



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

Paradigma de lo maravilloso en *Das Schwert und die Schlangen*,
de K.W.S. Contessa

Presentado por:

Carla Rosa Cárdenas Gómez

Tutelado por:

Dra. Ángeles González Miguel

Año

2020 - 2021

RESUMEN

En este trabajo analizaremos el cuento *Das Schwert und die Schlangen* del autor alemán Karl Wilhelm Contessa, cuento que pertenece a uno de los géneros que tuvieron más importancia en el siglo XVIII en Alemania, el *Kindermärchen*. Para entender este género, comenzaremos por enmarcar contextualmente a su autor, en su espacio y su tiempo: el Romanticismo alemán, analizando el origen del movimiento, su importancia, sus características generales y sus autores más notables. Tras situar la vida y obra de K.W.S. Contessa en este periodo, se profundizará en el cuento para entender su origen y circunstancias bajo las que fue escrito, analizaremos a sus personajes y examinaremos también los temas y motivos que se nos presentan en él. También reflexionaremos sobre el tratamiento de lo fantástico en el cuento y realizaremos un análisis estructural del mismo según la morfología de Propp.

Palabras clave: Romanticismo alemán, *Kindermärchen*, K.W.S. Contessa, análisis estructural, cuento de hadas, cuento maravilloso, temas, motivos.

ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Arbeit werden wir uns mit dem Märchen *Das Schwert und die Schlangen* des deutschen Autors Karl Wilhelm Contessa beschäftigen. Hierbei handelt es sich um ein Kindermärchen, das zu einer der bedeutendsten literarischen Gattungen des 18. Jahrhunderts in Deutschland gehört. Um diese Gattung zu verstehen, beginnen wir damit, den Autor in räumlicher und zeitlicher Hinsicht zu betrachten: die deutsche Romantik, indem wir den Ursprung der Bewegung, ihre Bedeutung, ihre allgemeinen Merkmale und ihre wichtigsten Autoren analysieren. Nachdem wir das Leben und Werk von Contessa in den zeitlichen Kontext bringen, werden wir das Märchen vertiefen, um seine Herkunft und die Umstände, unter denen es geschrieben wurde, zu verstehen. Wir analysieren auch ihre Charaktere und untersuchen die Stoffe und Motive, die uns darin vorgestellt werden. Wir werden auch das Fantastische im Märchen behandeln und eine strukturelle Analyse des Märchens nach Propps Morphologie durchführen.

Stichwörter: deutsche Romantik, *Kindermärchen*, K.W.S. Contessa, strukturelle Analyse, Märchen, Stoffe, Motive.

INDICE

INTRODUCCIÓN	4
--------------------	---

CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

1.1 EL ROMANTICISMO ALEMÁN	5
1.1.1 El término ‘romántico’	5
1.1.2 Origen del movimiento	6
1.1.3 Cronología e historia	7
1.2 KARL WILHELM SALICE CONTESSA	10
1.2.1 Biografía y obra	10
1.3 EL CUENTO	12
1.3.1 El <i>Kindermärchen</i>	13

CAPÍTULO 2: MARCO PRÁCTICO

DAS SCHWERT UND DIE SCHLANGEN

2.1 RESUMEN Y PERSONAJES	16
2.2 CARACTERÍSTICAS DEL CUENTO	22
2.3 TRATAMIENTO DE LO FANTÁSTICO	25
2.3.1 El cuento maravilloso	28
2.4 LA MORFOLOGÍA DE PROPP	30
2.4.1 Análisis estructural de <i>Das Schwert und die Schlangen</i>	34
2.5 TEMAS Y MOTIVOS	37
2.5.1 El criado	39
2.5.2 El doble	41

2.5.3 Los hermanos enemistados.....	42
2.5.4 La búsqueda del padre	43
CONCLUSIONES.....	45
BIBLIOGRAFÍA.....	46

INTRODUCCIÓN

En este trabajo vamos a analizar a fondo el cuento *Das Schwert und die Schlangen*, el cual se concibe en uno de los periodos más brillantes de la literatura, que es el Romanticismo alemán. Estudiaremos también a su autor, Karl Wilhelm Salice Contessa, el cual es poco conocido y que, si bien no tuvo un papel decisivo en el movimiento, influyó en algunas de las obras de sus coetáneos.

Lo que nos llama la atención y, por tanto, lo que hace que queramos indagar en este cuento, es la riqueza en figuras mitológicas y motivos que contiene. A medida que vayamos analizándolo, nos daremos cuenta de su singularidad, ya sea por sus personajes o por cómo se desarrolla la historia. Vemos reflejados en él los temas y estructuras comunes que se dan en los cuentos de la época. Además, algo que nos motiva a estudiar este cuento es su autor, Contessa, del cual, quizá debido al ensombrecimiento provocado por otros autores como Hoffmann, no se conoce demasiado, por lo que aquí pretendemos saber más de él. Como veremos, está obviamente influenciado por los tiempos en que le toca vivir, y por la labor de otros autores más célebres, como su ya mencionado amigo o como los hermanos Grimm.

El trabajo está dividido en dos apartados. En la parte teórica nos dedicaremos a revisar el panorama que hay en el Romanticismo alemán, así como la vida y obra de Contessa. En la práctica haremos un análisis completo del cuento, lo cual incluye: el resumen del cuento y la descripción de sus personajes; la catalogación del relato dentro del género cuentístico, hablando del origen, historia y características, y también del género *Kindermärchen*; el tratamiento que hace el autor de lo fantástico, basándonos en los estudios de Todorov, entre otros; el observación del cuento como cuento de hadas, examinando sus características y diseccionándolo según la morfología de Propp; y, finalmente, la extracción de los motivos principales de la obra.

Nuestro objetivo con este trabajo es inspeccionar esta obra para detectar todo lo que no se ve quizá a simple vista, y resaltar la importancia del género cuentístico.

CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

1.1 EL ROMANTICISMO ALEMÁN

A continuación, analizaremos el origen del término que denomina a este movimiento, que es el término ‘romántico’, estudiaremos las razones por las que se desencadena este periodo artístico, su desarrollo, sus características y autores más célebres e influyentes y aclararemos su delimitación temporal.

1.1.1 El término ‘romántico’

A finales del siglo XVIII apareció por primera vez el concepto de romanticismo, el cual procede de los adjetivos ‘románico’ y ‘romántico’, derivando el segundo del primero. Originalmente, estos designaban los dialectos y lenguas nacionales provenientes del latín: las actuales lenguas románicas. El término ‘romántico’ surgió de la adopción del género de la novela y de sus temas típicos: el mundo medieval de los caballeros, lo fantástico y legendario y lo irracional. Estos son los temas principales de este movimiento literario, los cuales no siguen el criterio aristotélico de la verosimilitud, que dice que lo verosímil es todo aquello que entra en lo que los hombres aceptan como probable; la verosimilitud se traduce en el hecho de que los elementos que componen la obra han de ser creíbles para el lector (Hernández y Maldonado, 2003: 119).

El adjetivo ‘romántico’ se utilizó en los siglos XVII y XVIII para designar todo lo que no estaba formado por reglas geométricas, como paisajes agrestes todavía intactos y castillos en ruinas. Al principio este término tenía una connotación despectiva, pues Goethe había denominado a lo romántico como enfermo, en contraposición con lo clásico, que era lo sano. El significado ciertamente despectivo del término cambió más tarde en Alemania, pues las propias tradiciones volvieron a tener más valor que la antigüedad; las tradiciones literarias propias y la literatura popular se revalorizaron después de siglos, la Edad Media se convirtió en fuente de inspiración frente a la Antigüedad clásica y lo natural prevaleció sobre lo artificial. Para Friedrich Schlegel, dicho por H. Roetzer y M. Siguan:

‘Romántico’ se convirtió en concepto colectivo que designa las posibilidades de una literatura nueva y contemporánea, la cual había de superar la oposición entre razón y sentimiento, entre sometimiento a las reglas y libertad creadora, entre lo previsible y lo inexplicable. [...] La literatura debía conciliar la diversidad de naturaleza y sociedad y también las contradicciones entre ellas. (Roetzer y Siguan, 1990: 173)

Podríamos resumir que los conceptos ‘romanticismo’ y ‘romántico’ significarían a finales del siglo XVIII lo siguiente: la revalorización de las propias tradiciones literarias

nacionales, la importancia de la Edad Media sobre la antigüedad clásica, la afición por la literatura popular y el mundo del cuento y la libertad y naturalidad frente a la sumisión y artificiosidad (Roetzer y Siguan, 1990: 173). De todas maneras, estas características no son nuevas ni exclusivas del romanticismo, ya que algunas de ellas las encontramos ya en la Ilustración, el Sturm und Drang y el clasicismo de Weimar. Safranski nos dice:

Das Romantische eine Geisteshaltung, die nicht auf eine Epoche beschränkt ist. Sie hat in der Epoche der Romantik ihren vollkommenen Ausdruck gefunden, ist aber nicht darauf beschränkt: das Romantische gibt es bis heute. (Safranski, 2007: 12)

Por otra parte, lo romántico también sirve para designar no sólo lo mágico y lo fantástico de las novelas, sino que también se puede referir a aquellos rasgos sorprendentes y fascinantes de la realidad que sólo pueden suceder en las novelas. Por tanto, cuando se considera que en la realidad pueden darse acontecimientos y situaciones propias de una novela, se les califica de románticos por su magia o encanto. El romanticismo, entonces, se percibe como una actitud que se produce en los momentos y experiencias reales que parecen sacadas de los libros.

1.1.2 Origen del movimiento

Toda la obra del romanticismo debe ser interpretada como una confrontación con el *Zeitgeist* y con el problema de la cultura de lo futuro, incluso en su aspecto político (Martini, 1964: 319). Por tanto, conviene analizar los hechos históricos y políticos que desencadenaron este movimiento.

Las fechas más decisivas para la literatura de este periodo son la Revolución francesa (1789) y el Congreso de Viena (1815). A pesar de que la revolución no ocurrió en Alemania, influyó enormemente en el desarrollo alemán. En un principio, la revolución fue acogida con ilusión por los alemanes y se celebró, según Klopstock, como ‘el acontecimiento más noble del siglo’ (citado en González y Haus, 1991: 174), pues había similitudes en las ideas de la Revolución francesa con los anhelos de liberarse del absolutismo ilustrado que sentían los alemanes. Desafortunadamente, esa ilusión se tornó en rechazo con la supresión de la monarquía y la ejecución del rey Luis XVI en 1793, con el inicio del periodo del Terror y la aparición del poder jacobino. Asimismo, las conquistas de Napoleón a principios de siglo generarían una ola de indignación popular que impulsaría la aparición de una literatura de carácter nacional, como la de E. M. Arndt y la de Theodor Körner (Roetzer y Siguan, 1990: 173).

Más adelante, las guerras de liberación (1813-1815) ayudaron a devolver el equilibrio a Europa, pero sólo consiguieron sustituir el régimen vigente de Napoleón por el antiguo

orden social y político anterior a la Revolución, cuando lo que se pretendía era crear una nueva nación. Nadie deseaba esta vuelta al antiguo régimen, pero el Congreso de Viena frustraría toda esperanza de cambio, tanto de los republicanos como de los monárquicos, con las reformas en la reordenación territorial y la censura, fruto de los decretos de Karlsbad (1819), los cuales erradicarían cualquier tendencia de carácter liberal mediante la disolución de las corporaciones estudiantiles, la instauración de comisarios políticos en las universidades y la censura de prensa (Roetzer y Siguan, 1990: 174)

Este desarraigamiento en el pueblo alemán hizo que este tuviera la necesidad de una unión nacional, algo que los románticos padecieron con dolor y que provocó una relación singular entre el escritor y su entorno, entorno que viviría toda una serie de circunstancias que transformarían la sociedad, pues, a parte de la Revolución Francesa, de la que ya hemos hablado, también tendrían lugar avances técnicos y la revolución industrial que supondría nuevas formas de vida (Hernández y Maldonado, 2003: 118).

1.1.3 Cronología e historia

En varios países de Europa, el Romanticismo fue un periodo decisivo y con autores y obras cruciales. Sin embargo, en Alemania, este es un periodo especialmente victorioso y en el que encontramos una gran productividad literaria. Hay varias razones por las que esto es así:

El romanticismo fue mucho más victorioso en Alemania que en otras partes por varias razones históricas obvias. La ilustración alemana fue débil y de corta duración. La revolución industrial tardó en llegar. No existía una burguesía racionalista dirigente. Tanto la ilustración no original derivada, como las particularmente rígidas ortodoxias religiosas parecían insatisfactorias. De consiguiente, diversas causas sociales e intelectuales le abrieron el camino a la literatura creada principalmente por intelectuales no comprometidos, tutores, médicos del ejército, oficiales de las minas de sal, secretarios de la corte y demás por el estilo quienes reaccionaron en contra de los ideales del feudalismo y de la clase media. (Wellek, 1983: 152)

Por tanto, vemos que un motivo de peso por el que sobresale el romanticismo alemán por encima de otros, es porque sus autores no tenían esas 'ataduras de clase' y preocupaciones sociales que autores de otros países tenían en sus respectivos periodos románticos. La cultura clásica anterior al romanticismo, liderada por Goethe y Schiller, empuja al hombre a ser virtuoso, mientras que la romántica le incita a ser auténtico y sincero (Gomá Lanzón, 2020).

La delimitación temporal de este periodo no es del todo clara y es problemática, como han afirmado muchos estudiosos. Esto se debe a que coincide con otros movimientos literarios, a la existencia de una variedad de estéticas similares y también a que los rasgos que caracterizan al romanticismo no son completamente opuestos a los de movimientos

anteriores, como la Ilustración. Asimismo, autores como Hölderlin, Jean Paul y Heinrich von Kleist están incluidos dentro de un periodo que se encuentra entre movimientos, entre el Clasicismo y el Romántico. A pesar de estas dificultades, si tomamos como referencia las fechas de la Revolución Francesa (1789) y los movimientos libertarios que se produjeron en torno a 1830 o la muerte de Goethe (1832), podemos determinar que el movimiento romántico comenzaría en el último cuarto del siglo XVIII y terminaría alrededor de los dos primeros del siglo XIX (Muñoz Acebes, 1999: 17).

