emperador» (PS, I-V, 698^a).

«Remitióse la prueba a las armas; no quiso el rey darnos campo en ninguna tierra de su reino, por no ir contra la ley católica, que los prohíbe; diónosle una de las ciudades libres de *Alemania*» (PS, II-XIX, 756^b).

Siglo XX

«Pero tal vez hoy en día la caballería andante y los encantamientos deberían tomar otros caminos que los tomados en la Antigüedad». Esta cita tomada del *Quijote* de Cervantes es antepuesta como

lema por el autor Peter Handke a su novela publicada en el año 2002 *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos (La pérdida de imagen o Por la Sierra de Gredos)*. Handke cuenta la historia de una mujer, una «experta en dinero», que controla un imperio financiero que lleva su mismo nombre. Es tan poderosa que apenas se necesita su presencia en la «ciudad fluvial noroeste», con mucha probabilidad Frankfurt, y por lo tanto dispone de tiempo suficiente para observar y reflexionar. Pero ahora ha buscado y encontrado a alguien para escribir la historia de su vida, un autor que vive en la Sierra de Gredos, donde ella espera encontrarle.

Su familia es originaria del Este europeo, y como su familia tiene también raíces árabes, lleva consigo en el viaje un manual para aprender árabe. Una vez había sido la protagonista de una película de caballería medieval y autora de una guía de viaje con el nombre *Manual de los peligros en la Sierra de Gredos*. Pero ahora en las primeras horas de una mañana de enero se pone pues en camino, por las afueras, a pie hasta el aeropuerto, hacia Valladolid y finalmente a pie a través de la Sierra de Gredos hasta aquel «pueblo de la Mancha» donde vive el autor de la historia, a cuya casa llega en las últimas hojas del libro. Por el camino se encuentra con los hondonedanos, supervivientes de una catástrofe de la que no se hace mayor referencia, que han renegado de la civilización, prescindiendo de cualquier medida objetiva de tiempo o de longitud. Aquí pierde también la protagonista conceptos familiares y las imágenes que hasta entonces la protegían.

Los habitantes de Hondareda demuestran lo que puede significar la pérdida de imágenes según Handke. «Han perdido al parecer todas las imágenes, ideas, ideales, rituales, sueños, leyes y por último también las primeras y las últimas imágenes que les posibilitaban, mostraban, prescribían, ritmificaban o tal vez simplemente disimulaban o fingían el concepto de un mundo, de una vida comunitaria en el planeta [...] La gente de Hondareda ha sufrido la pérdida de imágenes». Independientemente de qué imágenes pierde o gana la propia experta en dinero a lo largo de su viaje, al igual que en el *Quijote* el tema central de la novela es «la discusión sobre las imágenes y sobre la pérdida de imágenes», pero también si nuevas y viejas imágenes, ideas, ideales, rituales, sueños y leyes son adecuados o no.

Alemania

Y aparte de éstas se encuentran otras numerosas huellas del *Quijote* en la novela de Handke. Así, la denominación de los lugares es confusa, y debe ser inventada o modificada. Se hace referencia a historiadores que exponen procesos o sucesos en competencia con el autor de la historia, con lo que se discute sobre el valor y la autenticidad de la fuente correspondiente. Como en el *Quijote* el autor se convierte en un personaje que aparece en el texto. En Handke él es el destino del viaje de la protagonista, que lo ha contratado para que escriba su historia. Y cuando se debe rebautizar el pueblo de Hondareda, en el que la protagonista se hospedaría durante un tiempo, que también podría llamarse Hondoneda según el autor en «La Nueva Numancia», entonces se evoca el drama heroico de Cervantes *La Numancia*, en el que se describe el heroico final de la ciudad española Numancia tras ser sitiada varios años por el general romano Escipión Africano en el año 133 a. C.

Ya en la primera mitad del siglo XX don Quijote era una figura apreciada como punto de referencia. Con razón se determinó que había una estructura común en el *Don Quijote* de Cervantes y en las narraciones y novelas de Franz Kafka aparecidas entre 1916 y 1927. «Es el camino de los héroes hacia una meta inconmensurable a la que aspiran tenazmente y de la que esperan encontrar la respuesta a la pregunta por el sentido de la vida. No se dejan desviar por ninguna experiencia por dolorosa y decepcionante que sea; para ellos, los hechos y no sus ideas propias son ilusiones. [...] Con ello está relacionada otra característica común quizá más importante. Tanto Cervantes como Kafka concibieron sus novelas como una historia de historias. Éstas se entienden menos como informes de acontecimientos que como imitación y continuación de historias antiguas y su modificación o destrucción. [...] Esta voluntad de imitar, transmitida a través de la literatura, coloca al *Don Quijote* al comienzo de la literatura moderna».

En los años veinte del siglo XX Ernst Jünger y Ernst Weiss concibieron a don Quijote de manera muy diferente. Para Ernst Jünger don Quijote personifica el heroísmo aunque también en estrecha relación con la majadería. Leyó la novela con la seriedad del «español antiguo» y no encontró ninguna huella de humor. Precisamente por ello critica que es una tontería que don Quijote simplemente muera cuando en realidad hubiera podido

dejarse matar. Si don Quijote hubiera sido apaleado por unos mozos de mulas en algún lugar del camino o hubiera sido asesinado en alguna venta oscura, entonces habría caído en la batalla y no habría tenido que traicionar sus propias convicciones.

Por el contrario, para Ernst Weiss, él es la afirmación a la idea del valor consciente del error y de lo absurdo. En este sentido ni don Quijote ni Sancho son personificaciones del heroísmo, sino que más bien, son sólo variantes de lo trágico o de lo tragicómico. Asimismo, para Weiss la única persona heroica es Cervantes, el cual escribió el *Don Quijote* como novela de caballerías cuando ya sabía en realidad de lo obsoleto de esos ideales. En el año 1922 Weiss ilustró sus ideas sobre la vida ejemplar utilizando al fracasado investigador polar Ernst Shackleton, en el mismo año por tanto, en el que escribió su ensayo *Cervantes zu Ehren*: «Este hombre no era feliz. No llegó nunca hasta el Polo Sur, al que, sin embargo, se había acercado más que nadie antes que él. Todas sus empresas estaban bajo la influencia de malas estrellas. Él veía estas estrellas puesto que era un hombre de la vida. Él conocía la realidad, la amaba. La temía y sin embargo se atrevía con todo. El héroe es el *quand même*, lo persistente, lo no práctico, lo heroico, lo poético». Sancho no le parece la contraposición de don Quijote sino su ampliación multiplicada por mil: «¡Pero tú, Sancho, mil veces más juicioso, millones de veces más insensato! Tú que tenías aceitunas y olla podrida, que tenías una buena esposa y un hijo agradable, que habías encontrado tu sitio felizmente en las sombras de los bastidores del mundo, que ibas con franqueza bajo tu sombrero de paja ancho y oscurecido por el sol, tú que no estabas contaminado con ideales, tú eras el sano juicio humano. Y, sin embargo, seguiste al más loco de entre los locos y eras feliz superándole en ello». Frente a don Quijote, que se convierte en un hombre trágico viviendo y muriendo por sus locas ideas, aparece Sancho como su variante tragicómica, ya que sigue el juego a don Quijote sin ser forzado a ello por la necesidad o por un pretencioso plan.

En los años treinta del siglo XX, Thomas Mann se dedicó al *Don Quijote*. Un viaje o el comienzo de una aventura es asociado también por este autor con el *Quijote*. Cuando se dirigía a los Estados Unidos en 1934 leyó durante la travesía de 10 días

a bordo del vapor holandés Volendam el *Quijote* en la traducción de Ludwig Tieck. Su libro *Meerfahrt mit Don Quijote (Viaje marítimo con Don Quijote)* consiste en anotaciones similares a las escritas en un diario, en las que aparecen ideas y observaciones de su viaje junto con comentarios sobre los fragmentos del *Quijote* que iba leyendo. Uno puede preguntarse hasta qué punto la lectura del *Quijote* influyó también en las observaciones del viaje. Thomas Mann escribe: «El *Quijote* es un libro sobre el mundo —para un viaje por el mundo justo lo correcto. Escribirlo fue una aventura temeraria, y la aventura receptiva que supone leerlo está a la altura de las circunstancias». Nos topamos con temas del *Quijote* cuando Thomas Mann reflexiona sobre el don de la fantasía, cuyo sentido sería extraer algo de las cosas, cuando el mar, vivido desde el barco, no produce para nada la misma impresión que desde la playa, sino que se convierte en entorno, en el trayecto, «con lo que pierde su carácter de espectáculo, sueño, idea, mirada espiritual a través de la eternidad y se convierte en entorno». Las actuaciones musicales a bordo contribuyen a reprimir la idea de un mar que en realidad es muy peligroso y a sentirse en un entorno familiar. Thomas Mann comenta que «Todo en un viaje así persigue el olvido, el producir irreflexión». El periódico de a bordo, de aparición diaria, el cual podría beneficiarse del contacto por radio del vapor, no tiene sin embargo ningún valor de actualidad al informar sobre un tigre en un zoo que durante su enfermedad recibió whisky como medicina y que después de haberse curado no podía evitar seguir pidiendo diariamente su whisky. Esto incita a Thomas Mann a comentar que el desarrollo intelectual y moral de la humanidad no se ha mantenido al nivel de los considerables logros técnicos.

Thomas Mann considera especialmente apasionante en el *Quijote* la historia del morisco Ricote, el antiguo abacero del pueblo de Sancho, que tuvo que abandonar España tras entrar en vigor los reales decretos de expulsión y que a pesar de las penas que le amenazaban en caso de ser descubierto, volvió de forma secreta, movido por la añoranza a su patria. La expulsión de su patria, España, sería para él, como morisco, el peor castigo. Ricote cuenta que había viajado de Italia a Alemania y que había encontrado allí una especie de paz entre la gente tolerante que respetaba la libertad de opi-

nión. Al respecto comenta Thomas Mann, que estaba distanciándose de la Alemania nazi: «Entonces me correspondía a mí sentir orgullo patriótico, aunque ya eran viejas las palabras que lo despertaban en mí. Siempre es agradable escuchar el elogio de la patria en boca ajena». Era el primer viaje de Thomas Mann a los Estados Unidos. Aceptaba una invitación del editor americano Knopf. Sin embargo, durante la travesía sólo había redactado notas. Ya que durante el viaje en barco había sufrido muchos mareos, el texto en prosa de *Meerfahrt mit Don Quijote* fue redactado tras su vuelta a Suiza en poco más de mes y medio y enviado desde su lugar de residencia Lugano al *Neue Zürcher Zeitung* a mediados de octubre, el cual publicó el texto en varias entregas en el folletín. Fue tan sólo en 1938 durante su cuarto viaje a América cuando el matrimonio Mann decidió buscar asilo en los Estados Unidos y permanecer allí por el momento.