Por otra parte, el romanticismo no es un sólo movimiento uniforme que tiene siempre las mismas características durante toda su duración, pues se puede dividir en tres periodos: el Romanticismo de Jena, de los hermanos Schlegel, los Románticos de Heidelberg, representado por Arnim y Brentano, y los Románticos de Berlín, con Tieck como figura clave. Se ha discutido sobre cuál de estos tres periodos es el romántico más genuino. Hay reaccionarios extremos como el filósofo y pedagogo Alfred Baeumler que defienden que el auténtico romanticismo es el tardío, el de los Románticos de Heidelberg, el de Achim von Arnim y Brentano, el cual es "explícitamente oscurantista" (Lukacs, 1971: 52). Mientras que para el filósofo Wilhelm Dilthey y la poetisa Ricarda Huch, es el de Jena el Romanticismo principal, con autores como Schlegel y Novalis:

El período de Jena [...] representa para Baeumler una secuela tardía del siglo XVIII, es decir, un período que aún no es auténticamente romántico. Estas hondas diferencias de opiniones demuestran que el romanticismo constituye un problema fundamental de la ideología y la literatura alemana de los siglos XIX y XX. (Lukacs, 1971: 52)

Como consecuencia de lo que estaba sucediendo en su entorno, como hemos descrito antes, los escritores de este tiempo rechazaban las obligaciones y las normas de la vida social y no tuvieron éxito en cuanto a lo que a integración social se refiere. Sin embargo, parecieron encontrar el equilibrio en los grupos de escritores que se formaron, por relaciones amistosas o familiares. En ellos trabajaban en grupo para debatir, discutir diversos temas candentes y crear obras literarias. De esta manera surgieron los llamados 'salones literarios', los cuales aparecen en varias ciudades, están formados por grupos de escritores y en los que se desarrolla el romanticismo.

Estos salones surgieron a causa de la falta de lugares para el ejercicio de la cultura, salvo por ciertas asociaciones cerradas. Así pues, esta actividad sólo podía desarrollarse en un círculo privado, lo cual facilitó también la notable entrada del público femenino en estos foros. Al unirles su placer por conversar acerca de literatura, filosofía y política, las clases a las que pertenecían los que asistían a estos salones no eran relevantes. Además, se demostraba una completa tolerancia y falta de prejuicios, algo esencial para la perduración de los salones como foro de debates y producción cultural (Hernández y Maldonado, 2003: 122).

El primer grupo es el de los románticos de Jena, el cual se formó en el año 1797 y se dispersó en 1804. Alrededor de los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel se formó un círculo de amigos en el que encontramos a los filósofos Johann Gottlieb Fichte y Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, al teólogo Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher y a los autores Ludwig Tieck, Novalis y Wilhelm Heinrich Wackenroder. Tras haber publicado ya trabajos en revistas importantes como, por ejemplo, *Die Horen*, la revista de Goethe y Schiller, los hermanos Schlegel fundaron la revista *Athenäum* en 1798, que sería portavoz de sus ideas republicanas y románticas. Friedrich publicaría escritos teóricos sobre la nueva finalidad de la poesía y en ella colaborarían también varios de los autores mencionados, de los cuales Novalis sería el que aportaría el aspecto más literario y creativo. Aparte, los miembros de la revista utilizaron una nueva forma de expresión; el *Bruckstück* (Llovet, 2017:469-471).

El segundo grupo de románticos se formó en Heidelberg (1805-1808) en torno a Clemens Brentano y Achim von Arnim, quienes se relacionan con los primeros románticos de Jena (González y Haus, 1991: 200). A este círculo pertenecieron otros autores como los hermanos Grimm, Joseph Görres y, más tarde, Joseph von Eichendorff. Así como los románticos de Jena tuvieron la revista *Athenäum* para expresar sus ideas, von Arnim lanzaría en 1808 la revista *Zeitung für Einsiedler*, diferenciándose de la anterior en la gran variedad de colaboradores, entre los que estarían Brentano, Görres y Jakob Grimm (Hernández y Maldonado, 2003: 121).

El contenido de esta etapa es ya mucho menos teórico, pues mientras que en el primer romanticismo predominaba la filosofía, en este el disfrute literario en los asuntos y las formas históricas pasa a primer plano. Asimismo, este periodo se diferencia también en tener un carácter más conservador, resultado de las consecuencias de la Revolución Francesa, las guerras napoleónicas y los movimientos independentistas. Además, con el objetivo de encontrar y reforzar la identidad nacional en la tradición oral y escrita, se investiga a fondo la literatura popular alemana, reavivando así la canción, la leyenda y el arte popular. Así, por tanto, en este periodo se recopilarían tanto canciones como cuentos y leyendas (Roetzer y Siguan, 1990: 189-190).

Por último, coinciden a principios del siglo XIX en Berlín un grupo muy heterogéneo de autores a los que enmarcamos dentro del romanticismo tardío. En esta ciudad coincidieron Arnim, Brentano, Tieck, Heinrich von Kleist, Friedrich Baron de la Motte-Fouqué, Adalbert von Chamisso, Eichendorff y E. T. A. Hoffmann, siendo los cuatro últimos los principales representantes de este periodo.

El principal medio de expresión del que se sirve este grupo es el *Berliner Abendblätter* y el lugar en que se reúnen e intercambian ideas viene dado de la mano de Rahel Varnhagen, que fue el centro de la vida intelectual de Berlín y quien reunió en sus

casas a los nombres más destacados de la cultura alemana: Schleiermacher, Friedrich Schlegel, Dorothea Veit, Karoline von Humboldt y Sophie Bernardi (Hernández y Maldonado, 2003: 121).

En este periodo es donde encontraremos al escritor que nos ocupa, K. W. S. Contessa, que, como veremos, tenía una estrecha relación con algunos de los autores que acabamos de mencionar. No se pueden reducir los rasgos de estos románticos a una idea común, pero podemos decir que mientras que en el siglo XVIII tuvo mucha influencia la Revolución Francesa, la Restauración marcó el comienzo del siglo XIX:

La esperanza en el triunfo político de los postulados de ‘libertad’ e ‘igualdad’ se vieron doblemente frustrados: en primer lugar, en el proceso regresivo de la revolución a la monarquía y la consiguiente imposición de la restauración en toda Europa, y en segundo término por las contradicciones cada vez más patentes en el desarrollo de la burguesía capitalista. El ambiente de apertura de los primeros románticos fue degenerando en una fría, sarcástica y parcial visión de las circunstancias. (González y Haus, 1991: 215)

Finalmente, como nos expone Fritz Martini, en los autores más tardíos ya percibimos el empobrecimiento de la ‘‘substancia imaginativa romántica’’, su caída en el sentimentalismo o en el rebuscamiento de las formas fijas y convencionales. Al envejecer el romanticismo, que fue en principio un movimiento juvenil, sus temas y lenguaje se fueron haciendo irreales. Esto es lo que ocurrió a Eichendorff y a Hoffmann. Ambos alcanzaron el éxito hacia el fin del periodo romántico y ya apuntaron hacia la literatura burguesa de la época siguiente, ejerciendo una gran influencia en el siglo XIX (Martini, 1964: 345).

1.2 KARL WILHELM SALICE CONTESSA

1.2.1 Biografía y obra

El poeta y escritor silesio Karl Wilhelm Salice Contessa nació en Hirschberg en 1777, al pie de las *Riesengebirge*, y murió en Berlín en 1825. Fue el menor de dos hijos de un rico mercader de Hirschberg de ascendencia italiana, siendo su hermano el comerciante y poeta Christian Jakob Salice Contessa.

Del año 1795 al 1798 asistió a la Pedagogía de *Frankeschen Stiftungen*¹ en Halle, donde conocería a su íntimo amigo Ernst von Houwald. En 1798 comenzó sus estudios de

¹ Las ‘*Frankeschen Stiftungen*’ fueron fundadas en 1698 por el teólogo y pedagogo August Herman Francke y albergan una gran variedad de instituciones culturales, científicas, educativas y sociales. Las escuelas y las iniciativas sociales pietistas de Francke adquirieron importancia internacional y sus edificios históricos figuran hoy en la lista alemana de propuestas del Patrimonio Mundial de la UNESCO como ejemplo único

derecho en Erlangen, pero al año siguiente regresó a Halle. Antes de casarse, viajó a Suiza y a París, donde conoció al violinista Pierre Rode, para luego trasladarse a Weimar, donde viviría en los años 1802 y 1803. Aquí se mantendría siempre alejado de la vida espiritual y social y, sin buscar realizar nada de carácter profesional, se dedicaría a sus inclinaciones literarias y musicales. Por otro lado, la prematura muerte de su esposa aumentaría su inclinación a la melancolía y acentuaría su hipocondría.

Posteriormente, Contessa vivió en Berlín, donde se unió a un círculo alrededor de su amigo Julius Eduard Hitzig, autor alemán, que junto con Friedrich de la Motte-Fouqué publicaría la revista *Die Musen*. Más tarde, se trasladó a Neuhaus, cerca de Lübben, en la finca de su amigo Houwald. Este lugar lo convirtió Contessa en un *Musenhof*, en el que se diría que estaría muy presente la literatura y la comedia.

Como poeta, fue extraordinariamente productivo y dejó nueve volúmenes de sus obras coleccionadas. Se le considera el fundador de la poesía romántica de las *Riesengebirge* y tuvo cierta influencia en sus contemporáneos. El poeta, dotado de un talento inusual, primero se decantó por las comedias y escribió *Das Räthsel* (1808), la cual se caracteriza por su originalidad y gracia, *Der unterbrochene Schwärzer* (1808) y *Der Findling* y *Ich bin mein Bruder*. Le siguieron varias obras menos exitosas, hasta que publicó *Das Quartettchen im Hause*, una narración en prosa.

Contessa fue más importante como narrador, que es como su ser romántico se desarrolló sin impedimentos. Entonces, escribió *Meister Dietrich*. Es una narración escrita durante su época berlinesa en 1809 y publicada en 1811 junto con otras obras hechas conjuntamente con su hermano. Se trata de un cuento de hadas, que entra dentro del género del *Kunstmärchen*, con rasgos de una historia de terror y que sigue el estilo y el contenido de obras del primer romántico Ludwig Tieck, e influye a su vez en las obras de Chamisso, en *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813), en la de Fouqué, en *Undine* (1811), y en la de Hoffmann, en *Der goldne Topf* (1814).

Unos elementos típicamente románticos que encontramos en sus relatos son la armonía de los fenómenos paisajísticos y meteorológicos con el estado del protagonista, lo que se llama *Seelenlandschaft*, y la repetida mezcla de sueños, visiones y poemas en el texto.

También escribió el cuento *Magister Rößlein* (1812), un cuento con tendencia grotesca en el que se unen los motivos del infierno y el pacto con el Diablo.

de arquitectura social y pedagógica. Actualmente, estas Fundaciones son una institución de rango nacional con numerosas cooperativas internacionales.

En 1814, por medio de Hitzig, Contessa conoció a E.T.A. Hoffmann y se unió a su círculo de amigos más íntimo para convertirse en Sylvester, en *Die Serapionsbrüder*, que, aparte de ser una colección de cuentos publicada por Hoffmann, es el nombre que adopta el círculo literario creado por él mismo en Berlín en 1818. En él se lee y se discute acerca de diversas obras literarias, esencialmente las de los integrantes del grupo. Entre estos integrantes ficticios parece haber una relación con Contessa, Fouqué y Chamisso, entre otros.

Junto con E. T. A. Hoffmann y Fouqué publicó, en 1816 y 1817, dos volúmenes de cuentos infantiles: *Kindermärchen*. Aquí es donde encontraremos la obra que tratamos en el trabajo: *Das Schwert und die Schlangen*, aparte de otra obra de Contessa, que es *Das Gastmahl*, uno de cuyos protagonistas es el bosque germánico, un bosque misterioso y profundo en el que se adentran los protagonistas y de donde surgirán los singulares personajes que acuden al banquete.

En esta colección de *Kindermärchen*, además de los cuentos de Contessa, encontramos cuentos de Fouqué como *Die kleinen Leute* y *Der Kuckkasten*, y cuentos de E.T.A. Hoffmann como *Nußknacker und Mausekönig* y *Das fremde Kind*.

En 1819 escribió *Erzählungen*. Sus relatos contienen característicos paisajes, debiéndose esto, en parte, a que también era un pintor de paisajes muy apreciado.

Contessa muere en 1825, a causa de una enfermedad que tenía desde hace años. Todos sus escritos aparecen publicados, gracias a su amigo Houwald, en Leipzig en 1826 en nueve volúmenes.

1.3 EL CUENTO

Como la obra que nos ocupa de Contessa se trata de un cuento, y más concretamente, de un *Kindermärchen*, analizaremos ambos apartados para entender mejor su proveniencia y sus características.

Lo primero que pondremos de manifiesto, y es algo en lo que coinciden todos los estudiosos, es la oralidad del cuento, la cual señalamos como su principal característica. Por ello se cree que es el género literario más antiguo de todos y que su perdurabilidad a lo largo del tiempo es lo que le diferencia de otros (Bortolussi, 1985: 6).

Antes de saber leer y escribir, la gente hablaba y contaba cuentos, por lo que se fue transmitiendo de esa manera durante mucho tiempo. Cuando, al final, alguien decidió darles

una forma escrita, ese cuento ya habría pasado por diversas formas y cambios. Esta variabilidad se podría considerar la esencia del género (Pidal y Rico, 2002: XI).

Ramón Menéndez Pidal nos diría, exponiéndonos ya algunos de los rasgos de este género:

Así, esta clase de cuento apólogo, por razón de su forma puramente estructural, sin determinada redacción literaria, forma imprecisa y fluida de suyo, pasa sin obstáculos de una boca a otra, sin necesidad de que sean aprendidas de memoria las palabras con que ha de expresarse, como exigen las demás obras literarias; no pierde calidades en el curso de su transmisión afortunada, sino que consolida y depura su estructura en las diversas variantes y renacimientos a que la migración le obliga. (Pidal y Rico, 2002: XI)

En palabras de Menéndez Pidal, ``el cuento es el género emigrante por excelencia, pues se infiltra en los territorios lingüísticos más extraños y a través de los orbes culturales más dispares`` (Pidal y Rico, 2002: XII).

Añadiremos, asimismo, la definición de cuento que nos da el escritor argentino Enrique Anderson Imbert, pues es bastante completa y nos describe también algunas de las características del cuento que aclararemos más adelante:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción – cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas – consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio. (Imbert, 1992: 40)

1.3.1 El *Kindermärchen*

El cuento que nos ocupa lo englobamos dentro del género de los cuentos de niños, los *Kindermärchen*. Por tanto, vamos a ver cómo surge este género.