Edad Media y Renacimiento

A continuación se dirigirá brevemente la atención a la historia inicial de la recepción del *Quijote*. Ésta, sin embargo, sólo es comprensible si se sitúa en el contexto de la historia de la imagen de España en Alemania. ¿Qué concepto había en Alemania sobre España? No siempre fue la imagen de España en Alemania enteramente positiva. En la Edad Media, cuando los peregrinos se dirigían en honor de Santiago, venerado como santo, a Santiago de Compostela y las relaciones comerciales fomentaron los contactos entre alemanes y españoles, se construyó un catálogo de estereotipos etno-psicológicos que no era muy favorable para los españoles. Así el adjetivo «español» tampoco tiene una connotación positiva para aquel al que «algo le parece español» («etwas spanisch vorkommt»), e incluso a la tortura o a sus instrumentos se refieren términos como «la bota española, el jinete español, la carrera a caballo española» («spanischer Stiefel, spanischer Ritter, spanischer Ritt»). El idioma español sin embargo es considerado por un lado por su parentesco con el latín como el idioma santo en el que de forma sincera todos los sonidos pueden ser pronunciados de forma clara, por otro lado, por sus influencias orientales como muy seductor y encantador. Sobre Carlos V se dice que prefería un lenguaje diferente según el interlocutor y el tema, francés para la

Alemania

diplomacia, italiano para las mujeres, español para hablar con Dios, y alemán para hablar con los caballos.

Carlos V era al mismo tiempo Rey de España y Emperador del sagrado reino romano de las naciones alemanas. Esto tuvo como consecuencia que soldados alemanes lucharan junto con los españoles en Italia, Francia y en los Países Bajos e incluso en la misma España. Pero cuando llegó la Reforma, España pasó muy pronto de desempeñar un papel hegemónico a convertirse en una dominación extranjera represora. En Alemania se luchaba a partir de este momento por la libertad protestante y política contra las pretensiones de la monarquía universal de carácter español. Esto conduce a la aparición de aproximadamente 50 escritos polémicos contra la monarquía universal española entre 1580 y 1635. El protestantismo fue el que, de manera decisiva, marcó negativamente la imagen de España.

Para la Ilustración francesa, interesada en la secularización y la eliminación de la tradición, España no podía servir como modelo de progreso, aparecía como una antípoda y se convirtió en objeto de crítica. El reproche consistía en que de España no podía esperarse ninguna señal en la dirección deseada, ya que el país había permanecido en el medioevo. Por añadidura existían deformaciones de la imagen de España, por el hecho de que se veía en personajes literarios como don Quijote o Don Juan al español típico y porque se suponía en las formas de comportamiento del personaje de novela picaresca Lazarillo de Tormes una copia realista de la vida cotidiana española.

Siglo XVII

La recepción alemana del *Quijote* se dejó inspirar no pocas veces por la recepción francesa de la misma obra. Como es sabido, Cervantes da como razón más importante para escribir el *Quijote* la crítica a las novelas de caballerías. Lo que se discute es si la novela responde a este objetivo o si esto sería sólo un pretexto. Mientras que en la Francia del siglo XVII Charles Sorel critica que la burla a las novelas de caballerías se limite a cuatro páginas, Charles Augustin de Sainte-Beuve reconoce en el siglo XIX esta intención en cada una de las hojas de la novela. Cervantes se convierte en Francia junto a Rabelais en el autor satírico por excelencia, siendo ya en el siglo XVII según La

Bruyère los objetivos fundamentales de la sátira, la enseñanza al pueblo y la desacreditación del vicio.

Un don Quijote cómico inició también la recepción alemana del *Quijote*. En 1613 apareció en la Corte de Heidelberg con motivo de la boda de Federico V del Palatinado un don Quijote disfrazado con una máscara, que parecía haber enfermado por la lectura de *Amadís*, *Palmerín* y *Tristán*, que tenía fantasías feroces y maravillosas ideas mágicas en la cabeza y que de este modo ridiculizaba el ideal caballeresco ante sus espectadores. Fue Georg Philipp Harsdörffer (1606-1658) el que escribió en 1649, como complementación de sus *Gesprächspiele*, las obras *Der Grosse Schaulplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte* (Frankfurt 1664, 5ª ed.) und *Der Grosse Schaulplatz jammerlicher Mordgeschichte* (Hamburg 1656, 3ª ed.). Quería al mismo tiempo poner a disposición temas para la conversación cuidada. Así los formó, conforme a este fin, en estilo y extensión. Son claros y concisos. En cuanto a la intencionalidad se pueden comprender también como ejemplos de sermones secularizados aunque frecuentemente la finalidad de deleitar se superpone a la de instruir. Los protagonistas son gente sencilla, no son personas de alto nivel. Para ello Harsdörffer se sirve de modelos tanto franceses como españoles. Bajo su punto de vista no se trata tanto de hacer una mera traducción como de transformarlos en ejemplos. De las doce *Novelas ejemplares* de Cervantes, trabajó siete, dos de ellas en *Frauenzimmer Gesprächspiele* (1641-1649). La novela corta cervantina de *El licenciado Vidirera*, por ejemplo, se compone de tres partes: por un lado, los años de aprendizaje y peregrinación de Tomás Rodaja; por otro, el lapso de tiempo de su locura parcial, en el que se cree de cristal pero durante el que, no obstante, está caracterizado por un juicio muy agudo y, finalmente, la no lograda reintegración social. Por el contrario, Harsdörffer informa sobre numerosos casos de locura y nombra, incluso con la indicación de la fuente, al licenciado de cristal de Cervantes. En ello pasa por alto, sin embargo, la intoxicación causante de la locura. Punto central para Harsdörffer es el síntoma médico. Todo está hecho de acuerdo con la concluyente sentencia final de que ha reconocido demasiado tarde la dicha de su necedad y que los locos son alimentados con limosna mientras que él, como persona curada de su locura, apenas puede reprimir el hambre. Tam-

bién la novela corta *El casamiento engañoso* sirve como ejemplo y cierra con una moraleja recapituladora: «Also trifft Untreue ihren eignen Herrn / und wird der / so andre zu betrügen vermeint / betrogen / wie der Fuchs sich in seinem eignen Bau zu Zeiten fänget» [«Entonces la infidelidad encuentra a su propio amo / y él / que así cree engañar a otros / se ve engañado / tanto como el zorro a veces se encuentra atrapado en su propia madriguera»].

Uhlenhart escribió una temprana traducción, aparecida en 1617, de la novela corta de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*. Desplazó en ello el mundo de los bribones de Sevilla a Praga y alemanizó los nombres españoles de modo que la historia se tituló «Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneid». La novela corta intercalada en el *Don Quijote* titulada *El curioso impertinente* fue publicada en parte también como novela corta en el marco de las *Novelas ejemplares*. Ya en 1617 apareció la traducción alemana bajo el título de *Vnzeitiger Fürwitz* con un epígrafe que no se encuentra en el texto español: «Eine Newe vnnd schöne Historia. Dorinnen etlicher Männer vnzeitiger Eyfer, vnd der Weiber schwachheit, auch beyder außgang abgemahlet wird. Nützlich vnd lustig zu lesen. Jetzo aus Spanischer Sprache in die Deutsche bracht» [Una historia nueva y hermosa en la que se describen el afán de muchos hombres, la debilidad de las mujeres y la conclusión de ambos. Útil y divertido para leer. Ahora traducido del español al alemán]. De la misma novela corta parte también la obra de teatro que se publicó en 1630 bajo el título de *Tragoedi Vnzeitiger Vorwitz*.

Posteriormente será Goethe, en una carta a Eckermann fechada el 21-01-1827, el que se orienta en Cervantes cuando, teniendo en mente el *Coloquio de los perros* de Cervantes, define la novela corta como «un evento escandaloso que aconteció». Friedrich Schlegel, también teniendo en cuenta la misma obra, diferencia entre una forma que representa simbólicamente y una forma que disfraza graciosamente. Las novelas cortas intercaladas en el *Don Quijote* eran idóneas, a los ojos de August Schlegel y Tieck, para visualizar un parentesco entre novela corta y drama, ya que tanto la novela corta como el drama experimentan un punto de viraje. También E.T.A. Hoffmann parte del *Coloquio de los perros* de Cervantes cuando

escribió sus *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* [Noticia de las nuevas aventuras del perro Berganza] en 1814-15. Sin embargo, se debe poner en tela de juicio si Heinrich von Kleist se dejó guiar por la obra de Cervantes titulada *La fuerza de la sangre* al tratar la violación de una mujer indefensa en su obra *Die Marquise von O* [La Marquesa de O] y si tomó más que simplemente este motivo.

Todas las *Novelas ejemplares* fueron traducidas al alemán en 1779 por Ernst Julius von Soden bajo el nombre de *Moralische Novellen* [Novelas morales cortas]. Él también fue el traductor del poema épico de Cervantes *Persiles*, el cual apareció en Ansbach en 1782 bajo el nombre de *Abentheuer des Persiles und der Sigismunde* [Aventuras de Persiles y Segismunda]. Otra traducción del *Persiles* la sacó al mercado Friedrich Johann Butenschoen; apareció en 1789 en Heidelberg. Precedió a estas traducciones una versión francesa abreviada del *Persiles* que ya se presentó en 1746 en Coburg.

Volvamos de nuevo a la recepción del *Don Quijote*, que es bastante más rica y diferenciada que la de las *Novelas ejemplares* y la de los otros trabajos de Cervantes.

En 1669 ya había aparecido el *Simplicissimus* de Grimmelshausen, en el que se puede constatar claramente que toma como fuente de inspiración al *Quijote* de Cervantes. En él se cuenta en el tercer capítulo del tercer libro como Simplicissimus como cazador de Soest busca y encuentra una persona que afirma de sí misma que es el dios romano Júpiter. Como aclaración se explica que ha estudiado demasiado y se ha dedicado tanto a la literatura que ya no es capaz de diferenciar entre vida y literatura. De todos modos este personaje de Júpiter basado en don Quijote permite al autor Grimmelshausen publicar impunemente utopías políticas y confesionales, ya que Júpiter como soñador goza de la impunidad de los locos cuando fantasea sobre la superación del sistema de pequeños estados alemanes o sobre la unión de las religiones cristianas separadas. Por lo tanto los ideales de Júpiter se dirigen en este texto hacia el futuro y no tienen como objetivo el restablecimiento de pasados ideales caballerescos como en el *Quijote* de Cervantes. También, tanto para Júpiter, como para Don Quijote, existe la realidad banal que toma cuerpo para aquél en forma de pul-

Alemania

gas, que le atormentan y las que, al intentar librarse de ellas, le hacen parecer ridículo. Pero cuando Júpiter escucha con qué crueldad las mujeres matan las pulgas, éste les permite seguir atormentándole hasta haber experimentado en su propio cuerpo su efecto y poder, por lo tanto, permitirse un juicio competente. Sólo entonces, dice Júpiter, tomaría la decisión de si vuelve a expulsar las pulgas de su cuerpo y enviarlas a las mujeres.

Ilustración (siglo XVIII)

El entusiasmo romántico por España significó un impulso para los estudios hispanísticos no universitarios. Los comienzos del interés por España que germinaba en el marco lingüístico alemán aparecen certificados sin embargo ya en traducciones, antologías y estudios poetológicos que existían antes del Romanticismo. Como ejemplos podemos citar el *Hamburgische Dramaturgie* [*Dramaturgia de Hamburgo*] (1767-69) de Gotthold Ephraim Lessing, el cual por medio del *gracioso* en Lope de Vega ve la mezcla de lo trágico y lo cómico como una alternativa digna de imitación frente al teatro clasicista-francés; asimismo citar su traducción publicada en 1752 del *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte, así como la adaptación de Johann Andreas Diezes publicada en 1769 de la historia de la literatura de Luis José Velázquez y, por último, la traducción del *Quijote* de Friedrich Justin Bertuch publicada en 1775-77 tanto como su *Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur* [*Revista de literatura española y portuguesa*] publicada de 1780 a 1782.

En el siglo XVIII eran numerosas las adaptaciones de temas españoles en la ópera, el ballet y el drama. Podía ocurrir en ello que argumentos como el del *Amadís* y el del *Don Quijote* se mezclaran. Así, la ópera representada en Passau en 1730 y titulada *Amadis. Der junge Ritter aus Griechenland* [*Amadis. El joven caballero de Grecia*] se basaba en la tragicomedia representada en Viena en 1719 y titulada *Don Chisciotte in Sierra Morena*. En 1722 apareció en Hamburgo *Don Quixotte im Mohren-Gebirge* [*Don Quijote en los montes de Mohren*] en una ópera con música de Francisco Conti.

En 1698 el pastor suizo Gotthard Heidegger polemizó contra la lectura de novelas y con ello retomó aquella polémica que había tenido lugar en España contra la literatura para deleitar, ya que se

la consideraba una pérdida de tiempo y un perjuicio al desviar la atención de la literatura provechosa. Es precisamente en este contexto en el que Heidegger puede elogiar al *Don Quijote*, puesto que esta novela es una antinovela y un ejemplo de que «a partir de ahora las novelas mismas se quieren devorar y engullir unas a otras como los hermanos de Kadmos. Y frecuentemente una novela no es más que una sátira o un escrito de crítica contras las otras». El género desaparecería en el mismo *Don Quijote* y se evidenciaría como pérdida de tiempo y en esencia como una mentira.

El joven Lessing es uno de los que considera a don Quijote como ejemplo de un comportamiento loco y de escaso sentido de la realidad. De hecho planeaba escribir junto con Nicolai un poema épico burlesco. En él, su enemigo literario, el teórico literario contemporáneo Johann Christoph Gottsched, debía ser objeto de sátira presentándole como un don Quijote chiflado. Éste, protestando contra la poesía de Klopstock, había emprendido una incursión caballerescas y que tras algunos acontecimientos extraños acabó en la cárcel. Por tanto, don Quijote podía convertirse también en una figura simbólica en controversias literarias. Que su temática es muy dúctil en los más diversos niveles fue constatado ya por el autor de la traducción alemana del *Don Quijote* del año 1734 en su prólogo. Ahí se apunta cuán ciega está la mayoría de la gente en el terreno que afecta a sus pasiones aun cuando podrían ver de manera muy precisa en todos los demás terrenos. Generalizando dice: «Se puede decir que del mismo modo que en todas las capas sociales hay una cierta pedantería, hay también entre todo tipo de gente ciertos don Quijotes. La capa social de los regentes, de los soldados y de los clérigos tienen sus don Quijotes. Existen también don Quijotes filosóficos, críticos y poéticos». Con el satírico Gottlieb Wilhelm Rabener, por ejemplo, también se desplaza a Don Quijote al mundo de la administración financiera. Rabener expresa una posición autoirónica y crítica frente al propio quehacer como alto funcionario financiero sajón al escribir en *Versuch eines Tagebuchs* [*Tentativa de diario*]: «De nueve a once me dedico la mayoría de las veces a redactar cosas que tienen influencia en mi profesión y que hacen de mí frecuentemente un patriótico don Quijote. Investigo los errores de la destrozada situación en la que se encuentra nuestro país, hago propuestas

muy minuciosas para mejorar el sistema contributivo y cuantas veces fijo tales reflexiones en papel, tantas veces que me alegro con ellos como un poeta que ha maquinado un poema instructivo. Pero al rato siguiente me avergüenzo de mi estallido de locura patriótico, tiro todos los pensamientos sobre mi patria a la chimenea para no resultarle sospechoso a la corte y no parecerle ridículo a los patriotas según la moda de ahora. Pero todo esto no evita que al día siguiente caiga en la misma paradoja de querer reformar de nuevo y avergonzarme otra vez. Desde las aventuras del caballero de la Mancha posiblemente no se ha encontrado otra enfermedad más loca y más peligrosa que el amor a la patria».

W. E. Neugebauer escribió en 1753 un *Teutschen Don Quichotte* [*Don Quijote alemán*], una novela en la que el protagonista no es confundido por libros de caballerías sino por las novelas contemporáneas francesas de amor heroico-galantes, las cuales son así objeto de parodia. También aquí se mezclan de forma lúdica elementos y escenas sentimentales serios y cómicos. Algo parecido se puede aplicar a la novela *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* [*Las aventuras de Don Sylvio de Rosalía*, 1764] de Christoph Martin Wieland: de nuevo es conducido el protagonista de la exaltación a la razón. Se había convertido en exaltado por la lectura de cuentos de hadas al estilo del francés Perrault y sobre todo por la lectura de novelas que entonces gozaban de mucha divulgación. El héroe de la novela toma en serio los contenidos fantásticos de los cuentos de hadas y quiere liberar a una princesa que se ha convertido en la víctima de una hada malvada y ha sido transformada en una mariposa. También aquí se resalta de forma explícita el parentesco con el *Quijote*, incluso a pesar de que Don Sylvio sea un héroe joven y que se case al final con Felicia y que sea aceptado por los habitantes del palacio de Liria. Tampoco rechaza Wieland los cuentos fantásticos por principio. De 1786 a 1788 publicó incluso una colección de cuentos en tres tomos con el título *Dschinnistan*. Más bien pretende mostrar la ambivalencia, tanto el lado benéfico como el sospechoso, de la fantasía. En una carta a Gessner del 7-11-1763 escribe: «La exaltación y la superstición extienden su influencia a todas las ramificaciones de la vida humana; ambos pertenecen a la naturaleza del hombre, basándose aquélla en la parte activa y

ésta en la pasiva de su naturaleza; los dos producen muchas cosas buenas; la exaltación produce caracteres brillantes, temerarios y emprendedores; la superstición, animales mansos, pacientes y formales que recorren la cañada adecuada, y que tienen para todo sus reglas, que no pueden dejar de seguir. Sin embargo, con todo esto se ha considerado en todo momento muy necesario y sano reírse con aquel resorte de las grandes pasiones y con esta torpe *vis inertiae* de la naturaleza humana. La broma y la ironía han sido consideradas siempre junto con el uso adecuado de los cinco sentidos como el mejor medio contra los excesos de las dos; y con esta intención está escrita [...] la historia de Don Sylvio».

Don Quijote es para Christoph Martin Wieland un ejemplo de todas las equivocaciones exaltadas de la humanidad. Wieland llega incluso a relativizar todos los ideales y hechos heroicos de personalidades famosas como donquijotadas y planeaba describir la vida de Alejandro Magno en una epopeya cómica. En este sentido se dirige también su novela *Agathon* contra el deslumbramiento y el fanatismo. El héroe de la novela, Agathon, es un exaltado, confrontado con la realidad por una serie de enfrentamientos dolorosos. Ya al principio de la novela se le compara con don Quijote. Wieland evidencia el contraste entre el carácter cómico y el entusiasta: «¡El carácter entusiasta lo ve todo en una luz austera y solemne! El cómico todo en una suave y risueña; para el primero nada es tan fácil como ir hasta el punto de que todo lo que sea juego y broma le parezca condenable; nada para el otro tan fácil como encontrar la mayor materia para chistes y risa justo en aquello que aquél trata con la mayor seriedad».