La literatura infantil, entendida como aquella que está destinada al público infantil, es un fenómeno que se produjo de manera definitiva hace relativamente poco en el siglo XIX, lo que no significa que antes de ese siglo no se escribiera para niños. Podemos constatar que la literatura destinada a los niños se remonta al siglo VI, pero es de carácter didáctico y moralizador y no como la entendemos hoy en día.

En la Antigüedad encontramos mitos, leyendas y canciones de cuna que eran cantadas y recitadas por las madres a sus hijos, lo cual, si bien no se trataba de un material recreativo, era más bien educativo. Las canciones de cuna, por ejemplo, pretendían alejar al niño de malos espíritus, pues la sociedad de entonces era supersticiosa y consideraba que durante el sueño se entra en un estado susceptible de la influencia de fuerzas malignas (Bortolussi, 1985: 17-18).

Posteriormente, los elementos de esas narraciones se emplearon en los cuentos de hadas, mas ya no tenían el mismo significado, pues, debido a los cambios históricos, esos elementos iniciales del rito dejan de tener sentido y coherencia y se cambian, por tanto, por otros más comprensibles. (Propp, 2008: 25)

Durante la Edad Media y el Renacimiento, los cuentos se transmiten oralmente y mediante los campesinos. Más tarde, con la invención de la imprenta, las clases altas empiezan a interesarse por el cuento, aunque este sigue muy relegado todavía a ambientes más populares. Por entonces, las niñeras contaban los cuentos de su infancia a los niños que cuidaban, entre los que se encontrarían algunos de los autores que posteriormente recopilarían esos cuentos, como Charles Perrault (Briones, 2007: 69-70).

Las contribuciones más significativas a la literatura infantil se empiezan a hacer en este siglo, que es cuando se ponen de moda los cuentos de hadas en la corte del rey Luis XIV. Los cuentos se adaptan a los gustos de los cortesanos y la gente aristocrática y en ellos vemos reflejados también los principios educativos y otras características de esas clases, como sus costumbres y su lenguaje. De los autores que escribieron para este público destacamos a Perrault, con su recopilación *Les Contes de ma mère l'Oye*. Con estos cuentos pretende, entre otras cosas, educar al público infantil, lo cual podemos comprobar en las moralejas situadas al final de los cuentos (Zapata Ruiz, 2007: 94).

El interés por la educación infantil se consolida en el siglo XVIII y los cuentos siguen formando parte de ese proceso de enseñanza. Durante este siglo, los relatos, cuentos y fábulas se tornan en lecciones de geografía, historia, ciencia, etc... (Bortolussi, 1985: 40). Es importante también la publicación del *Émile ou De l'éducation* de Rousseau, que consagra al niño como sujeto educativo.

Antes del siglo XVII, el niño no es percibido como una fase muy distinta a la de los adultos, es decir, no se le dedica una educación exclusiva y correspondiente a su edad, pero, según Ariès, en este siglo:

Los términos relativos a la infancia se multiplican y esto indica una toma de conciencia por parte de los adultos de las diferencias que separan al niño pequeño del adolescente y a este último del adulto. En el siglo XVII el niño de familia noble o burguesa empieza a ser vestido con trajes distintos de los de los adultos. (Pisanty, 1995: 59)

Por tanto, moralistas y educadores empiezan vigilar y controlar a los niños y a proporcionarles una educación específica y, al no haber muchos instrumentos educativos, un recurso que utilizan son los cuentos.

No es hasta el siglo XIX, que el niño aparece como receptor explícito de la literatura infantil, hecho que queda constatado en el título de la recopilación de los hermanos Grimm

Kinder- und Hausmärchen (1819), que es la más célebre. Para su elaboración, recorrieron Alemania y entrevistaron a quienes narraban los cuentos. Sin embargo, el grado de originalidad de estos es menor puesto que estos narradores provenían de la clase burguesa y contaban los que recordaban de su infancia. A pesar de querer conservar íntegramente esos relatos, los hermanos Grimm terminaron modificándolos en pro de su coherencia, manteniendo, no obstante, su esencia y significado. A este respecto, ellos dirían:

Cada región narra según su propia idiosincrasia y cada boca de forma distinta. [...] Cada reelaboración de estas leyendas les roba su inocencia y pureza sin ostentación, arrancándolas del círculo al que pertenecen. (Grimm, 1987 citado en Zapata Ruiz, 2007: 94)

En este siglo ocurre una transición de la literatura infantil, pues empieza a predominar la preocupación imaginativa, estética y recreativa sobre la ética y pedagógica; la adaptación de las obras al niño prevalece sobre la función didáctica. El narrador empieza a escribir dirigiéndose directamente a su receptor, con el fin de entretenerlo. (Bortolussi, 1985: 31, 41)

Más tarde, el conocido escritor danés Hans Christian Andersen, innova en el mundo del cuento y ya ``no escribe como un narrador representante de una colectividad, sino como un narrador subjetivo, lírico e individual`` (Zapata Ruiz, 2007: 96). Para una parte de su obra se inspira en los cuentos que se le narraban de pequeño, pero la mayoría de los relatos están creados por él, naciendo así con él los cuentos inventados que ya no se basan en los folclóricos. A esto se aproxima más Contessa, pues él inventa los cuentos, para los que se inspira en fuentes culturales populares.

En este mismo siglo, debido al interés que hay por los cuentos entre determinados sectores culturales de occidente, personas como Max Müller, James G. Frazer y Andrew Lang, llevan a cabo una labor científica, resaltando así la importancia del cuento (Briones, 2007: 73).

Finalmente, en el siglo XX, aumenta la conciencia, despertada en el siglo XIX, de adaptar la literatura a la mente infantil, y los autores profundizan más en ella. Se multiplican así los géneros infantiles: poesía, teatro, cuento, novela, tebeo... Aun así, el cuento sigue siendo el más utilizado por los niños. Sin embargo, esta relegación que se hace del cuento de adultos a niños hace que se pierda el sentido original que tenía el cuento, ya que el autor se adapta completamente a las exigencias de los niños y a la imagen que tiene de ellos. Al respecto, el escritor y filólogo J.R.R. Tolkien nos dice que:

No hay ningún motivo particular por el que los adultos deban abandonar el cuento, sobre todo porque cualquier arte o ciencia, si queda relegado exclusivamente al ámbito de los niños, se deteriora gravemente y, a veces, irremediablemente. [...] Los modernos adaptadores, guiados por una imagen completamente ilusoria de la infancia, vacían los antiguos relatos de sus contenidos originarios, edulcorándolos y expurgándolos para hacerlos inocuos. (Pisanty, 1995: 69)

Las características del cuento las veremos, a continuación, en el marco práctico.

CAPÍTULO 2: MARCO PRÁCTICO. *DAS SCHWERT UND DIE SCHLANGEN*

Encontramos este cuento de Contessa, escrito en 1816, incluido en uno de los volúmenes de los *Kindermärchen*, en los que colaboran, como hemos dicho anteriormente, los autores Hoffmann y Fouqué.

Como hemos visto en la parte teórica, en este periodo los autores desean recordar sus orígenes y reforzarlos, por lo que se rescatan los cuentos de la memoria popular. Influenciado por los diferentes autores que ya recopilaron y escribieron cuentos, Contessa escribe *Das Schwert und die Schlangen*, un cuento que incorpora personajes conocidos ya por la sociedad de entonces, y se sitúa en una región que él conoce.

Se trata de un cuento para niños y, a su vez, de un cuento de hadas o maravilloso, género que explicaremos más adelante. Resumidamente, consiste en un cuento de acción caballeresca que se inspira en la tradición medieval y en la cuentística popular. Contessa, para escribir este cuento, se basa y se influye por los cuentos de la región de las *Riesengebirge*, la región en la que nació. Además, veremos que algunos de los personajes están inspirados en mitos y leyendas, y que el cuento transcurre en bosques sombríos, valles y altas montañas, algo que se debe a su condición de pintor de paisajes y a su aprecio por la naturaleza.

En este marco práctico vamos a encontrar: un resumen y descripción de los personajes; detallaremos las características del cuento como tal; reflexionaremos sobre el tratamiento que hace Contessa de lo fantástico según la clasificación de Todorov; hablaremos del cuento de hadas y sus características; analizaremos el relato estructuralmente basándonos en las funciones de Vladimir Propp; y, por último, indagaremos en el cuento para extraer de él los motivos que trata.

2.1 RESUMEN Y PERSONAJES

El protagonista de la historia es Raimundo, que vive con su padre y dos criados en lo que llaman *Ödenburg*. Una noche pica a la puerta el que resulta ser el maestro Ezzelino, al que invitan a cenar y quien, en recompensa, les cuenta la historia del rey Giselherr. Lo que ocurre es que el rey, quien por lo visto mató a sus dos hermanos mayores para conseguir el trono, está siendo atormentado cada noche por dos serpientes. Raimundo decide ir a liberarlo y el maestro le ofrece su ayuda. Antes de partir con el maestro y su criado Bolko, Raimundo visita la tumba de su madre fallecida, en la que encontrará la rosa de los Alpes. El maestro

le advierte que debe conseguir primero una espada para vencer al monstruo, y eso hace Raimundo. El protagonista pasará por varios lugares antes de llegar a su destino: visitará a un herrero que le dará una armadura y un yelmo; se encontrará a la princesa Thornilda, hija del rey, a la que rescata de unas mujeres que la persiguen en el bosque; Bolko se topará con una situación de la que saldrá con un doble; y, al final, conseguirá la espada tras enfrentarse a un monstruo. Es preciso destacar que Raimundo sale victorioso de todas las situaciones en que está en peligro gracias a la rosa de los Alpes, que tiene propiedades mágicas. Luego, llega al castillo del rey, donde derrotará a las serpientes. Después de ello, estará a punto de enfrentarse a un adversario desconocido para defender el reino del rey Giselherr. Ese adversario resulta ser el príncipe Gundiberto, su verdadero padre y hermano del rey. Finalmente, los hermanos se reconcilian y Gundiberto se hace rey, al que sucederá su hijo Raimundo.

Ahora, procedemos a la descripción y análisis de los personajes que aparecen en el cuento. Es importante hablar de ellos, en especial de algunos, puesto que están inspirados o sacados de mitos, leyendas o de la historia misma.

Raimundo es el protagonista y héroe de la historia. Tiene 18 años y por cómo actúa vemos que es valiente y, físicamente, nos lo describen así:

Doch hätte ihn jeder willig für älter genommen, denn er war hoch und schlank aufgeschossen wie eine Tanne, und gewaltig an Brust und Armen. Kein Felsen stand ihm zu hoch und steil, kein Strom war ihm zu mächtig, kein Wild zu schnell. (Erstes Kapitel) ²

También nos lo describen en otro momento:

Und als nunder junge Held von den Schultern bis auf die Füße herab ganz gerüstet hoch und herrlich vor ihnen stand, und das licht braune Haar in anmutigen goldenen Wellen und Ringeln ihm vom Haupte herabfloß und die Augen ihm in der Freude seines Herzens leuchteten [...]. (Viertes Kapitel)

Nos demuestra su valentía cuando acepta liberar al rey, cuando conoce al herrero, cuando se enfrenta a la reina de los bosques y al monstruo de la cueva en la que consigue la espada, y cuando derrota finalmente a las serpientes. Por todo ello nos da la sensación de una persona noble y justa, que son las características típicas de un héroe de cuento.

Wolfgang es el padrastro de Raimundo, dato que descubrimos solamente al final de la historia, por lo que durante toda ella creemos que es su verdadero padre, al igual que Raimundo. No es un personaje muy significativo y, por tanto, no se nos da muchos datos o

² He manejado una edición en Kindle del cuento *Das Schwert und die Schlangen*, en la que no están señaladas las páginas, por lo que, al citarlo, indicaré únicamente el capítulo.

descripción alguna de él. Al final de la historia vemos que Wolfgang ha estado cuidando de Raimundo y de su madre desde que el príncipe huyó.

Bolko es uno de los criados de Raimundo y el que le acompaña durante toda la aventura. Este criado es desconfiado, miedoso y quejica, pero leal después de todo, ya que acompaña a su señor hasta el final. Al acabar la historia nos damos cuenta de que este sale más agraviado de ella que el propio héroe, que resulta ileso de todos sus enfrentamientos. Se trata de un personaje importante, lo que confirmamos porque interviene a menudo en la acción e incluso se dedica todo un capítulo a narrar algo en lo que él es el protagonista. Hablaremos más de este personaje en el apartado de motivos con el motivo del criado. Tras analizar a este personaje en ese punto, constatamos que se trata de una figura que da vida a la trama con sus quejas y sus intervenciones. Aporta incluso comicidad y también nos da muchos detalles que nos indican quién es el maestro Ezzelino en realidad. Mencionamos también que Contessa utiliza a este personaje para introducir el elemento del doble, motivo que trataremos después.

El maestro Ezzelino es de vital importancia para el cuento por la razón de que él lo pone en marcha al llegar a la casa de Raimundo y contarle la historia del rey. No averiguamos de quién se trata este personaje hasta el final del cuento, donde se nos desvela que es el *Berggeist*. Por tanto, veamos quién es este ser.

Berggeist es el epítome o término genérico para denominar a varios seres fabulosos que se encuentran en las minas o en las montañas. Algunos ejemplos muy conocidos, y los que fueron los primeros, son *Bergmönch*, *Bergteufel* o los *Bergmännchen* o trols. Se le asocia con las minas porque algunos creen que este ser proviene de cuando en la Edad Media, la riqueza de las montañas atraía a mineros de diversos países, quienes esperaban encontrar minerales de metal. Entonces estos creían en una criatura sobrenatural, un *skarbnik* o tesorero, que confería riquezas a unos pocos. Leñadores y pastores, en cambio, creían en un ser sobrenatural que dirigía la naturaleza, que protegía los bosques y los pastos. De aquí proviene entonces la concepción de este ser como espíritu de la montaña (Kozak, 2018).

Los otros nombres que recibe este ser son *Knappenmandl*, *Grubenmännlein*, *Lötterl*, *Gübich* o *Gangerl*. Pero el que nos interesa a nosotros es *Rübezahl*, porque es como se le conoce en la región de las *Riesengebirge*, donde nació Contessa. No solo por eso asociamos al maestro Ezzelino con esa denominación, sino por las descripciones que encontramos en el cuento, que coinciden con las del *Rübezahl*.