Wieland, como catedrático de Filosofía en Erfurt, había armado mucho escándalo al expresar: «Tenemos la desfachatez de considerar que un profesor que ha sido contratado para dar clases magistrales sobre *Don Quijote* sería para la juventud estudiantil y para la gente en general mucho más útil que un profesor del *Organon* aristotélico». Motivo para esta defensa del *Don Quijote* fue la controversia que había suscitado con su aseveración de que para el famoso romano Catón, la virtud no era más que una especie de Dulcinea. Y es que Catón se había formado un ideal de la virtud política que no correspondía con la virtud de un prudente hombre de Estado sino de un exaltado

Alemania

político. Precisamente por ello ya no se trataba de virtud verdadera sino que se convirtió en lo que para Don Quijote era Dulcinea. Wieland aclara con esto cuán fácil se puede convertir uno en bufón de sus ideales. don Quijote pasa a ser, por tanto, el prototipo de aquel soñador que como figura literaria conforma el centro de interés en la obra de Wieland.

Existen otras imitaciones del *Quijote* en la Alemania del siglo XVIII. Johann Karl August Musäus publicó entre 1760 y 1763 *Grandison der Zweite* (*Grandison Segundo*), una novela que apareció en 1781-2 en una nueva versión con el título *Der deutsche Grandison* (*El Grandison alemán*). Aquí un noble sajón de edad avanzada ha leído el *Sir Charles Grandison* de Richardson y pretende emular en el futuro la imagen ideal de virtud y virilidad dibujada allí, un proyecto del que nadie puede apartarle. El sobrino del noble, que vive en Inglaterra, se abandona a su locura al relatar él mismo en sus cartas sobre visitas y detalles de Grandisonhall y al parecer confirmar así empíricamente los libros de Richardson. Según el modelo de los héroes literarios de Richardson el *Junker* sajón dispone ahora entre sus humildes posesiones una sala de música y una galería de cuadros y hace que en vez de café se sirva solamente té.

Johann Gottlieb Schulz presenta al héroe de su novela *Wendelin von Karlsberg* (*Wendelin de Karlsberg*) publicada en 1789, como el don Quijote del siglo XVIII. El protagonista es hijo de un rico campesino de Turingia y ha estudiado teología, pero sin encontrar colocación. A continuación lee numerosos libros y revistas ilustrados, entre otros la novela de Chr. G. Salzmann *Carl von Carlsberg oder über das menschliche Elend* [*Carl de Carlsberg o sobre la miseria humana*], en la que se contraponen a las injusticias contemporáneas una utopía social ilustrada, en la que la razón y la virtud gobiernan un mundo feliz y en paz. Estos modelos positivos hacen que Wendelin se convierta en un ilustrado exaltado, que, como don Quijote en la corte del duque, no se da cuenta cuando una reunión de nobles se burla con altivez del ingenuo reformador del mundo. Aunque le falte, por tanto, la visión razonable y aunque no vea la corrupción y el nivel de obstinación de su alrededor, persigue sin embargo propósitos nobles. Es cierto que se pone él mismo en ridículo, pero desenmascara a la vez injusticias de la sociedad, la superstición y la

simpleza de los notables, cuando declara a la sociedad alemana como ilustrada.

La crítica de los libros de caballerías como forma literaria se convirtió en la Francia ilustrada del siglo XVIII en la crítica a la aristocracia, por lo tanto a un estado y su razón de existir. Mientras que Rabelais había hecho tambalear el poder del estado eclesiástico, Cervantes atacaría con el *Quijote* la concepción que la aristocracia caballerescas tiene de sí misma. La sátira de la aristocracia caballerescas fue ampliada finalmente por los ilustrados franceses e identificada con toda la nación española: en el personaje de don Quijote se veía sin más al español retrógrado, atrapado en locuras inútiles y de espaldas al progreso. Montesquieu apunta con agudeza que la obra española más importante en la literatura mundial, el *Quijote*, es una parodia de los españoles sobre su propia nación. Ilustrados como d'Alembert, Voltaire y Diderot convierten entonces a Cervantes en su precursor, que lucha con ellos por el progreso y la razón contra la exaltación y el fanatismo. En este orden ven un paralelismo entre don Quijote e Ignacio de Loyola, el fundador de la orden de los Jesuitas, siendo este último el ejemplo clásico de fanatismo religioso.

La Ilustración alemana sigue a la francesa y ve en el *Quijote* «una obra polémica, dirigida contra el desconocimiento de la masa, contra la religión católica, dedicada al culto a la razón y a la lucha contra el fanatismo y el pasado retrógrado, [...] un modelo en la lucha contra la reacción». De forma ilustrada en este sentido argumenta de vez en cuando también Johann Gottfried Herder, aunque él parte normalmente de los caracteres nacionales y ensalza España como el país marcado por el parentesco con los árabes, cuya condición en comparación con el resto de la cultura europea habría quedado retrasada, pero cuya literatura ha convertido a este país trasmontano en un fantástico país maravilloso, como demuestra Cervantes. Herder estudió los romances españoles porque en ellos, según su concepto de la «canción popular» («Volkslied»), se expone lo típico del alma del pueblo. Publicó en su antología *Volklieder* [*Canciones populares*] (1778-9) junto con romances de la Edad Media también cinco romances redactados por Góngora. Asimismo Herder vio en el *Quijote* la expresión de la manera específica de pensar del pueblo español.

Precisamente la forma de ser diferente de España fue sin embargo a lo que el Romanticismo alemán dio una nueva interpretación: el defecto se convirtió en ventaja. Lo exótico se hizo interesante, precisamente porque era algo ajeno y permitía dar rienda suelta a la imaginación. A finales del siglo XVIII se puede leer en las *Spanischen Novellen* [Novelas españolas] (1796) de Karl Grosse sobre amor apasionado, raptos, esqueletos, cuevas oscuras y hadas. España se convierte en el paradigma romántico de lo mágico, lo maravilloso y lo irracional. La influencia árabe se considera ahora de forma positiva como elemento fomentador de la cultura. Johann Gottfried Herder ve, por una parte, a los árabes como los maestros de Europa y por otra, la cultura caballeresca medieval como el resultado de la defensa bélica del cristianismo frente a los árabes. De forma evidente España estaría, «donde durante siglos vivían juntos visigodos y árabes», también influida por el espíritu de la nobleza árabe, lo que todavía aparecía testificado en los romances. La poesía no habría sido entre los árabes un bien cultural aislado, sino una parte integrante de la vida cotidiana.

Frente a él Friedrich Schlegel ve en la Edad Media española no tanto la influencia de los árabes, sino el influjo de los visigodos, por tanto, de los germanos: «La historia del país comienza con la inmigración de distintas naciones germánicas, vándalos, suevos y visigodos. Estos últimos consiguieron imponerse y fortificaron su reino [...] Frente a las invasiones de los árabes no pudieron oponerse sin embargo suficientemente [...]». Por ello se resalta el elemento germánico de una forma que hoy sólo se puede entender considerando aquella situación, elemento que permite ver en España una ramificación de la historia alemana que se había desarrollado allí. En sus clases sobre historia universal Schlegel interpreta, por tanto, la historia de España como historia del desarrollo de la esencia alemana en España: primero habría vencido la esencia germana sobre el espíritu de la romanidad, se habría reafirmado a pesar de la influencia árabe y habría producido valores cristianos, que habrían gozado de permanencia desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro y que habrían sido arrinconados en el siglo XVIII por el «despotismo romano» de la hegemonía francesa. Cuando Schlegel analiza la literatura española encuentra lo propio repartido

por el mundo y elogia, consecuentemente, la poesía natural de Cervantes.

No hay que olvidar que en los años de la invasión napoleónica se había desarrollado en Alemania una postura antifrancesa y antirracionalista que favorecía la admiración romántica por España. Cuando los españoles en 1808 se revelaron contra las fuerzas de ocupación francesas, autores como Achim von Arnim y Ernst Moritz Arndt se convirtieron en modelos. En este contexto al autor del *Quijote*, Cervantes, el cual había luchado en la batalla de Lepanto, se le consideró como héroe que no sólo sabía manejar la pluma, sino también la espada.

Un caso interesante en este contexto lo representa el autor romántico Friedrich Baron de la Motte Fouqué, cuyas novelas de caballerías historizadas le hicieron primeramente ganarse el elogio de «Cervantes alemán». Sin embargo, posteriormente, cuando sus novelas dejaron de estar de moda se burlaban de él por ser un «dón Quijote romántico». Se puede deducir lo querido que era al principio al valorar Friedrich Schlegel frente a Brentano la novela de Fouqué titulada *Zauberring* [*El anillo mágico*] como la mejor novela «desde el *Don Quijote*». Brentano, por su parte, se queja en 1815 de no poder pasar ningún manuscrito al editor puesto que nada se imprime antes que las cosas de Fouqué. él era muy estimado no sólo en los círculos de los románticos sino también por el gran público durante e inmediatamente después de las guerras de Independencia. Efectivamente, Fouqué tomó viejas sagas y libros populares y los transformó en fantásticas novelas sobre el pasado mediante la aportación de datos confirmados históricamente, hechos ocurridos y árboles genealógicos. Después de todo, las novelas de Fouqué se basan en la tradición de las novelas de caballerías situadas en la Edad Media, como las que todavía existían a finales del siglo XVIII. Pero no el caballero en sí, sino la virtud caballeresca y los servicios trovadorescos del caballero son realmente el punto central de su utopía del pasado. En ello acentúa expresamente el elemento nacional sirviéndose con más ahínco de la poesía nórdica.

Cuando, no obstante, el peligro napoleónico desapareció y el mismo Napoleón fue desterrado por segunda vez, la evocación patriótica de libertad, la unión establecida por el cristianismo y la libertad conforme a la voluntad de Dios, perdieron

Alemania

también en importancia. Las novelas de caballerías, las cuales, por una parte, defendían al caballero –tanto en su función como precursor de la cultura nobiliaria alemano-cristiana, así como defensor del estado feudal– frente al pensamiento ilustrado y que, por otra parte, glorificaban el pasado, fueron consideradas ridículas e incluso una huida de la realidad. Brentano opina ahora que el mismo Fouqué ofrecería buen material para un don Quijote literario «tan ridículo, tan conmovedor, tan noble como el viejo, pero no tan profundo».