El escritor ilustrado Johann Karl August Musäus fue uno de los primeros en recopilar las tradiciones del *Rübezahl*. En una de las historias que se encuentran en su colección *Volksmärchen der Deutschen* (1783), recoge y cambia los motivos de la historia del

Rübezahl, y así es como se le conoce popularmente en la actualidad. Se piensa que este nombre deriva de la palabra *Rübe*, nabo. En un cuento de Musäus, una princesa secuestrada por este espíritu le engaña para poder escapar y le pide que cuente los nabos que hay en su huerto. Así se le conoce pues con ese nombre, el cual, por lo visto, detesta, y por eso vemos que se hace llamar *Berggeist*. Los checos le llaman respetuosamente *Krakonoš*, dando este nombre a una cordillera, la que ya conocemos como *Riesengebirge* (Kozak, 2018).

Las características del maestro Ezzelino las encontramos en lo que nos dice Bolko, el cual lo denomina como *der kleine Rotbart* o como *Kobold*. Además, vemos también que es un bromista, como el *Rübezahl* de las leyendas, pues es el que hace le hace a Bolko la broma con su doble, algo que confiesa al final:

Und indem sie hineinzogen, ward Meister Ezzelino Freund Bolko gewahr, reichte ihm lachend die Hand und sprach: „Nun, Bruder Bolko Nummer 1, gib deinem Bolko Nummer 2 nur immerhin freundlich die Hand und halte mir den Scherz zu gut. Zur Schadloshaltung verehere ich das Dachsränzlein dir und deinen Nachkommen.“(Achstes Kapitel)

El maestro Welf aparece como un herrero que le da a Raimundo su armadura y su yelmo. Tenemos motivos para pensar que Contessa se inspiró en herreros míticos para crear a este personaje. Hay varios herreros en la mitología nórdica que podemos asociar con este personaje, pero el principal es Völundr, o Wieland (en inglés Weland).

La versión más completa de su historia la encontramos en la *Volundarkvida*, la canción de Wieland, en la Edda Poética, que nos cuenta el encuentro de Wieland y sus dos hermanos con unas mujeres-cisne. Sus dos hermanos van en busca de estas mujeres, mientras que Wieland se queda en el *Ulfdalir*, el valle de los lobos, y ahí sigue creando todo tipo de objetos en su taller. También se puede encontrar su historia en la *Thidrekssaga* (1250), en la que se cuenta la historia de Dietrich von Bern. En esta versión, sin embargo, no aparece el episodio en el que conocen a las mujeres-cisne, y tiene ciertas variaciones (Gerritsen y van Melle, 1998: 291).

En alemán se conoce a este personaje como *Wieland der Schmied*. Es una deidad forjadora de armas, pero también de armaduras y yelmos, como en el cuento. Wieland tiene dos hermanos, Egill y Slagfidr, al igual que el maestro Welf está acompañado por otros dos herreros en la historia. También es característico de esta deidad el trabajar con joyas, lo cual nos describe en el cuento:

Hier standen drei Knechte am Amboss und schlugen mit mächtigen Hämmern wacker drauf los, daß die Funken weit umher sprühten. Seitwärts aber saß ein Mann von schwarzem finstern Ansehn, der silbernen Zierrat mit kleinen Hämmerchen und Meißeln kunstreich ausarbeitete. (Viertes Kapitel)

La historia de Wieland va cayendo en el olvido cuando acaba la Edad Media, pero cuando los autores del Romanticismo se interesan de nuevo por esa época, recuperan también la figura del maestro herrero. Entonces, el poeta Adam G. Oehlenschläger vuelve a

contar la historia en la *Vaulundurs saga* (1804), y el traductor alemán Karl Simrock crea su propia versión en 1835, la cual será la fuente de la que se sacarán la mayoría de las representaciones teatrales que se harán en el siglo XIX (Gerritsen y van Melle, 1998: 292-293).

La mujer que se encuentra Raimundo en el bosque es Diana, la reina de los bosques. En la mitología griega se la conoce como Artemis o Diana, y es la hermana de Apolo. Al igual que él, va armada con un arco y flechas y es considerada diosa de la caza, además de protectora de la naturaleza. Se dedica a ir por las montañas y los bosques, sobre todo por la noche, acompañada de sus ninfas y precedida por una jauría de perros. Es conocida la historia de Acteón, quien un día la vio bañándose, algo que enfureció a la diosa y lo convirtió en un ciervo (Escobedo, 1972: 56-57). Se pensaba de ella como una divinidad infernal.

Diana también era considerada la diosa de la luna y de la maternidad. En su percepción helénica se la representa como una mujer vestida con una túnica y armada con un arco y una aljaba, y con una media luna en su frente (Escobedo, 1972: 59-59). Esta media luna es mencionada en el cuento.

Sie war grün gekleidet; auf ihrem Haupte trug sie einen halben Mond von kostbaren Steinen, wie es schien, und dieser stahlte mit so hellem Lichte, daß er den wirklichen Mond am Himmel darin noch übertraf, und weit umher alles erleuchtete. (Fünftes Kapitel)

También se representan junto a ella la cierva o el can, que como vemos en el fragmento siguiente, son unos de los animales que van con ella:

[...] von allen Seiten brach es durch die Gebüsche; der ganze Platz füllte sich mit wunderlichen Gestalten an. Es waren, so viel sich erkennen ließ, lauter Weiber, die auf Pferden, Hirschen, Einhörnen und sonst auf abenteuerlichen Tieren einherritten. (Fünftes Kapitel)

Según la mitología polaca, en la que se la conoce como *Dilwica*, es una diosa bella e inabordable. Se cree que cruzarse con ella supone la muerte, casi segura, mediante el despedazamiento por sus perros (Dixon-Kennedy, 1998: 68).

El rey Giselherr es el personaje al que Raimundo debe rescatar. Este rey, en principio, asesinó a sus dos hermanos mayores, junto con sus respectivas mujeres e hijos, para hacerse con el trono. Podríamos decir, por tanto, que es una persona avariciosa que comete un fratricidio, algo que tratamos más a fondo en el motivo de los hermanos enemistados. Aquí, en cambio, vamos a centrarnos en el origen de este personaje, de dónde lo saca Contessa. Tratando esto, no podemos separarlo del príncipe Gundiberto, pues ambos están relacionados. Al final de la historia, se nos dice que Gundiberto huyó y que, al volver, encontró ayuda en el rey de los burgundios. Aquí tenemos la clave, pues, repasando la historia del reino burgundio, advertimos que hubo dos reyes con el mismo nombre que nuestros personajes.

Un libro de leyes burgundio que data del año 513, el *Lex Burgundionum*, menciona varios nombres: un rey llamado Gudovech, que murió en 468, y a sus predecesores, en orden cronológico, Gibica, Godomar (o Gundemaro), Gislahari y Gundahari (Gerritsen y van Melle, 1998: 253). Aquí advertimos los nombres Gislahari, que sería el rey Giselherr, y Gundahari, también conocido como Gunther, que sería nuestro príncipe Gundiberto.

Al personaje de Gunther lo encontramos en el poema épico *Nibelungenlied*, relacionado con la historia de uno de los personajes principales, Siegfried. Es una historia larga y llena de personajes en la que no nos adentraremos, pero cabe destacar que, en ella, Giselher es hermano de los reyes Gunther y Gernot. Además, Siegfried pretende pedir la mano de Kriemhild, que es la hermana de Gunther, Gernot y Giselher (Gerritsen y van Melle, 1998: 251).

Nos consta que Giselher fue hijo de Gebica y hermano de Gundemaro I y Gundahario. Por tanto, en nuestro cuento, podríamos creer que el rey Giselherr asesinaría a su hermano Gundemaro, mientras que Gundahario huiría. Se dice además que el rey Gundahario fue el primero en cruzar el Rin y que su sucesor fue su hijo Gondioc.

También encontramos al personaje de Gundahario en la *Atlakviða* de las Eddas, como Gunnar y su hermana Gudrun.

Por tanto, vemos que Contessa saca a ambos personajes de la historia del reino de los burgundios.

En el personaje de Thornilde no nos detendremos mucho, ya que apenas tiene importancia en la historia. Se trata de la hija del rey Giselherr, quien se topa en el bosque con Raimundo. Al principio podríamos pensar que ambos podrían enamorarse y terminar juntos en matrimonio. Sin embargo, esto no ocurre puesto que al final resultan ser primos. Si nos fijamos, cuando el rey felicita a Raimundo y le nombra sucesor del trono, no se menciona que Raimundo y Thornilde vayan a casarse, un dato en el que es fácil no reparar.

Por último, es preciso hablar del monstruo, que son las serpientes. Este ser aparece cuando el rey se adentra en una cavidad de la montaña, y sale del cuerpo de dos esqueletos. Nos indica que llevan dos coronas en la cabeza, lo cual es curioso. Al principio, podríamos pensar que se trata de sus dos hermanos muertos, que han venido para atormentarle. Pero, al estar vivo uno de ellos, esta teoría no parece correcta, a no ser que el hecho de que Gundiberto esté vivo no tenga que ver con ello, y estas serpientes simplemente sean una representación del crimen que pretendió cometer el rey y llegan para torturarlo.

No se nos da mucha información acerca de cómo son estas serpientes. Esto nos puede decir que se trata de un monstruo que ya estaba reconocido en el imaginario popular, por lo que los lectores ya conocen su apariencia.

Otro dato que debemos destacar es que las serpientes van al castillo por la noche y lo abandonan por la mañana. Cuando lo abandonan al día siguiente, todo se repara y vuelve a ser como si no hubiera pasado nada, lo que se parece a un hechizo o encantamiento. En varios cuentos encontramos esta situación en la que la medianoche es un momento decisivo en que ocurren sucesos mágicos.

Al contrario de lo que nos dice Propp en cuanto a las serpientes como agresoras, el combate contra ellas en este caso dura un buen rato, como dice el cuento, y vemos que a Raimundo le cuesta derrotarlas. Gracias al laúd mágico que toca Thornilde, las serpientes se distraen y Raimundo consigue matarlas. Este encantamiento mediante la música a las serpientes también es bastante común y se puede encontrar su origen en el antiguo Egipto.

2.2 CARACTERÍSTICAS DEL CUENTO

La primera característica que destacamos es la brevedad, que es la más sobresaliente y mencionada por quienes pretenden dar una definición de lo que es el cuento. Julio Cortázar, por ejemplo, subraya el ‘límite físico’ como el primer rasgo del cuento. Seymour Menton definiría el cuento como ‘una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora, y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto’. No obstante, es una definición muy ambigua que se podría corresponder con otros géneros (Goyanes, 1998: 123).

A pesar de ser la brevedad el rasgo más característico, vamos a señalar que la extensión del relato no es lo principal, pues no es lo que determina que una narración sea o deje de ser un cuento. La extensión breve no es más que una consecuencia de las demás cualidades que tiene el género. A este aspecto, Edgar Allan Poe tiene mucho que contarnos. Poe constata que:

El verdadero cuento tiene que ser relativamente breve por una razón fundamental: debido a esa especie de ley universal de la proporción inversa entre intensidad y extensión, según la cual sólo lo breve puede ser intenso. En otras palabras, un relato sólo puede producir el efecto deseado con la intensidad deseada, cuando – por ser breve – su recepción por parte del lector puede darse en una sola sesión, de manera concentrada e ininterrumpida. (Pacheco y Linares, 1993: 19)

La búsqueda del efecto deseado del que habla Poe es un concepto fundamental en su noción del cuento. Según él:

La verdadera originalidad literaria se mide por el efecto o impresión que la obra logra crear en el lector, más que por la elaboración de una trama novedosa o por la expansión de ideas del todo originales. Poe mantiene que la primera consideración que el escritor debe plantearse en el momento de la creación de la obra es la del efecto que busca producir en el lector. (Pacheco y Linares, 1993: 229)

Por tanto, vemos que esa intensidad que se busca en el relato es uno de los motivos por los que el cuento es breve.

Otro motivo de esa brevedad, es la condensación y concentración de elementos, pues el cuento elimina todo elemento gratuito, permanente y meramente decorativo. Sólo así se puede producir ese efecto del que hablamos (Bortolussi, 1985: 12). Las diferentes descripciones que se pueden dar (de paisajes, objetos, personajes, etc.), si son gratuitas y no cumplen ninguna función específica, pierden la atención del lector y lo alejan del eje narrativo. Aun así, deben incluirse ciertas descripciones, siempre que no sean superfluas y tengan relación con la trama.

En el cuento de Contessa encontramos varias descripciones, y muchas hablan de la naturaleza, lo cual se podría deber a su amor por ella y a su condición de pintor. Sin embargo, de la apariencia física de los personajes no recibimos mucha información. Algunas descripciones que encontramos son las siguientes:

Al ser eine Weile still in Gedanken daneben gestanden hatte, schlugen die ersten roten Stahlen der Morgensonne an den höchsten Gipfel des Gebirges, auf dem noch der Schnee lag, daß er wie ein König in seinem Purpurmantel über die dunkeln Rücken und Häupter der andern Berge weg ins Tal herab schaute. (Drittes Kapitel)

Der Wald war dicht und wild verwachsen; von einem Pfade nirgends eine Spur. (Viertes Kapitel)

Hier verwandelte sich nun auf einmal der Schauplatz. Sie meinten aus dem Leben plötzlich in das starre Reich des Todes versetzt zu sein. Kein Baum, kein Strauch, kein Grashalm war zu sehen; nicht einmal ein dürftiges Moos hatte sich an die zackigen, schwarzen Klippen gewagt, die gleich den Schlacken einer in Feuer aufgegangenen Welt um sie her standen. Rote und gelbe Schwefelkristalle schauten aus den Ritzen des verbrannten Gesteins wie grelle Flamen aus der Nacht. (Siebtes Kapitel)

Vemos, entonces, que Contessa se recrea un poco más en las descripciones del paisaje, llegando a utilizar metáforas. Pero esto ayuda a que el lector imagine y se adentre en el mundo del cuento.

Fernando Lázaro Carreter aporta que el cuento debe estar dirigido hacia un lector universal, sin estar limitado por las variables históricas. El efecto del cuento debe traspasar el contexto histórico en que se origina y debe superar los límites de la localización (Pacheco y Linares, 1993: 39). Por ello puede sobrevivir al tiempo y seguir entendiéndose. Podemos afirmar, entonces, que este es uno de los motivos por los que el cuento ha perdurado hasta la actualidad.

Se da mucha importancia también al momento de la recepción del cuento. Si esta no es lo suficientemente atenta o si se interrumpe la lectura, ‘se rompe el encanto’ y el impacto que se busca o bien es menor o se pierde completamente. El cuento requiere la concentración del lector para producir en él ese ‘efecto’ intenso del que habla Poe, por lo que se defiende que se debe leer de una sola vez (Pacheco y Linares, 1993: 20-21).

Esto lo podemos comprender muy claramente en el cuento de Contessa, debido a que a lo largo de la historia se dan detalles o pistas de algo que se nos desvela al final. Si no estamos atentos a la historia, esta información puede pasar inadvertida. Nos referimos al hecho de que el padre verdadero de Raimundo, que no es el que se nos presenta al principio, es el hermano del rey Giselherr, el cual huyó y sigue vivo. En varios momentos del cuento se nos da pistas de ello. Cuando Wolfgang le explica a Raimundo los crímenes del rey:

“Nun, so wisse, als sein Vater starb, da ließ er seine ältern Brüder beide heimlich ermorden, weil ihn nach der Krone gelüstete, er ließ sie ermorden mit Weib und Kind, und wahrlich nicht an ihm hat es gelegen, daß die schädliche Tat nicht gänzlich so vollbracht ward, als er es wollte” (Zweites Kapitel)

O cuando el herrero dice que se parece al príncipe Gundiberto:

Meister Welf sagte: “Wahrlich, der junge Gesell sieht schön und stattlich aus wie eine Königssohn, und weiß ich ihn mit niemand zuvergleichen, als mit Prinz Gundibert, des jetzigen Königs Bruder, da er noch lebte und jung war.” (Viertes Kapitel)

Puede ser que, en la primera lectura del cuento, si no se está atento, uno no repare en estas pistas. Cuando ya se conoce el final de la historia, el lector ata los cabos y se da cuenta de que todos esos detalles, que parecían gratuitos, tienen sentido.

En consideración al desenlace de los cuentos, Victor Shklovski nos dice que ‘si no se presenta un desenlace no tenemos la impresión de encontrarnos frente a una trama’ (Sklovski, 1893 citado en Imbert, 1992: 163). Los cuentos maravillosos suelen tener un final feliz, el cual da una visión optimista que ayuda a que quien lo lee se olvide por un rato de su situación desfavorable. Existen, además, los desenlaces sorprendidos, que no valen más que los esperados, pero provocan una ruptura con la rutina. Si este desenlace está bien escrito, el lector recibe un final mejor que el que se esperaba (Imbert, 1992: 164).

El final de nuestro cuento reúne ambas características: termina afortunadamente con la liberación del rey Giselherr, el encuentro de Raimundo con su padre y la reconciliación de los dos hermanos; y el final nos sorprende con que el príncipe Gundiberto está vivo y es el padre de Raimundo.

Los cuentos se sitúan en un tiempo indeterminado, un pasado lejano o cercano. Georges Jean lo describe como si el narrador invitase a los oyentes y lectores a ‘cambiar de universo temporal’ (Jean, 1988: 165). El tiempo tampoco afecta a los personajes, de los

cuales no se suele mencionar envejecimiento alguno. El espacio también está indefinido, puesto que cuando el personaje, por ejemplo, recorre una larga distancia, no se describe toda la travesía, sino que sólo se da cuenta de las etapas principales y de los obstáculos que atraviesa (Zapata Ruiz, 2007: 154).

En nuestro cuento no se nos dice cuándo ocurre la historia exactamente y tampoco sabemos cuánto tarda el protagonista en llegar finalmente al castillo del rey. Vemos que Raimundo pasa por distintas pruebas o fases, las cuales forman y dan nombre a los capítulos del cuento: el capítulo cuarto se titula *Das erste Abenteuer. Wie Raimund zu dem Schmied kommt*; el quinto *Das zweite Abenteuer. Thornilde und die Waldkönigin*; el sexto *Das dritte Abenteuer. Was sich mit Bolko in der Burg zugetragen*; el séptimo *Das Vierte Abenteuer. Wie Raimund sich das Schwert gewinnt*; y el último capítulo no tiene nombre.

Algo que caracteriza también a los cuentos es su carácter cerrado, algo que resumiremos en la siguiente afirmación de Edgard Sienaert:

Con sus propias leyes, su propia concepción de las cosas y de los seres, el cuento se cierra sobre sí. Salta de un incidente a otro para explicar un acontecimiento que no se encierra en sí mismo de forma determinada más que al final. (Sienaert, 1978 citado en Jean, 1988: 20)

Los personajes del cuento siguen un esquema prácticamente fijo en la historia, desempeñan únicamente un papel. Se caracterizan por una ausencia de interioridad, son planos, no tienen densidad y sus cambios son mínimos. El relato se centra más en la acción que en la descripción. De todos modos, nunca se podría prescindir de ellos en el cuento, así como se podría hacer con otros elementos.

Como última característica tenemos que el concepto de la ética en el género cuentístico es más bien simple, consecuencia en parte por la simplicidad de los personajes, cuya conducta es muy rudimentaria (Briones, 2007: 58). En el cuento de Contessa no vemos ningún aspecto psicológico profundo, sino que la percepción del bien y del mal es llana.

2.3 TRATAMIENTO DE LO FANTÁSTICO

Primero es necesario encontrar una definición de lo fantástico y para ello nos basaremos principalmente en las consideraciones de Tzvetan Todorov en su estudio *Introducción a la literatura fantástica* (2009), pero también tomaremos ideas de otros estudios.

Todorov afirma que un relato será fantástico o no dependiendo de la percepción que tenga el lector al leerlo. El cuento es fantástico el tiempo que dura esa vacilación, pues

cuando esta se resuelve, el cuento deja de ser fantástico y pasa a ser otro género. Todorov distingue entre dos: el extraño y el maravilloso. Por tanto, para él, el género fantástico es algo evanescente, pues no es más que una frontera entre lo extraño y lo maravilloso (Todorov, 2009: 37).

Para que se dé lo fantástico, se deben cumplir tres condiciones, siendo obligatorias la primera y la tercera: primero el texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y dudar entre si los acontecimientos que se dan son naturales o sobrenaturales; segundo, esta vacilación puede sentirla también el personaje; y, por último, el lector debe rechazar la interpretación alegórica o poética del texto (Todorov, 2009: 30).

Una vez se ha hecho esto, debemos proceder a realizar la distinción de los géneros que hemos mencionado. El lector se decanta por lo maravilloso cuando los fenómenos sobrenaturales que se narran, se aceptan como normales y transcurren naturalmente dentro de la lógica del cuento. Nada mágico que ocurre es recibido con sorpresa. En palabras de Georges Jean, ``lo maravilloso es sin duda la naturalidad de lo imposible`` (Jean, 1988: 65). Lo extraño ocurre cuando se nos plantea una duda de si lo que ocurre es posible o no, pero encontramos al final una explicación que explica esos hechos. El misterio es clave y lo sobrenatural aquí sí que sorprende y se percibe como algo ajeno.

Todorov extiende la clasificación de la que hemos hablado y propone distinguir entre cuatro géneros: lo extraño puro, lo fantástico-extraño, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro. Nosotros nos centraremos única y exclusivamente al género de lo maravilloso puro, pues por los motivos que detallaremos a continuación, es el género al que pertenece nuestro cuento.³

El género maravilloso puro es el que coincide con la definición de ‘maravilloso’ que hemos dado al principio con la primera clasificación, donde la concepción de ello no va ligado a la actitud sino a los acontecimientos en sí, que son extraordinarios y no se perciben con ninguna extrañeza (Todorov, 2009: 39-46). Se distingue difícilmente de lo fantástico-maravilloso, pues ambos se dan cuando los hechos sobrenaturales no encuentran explicación y terminan siendo aceptados.

³ En lo extraño puro, muy vinculado al miedo, los sucesos extraordinarios que tienen lugar, a pesar de ser ajenos al lector, se pueden explicar mediante la lógica. En lo fantástico-extraño, a los acontecimientos que se pensaban sobrenaturales se les da una explicación al final. Y los relatos fantástico-maravillosos se presentan como fantásticos y terminan con la aceptación de lo sobrenatural.

Es en el maravilloso puro en donde incluimos a los cuentos de hadas, que es una de las variedades del género. Como nos dice Teresa Zapata Ruiz:

[...] existe una clara caracterización de los géneros maravilloso y fantástico, destacando como diferencia más significativa la reacción de extrañeza, sobresalto, duda, o el problema que crea en el lector el relato fantástico, en contraposición a la aceptación espontánea y seductora de lo maravilloso. [...] En los *cuentos de hadas o maravillosos o de encantamiento* prevalece de manera más visible y fuerte la idiosincrasia de lo maravilloso. (Zapata Ruiz, 2007: 72)

Por tanto, el cuento de Contessa entra claramente dentro de lo maravilloso puro, puesto que se trata de un cuento de hadas y, por ende, de un cuento maravilloso.

El primer elemento mágico o fantástico que encontramos en el cuento lo hallamos en el primer capítulo, cuando el maestro Ezzelino saca varios frascos de vino de su talega, algo que sorprende a Raimundo, pero no a los demás:

Alle sprachen hierauf wacker zu. Auch Raimund schien Gefallen zu finden dem neuen Getränk. So kamen sie der Flasche bald auf den Grund. Meister Ezzelino holte noch eine aus dem Ränzel, und noch eine. Raimund wunderte sich freilich ein wenig, wie die drei Flaschen darin Platz gehant hatten. Die Anderen aber nahmen daraus kein Arges und wunderbald gar munter und gesprächig. (Erstes Kapitel)

Esto nos puede llamar la atención en cuanto a que Raimundo se sorprende de ese acontecimiento. Su asombro puede deberse a que no lo había visto antes, mientras que los demás, al ser más mayores, sí lo han hecho y no reparan en ello. De todas maneras, es un asombro que dura poco. Otra ocasión en que se produce un efecto similar en el personaje es en la aparición del doble de Bolko, lo cual inquieta a este al principio, como hemos visto antes.

Los demás acontecimientos sobrenaturales se reciben sin sorpresa y como algo natural, como la aparición de un ejército de esqueletos, el poder de la rosa de los Alpes, los efectos mágicos que tiene el laúd que obtiene Thornilda, los caballos-ciervos, unicornios y animales extraños que se encuentran en el bosque...

La presencia de personajes mitológicos o de leyendas también hace que las leyes de este universo en que se desarrolla el cuento, no sean las del mundo real. Con esto nos referimos a personajes como el maestro Ezzelino, que es el Espíritu de la Montaña, a Diana, la reina de los bosques, y a las serpientes.

Todos estos hechos, junto con las características del cuento de hadas que hemos mencionado antes, hacen que *Das Schwert und die Schlangen* pertenezca, de acuerdo con la clasificación de Todorov, a lo maravilloso puro.

2.3.1 El cuento maravilloso

El cuento de hadas podemos entenderlo como: el cuento folclórico primitivo, como los recopilados por Aleksandr Afanásiev, los cuales se mantienen bastante fieles a su forma original; los cuentos recopilados de Basile, Perrault y los hermanos Grimm, en los que ya encontramos algunas intervenciones; o como los cuentos de Andersen, que ya no se basan en los folclóricos y son completamente inventados (Bortolussi, 1985: 45).

Como nos dice Marisa Bortolussi:

Todas las variantes del cuento de hadas [...] reflejan la estrecha vinculación entre modo narrativo y cultural. Es decir que en cada variante la narración se acomoda a las exigencias culturales predominantes de cada momento histórico. [...] El estilo del cuento original era de una sencillez absoluta, de manera que podríamos denominarlo 'grado cero de la escritura'. Poco a poco, lo que el cuento perdió en esta sencillez ganó en estilización. Ya no pura narración de acción, el cuento adquiere un valor descriptivo altamente estilizado, lugares, trajes, ademanes... (Bortolussi, 1985: 45, 47)

Veamos las tres características principales que hacen que un cuento sea de hadas o maravilloso. Como nos dice Teresa Zapata Ruiz:

Con relación al *cuento maravilloso*, el lenguaje literario tiene unos dispositivos formales específicos, que nos permiten entrar a ese mundo imaginario para sentir allí que todo puede ser posible, que esa realidad es más maravillosa, que ese universo fabuloso es creíble [...]. (Zapata Ruiz, 2007: 152)

Estos dispositivos formales de los que nos habla son los que vamos a analizar para catalogar un cuento dentro del género maravilloso.

En primer lugar, las fórmulas de introducción y repeticiones en el relato son un claro indicador del cuento de hadas. Esas fórmulas introductorias nos sitúan en otro tiempo, nos sacan de nuestro mundo real para instaurarnos en otro en el que las leyes de la lógica no están vigentes. Estas nos sirven además para que cuando las veamos, sepamos a qué tipo de género nos estamos enfrentando y preestablezcamos ya su estructura (Zapata Ruiz, 2007: 152). Como nos dice Valentina Pisanty:

La estructura redundante del cuento proporciona una osamenta familiar al relato y permite que el destinatario se oriente en el interior del cuento con una cierta facilidad. De este modo, contribuye a hacer automática la comprensión, facilitando el proceso de cooperación textual. (Pisanty, 1995: 37-38)

El cuento *Das Schwert und die Schlangen* vemos que empieza de la siguiente manera:

In einem tiefen, tiefen Tal, mitten im wilden Gebirge, da lebte einmal vor langer Zeit ein Mann mit seinem Sohn und zwei Knechten. (Erstes Kapitel)

Aquí la fórmula la vemos en *vor lange Zeit*, que nos sitúa en ese tiempo lejano.

Ocurre lo mismo con el final del cuento, y es que el narrador marca ese final con alguna frase que nos saca de ese universo y nos devuelve a la realidad. En nuestro cuento encontramos lo siguiente:

Das soll, wie man sagt, in neueren Zeiten ganzverloren gegangen sein. (Achstes Kapitel)

En común con las características del género cuento, tenemos la indeterminación del espacio y el tiempo. El tiempo es indeterminado y no se precisa históricamente, pero sabemos que se sitúa en un pasado remoto. En nuestro cuento, podemos deducir que está en el pasado por el carácter caballeresco de los personajes, por la presencia de un rey, un príncipe...

En cuanto al espacio, no se nos da un lugar determinado en el que ocurre la historia. Y como hemos descrito ya en las características del cuento, las distancias recorridas por los personajes no se describen, sino sólo los sucesos importantes, que son las etapas.

En el cuento de Contessa sí que se nos dan pistas de dónde puede estar situada la historia. Al final, cuando nos enteramos de que el príncipe Gundiberto está vivo, se nos cuenta que este volvió después de un tiempo y encontró la protección del rey de los Burgundios. Este reino estaría situado por el centro norte de Europa, por lo que la historia se podría estar desarrollando cerca de ahí. Otro indicio es la rosa de los Alpes, que, como su nombre indica, puede estar sacada de los Alpes. Sin embargo, es una rosa que no sólo se puede encontrar ahí, sino también en otros lugares, como en el Jura, el norte de los Apeninos o en los Cárpatos.