Idealismo, clasicismo y romanticismo (siglos XVIII- XIX)

Tan sólo, en el siglo XIX se encuentran buenas traducciones del *Don Quijote*. Por ello primeramente echaremos un vistazo a la historia de la traducción de esta obra. En el siglo XVIII en Alemania se leía no pocas veces el *Don Quijote* en la traducción francesa de Filleau de Saint-Martin, que apareció por primera vez en 1678 y que desde entonces se siguió reeditando. Una temprana traducción parcial alemana del *Don Quijote*, es decir, hasta el capítulo 23 de la primera parte, fue realizada por Joachim Caesar, nacido antes de 1588 y cuya muerte acaeció después de 1628. Era una persona erudita y había realizado viajes a Inglaterra, Francia y España. Se sabe de él además que era de la alta Sajonia y estaba al servicio de príncipes. Deliberadamente no tradujo toda la obra completa puesto que muchas de las acciones secundarias le parecían a veces aburridas y además consideraba que desviaban la atención de la obra principal.

Su traducción apareció en 1648 bajo el pseudónimo de Palsch Bastel von der Sohle aunque en realidad el manuscrito ya lo había entregado al editor en 1625. Esta primera traducción alemana aparece, por tanto, 36 años después de la inglesa y 34 años después de la francesa. La base de numerosas traducciones tempranas alemanas del *Don Quijote* la formaban las anteriores traducciones y elaboraciones francesas. De este modo, el francés Filleau de Saint-Martin se inventó una continuación francesa que atribuye a un árabe converso. La traducción alemana aparecida en Nürnberg en 1696 se tituló *Der Spannische Waghals: Oder des von Lieb bezauberten Ritters Don Quixott von Quixada Gantz Neue Ausschweifung auf seiner Weissen Rosinanta*. También la imitación del *Don*

Quijote del francés Laurent Bordelon *Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, publicada en 1710 en París, apareció en 1712 en Danzig traducida al alemán.

El siguiente traductor, Friedrich Justin Bertuch (1747-1822) ocupaba altos cargos políticos, era masón y amigo de Goethe. Su traducción del *Don Quijote* se creó en Weimar entre 1773 y 1775. Pensaba que la traducción realizada por Wolf en 1734 y 1767 según la versión francesa no era satisfactoria; por otra parte, incluso Joachim Caesar sólo había traducido hasta el capítulo 22. La traducción de Bertuch omite algunos episodios y suprime varios poemas, es decir, en total abrevia la versión original. Según su opinión Cervantes había incluido las narraciones intercaladas sólo para satisfacer el gusto del público de entonces al que le encantaban tales novelas cortas; para el lector posterior, en cambio, no eran más que divagaciones y, por tanto, podían suprimirse. Bertuch simplifica el lenguaje de Cervantes: es más sencillo y por ello más vivaz; el vocabulario aporta comicidad y ridiculez mediante la utilización de expresiones populares groseras. Cuando introduce comentarios, éstos sirven para justificar sus supresiones y para explicar las particularidades españolas. Su objetivo era obtener un texto que pudiera ser bien legible por el lector alemán. Los diferentes tomos de la traducción se publicaron entre 1775 y 1777 y tuvieron tanto éxito que ya en 1780 se tuvo que sacar al mercado otra nueva edición. Para Bertuch don Quijote es el exaltado por antonomasia: «Pues todo exaltado tiene una Dulcinea por la que lucha, por la que hace todo y por la que es capaz de todo; todo exaltado explica y resuelve mediante su sistema todas las inverosimilitudes, todas las contradicciones y todas las dificultades que encuentra tan fácilmente como lo hace don Quijote; todo exaltado es un hombre noble de buen corazón y mientras que no se pierda en su obsesión, tiene una buena cabeza». Bertuch opina que tales exaltados no son exclusivos de España o del mundo caballeresco: «Si el genio de nuestro Cervantes no hubiera sido tan grande ni abarcara todo y su don Quijote no hubiera sido más que una sátira a las novelas de caballerías, entonces ya habría caído quizá hace tiempo en el olvido y no habríamos tenido noticia de su existencia; pero, en cambio, parece ser escrito para todos los países, todas las naciones y todas las épocas del mundo.

Y ahora que el objetivo principal del autor ya no existe, su crítica mordaz afecta a toda clase de majaderos, prescindiendo de la capa social y rango, raza o color que puedan tener; tanto a sabios como a ignorantes, a sacerdotes y laicos, a jueces y clientes, a nobles y no nobles, a escritores, lectores y oradores miserables».

Ludwig Tieck (1773-1853) traduce el *Don Quijote* como romántico. Había tomado la decisión de ser escritor profesional y, en realidad, no ser traductor. Esto lo demuestran las numerosas discrepancias con el original, que no se explican tanto por su falta de conocimientos del castellano como por su intención de crear una versión libre.

En el año 1797 Friedrich Schlegel recibió la oferta del librero Unger de traducir el *Quijote* al alemán, y preguntó en primer lugar a su hermano, hasta que al final ambos transmitieron la oferta a Ludwig Tieck, que la aceptó. Su traducción apareció en los años 1799-1801 en Berlín. De forma bastante evidente consultó Tieck durante su trabajo también traducciones francesas del *Quijote*. Esto se puede deducir del hecho de que a Sancho, el escudero del caballero andante, el cual no tiene en realidad ninguna cuadra, lo traduce frecuentemente según el francés «escuier» como «caballerizo» (*Stallmeister*) y a don Quijote, el «caballero andante», como «caballero errante» (*irrender Ritter*), pensando seguramente en el «chevalier errant». Apenas se había publicado el primer tomo de la traducción de Tieck se anunció el proyecto rival de Dietrich Wilhelm Soltau (1745-1827), que apareció en 1800 y 1801. Mientras que los partidarios de la Ilustración siguieron a Soltau, los del Romanticismo tomaron partido por Tieck.

El antiromántico Soltau cree pertenecer todavía a la Ilustración. Era comerciante en el norte de Alemania y San Petersburgo y su tiempo libre lo pasaba traduciendo y escribiendo. La lengua de su traducción del *Don Quijote* es arcaica y su estilo denso. La tremenda importancia que esta traducción tenía para él, se puede deducir del hecho de que después de publicada por primera vez en 1801, la volviera a reelaborar bastante y reeditar él mismo en 1825. En 1837 se publicó una nueva traducción anónima del *Don Quijote*, pero no se sabe nada del autor. Mientras que en esta época el movimiento progresista del Vormärz se oponía a la contracorriente restauradora del Biedermeier, también esta traducción anónima adquiere un ca-

rácter progresista gracias al prólogo de Heinrich Heine. No obstante en su edición de lujo, se dirige más bien al público conservador.

La traducción del *Don Quijote* de Ludwig Braunfels (1810-1885) del año 1873 ya puede orientarse en la entretanto establecida investigación neofilológica y romántica y ya puede partir de sus criterios. Braunfels había estudiado primero Filosofía y Filología en Heidelberg antes de estudiar Derecho en Bonn; como periodista trabajó, entre otros, en la *Frankfurter Zeitung*. El estar familiarizado con el estilo periodístico pudo haberle ayudado a traducir de manera tan clara. Escribió una obra de teatro que también fue representada, tradujo el *Nibelungenlied* [*Cantar de los Nibelungos*] al alemán contemporáneo y también tradujo algunas piezas francesas; pero, sobre todo, tradujo dramas españoles al alemán antes de ocuparse por completo de la traducción del *Don Quijote* para la cual había adquirido una amplia biblioteca especializada. Desde el punto de vista filológico y lingüístico esta traducción sigue siendo considerada decisiva. Por su labor fue recompensado por el gobierno español con el puesto de cónsul español en Frankfurt.

Ya hemos mencionado anteriormente que Ludwig Tieck se sentía más bien escritor que traductor. Cervantes es, por tanto, punto de referencia en muchos de sus trabajos literarios. Se defendió contra los ilustrados con *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack* (*El príncipe Zerbino o el viaje hacia el buen gusto*). La comedia le proporcionó la ocasión de otorgar la palabra a los autores de la Musa romántica como Ariosto, Dante, Cervantes y Shakespeare y de rendir cuentas con los literatos del bando contrario. Utilizó aquí el mismo esquema que Cervantes en su *Viaje al Parnaso*, libro que había redactado para reivindicar su obra frente a sus oponentes. Tal vez partiera Tieck de la idea de Cervantes; no obstante, seguramente el *Quijote* le sirvió como modelo cuando en su obra la locura antirracionalista de Zerbino parece, en el estado ilustrado racional en el que vive, ser locura o enfermedad; y cuando Zerbino, parcialmente loco por el exceso de lectura, sin embargo, a veces realiza reflexiones bastante razonables. Mientras que don Quijote parte con su caballo en busca de aventuras, Zerbino se pone en camino en busca del buen gusto. Al igual que don Quijote, Zerbino también se cura, si bien

Alemania

su identificación final de poesía y locura contiene una ambigüedad irónica si se tiene en cuenta el topos de que también el sabio aparece ante la gran multitud como un loco. Una interpretación así se refuerza cuando el poeta Cervantes, que aparece en el texto como personaje, lamenta ser malinterpretado por el vulgo, después de que Néstor hubiera visto en el *Quijote* un libro sobre el que se podía reír mucho.

Todavía más evidentes son los paralelismos con el *Viaje del Parnaso* de Cervantes en la obra de teatro de Tieck *Die verkehrte Welt* [*El mundo al revés*], que escribió en 1798 y publicó en 1800. Aquí se ha apropiado Skaramuz, representante de la mente cerrada de la Ilustración, del trono de Apolo. El Parnaso ha sido tomado por poetas falsos y por el mal gusto. Skaramuz recuerda al pragmatismo de Sancho al dejar vivir en alquiler a las musas en el Parnaso con un plazo de expulsión de cuatro años. Como Mercurio en Cervantes, es Apolo en Tieck el que conduce a la verdadera poesía a la victoria contra el mal gusto del público común.