Por último, el narrador en tercera persona es el más usual en los cuentos de hadas. Al ser omnisciente, el narrador lo sabe todo de los personajes, no está limitado por el espacio y también hace que el lector no dude de lo que se cuenta, haciendo así que este acepte sin dudar lo sobrenatural del relato. En nuestro cuento vemos que el narrador acompaña a Raimundo en toda la historia, salvo en el capítulo sexto, en el que Raimundo no está presente cuando Bolko tiene esa experiencia en el castillo. El narrador nos habla de personajes y nos los describe, algo que no sería posible si fuese en primera persona. Cuando aparece el maestro Ezzelino, por ejemplo, nos cuenta que solía vivir en Italia y cómo es que llegó a la casa del protagonista.

A veces, también se da el caso de que el narrador se dirija al lector y en nuestro cuento encontramos interjecciones que lo hacen:

Dochsiehe! Da dächte ihm auf einmal, als nicke das Bild wieder zurück. [...] Und siehe! Das Bild fing an die Augen zudrehen, verzerrte das Gesicht zu einem freundlichen Grinsen und nickte ganz deutlich dreimal mit dem Kopfe. (Sechstes Kapitel)

2.4 LA MORFOLOGÍA DE PROPP

A finales del siglo XIX se intentan nombrar y clasificar los elementos que constituyen al cuento maravilloso. Los folcloristas Antti Arne y Stith Thompson desarrollaron una clasificación, el sistema Aarne-Thompson (más tarde, Aarne-Thompson-Uther, por unirse al trabajo el alemán Hans Jörg-Uther). Estos descubrieron y ordenaron unos ‘motivos’, que son las unidades temáticas más pequeñas que constituyen el argumento del cuento. Sin embargo, con esta acumulación de motivos, no lograron más que una simple descripción del cuento, basado en las diferencias accidentales que se podían encontrar en unos y otros cuentos. Por tanto, esta clasificación de motivos no sirve para la determinación de los elementos que constituyen este género. (Briones, 2008: 16)

El folclorista ruso Vladimir Propp critica estos planteamientos y descarta cualquier clasificación como válida. En lugar de fijarse en los motivos, que son las unidades que más varían, se centra en los elementos que se mantienen constantes en el cuento fantástico, que son los personajes, los cuales ponen en marcha la acción y desempeñan una serie de funciones de las que hablamos a continuación. Para Propp es importante saber *qué* es lo que hacen los personajes; el *quién* o el *cómo* son elementos accesorios.

Propp distingue siete personajes funcionales: el antagonista, el donante, el auxiliar mágico, la princesa (u objeto de búsqueda), el remitente, el héroe y el falso héroe (este personaje lo elimina el lingüista A. J. Greimas). A cada uno de estos personajes le corresponde una serie de acciones y, así como cada uno puede poseer más de una función, varios personajes pueden desempeñar la misma, aunque hay algunas funciones que sólo puede poseerlas un personaje. (Bortolussi, 1985: 48) Estas ‘funciones’ son las unidades básicas del relato. En cuanto a las funciones, Propp nos dice lo siguiente:

Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. [...]

1. Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que se cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.

2. El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado. (Propp, 1987: 33)

Algunas funciones serían: el alejamiento (de la casa), se difunde la noticia de la fechoría o de la carencia, el héroe acepta o decide actuar, etc...

Así define Propp al héroe, en el cuento:

El héroe del cuento maravilloso es o bien el personaje que sufre directamente la acción del agresor en el momento en que se trenza la intriga (o que experimenta una carencia), o bien el personaje que acepta reparar la desgracia o responder ante la necesidad de otro personaje. En el transcurso de la acción el

héroe es el personaje provisto de un objeto mágico (o de un auxiliar mágico) y que lo utiliza (o lo usa como servidor suyo). (Propp, 1987: 59-60)

A partir de estos fundamentos establecidos, Propp define el cuento maravilloso:

Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría o de una carencia y pasando por las funciones intermedias culmina en el matrimonio o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa, la captura del objeto buscado o, de un modo general, la reparación del mal, los auxilios y la salvación durante la persecución, etcétera. (Propp, 1987: 107)

Por tanto, ahora pasamos a encontrar y aclarar estos elementos en el cuento de Contessa, *Das Schwert und die Schlangen*.

A continuación, especificamos las funciones en una tabla para referirnos a ellas con el cuento. Sólo aparecen las que vamos a utilizar, que son 13, de un total de 31. A la izquierda encontramos la función y a la derecha, su designación. Todo ello sacado de *Morfología del cuento* de Vladimir Propp:

VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios. (Fechoría)	A
IX. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir. (Mediación)	B
X. El héroe-buscador acepta o decide actuar. (Principio de la acción contraria)	C
XI. El héroe se va de su casa. (Partida)	↑

XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc. que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. (Primera función del donante).	D
XIII. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante. (Reacción del héroe)	E
XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe. (Recepción del objeto mágico)	F
XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de búsqueda. (Desplazamiento)	G
XVI. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate. (Combate)	H
XVIII. El agresor es vencido. (Victoria)	J
XIX. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. (Reparación)	K
XXI. El héroe es perseguido. (Persecución)	Pr
XXXI. El héroe se casa y asciende al trono. (Matrimonio)	W

A continuación, detallamos las esferas de acción de los seis personajes (eliminamos el falso héroe):

Agresor (o malvado)	Fechoría (A), combate y otras formas de lucha contra el héroe (H) y la persecución (Pr)
Donante (o proveedor)	Preparación y transmisión del objeto mágico (D), paso del objeto a disposición del héroe (F)
Auxiliar	Desplazamiento del héroe en el espacio (G), reparación de la fechoría o de la carencia (K), el socorro durante la persecución (Rs), la transfiguración del héroe (T)
Princesa (o personaje buscado) y su Padre	Petición de realizar tareas difíciles (M), la imposición de una marca (J), el descubrimiento del falso héroe (Ex), el reconocimiento del héroe verdadero (Q), el castigo del segundo agresor (U) y el matrimonio (W).
Mandatario	El envío del héroe (B)
Héroe	La partida para efectuar la búsqueda (C ↑), la reacción ante las exigencias del donante (E), el matrimonio (W)

2.4.1 Análisis estructural de *Das Schwert und die Schlangen*

Comenzamos entonces con el análisis del cuento según la morfología de Propp.

Como dice Propp, "los cuentos empiezan habitualmente con la exposición de una situación inicial. Se enumeran los miembros de la familia, entre los que el futuro protagonista se presenta simplemente mediante la mención de su nombre o la descripción de su estado" (Propp, 1987: 37). A esto lo llamaremos situación inicial y lo designaremos con α . En nuestro cuento, se nos presenta la historia contándonos que en un valle rodeado de montañas vive, desde hace dieciséis años, un hombre con su hijo y dos criados. Nos cuenta que la madre del protagonista, Raimundo, murió hace 10 años y que él tiene ya dieciocho años.

Después de esta situación inicial, se presenta un personaje en la casa; el maestro Ezzelino, que pica a la puerta. Raimundo le deja entrar y se le proporciona comida y albergue para esa noche. Esto podría considerarse como una prueba que hace el maestro, lo cual sería la función XII, designada mediante D^7 , puesto que se trata de una petición sencilla. Raimundo, al dejarle pasar, y Wolfgang, al darle la bienvenida y proporcionarle alimento, superan la prueba, siendo esto la función XIII, designada mediante E^7 , por el mismo motivo que D.

El maestro Ezzelino les cuenta la historia del rey Giselherr y su conflicto con las serpientes. Aquí encontramos la función VIII (fechoría), y la designamos mediante A^{18} , puesto que el agresor (las serpientes) atormentan al rey todas las noches.

El maestro, al contar la historia, estaría desempeñando la función IX (Mediación), en la que se divulga la noticia, representada por B^4 ; el número 4 quiere decir que se difunde la noticia de la desgracia. He aquí parte de la historia del rey Giselherr que cuenta el maestro Ezzelino:

Seit einem Jahr aber etwa hat sich alles plötzlich gewendet, König Giselherr ist jetzt der elendeste aller Menschen zu nennen, und um alle Schätze, die er aufgehäuft, möchte der schlechteste seiner Untertanen nicht an einer Stelle sein. [...] Und mit jeder Mitternacht seitdem sind auch die entsetzlichen Gäste wieder da und dringen in das Schlafgemach des Königs, kein Tor und Wall, kein Schloß und Riegel hält sie auf, und nagen und zehren bis der Morgen graut an seinem Herzen. Der kommende Tag heilt darauf die Wunden zu, ergänzt das Verlorene, und die Gäste kommen um Mitternacht wieder zum vollen frischen Mahle. (Erstes Kapitel)

Ante esta historia, aunque no le es preguntado ni pedido que haga algo al respecto, el protagonista Raimundo reacciona aceptando el reto de liberar al rey, lo cual se trata de la función X (Principio de la acción contraria), designada con C:

“So wahr mir Gott helfe,, rief er, “ich werde ihn befreien und erlösen!,, (Zweites Kapitel)

Al aceptar, el maestro Ezzelino le da indicaciones para su viaje y le dona un objeto, ejerciendo así esa función de donante. Le da una talega de la que podrá extraer comida y bebida ilimitadas. Esta acción corresponde a la función XIV (Recepción del objeto mágico), a la que designaremos con F^7 , queriendo decir que el objeto se bebe o se come, que es la aproximación que hacemos. Sin embargo, no sólo les proporciona esa talega, sino que se podría decir que a sí mismo también, puesto que promete a Raimundo estar ahí cuando lo necesite, lo que se designaría con F^9 . Por tanto, obtenemos la designación F^7 9.

Antes de partir, Raimundo va a la tumba de su madre y de ella coge una rosa de los Alpes y le parece que es un saludo de despedida de su madre, y más tarde comprobaremos que esa rosa tiene algún poder mágico, lo cual podría tratarse de la madre ayudando a su hijo desde la muerte o que el objeto en sí tenga propiedades mágicas:

Da nahm Raimund bei dem Schimmer ein Alpenröslein auf dem Grabe wahr, das gestern nicht da gestanden hatte und ihm auch sonst noch niemals hier vorgekommen war. Er sah es als einen Abschiedsgruß an, den die geliebte Mutter ihm herauf gesendet [...]. (Drittes Kapitel)

Por tanto, podríamos considerar esto como otra donación y a la madre difunta, como una donante. Tenemos aquí entonces otra vez la función XIV y la podríamos designar con F^6 , pues el objeto aparece espontáneamente.

Después de ello, Raimundo parte de su casa con su criado Bolko, que le acompañará durante toda la hazaña y hará de ayudante, y el maestro Ezzelino los acompaña un pequeño trozo, para luego despedirse, aunque le dice que cuando esté en peligro, que acudirá a su lado, como veremos después. Tenemos aquí entonces la partida del héroe, la función XI, designada con \uparrow . Además, el maestro Ezzelino, antes de irse, le dice a Raimundo que para vencer a los monstruos, debe conseguir una espada, la cual está en poder de fuerzas enemigas. También le indica dónde encontrarla. Con estas indicaciones, tenemos la función XIV, designada con F^2 , pues el objeto (la espada) se halla en un lugar indicado, y también la función XV, a la que designaremos con G^4 porque se le indica el camino.

Lo siguiente que ocurre es que Raimundo y Bolko llegan a la casa de un herrero, que les ha indicado el maestro, que le proporcionará una armadura y un yelmo. Aquí se realiza una prueba para recibir esos bienes. A ello corresponde la función XII, y la designaremos con D^2 , pues la prueba sólo consiste en saludar de la manera correcta al herrero para que le haga caso, y así lo hace Raimundo, lo que se corresponde con la función XIII, designada mediante E^2 , ya que Raimundo responde al saludo del donante. El maestro Ezzelino aconseja así a Raimundo, hablando del herrero:

Er iste in wunderlicher Gesell, und öfters nicht bei Laune. Doch ist er grob, so seinur wieder hübsch grob: so wirst du am besten mit ihm fertig. (Viertes Kapitel)

Por tanto, cuando Raimundo saluda al herrero y este, después de ignorarle, le lanza volando hacia fuera, él vuelve a entrar y le saluda de nuevo bruscamente, empujándole, consiguiendo así que el herrero por fin le responda y al final le diga:

Der Meister Schmied lacht laut auf. “Ihr gefällt mir nicht übel, junger Gesell., sprach er, “und scheint mit mein Mann zu sein. Was wollt ihr von mir?.,(Viertes Kapitel)

El maestro Welf le da la armadura y el yelmo, desempeñando así el papel de donante y conlleva la función XIV, designada con F¹, pues el objeto es transmitido directamente. Al día siguiente también les proporciona dos caballos.

Al partir al día siguiente y adentrarse en el bosque, Raimundo y Bolko son perseguidos por unas mujeres subidas a animales fantásticos y extraños. Entretanto, se encuentran a una mujer, Thornilda, que es la hija del rey, la cual está huyendo de esas mujeres y pide a Raimundo que la ayude. Esta persecución se trata de la función XXI y a la que designaremos con Pr⁴, pues la perseguidora, que es Diana, la diosa pagana del bosque, atrae a Raimundo con su belleza y es como si le hipnotizara:

Raimund war nicht anders zu Mut, als ob die Stimme tief in sein Innerstes dränge und sein Herz auflöste in Luft und Sehn sucht; und als er ihr, die sprach, ins Gesicht schaute, vermochte er seine Augen nicht mehr abzuwenden, er fühlte sich wie... [...] (Fünftes Kapitel)

Raimundo vuelve en sí y utiliza la rosa de los Alpes para escapar. Tras esto, Thornilda le cuenta a Raimundo que debe ir a un castillo para obtener un laúd mágico para su padre, que ‘suaviza los dolores y sirve de antídoto contra los malos hechizos’.

Van a ese castillo al día siguiente, donde son muy bien acogidos por la dueña. Allí Bolko se encontrará con una sala de estatuas y pinturas y, en un cuadro en el que hay un hueco en blanco, se pintará a él mismo. Después de esto, y para el horror del criado, todo lo que había en la sala comienza a moverse y a cobrar vida, así como el retrato que había pintado de él mismo. Finalmente, la dueña del castillo recita unas palabras y se rompe este encantamiento, pero el doble de Bolko permanece y le acompañará el resto de la aventura.

Lo próximo que ocurre es que los tres (Raimundo, Bolko 1 y Bolko 2) llegan a la cueva en la que se encuentra la espada que se precisa. Para conseguirla, Raimundo se enfrenta a una figura que surge de las profundidades, la cual intenta matarle. Empleando el objeto mágico, la rosa de los Alpes, Raimundo consigue zafarse y hacer desaparecer al enemigo. Volverá a usarlo instantes después cuando se encuentra en la oscuridad y la rosa le ilumina. Consigue salir de allí con la espada mágica que necesitaba. En esta parte, por tanto, está presente de nuevo la función XII, designada con D⁸, pues un ser hostil intenta aniquilar al héroe. El héroe, entonces, supera la prueba, que es la función XIII, designada con E¹, y recibe el objeto mágico; función XIV, designada con F², ya que la espada está en un lugar que se le había indicado.

Lo siguiente y último es la llegada de Raimundo al castillo del rey. Allí, ya preparado, espera a las serpientes para combatir las. Entonces, se produce el combate, representado con la función XVI, y la designaremos con H^1 , porque se batieron en una sala. Raimundo vence al monstruo y, por tanto, obtiene su victoria, correspondiéndose con la función XVIII, designándola con J^1 . Al morir el agresor, el rey es liberado de su tormento, por lo que se repara la fechoría inicial, función XIX, designada con K^{10} , pues el rey es liberado. Agradecido, el rey nombra a Raimundo heredero y sucesor al trono, que es la función XXXI, pues el rey le nombra heredero y sucesor del trono, por lo que lo designamos mediante W_0 , el 0 porque sabemos que ocupa el trono:

Dieser (der König) heftete seine Lippen voll Inbrunst auf das Schwer mit dem Kreuze, umarmte dann seinen Ritter, legte Thorhildens Hand in die seinige, und enannte ihn vor allem Volke zu seinem Erben und Nachfolger auf dem Throne. (Achstes Kapitel)

Y, aunque la historia no termina ahí, esas son todas las funciones que aparecen en el relato. Por tanto, nos quedaría la siguiente estructura del cuento:

$$\alpha A^{18} B^4 C D^7 E^7 F^7, F^6 \uparrow F^2 G^4 D^2 E^2 F^1 Pr^4 D^8 E^1 F^2 H^1 J^1 K^{10} W_0$$

Vemos que se utilizan un total de doce funciones, de las que tres se repiten tres veces en forma de secuencia, que son las que se representan con D (prueba), E (reacción del héroe) y F (recepción del objeto mágico). El cuento termina adecuadamente con la derrota del agresor y el ascenso al trono.

Esto nos indica que se trata de un cuento con una estructura ciertamente tradicional y usual, pues se podría resumir en que un héroe, acompañado por un ayudante y guiado y ayudado por un mago, va hacia su objetivo, que es liberar al rey de su agresor, pasando por unas pruebas en las que obtiene un objeto que le ayudarán a conseguir ese objetivo. Por tanto, podríamos decir que es una estructura más bien simple, y que son los personajes los que aportan el carácter único y singular al cuento.

2.5 TEMAS Y MOTIVOS

Para hablar de los temas o argumentos, si los hay, y motivos de este cuento, nos basaremos en los estudios y diccionarios de Elizabeth Frenzel.

Debemos aclarar antes qué significa cada término e intentar darles una definición.

Primero definiremos qué es el motivo y, según Frenzel:

Im Deutschen bezeichnet das Wort Motiv eine kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfaßt, aber noch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element darstellt. Bei Dichtungen, deren Inhalt nicht sehr komplex ist, kann er durch das Kernmotiv in kondensierter Form wiedergegeben werden, im allgemeinen jedoch ergeben bei den pragmatischen Dichtungsgattungen erst mehrere Motive den Inhalt. Für die Lyrik, die keinen eigentlichen Inhalt und daher keinen Stoff in dem hier umrissenen Sinne hat, bedeuten ein oder mehrere Motive die alleinige stoffliche Substanz. (Frenzel, 1970: 28)

El motivo se trata de una unidad elemental y pequeña que forma parte del contenido y le da forma. Al ser una unidad tan pequeña y elástica, se puede combinar de muchas maneras con otros motivos y cuando se forma un compuesto de motivos, se forma un tema o argumento. Para Z. Czerny, el motivo:

n'est pas une unité élémentaire parce que bref, de petite dimension, ... mais parce que général et schématique et par cela même capable de servir de support à plusieurs oeuvres qui élaborent une matière, un sujet, un contenu analogues dans l'ensemble, quoique différenciés chaque fois par les détails. (Frenzel, 1966: 14)

A este respecto, vemos que la capacidad de contacto y amalgamamiento que tiene el motivo le permite vincularse y desprenderse de otros fácilmente, apareciendo así cada vez con formas sutilmente diferentes y con una nueva apariencia. En la misma línea, Max Lüthi diría que el motivo es el elemento más pequeño de una narración que tiene la fuerza de mantenerse en la tradición.

Hay varias maneras de clasificar los motivos en las que no entraremos, puesto que no recurriremos a ellas para analizar nuestro cuento.

En cuanto a lo que es un argumento, *Stoff* como lo denomina Frenzel, diremos brevemente, que se trata de una estructura más amplia, formada por uno o más complejos de motivos. En comparación con los motivos, ``Der Stoff bietet eine ganze Melodie, das Motiv schlägt nur einen Akkord an``(Frenzel, 1992: VI). Como nos dice Frenzel (1992), el argumento está ligado a nombres y acontecimientos fijos, que dejan poco margen de cambio para los autores, mientras que el motivo, al tratarse de personas y circunstancias anónimas, ofrece posibilidades de desarrollo muy diversas.

En cuanto al argumento del cuento, no se trata de uno que se haya repetido a lo largo de la historia. El argumento es el de *Das Schwert und die Schlangen*, el suyo propio, uno único y exclusivo, el cual se forma por la combinación de los motivos que detallamos a continuación, los cuales sí que están sacados de otros argumentos.

Ahora pasamos a analizar los motivos en el cuento *Das Schwert und die Schlangen*. Los motivos que detallaremos a continuación están sacados del diccionario de motivos de Elizabeth Frenzel (1992).

2.5.1 El criado

La existencia de los criados o siervos se remonta a muy atrás en el tiempo y tiene una larga historia. La fase primaria de este concepto es la de Grecia y Roma, cuando los prisioneros de guerra pasaban a ser servidores, o en la población germana, donde los culpables de delitos también se convertían en criados.

Hay varios términos para esta figura, los cuales aportan una denotación diferente: ‘servidor’ en español; *Diener* y *dienen* en alemán, que significan trabajar servilmente; *Knecht* y *knechten*, que es el que se utiliza en el cuento y le da un significado parecido al anterior, en alemán se dice *knechtisch arbeiten*. La manera en que se refiere a los criados el narrador es importante para ver qué características tiene, por tanto, al usar *Knecht*, vemos que se trata más bien de un sirviente que desempeña una labor de ayuda en la casa de su señor, y también de compañía. Vemos algunas partes en las que se emplea el término ‘Knecht’:

[...] da lebte einmal vor langer Zeit ein Mann mit seinem Sohn und zwei Knechten. [...] Da saß Wolfgang eines Abends mit ihm und mit den Knechten am Herd. (Erstes Kapitel)

En el cuarto capítulo se refiere el narrador al criado con el término *Knappe*, el cual originalmente se utilizaba para referirse a los *Schildknappe* y, más tarde, también para asociarlo a los *Bergknappe*. Vemos que es acertada la asociación con la escudería, pues la función que desempeña Bolko es básicamente asistir a su señor.

En la literatura, muchos criados ejercen simplemente una función ornamental, pero influyen en el desarrollo de la acción. La relación señor-criado más común, que se da en el relato, es la que nos dice Frenzel:

Der Diener ist der ideale Partner in dem der Durchleuchtung des Hauptcharakters dienenden Dialog mit einer körperlich und geistig von ihm möglichst verschiedenen, aber unzertrennlichen nahen zweiten Kunstfigur, die als Spiegel, Echo und Widerpart fungiert. Herr und Diener repräsentieren außerdem zwei Verhaltensweisen: Der eine befiehlt, der andere gehorcht. (Frenzel, 1992: 39)

Eurípides fue el primero que concedió una función importante a la figura de los criados, entendidos como esclavos. Mientras que los protagonistas se comportan de forma extremada, ellos se encontrarían en una posición media en la que tienen una visión más sencilla de las cosas e impulsan la acción en los momentos en que sus señores dudan, aún y todo teniendo una mira estrecha y una ética servicial (Frenzel, 1992: 40), algo que vemos en Bolko y Raimundo.

A lo largo de la historia literaria del papel del criado, comenzamos a ver esa rama de ‘ayudante’, que tiene Bolko en el cuento, en la obra *Common Conditions* (1576), anónima, en la que encontramos los rasgos de parásito intrigante y de ayudante fiel.

En un fragmento del cuento puede recordarnos el criado al Sancho Panza de Cervantes, de *Don Quijote* (1605-1615), que, si bien está lejos de tratarse de un criado pícaro, se asemeja a él por el papel de acompañar a su señor en la hazaña. El fragmento al que nos referimos es el siguiente:

[...] Auch Bolko, der seinen jungen Herrn als Knappe begleiten sollte, hatte sich mit eine malten verrosteten Panzerhemd und einem mächtig langen Schwert dazu gerüstet. (Drittes Kapitel)

Sin embargo, en la novela *Die Asiatische Banise* (1689) de Zigler y Kliphausen, el criado es un bufón cobarde que acompaña a su señor, el príncipe Balacin, en su heroica aventura, lo cual es lo que más se asemeja a nuestro relato. Se nos presenta a Bolko como a una persona cobarde en varios fragmentos, como en el que están a punto de entrar en la casa del herrero:

“Hm,” sagte Bolko, “das sieht wohleher dem Eingang zur Hölle gleich, als einer Schmiedewerkstatt. Und dort hinunter wollt ihr?” (Viertes kapitel)

Por ahora hemos encontrado las características que tiene Bolko de acompañante, ayudante y cobarde, pero, una que le caracteriza mucho es la de gruñón y quejica, rasgos que encontramos en la comedia *Minna von Barnhelm* (1767) de Lessing, en la que este crea a un personaje torpe, malhumorado y demasiado gruñón. Esta naturaleza gruñona de nuestro criado la encontramos muy seguido a lo largo del relato:

“Nehmt mirs nicht übel, junger Herr,” hob Bolko endlich an, “ich kann nicht länger schweigen; mir frißt ein mörderlicher Grollan der Leber. [...] Der kleine Rotbart – ich möchte ihn gern anders betitteln, wenn wir nicht noch auf seinem Revier wären – der kleine Gottsei bei uns, den ich gar wohl kenne, oder ich will nicht Bolko heißen, er übt hier wieder einen von seinen Streichen aus, gebt Acht, und hat uns nur zum Besten. Schon als ein Knabe hab‘ ich solche feine Stücklein von ihm erzählen hören. Ich sag‘ euch, ander ganzen Mär von dem König mit den Schlangen ist kein wahres Wort.”

“Schweig still!” sprach Raimund, “und gib etwas zu essen her. Mich hungert.” (Viertes Kapitel)

En otro fragmento:

Er begann darauf im Weiterreiten nach seiner Art auf den Schmid sowohl als Meister Ezzelino zu schimpfen, und beide zu verwünschen [...]. (Fünftes Kapitel)

Podemos concluir con que el personaje de Bolko, aunque no es típicamente cómico, aporta un aire de desenfado a la acción, pues contrapuesto a la seriedad y heroicidad de Raimundo, el carácter más llano y modesto del criado se podría decir que da más vida a la historia.

2.5.2 El doble

Debemos aclarar que este motivo no se encuentra muy presente en el cuento, ya que sólo aparece a mitad de la historia (en el capítulo sexto), aunque permanece hasta el final. Diríamos que no se trata de un motivo principal, sino que es más bien un complemento en la historia y no lo desempeña el personaje principal, sino su criado.

Horst e Ingrid Daemmrich distinguen dos maneras de percibir al doble. Una es la que denominan *Motivation der Handlung* (Daemmrich, 1995: 108), que se basa en el juego con el parecido físico de las personas. En esas situaciones de parecidos entre personas se suelen generar enredos cómicos (Frenzel, 1992: 94).

Por otra parte, está lo que denominan *Motivation von subjektbezogenen Reaktionen*, que se basa en la reacción subjetiva del sujeto que sufre esta división del Yo, y se adentra más en lo psicológico del sujeto. Aquí los dobles reflejan los temores, deseos y alucinaciones de la persona y expresan lo que esta no puede, como dicen los Daemmrich (1995: 109): ‘Die Doppelgänger vergegenwärtigen innerseelische Vorgänge. Sie motivieren Ich-Spaltungen und selbstzerstörerische Tendenzen’.

Es preciso mencionar que la aparición de *doppelgänger* como palabra y motivo se da en la novela *Siebenkäs* (1796-1797) de Jean Paul, según el cual los dobles son aquellos que se ven a sí mismos.

En nuestro relato, que es un cuento de hadas, el doble aparece debido a fuerzas sobrenaturales o mágicas y, aunque al principio nos da una sensación de inquietud y perturbación, como al personaje que lo sufre (Bolko), termina convirtiéndose en algo cómico y alegre. En relación con esto, en el *Siebenkäs*, el miedo al segundo Yo se supera por el amor entre los dos amigos, situación de la que se pueden sacar efectos cómicos (Frenzel, 1992: 102). Vemos a continuación el horror que siente Bolko cuando su doble y otras pinturas y estatuas toman vida:

Und siehe! Das Bild fing an die Augen zu drehen, verzerrte das Gesicht zu einem freundlichen Grinsen und nickte ganz deutlich dreimal mit dem Kopfe. Darüber kam Bolko doch ein Grausen an, es lief ihm kalt über den Rücken, und er zog sich langsam, die Augen immer gegen das Bild gewendet, nach der Türe. (Sechstes Kapitel)

En esta parte de la historia vemos que se utilizan adjetivos y palabras como *entsetzt* y *Entsetzen*, *Todesangst* y *gräßlich*, lo que nos da cuenta de la perspectiva que se tiene de la situación. Más tarde, sin embargo, Bolko, habiendo aceptado ya la situación, deja de estar asustado y habla con su doble:

“Nun, wie weiter, Bolkokochen?” sprach Bolko zu seinem Ebenbilde, an dessen Begleitung er sich bereits so weit gewöhnt hatte, daß er anfing allerlei Possen mit ihm zu treiben. “Sprich doch nur

endlich einmal ein Wort! Ich kann solche stumme Gesellschaft nicht leiden; und du schlägst wahrhaftig ganz aus der Art, mein Söhnchen.” (Siebtes Kapitel)

Otra cosa en la que nos fijamos es que Bolko número 2 actúa de manera contraria a como lo hace el original, pues si Bolko número 1 es un cobarde y no se atrevería a enfrentarse a un ejército de esqueletos, Bolko número 2 lo hace valerosamente:

Bolko schrie laut auf vor Entsetzen und wollte sich hinter seinem Herrn verbergen; allein Bolko der zweite zog den Degen und zwarf sich keck der andringenden Schaar entgegen, und so mußte jener trotz seiner Todesangst ihm nach und wacker einhauen auf den Feind. (Siebtes Kapitel)

Para esta característica en la que el doble es un contrario al original, podemos mencionar los experimentos que realizó F.A. Mesmer, en los que, tras observar el comportamiento de personas sonámbulas o en alguna especie de trance, desarrollaban una segunda personalidad, la cual en casos era opuesta a la normal (Frenzel, 1992: 100). Fue E.T.A. Hoffmann quien, en sus obras, terminó desarrollando esta condición de la polaridad.