Pero especialmente en *Sternbalds Wanderungen* [*Los viajes de Sternbald*] se inspiró Tieck en Cervantes. Tieck trabajaba en esta novela mientras estudiaba a Cervantes y traducía el *Quijote*. La novela fue publicada en 1798 y muestra a Sternbald, cuyo carácter en un primer momento no evoluciona. Sigue siendo un soñador y busca su perdido amor de juventud Marie. Su peregrinación se presenta en relación a la realidad cotidiana como locura y evoca en un contexto medieval de forma alegórica la nostalgia por lo infinito. El paisaje se convierte en alegoría de lo infinito. La búsqueda de la posibilidad de producir una imagen de lo infinito lleva el artista Sternbald a Italia. Tieck apunta sobre Sternbald: «Cohortes de visiones fantasmales se pasean por su mente una y otra vez, los cuales no consiguen entrar en el resto de los hombres». Si bien la locura del errante podría recordar remotamente a la locura del caballero andante don Quijote, y Marie a Dulcinea; existen sin embargo paralelismos más numerosos con la epopeya en prosa de Cervantes *Persiles y Segismunda*. También *Persiles* emprende una odisea para buscar a su amada y también él se ve expuesto a las tentaciones. Al igual que *Persiles* tiene que arrebatar a su amada de Arnaldo, también Sternbald tiene que hacer lo propio arrebatando la suya

a un rival. En ambos casos el final feliz tiene lugar en la región de Roma. Ludovico, el hermano de Sternbald, parte hacia África, es capturado por piratas berberiscos y le hacen prisionero, pero pronto prepara su fuga con éxito —una historia que Cervantes dispone de forma similar no sólo en los capítulos 39 a 41 de la primera parte del *Quijote*, sino también en la novela corta *El amante liberal* y en el capítulo 10 del libro tercero del *Persiles*. Como en *Persiles*, también en *Sternbald* juega un papel muy importante la descripción exacta de las costumbres y de la realidad que los protagonistas encuentran en sus viajes. También en el *Sternbald* se pueden encontrar los métodos preferidos por Cervantes en el *Quijote*, como son las interrupciones del discurso, los comentarios de los oyentes, las interrupciones de historias, que aparecen intercaladas, o el cambio entre verso y prosa. Pero no se puede saber si esto fue sugerido principalmente por Cervantes.

El teórico Friedrich Schlegel parte del supuesto de que la literatura debe servir a los intereses nacionales. En este contexto se ve obligado, en consonancia con Tieck, a defender los valores que la Ilustración había convertido en objeto de sátira, y a reinterpretar el *Quijote* completamente. Considera falso aislar de la novela sólo la pura sátira y querer dejar a un lado la poesía. Cervantes presenta, a pesar de la sátira y la ironía, el ideal de una nación española marcada por lo aristocrático y unida en la comunidad de la Iglesia católica. Esto fue posible porque en España la Edad Media, la vida caballeresca y la religiosidad cristiana se conservaron mucho más tiempo que en otra parte, precisamente hasta la época de Cervantes. La doctrina romántica del espíritu popular podía ahora, en su búsqueda del espíritu medieval, volver su mirada hacia España y admirarlo allí como expresión del espíritu alemán más genuino, que a su vez había sido empañado por el Renacimiento y la Ilustración. Friedrich Schlegel caracteriza la situación de España en el siglo XVI como especialmente favorable para la poesía: «La verdadera vida en España era entonces aún más caballeresca y romántica que en cualquier otro país de Europa. Incluso la falta de un orden burgués perfeccionado y estricto, junto con la vida más libre y salvaje en las provincias, podían ser más favorables para la poesía». Todos los principios románticos se podían todavía encontrar reunidos en la España de

entonces: había pastores que vivían en campo abierto, una nobleza caballeresca, los moros, la costa cercana de África, piratas y, finalmente, una nación, familiarizada con la poesía y los vestidos pintorescos. Eso es lo que según Schlegel diferencia la España de entonces de la Alemania en la época del Romanticismo.

Friedrich Schlegel se refiere al *Quijote* como «obra nacional general», como «el cuadro más rico de la vida, de las costumbres y del espíritu de una nación». Por ello son también las imitaciones problemáticas: «La novela de Cervantes se merece su gloria y la admiración de todas las naciones de Europa de la que goza desde hace ya dos siglos, no sólo por el estilo noble y la perfección de la exposición; no sólo por el hecho de que ésta sea entre todas las obras de ingenio la más rica en inventiva y espíritu, sino también como cuadro vivo y altamente épico de la vida y el carácter peculiar españoles. Por ello posee también un encanto y un valor que se mantienen siempre vivos, mientras que tantas imitaciones suyas en la propia España, en Francia y en Inglaterra, están ya bastante superadas y olvidadas, o se encuentran a punto de serlo pronto». En todo caso, para F. Schlegel, son Fielding y Smollet los mejores entre los imitadores de Cervantes. El siglo XVIII en España es para Schlegel una época de decadencia, en la que se cuida mal la herencia de Cervantes, Calderón y Camões; pero tampoco el Romanticismo, que ha entrado desde Francia, proporciona a España un verdadero impulso.

Para su hermano August Wilhelm Schlegel, ante la decadencia de la importancia de la mitología antigua, el *Quijote* se convierte en paradigma de la nueva mitología artística. La armonía natural de los griegos se sustituye por la conciencia de una desunión interna, la cual a través de la fe cristiana contrapone lo infinito, como algo inalcanzable, a lo finito. El mundo indiviso de los griegos con su armonía entre lo infinito y lo finito, entre lo real y lo ideal, se enfrenta ahora a un mundo dividido, en el que lo ideal lucha contra lo real. Toda exposición en la que lo especial significa lo general o lo general se observa en lo especial —como el *Quijote*— susceptible de crear un nuevo mito. De forma similar exige también Schelling la creación de nuevos mitos artificiales por parte de la poesía. Las aventuras de don Quijote y Sancho, como por ejemplo, la de los molinos de viento, aparecen

como relatos míticos que en la lucha de lo ideal contra lo real ofrecen la posibilidad de cimentar una base filosófica.

De August Wilhelm Schlegel proviene un soneto loando a *Don Quijote*:

Auf seinem Pegasus, dem magern Rappen
Reit' in die Ritterpoesie Quixote,
Und hält anmuthiglich, in Glück und Nothe,
Gespräche mit der Prosa seines Knappen.
Erst, wie sie blind nach Abenteuern tappen,
Triffst sie der Weltlauf mit gar harter Pfote;
Dann kommt der Scherz als huldiger Bote,
Und schüttelt schelmisch ihre Schellenkappen.
Und Liebe webt drein rührende Geschichten;
Verstand der Menschen Sitten, Tracht, Geberden;
Es gaukelt Phantasie in farb'ger Glorie.
Ich schwör'es, und Urgande selbst soll richten:
Was auch hinfüro mag eronnen werden,
Dieß bleibt die unvergleichlichste Historie!

[Sobre su Pegaso, escuálido caballo negro, / cabalga Don Quijote hacia la poesía caballeresca, / y mantiene delicadamente, tanto en la prosperidad como en la adversidad, / conversaciones con la prosa de su escudero. / Primero, mientras que en busca de aventuras avanzan a tientas, / el curso del mundo les golpea con su dura garra; / entonces viene la burla como mensajero homenajante, / y agita graciosamente su gorro de cascabeles. / Y Amor teje historias conmovedoras; / razón de los hombres, costumbres, indumentaria, gestos; / la fantasía embauca con colorida gloria. / Lo juro, y el mismo Urgande debe juzgar: / lo que se invente para este fin, / no deja de ser la más incomparable Historia].

Es una oposición como la de Schlegel de la que parte también Friedrich Schiller. En su escrito *Über naive und sentimentalische Dichtung* [Sobre la poesía ingenua y sentimentalista], redactado en 1795, presenta al poeta sentimentalista como a un poeta que siente la realidad como frontera y la idea como lo infinito, que por lo tanto se encuentra enfrentado con dos concepciones en conflicto entre ellas. El poeta sentimentalista es un idealista y se preocupa por las relaciones generales y más elevadas, pasa fácilmente por alto las circunstancias cercanas y desprecia al realista por ser demasiado limitado.

Los modelos ideales psicológicos del idealista y del realista son construidos por Schiller, por un lado, como contrastes que derivan de la dependen-

Alemania

cia de la razón, es decir, de la Naturaleza: «Ya que el realista se deja determinar por la necesidad de la naturaleza, y que el idealista se determina por la necesidad de la razón, se debe encontrar por tanto entre ambos la misma relación que se presenta entre los efectos de la naturaleza y las acciones de la razón»; por otro lado, hace hincapié en que ambos modelos ideales no se excluyen, como podría parecer, sino que se complementan: «Precisamente esa exclusión contenida en la experiencia es contra lo que lucho; y el resultado de las observaciones actuales será la prueba de que sólo a través de la inclusión completamente idéntica de ambas se puede satisfacer el concepto de razón de la humanidad».

Si se transfieren ahora los modelos ideales psicológicos a la poesía, entonces será característico de la poesía sentimentalista «que se opusieran la naturaleza al arte y el ideal a la realidad». La diferencia entre los modelos ideales psicológicos se convierte en la diferencia entre los poetas ingenuos y los poetas sentimentalistas: «Aquéllos nos conmueven con la naturaleza, con la verdad sensual, con el presente vivo; éstos nos conmueven con ideas». Entonces cuando en la poesía se produce un contraste entre realidad e ideal surge la sátira. En ello «se contraponen la realidad como deficiencia al ideal como realidad más elevada».

Referido a la novela del *Quijote* se puede ver ahora en el protagonista don Quijote al idealista que basa sus acciones en los ideales caballerescos y en los conceptos de las novelas de caballerías, mientras que Sancho, por otro lado, es un ejemplo del realista. Satírico se vuelve el poeta sentimentalista según Schiller cuando se ocupa de la distancia entre la realidad y el ideal. Un ejemplo importante de una sátira así es el *Quijote*. Como otros ejemplos de la tensión sentimentalista se citan a *Werther*, *Fausto* y *Wilhelm Meister*.

Sobre todo en el *Quijote* de Cervantes y en la oposición entre el noble idealista don Quijote y Sancho como representante de la realidad prosaica ve Schiller un ejemplo ideal de la poesía sentimentalista: «El poeta sentimentalista tiene siempre que ver por lo tanto con dos concepciones y sensaciones enfrentadas, con la realidad como frontera y con su idea como lo infinito». Además la conservación de la tensión entre la realidad y el ideal es según Schiller característico de lo que él pretende entender como poesía satírica moderna.

Friedrich Schiller, en el segundo discurso preliminar de su drama *Die Räuber* [*Los ladrones*], compara a su protagonista Karl Moor con don Quijote. Como éste último, aquél estaba caracterizado por el entusiasmo y la errónea interpretación del mundo, provocaba admiración pero también crítica cuando su autosobrevaloración conducía a la catástrofe: «Y a estos entusiastas sueños de grandeza y eficacia se le podía unir sólo la amargura frente al mundo no ideal. Así estaba formado el extraño Don Quijote que odiamos, amamos, admiramos y compadecemos en el ladrón Moor». Así se evidencia que en Schiller se pierde completamente el componente cómico y satírico.

Más tarde transpone August Wilhelm Schlegel la oposición entre el idealista y el realista también a formas básicas literarias como la poesía o la prosa. Por ello se convierte don Quijote cabalgando sobre su gracioso caballo en símbolo de la poesía, mientras que su escudero Sancho representa la prosa.

En Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling se eleva la oposición de Schiller entre realista e idealista a un nivel filosófico, considerándose de nuevo como tema del *Quijote* lo real en lucha con lo ideal. Esta lucha caracteriza a la humanidad en general, desde que el hombre deja de ser protegido, como lo era en la mitología antigua y en lugar de eso, se ve confrontado a una desunión. El *Quijote* suministra una nueva mitología para la condensación simbólica de este asunto: «Cervantes ha construido a partir de la materia de su tiempo la historia de don Quijote, que hasta este momento, lo mismo que Sancho Panza, tiene reputación de ser una persona mitológica. Se trata aquí de mitos eternos». En otro lugar resalta Schelling que estos mitos modernos no tienen un origen colectivo, sino individual: «Sólo necesita uno acordarse del *Quijote* para ver lo que quiere decir el término de una mitología creada por el genio de un sólo individuo. don Quijote y Sancho Panza son personas mitológicas sobre el completo globo terráqueo erudito, de igual forma que la historia de los molinos de viento y tantas otras son verdaderos mitos, leyendas mitológicas». A pesar de ello el contexto nacional, a partir del cual se ha desarrollado un mito, no es irrelevante, sino más bien una base que actúa de forma favorable o desfavorable, como resalta Schelling en una comparación de Goethe con Cervantes, en la que mira España des-

de la ya mencionada perspectiva de Friedrich Schlegel. Frente al *Wilhelm Meister* de Goethe, Cervantes lo tenía más fácil: «El suelo sobre el que sucede todo reunía en aquel tiempo todos los principios románticos que había todavía en Europa, unidos a la pompa de la vida social. Aquí se veía favorecido el poeta español mil veces más que el alemán. Tenía los pastores que vivían en campo abierto, la nobleza caballeresca, el pueblo de los moros, la cercana costa de África, el marco de los acontecimientos de la época y de las campañas contra los piratas; es decir, una nación en la que la poesía era popular —incluso vestiduras pintorescas, para el uso normal del mozo de mulas y del bachiller de Salar. [...] Toda la novela tiene lugar bajo cielo abierto en el aire cálido de su clima y en el intenso color del sur. Los antiguos han alabado a Homero como al inventor más afortunado, los modernos, con razón, a Cervantes. Lo que aquí una sola inventiva divina podía conseguir y crear de una sola pieza, el poeta alemán lo ha tenido que producir e inventar bajo circunstancias muy desfavorables y desmembradas con una gran fuerza mental y profundidad de juicio. [...] También en el *Wilhelm Meister* se muestra la lucha, casi inevitable en cualquier exposición completa del mundo, entre lo ideal y lo real, que caracteriza nuestro mundo, el cual ha perdido su identidad. Sólo que no se trata, como en el *Quijote*, de un mismo combate que constantemente se renueva en formas distintas, sino de un combate refractado muchas veces y más bien dispersado».

Independientemente de las distintas condiciones de su creación Schelling opina que las dos novelas citadas son las más importantes: «No será demasiado exagerado afirmar que hasta ahora sólo hay dos novelas, concretamente el *Quijote* de Cervantes y el *Wilhelm Meister* de Goethe, aquella perteneciente a la más grandiosa, ésta a la más pura nación». De esto, sin embargo, no se debe concluir que los mitos narrados en el *Quijote* tengan sólo una validez nacional y no universal, ya que el poeta hace «que surjan sus amenos sucesos de hechos que normalmente no son nacionales, sino muy generales, como el encuentro con los galeotes, el titiritero o el león en la jaula».

Schelling valora el *Quijote* sin embargo no sólo de forma global, sino también en lo que respecta a la estructura y a aspectos concretos. Recurre a la comparación con la poesía homérica cuando pre-

tende que se diferencie de forma clara entre la primera parte del *Quijote* y la segunda: «a las dos mitades se las podría denominar no de forma inadecuada ni completamente falsa como la *Iliada* y la *Odisea* de la novela. El tema en su conjunto es lo real en lucha contra lo ideal. En la primera mitad de la obra se trata lo ideal sólo de una forma natural-realista, es decir, lo ideal del héroe choca solamente contra el mundo normal y corriente y contra los movimientos habituales del mismo; en la otra mitad se mistifica lo ideal, es decir, el mundo con el que entra en conflicto es justamente uno ideal, no el normal. Como en la *Odisea* la isla de Calipso es en cierto modo un mundo más fingido que aquél en el que se mueve la *Iliada*, y como en éste aparece Circe, en el *Quijote* lo hace la duquesa, que a excepción de la belleza lo comparte todo con ella».

Ya que según Schelling en la novela se deben representar sobre todo las convicciones y los sucesos y en el drama, por el contrario, caracteres y acciones, resulta de esto una forma dialéctica con tesis, antítesis y síntesis, que en el *Quijote* conduce a que «la acción proveniente del carácter se convierte en acontecimiento para el héroe a través del encuentro y de las circunstancias». Por lo tanto, constantemente son contrastes los que conducen a numerosos conflictos, concreciones, oposiciones o refracciones irónicas, los que Schelling ve en el *Quijote*. En general, opina que la novela como género se basa más en contrastes que la epopeya y «debe utilizarlos principalmente para la ironía y para la exposición pintoresca, como el *tableau* en el *Quijote*, en el que éste y Cardenio están sentados el uno frente al otro en el bosque y se comunican de forma razonable hasta que la locura de uno hace que se exalte la del otro. [...] Qué puede ser más pintoresco en el sentido aludido que la aparición en el *Quijote* de Marcela a lo alto de la cima, a cuyos pies está enterrado el pastor al que ha matado el amor por ella?». Y ahí donde los contrastes no conducen a una imagen de carácter mítico, se convierten en ironía, de la que para Schelling es responsable sobre todo la oposición entre Sancho y don Quijote: «La novela de Cervantes se basa por tanto en un héroe muy imperfecto, incluso loco, pero que a la vez posee una naturaleza tan noble, que pasando por alto el punto central muestra tal superior juicio que ninguna deshonra que le acontezca, le despresti-

Alemania

gia en realidad. [...] Para el espíritu del hombre, la necesaria compañía del héroe, Sancho Panza, es en cierto modo una fiesta continua; una fuente inagotable de ironía se abre y se esparce en juegos audaces».

El dualismo de lo real y lo ideal se convierte en Jean Paul en la *Vorschule der Ästhetik* [*Escuela preparatoria de la Estética*] (V, 126) y en el preámbulo a *Quintus Fixlein*, así como en Georg Wilhelm Friedrich Hegel en las *Vorlesungen über die Ästhetik* [*Lecciones sobre la Estética*] en la contradicción entre lo finito y lo infinito. Frente a esta contradicción la postura humana y la categoría estética adecuadas consisten en el humor. Únicamente el humor sería capaz de mediar dialécticamente entre lo finito y la idea. Para Hegel esto se convierte en un esteticismo subjetivo en el que todo lo que aparece como realidad objetiva es deshecho por ocurrencias y opiniones subjetivas y se desintegra en sí mismo. Hegel ve el *Quijote* como el resultado de la necesidad de oponerse a las visiones del mundo hasta entonces válidas: «como en Grecia p. ej. se alzaron Aristófanes contra su presente y Luciano contra todo el pasado griego y en Italia y España, al declinar la Edad Media, Ariosto y Cervantes comenzaron a oponerse a la cultura caballeresca». Sin embargo Ariosto, según Hegel, se mueve todavía de una forma más clara en el contexto poético de la Edad Media, «mientras que la novela más profunda de Cervantes ya ha dejado atrás la cultura caballeresca como un pasado, que sólo puede entrar en la prosa real y en el presente de la vida como ilusión aislada y locura fantástica, pero que ahora se alza según sus aspectos grandes y nobles otra vez con igual intensidad sobre lo que esta realidad prosaica tiene de torpe y de ridículo por una parte y de voluble y de subordinado por otra, ilustrando así vivamente los defectos de esta misma realidad prosaica».

La problemática de la relación dialéctica entre sujeto y objeto la ve Hegel representada en el *Quijote* cuando opone la autonomía individual con su necesidad de libertad a la supremacía del orden legal: «Pero si el orden legal se ha formado ahora de manera más completa en su forma prosaica y se ha convertido en lo supremo, aparece entonces como desmedida la autonomía aventurera de los individuos caballerescos. Esta autonomía se convierte en la ridiculez en la que Cervantes nos presenta a su don Quijote, a condición de que ésta

quiera mantenerse como lo único válido, quiera dominar la injusticia según los principios de la cultura caballeresca y quiera ayudar a los reprimidos». Don Quijote representa ahora la autonomía del sujeto, que es imperturbable y está seguro de su causa cuando el mundo de los objetos origina fracasos. Así él representa el autoconcepto romántico, que sin embargo no sería romántico si no se viera por su parte relativizado en la ironía. Hegel formula: «Don Quijote es un alma completamente segura de sí misma y de su causa a pesar de su locura, o mejor dicho su locura consiste simplemente en esta forma de ser y permanecer tan seguro de sí mismo y de su causa. Sin esta tranquilidad libre de reflexión en lo que respecta al contenido y al resultado de sus actos no sería verdaderamente romántico y esa seguridad en sí mismo, considerando lo sustancial de sus convicciones, está en realidad decorada de forma grandiosa y genial con los rasgos de carácter más bellos. De igual modo, la obra es por un lado una burla de la cultura caballeresca romántica, absolutamente una verdadera ironía [...] por otro lado, sin embargo, los acontecimientos del *Quijote* se convierten únicamente en el hilo, en torno al cual se entrelazan de la forma más deliciosa una serie de novelas cortas verdaderamente románticas, para mostrar la conservación en su verdadero valor de aquello que la parte restante de la novela diluye de forma cómica».