Sacamos de todo esto que la utilización del motivo en este cuento no se adentra en los aspectos psicológicos del personaje ni supone algo terrorífico, sino que no va más allá de ser un complemento que aporta comicidad y vitalidad al relato.

2.5.3 Los hermanos enemistados

Ya en la Antigüedad estaban presentes los conflictos entre hermanos, lo cual se castigaba al concebirse como algo antinatural y perverso. Sin embargo, no se juzgaba de la misma manera a aquellos que eran hermanastros o mellizos, pues se llegaba a entender el motivo de la discordia.

A lo largo de la historia, reconocemos varias causas para el enfrentamiento entre hermanos: la simple diferencia de caracteres; la lucha por el poder, por la herencia o el trono; la enemistad desde la infancia originada por el partidismo de los padres; la diferencia en ideas políticas, religiosas, etc.; y la rivalidad propiciada por el amor a una misma mujer (Frenzel, 1992: 146-152).

En la mitología, encontramos la primera disputa entre Atreo y Tiestes en el siglo I d.C., en la que ambos luchan por la soberanía de Argos, lo cual acarrea acciones fatales como el adulterio del uno y la venganza del otro, donde las personas perjudicadas son otras y ellos sobreviven. La muerte de los dos hermanos la encontramos ya en Eteocles y Polinices, que también luchan por el poder.

Refiriéndonos a nuestro cuento, la parte en la que se nos narra la historia del rey Giselherr es la más trágica, pues se nos dice que este ordenó matar a sus dos hermanos, junto

con sus mujeres e hijos, para obtener el trono. El rey Giselherr comete un fratricidio motivado por el deseo del poder, que no deja de ser un anhelo muy primario que, como hemos visto, ya se da al principio de los tiempos. De esto nos da cuenta Wolfgang cuando avisa a su hijo de los actos cometidos por el rey:

“Kennst du diesen König, den du von der gerechten Strafe zu befreien schwörst? Nun, so wisse, als sein Vater starb, da ließ er seine ältern Brüder beide heimlich ermorden, weil ihn nach der Krone gelüstete, er ließ sie ermorden mit Weib und Kind [...]”. (Zweites Kapitel)

En la religión cristiana, la Biblia relata la historia de Caín y Abel, en la que la enemistad entre hermanos es considerada pecado, y en donde el fratricidio es un crimen a castigar con la expulsión del criminal de la comunidad de Dios. Según Frenzel:

Wo moderne Literatur zum Archetypischen zurückkehren möchte, wird das Motiv der verfeindeten Brüder – sei es als rein charakterlicher Gegensatz, sei es unter Mitverwendung des Rivalitätsmotivs – deutlich am Kain-und-Abel-Schema orientiert. (Frenzel, 1992: 93)

Esto lo mencionamos porque el cuento de Contessa no está exento de la religión, pues encontramos referencias tanto de Dios como del mundo pagano. Cuando Wolfgang se refiere al crimen del rey, habla de un castigo de Dios:

“Unsinniger!” schrie Wolfgang zornig, “was beginnst du? Hier, wo Gott so sichtbar sein Rächeramt schon auf Erden erwaltet, willst du ihm frevelnd in dem Arm fallen und sein Gericht aufhalten?” (Zweites Kapitel)

En muchas de las obras literarias que incluyen el motivo de los hermanos enemistados, nos enfrentamos a un final trágico y a sucesos perversos, salvo en otras obras en que este motivo puede aparecer con comicidad. Nuestro cuento incorpora este motivo de una manera trágica al comienzo de la historia, pero que al final se resuelve positivamente, terminando con la reconciliación entre el rey y su hermano aún vivo.

Está claro que el crimen cometido por el rey Giselherr al asesinar a sus hermanos, es la acción que desencadena todo el cuento, pues si no se hubiera cometido ese crimen, el rey no habría sido atormentado por las serpientes y Raimundo no habría tenido que liberarle. Por tanto, constatamos que este motivo tiene gran importancia en la historia, a pesar de que sólo se mencione al principio.

2.5.4 La búsqueda del padre

Este es un motivo que se nos desvela al final del cuento pero que, sin saberlo ni el protagonista de la historia ni el lector, se desempeña durante toda la historia. Si bien nuestro protagonista no parte en busca de su verdadero padre, que no sabe que no es Wolfgang, termina encontrándose con él al final.

Frenzel distingue entre dos variaciones de este motivo: una es en la que el hijo crece sin ninguno de sus padres y es criado, por ejemplo, por gente sencilla, y cuando se hace mayor va, generalmente, en busca de su padre; y otra es en la que el muchacho crece con su madre y es hijo de un héroe extranjero, el cual le deja una marca (gnorisma) para reconocerlo más tarde (Frenzel, 1992: 745). En nuestro cuento, la situación se adapta a la primera variante, pues Raimundo se cría con un hombre sencillo en una casa en medio de un valle.

En las obras literarias más antiguas encontramos que cuando padre e hijo se encuentran, se da un duelo que sirve para probar la nobleza del hijo. Es una lucha que nada tiene que ver con el motivo del conflicto entre padre e hijo, pues no hay ningún odio, sino más bien idealización, y tampoco es a modo de venganza, puesto que no se conocen todavía. Generalmente, este enfrentamiento suele tener un final trágico, en el que, por ejemplo, el padre acaba matando al hijo para darse cuenta después de su consanguinidad. En la *Odissea* (s. VIII a.C.) de Homero, ya nos topamos con este motivo, que aparece en tres formas distintas (Frenzel, 1992: 745).

Sin embargo, es en las obras medievales en donde encontramos un final de reconocimiento y reconciliación. En estas, el caballero, debido a su carácter compasivo y templado, cuando se enfrenta a su contrincante, que es un adversario desconocido, no termina matándolo. Este final lo encontramos en el argumento de Hildebrando, en la *Thidrekssaga* (1250), cuando regresa a su hogar con la esposa y la madre de los reconciliados después de que se haya resuelto todo.

En nuestro cuento podemos identificar estas tres últimas características propias de este motivo: el duelo, el reconocimiento y la reconciliación. Esto es así porque al final, Raimundo, para defender el reino del rey Giselherr, va a batirse en duelo con el príncipe Gundiberto, al que no reconoce como su padre todavía. A diferencia de lo que hemos mencionado, no es su carácter indulgente el que lo salva de enfrentarse a su padre, sino la rosa de los Alpes que hace parecer como si Raimundo sangrara, que deducimos que no es otra que su madre interviniendo mágicamente. A causa de esto, el honor de Gundiberto le impide luchar contra Raimundo, evitando así un posible final trágico. Finalmente, el maestro Ezzelino y Wolfgang desvelan su relación, llevando a cabo así esa acción de reconocimiento por parte de ambos:

“Prinz Gundibert, was willst du tun! Es ist dein Sohn.” Wolfgang aber faßte Raimunds Arm, nahm ihm das Schwert aus der Hand und sprach: “Gegen wen stretiest du, Raimund! Dieser dort ist dein Vater, nicht ich.”(Achstes Kapitel)

Concluimos, pues, con que se trata de un motivo que tiene importancia en la historia, pues soluciona las dudas que se habían planteado y le da ese final sorpresivo y agradable, pero que a la vez se ve reducido ya que no está incluido en la trama principal.

CONCLUSIONES

A la luz del análisis que hemos realizado del cuento, podemos constatar que no se trata de un cuento común y que hay varios elementos en él que destacan por su singularidad. Lo más sorprendente y llamativo es su final, el cual nos coge de improviso, pues cuando pensamos que ya finaliza la historia, encontramos una última parte que da cuenta de los detalles que se han ido diseminando a lo largo de la obra, detalles que hemos mencionado. Mientras se lee o se narra el cuento se presupone el objetivo clásico y predecible del cuento, que es el rescate del rey con el consecuente ascenso al trono del protagonista y el matrimonio con su hija. Contessa nos desbarata los planes con la aparición final de un personaje que se creía muerto y que resulta estar emparentado con el rey y el héroe. Si esta situación se diese por casualidad, no tendría la importancia que tiene al ser una situación planeada perfectamente por el maestro Ezzelino. Con esto nos planteamos la duda de si el cuento se trata de la hazaña de un héroe que va a rescatar a un rey, o si tiene por objeto la aventura que vive el protagonista con el objetivo del reencuentro con su padre verdadero. Por tanto, destacamos la habilidad de Contessa de construir ese final chocante mediante la discreta inserción de elementos.

Destacamos de nuestro autor su capacidad de incorporar eficaz y coherentemente a personajes del imaginario popular en su cuento, personajes como Wieland el herrero, la diosa Diana, el *Rübezahl* o los reyes Giselherr y Gundiberto. Percibimos así una riqueza cultural en él, de la que se sirve para crear cuentos únicos como este y hacer perdurar así todos esos mitos y leyendas en que se basa. Si bien los hermanos Grimm, por ejemplo, destacaron en la dotación de unidad léxica y semántica de los cuentos que recopilaron, debemos atribuirle a Contessa el mérito de crear sus propios cuentos. Vemos que en ellos hay mucho más que una simple historia. Además, como hemos dicho antes, influyó en las obras de otros autores como Tieck, Chamisso, Fouqué y Hoffmann, lo cual nos da también cuenta de su talento e importancia en la literatura.

Este estudio que hemos realizado de este autor y de su obra nos invita a reflexionar en el gran número de autores de los que no hemos oído hablar y cuya obra puede ser tan rica y curiosa como la de Contessa.

Por último, nos damos cuenta de la importancia que ha tenido el cuento desde sus inicios, la cual quizá puede pasar inadvertida. Los cuentos son, generalmente, el primer género literario con el que tenemos contacto al nacer, y ellos son los primeros en acercarnos a la sociedad, pero también nos desconectan de ella al adentrarnos en sus mundos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMODÓVAR, A.R. (1986), *Cuentos al amor de la lumbre. Tomo I*, Madrid, Anaya.
- BAQUERO GOYANES, M. (1998), *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Universidad.
- BORTOLUSSI, M. (1985), *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra.
- CONTESSA, K.W.S. (1988), *La espada y las serpientes*, Barcelona, Los jóvenes bibliófilos.
- CONTESSA, K.W.S., *Das Schwert und die Schlangen*, Edición Kindle.
- DEL REY BRIONES, A., (2007), *El cuento tradicional*, Madrid, AKAL.
- DIXON-KENNEDY, M. (1998), *Encyclopedia of Russian & Slavic Myth and Legend*, California, ABC-CLIO.
- ESCOBEDO, J.B. (1972), *Enciclopedia completa de la mitología*, Barcelona, De Vecchi.
- FRENZEL, E. (1966), *Stoff- und Motivgeschichte*, Berlín, Eric Schmidt Verlag.
- FRENZEL, E. (1970), *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagbuchhandlung.
- FRENZEL, E. (1992), *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner.
- GERRITSEN, W.P. & VAN MELLE, A. (1998), *A Dictionary of Medieval Heroes*, Woodbridge, The Boydell Press.
- GOMA LANZÓN, J. (2020), *La enfermedad romántica*, ABC, recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-enfermedad-romantica-202003220151_noticia.html (última consulta: 15.07.2021)
- GONZÁLEZ, M.J. & BALZER HAUS, B. (1991), *Historia de la literatura alemana*, Madrid, Cátedra.

- HERNÁNDEZ, I. & MALDONADO, M. (2003), *Literatura alemana: épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza.
- HORST, S. & DAEMMRICH, I. (1995), *Themen und Motive in der Literatur*, Tubinga, Francke.
- IMBERT, E.A. (1992), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- JEAN, G. (1988), *El poder de los cuentos*, Barcelona, Pirene.
- KOCH, M. (1940) *Historia de la literatura alemana*, Barcelona, Labor.
- KOZAK, L. (2018), *Rübezahl. From Mountain Spirit to Gandalf*, Heirlooms European stories, Goethe Institut, recuperado de <https://www.goethe.de/prj/erb/en/erb/21339184.html> (última consulta: 15.07.2021)
- LLOVET, J. (2017), *Lecciones de literatura universal. Siglos XII a XX*, Madrid, Cátedra.
- LUKACS, G. (1971), *Nueva historia de la literatura alemana*, Buenos Aires, La Pléyade.
- MARTINI, F. (1964), *Historia de la literatura alemana*, Barcelona, Labor.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. & RICO, F. (2002), *Todos los cuentos. Antología universal del relato breve. Tomo I: De la Antigüedad al Romanticismo*, Barcelona, Planeta.
- MUÑOZ ACEBES, F. J. (1999), *Literatura y reflexión. El relato especular en las novelas de los primeros románticos alemanes*, Valladolid, Universidad.
- PACHECO, C. & BARRERA LINARES, L. (Compiladores) (1993), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- PISANTY, V. (1995), *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- PROPP, V. (1987), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- PROPP, V. (2008), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.

- ROETZER, H.G. & SIGUAN, M. (1990), *Historia de la literatura en lengua alemana: desde los inicios hasta la actualidad*, Barcelona, Universidad.
- SAFRANSKI, R. (2009), *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Múnich, Carl Hanser Verlag.
- TODOROV, T. (2009), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán.
- TOMACHEVSKI, B. (1983), *Teoría de la literatura*, Madrid, AKAL.
- WEISSTEIN, U. (1968), *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer.
- WELLEK, R. (1983), *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia.
- ZAPATA RUIZ, T. (2007), *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento: un recorrido teórico sobre sus características literarias*, Castilla-La Mancha, Universidad.
- ZIPES, J. (2014), *El irresistible cuento de hadas: historia cultural y social de un género*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.