A la interpretación del *Quijote* del Romanticismo y a la filosofía del idealismo alemán se opone Heinrich Heine. Para él el *Quijote* es la mayor sátira contra el entusiasmo humano. Se sirve de ella para distanciarse de forma irónica del Romanticismo, que a su vez pretendía restablecer la Edad Media cristiana. Heine considera ocupar un papel opuesto a don Quijote, ya que quiere destruir precisamente ese pasado de forma definitiva. Cuenta cómo leyó siendo niño el *Quijote*, su primer libro, y se dirigió al Hofgarten de Düsseldorf para poder leerlo allí sin ser molestado. En su ingenuidad infantil lo tomó todo en serio y creyó que el ser ridiculizado pertenecía a lo heroico de igual forma que las heridas recibidas. Sólo más tarde entendió la ironía y tras la lectura de Jean Jacques Rousseau y el estudio de Mirabeau y del Convento Nacional francés llegó a una locura parecida a la de don Quijote: «Ciertamente, mi locura y las obsesiones que había cobrado de aquellos libros, son de una naturaleza opuesta a la locura y las ideas

fijas del Manchego; éste quería restablecer la declinante edad caballeresca, yo por el contrario quiero eliminar ahora completamente todo lo que ha quedado de ese tiempo [...] éste confundía asilos de mendigos con castillos, mozos de asnos con caballeros, rameras de cuadra con damas de la corte, yo por el contrario considero nuestros castillos sólo como asilos harapientos, nuestros caballeros sólo como mozos de asnos, nuestras damas de corte sólo como mezquinas rameras de cuadra; como éste consideraba las comedias de títeres como acciones de Estado, así considero yo nuestras acciones de Estado como penosas comedias de títeres».

Pero esta postura diferente no le impide a Heine incluir a Cervantes en el triunvirato de los grandes poetas: lo que éste habría logrado en la literatura épica, se debería agradecer a Shakespeare en el drama y a Goethe en la lírica. Cervantes con su sátira no sólo habría acabado con el género de las novelas de caballerías, sino que habría proporcionado el modelo para la novela moderna como nueva forma poética. La ironía extendida en la literatura alemana también en Tieck y Goethe es explicada por Heine en un contexto político como: «señal de nuestra falta de libertad política y al igual que Cervantes en tiempos de la Inquisición tuvo que buscar refugio en una ironía humorística para dar a entender sus pensamientos sin traicionarse ante los familiares del Santo Oficio: así solía decir también Goethe en el estilo de una ironía humorística aquello que él, ministro estatal y cortesano, no se atrevía a pronunciar de forma explícita». Y también la relación entre don Quijote y Sancho recibe una dimensión política en Heine: «Entonces, sin saberlo, la gran masa del pueblo junto con los filósofos, no es otra cosa que un colosal Sancho Panza, que, a pesar de su prosaico miedo a los golpes y su sensatez de gente sencilla, sigue al demente caballero en todas sus peligrosas aventuras atraído por la recompensa prometida, en la que cree porque la desea, movido sin embargo todavía más por el poder místico que el entusiasmo siempre ejerce sobre la masa —como podemos ver en todas las revoluciones políticas y religiosas, y tal vez diariamente en los sucesos más pequeños».

Heine lleva ironía y dieléctica al extremo, cuando, como el *Elogio de la Locura* de Erasmo de Rotterdam, relativiza su propia postura a la vez que la del Romanticismo: «La verdadera locura es

tan poco frecuente como la verdadera sabiduría, tal vez no es otra cosa que la sabiduría que se ha enfadado porque lo sabe todo, es decir, toda la depravación de este mundo y que, por lo tanto, ha tomado la sabia decisión de volverse loca».

BIBLIOGRAFÍA

- BARDON, M., *Don Quijote en France au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris, 1931. | BERTRAND, J. J. A., *Cervantes et le Romantisme allemand*, Paris, 1914. | BRIESEMEISTER, D., «Die Rezeption der spanischen Literatur in Deutschland im 18. Jahrhundert», *Das achtzehnte Jahrhundert*, 8-2 (1984), págs. 175-97. | —, «Die spanische Verwirrung (J. W. von Goethe). Zur Geschichte des Spanienbildes in Deutschland», *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, XXXIV (1998), págs. 291-311. | BRÜGGEMANN, W., *Cervantes und die Figur des Don Quijote in der Kunstschaue und Dichtung der deutschen Romantik*, Münster, 1958. | BURKHARD, O., «The Novelas exemplares of Cervantes in Germany», *Modern Language Notes*, 32 (1917), págs. 401-05. | CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Des berühmten Ritters, Don Quixote von Mancha, lustige und sinnreiche Geschichte*, trad. anónima, Leipzig, 1734. | —, *Leben und Taten des weisen Junkers Don Quixote von Mancha: aus der Urschrift des Cervantes, nebst der Fortsetzung des Avellaneda*, in 6 Bänden, trad. de F. J. Bertuch, Weimar und Leipzig, 1775. | COLÓN, G., *Die ersten romanischen und germanischen Übersetzungen des «Don Quijote»*, Bern, 1974. | DÜNNHAUPT, G., «Kleist's Marquise von O... and its Literary Debt to Cervantes», *Arcadiak*, 10 (1975), págs. 147-57. | ESQUIVAL-HEINEMANN, B. P., «El curioso impertinente versus Tragoedi vnzeitiger Vorwitz: A German Version of Cervantes' Interpolated Story. Translation or Transposition?», *Daphnis*, 21 (1992), págs. 129-40. | GEMERT, G. Van, «Von der Mancha nach Thulsern», *Morgen-Glanzt. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft*, 6 (1996), págs. 319-53. | HAGE, V., «Mit dem Don Quijote nach Amerika. Über Thomas Mann's «Seitensprung» im Jahre 1934», *Thomas Mann Jahrbuch*, 10 (1997), págs. 53-65. | HANDKE, P., *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Frankfurt, 2002. | HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, Frankfurt, 1955. | HEIDEGGER, G., *Mythoscopia Romantica*, Zürich, 1698. | HEINE, H., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Manfred Windführ, ed., Hamburg, 1986. | HERDER, J. G., *Sämtliche Werke XIV*, Bernhard Suphan, ed., Hildesheim, 1967. | HOFFMEISTER, G., *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Berlin, 1976. | IN DER SMITTE, T., *Don Quixote (der «richtige» und der «falsche») und sieben deutsche Leser*, Bern-Frankfurt-New York, 1986. | JACOBS, J., *Don Quijote in der Aufklärung*, Bielefeld, 1992. | KÖNIG, B., «Der irrende Ritter und sein Stallmeister, Zwei Anmerkungen zu Tiecks Übersetzung des Don Quijote», *RJb*, 12 (1961), págs. 343-51. | MANN, T., *Meerfahrt mit Don Quijote*, Wiesbaden, 1956. | MEIER, H., «Zur Entwicklung der europäischen Quijote-Deutung», *Romanische Forschungen*, 54 (1940), págs. 227-64. | NEUMANN, M. H., «Cervantes in

Alemaña

Frankreich. 1582-1910», *Revue hispanique*, LXXVIII (1930), págs. 1-309. | KINDT, T. y H.-H. Müller, «Zweimal Cervantes», en *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, St. Ingbert, Röhrig, tomo 1, 1995, págs. 230-54. | KURZ, G., «Die Literatur, das Leben und der Tod. Anmerkungen zu Cervantes und Kafka», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 212 (1975), págs. 265-79. | RABENER, G. W., *Gottlieb Wilhelm Rabeners sämtliche Schriften. Sechster Theil*, Leipzig, 1777. | ROBERT, M., *Das Alte im Neuen. Von Don Quichotte zu Franz Kafka*, München, 1968. | RÖTZER, H. G., «Die Rezeption der *Novelas ejemplares* bei Harsdörffer», en A. Martino, ed., *Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*, Amsterdam-Atlanta, 1990, págs. 365-83. | SCHELLING, F. W. J. Von, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, 1960. | SCHILLER, F., *Ausgewählte Werke*, tomo 5, E. Müller, ed., Darmstadt, 1954. | —, *Die Räuber*, Zweite Vorrede, *Sämtliche Werke*, Horenauflage, München und Leipzig, 1910, tomo 1. | —, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart, 2002. | SCHLEGEL, A. W., *Sämtliche Werke*, E. Böcking, ed., Leipzig, 1846-47, tomo 1. | —, *Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812*, Regensburg, 1911. | —, *Vorlesungen über Universalgeschichte*, J.-J. Anstett, ed., München, 1960. | SCHWEITZER, C. E., «Harsdörffer and *Don Quixote*», *Supplement to Philological Quarterly*, 37-4 (1958), págs. 87-94. | SEIBICKE, C. E., *Friedrich Baron de la Motte Fouqué: Krise und Verfall der Spätromantik im Spiegel seiner historisierenden Ritterromane*, München, 1985. | STROSETZKI, C., *Miguel de Cervantes. Epoche-Werk-Wirkung*, München, 1991. | TIEMANN, H., *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*, Hamburg, 1936. | —, «Der deutsche Don Kichote von 1648 und der Übersetzer Aeschacijs Major», en H. Tiemann, *Essays, Vorträge und Aufsätze aus vier Jahrzehnten*, Hamburg, 1974, págs. 93-126. | TIEZ, M., ed., *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, Frankfurt, 1989. | WIELAND, C. M., *Geschichte des Agathon*, K. Schäfer, ed., Berlin, 1961. | WIELAND, C. M.; *Wielands Briefwechsel*, tomo III, S. Scheibe ed., Berlin, 1975.

Christoph Strosetzki.