

*El monje sin hábitos. Configuración  
del entramado argumental en la novela italiana  
de Conrad Ferdinand Meyer Die Hochzeit  
des Mönchs*

Isabel HERNÁNDEZ  
Universidad Complutense de Madrid

*Noch einmal darf ich südlich Land  
Ich Nordgeborner wallen,  
Vertauschen meine Felsenwand  
Mit weißen Marmorhallen.  
Gegrüßt, Italia, Licht und Lust!  
Ich preise meine Lose!  
Du bist an unsrer Erde Brust  
Die Rose, ja die Rose!*

(LA RÖSE)

De las tres “novelas italianas” de Meyer, *Die Versuchung des Pescara*, *Angela Borgia* y *Die Hochzeit des Mönchs*, es, sin duda, esta última la que ha sido analizada con mayor rigor y desde los puntos de vista más divergentes, debido al absoluto dominio de la técnica narrativa del género de la *Novelle* de que su autor hace gala aquí. Es cierto que la novela del monje Astorre, escrita entre 1880 y 1884 es una de las composiciones más maduras y mejor conformadas de Meyer, pero el ingente número de estudios que se le han dedicado a lo largo de este siglo<sup>1</sup> ha tratado exclusivamente aspectos

---

<sup>1</sup> El mayor número de estudios sobre la obra de Meyer data de la primera mitad del siglo XX. Aparte de los de Brack, Mauerhof, Kalischer, Klein y Faessler mencionados en la bibliografía por tratarse ya de clásicos en el estudio de la obra de este autor, cabe destacar aquí también algunos más por su enfoque innovador en el momento de su publicación: Blaser, Otto, «C. F. Meyers Renaissancenovellen». *Untersuchungen zur neueren Sprache und Literaturgeschichte* 8, Berna 1905; Baumgarten, Franz Ferdinand, *Das Werk C. F. Meyers*,

muy puntuales, sin buscar la correlación entre algunos de ellos, coincidentes y recurrentes, una correlación tras la cual se esconde el proceso de composición y perfecto engranaje de las dos estructuras narrativas, la externa y la interna, y que en esta novela, más que en ninguna otra, alcanzan un grado sumo de perfección, demostrando una vez más que las *Novellen* de Meyer son únicas en su género.

¿Qué tiene de particular *Die Hochzeit des Mönchs* respecto del resto de las novelas de Meyer? La respuesta no es otra que la duplicidad. Una estructura doble. Doble narrador, doble historia, doble espacio, doble tiempo, doble protagonista y dobles personajes secundarios. Una historia dentro de otra historia. Una historia marco y una historia dentro del marco perfectamente engranadas entre sí, hasta el punto de reflejarse la una en la otra como en un espejo.

De nuevo utiliza aquí Meyer esta técnica ya conocida, la de la novela marco, tan útil para sus novelas de corte histórico, pero lo hace en esta ocasión de forma completamente novedosa: en *Die Hochzeit des Mönchs* Meyer cede la palabra a Dante, a un escritor, no a un individuo cualquiera, y Dante, que supera en mucho al resto de los personajes tanto de la narración marco como de la narrada dentro de ésta, será el que nos relate la tormentosa historia del monje Astorre, quien, sin querer, se vio obligado a abandonar los hábitos para cumplir una promesa hecha a su padre en el lecho de muerte. No cuenta Dante para nosotros, sino para su público, para la corte que le escucha. El marco no es aquí un mero añadido, un recurso que facilita al autor la distancia entre el tiempo presente y la historia (Meyer crea siempre un personaje de ficción, a través del que se expresa y tras cuya máscara se oculta sin temor a ser descubierto como organizador de la trama narrativa), sino un recurso que convierte el propio hecho de narrar en una *Novelle*: el proceso narrativo se convierte de esta forma en argumento literario. No interesa tanto *qué* es lo que se cuenta, sino *cómo* se cuenta.

La configuración del tema y la elección de los personajes tienen su origen, al igual que muchas otras de sus novelas, en el gusto y la predilección

---

*Renaissance-Empfinden und Stilkunst*. Múnich 1914; Corrodi, Hans, *C. F. Meyer und sein Verhältnis zum Drama*. Leipzig 1923; Sulger-Gebing, Emil, «C. F. Meyers Werke in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst». *Euphorion* 3. Leipzig 1921; Kostova, Wera, *Die Bewegungen und Haltung des menschlichen Körpers in C. F. Meyers Erzählungen*. Leipzig 1916. Los estudios más recientes tratan aspectos generales de la obra de Meyer poniendo en relación el conjunto de su producción, por ello reseño en la bibliografía tan sólo aquellos que estudian algún tema relacionado directamente con el presente artículo.

de Meyer por el mundo italiano y por el medievo y el renacimiento en este país. La fascinación por el arte italiano, su estética, su delicadeza, la oposición con la rudeza del norte, el contraste entre ambos (un elemento que fue siempre para el escritor uno de sus mejores recursos narrativos) recorre toda su producción como una espina vertebral<sup>2</sup>. En una carta a Rodenberg fechada el 30 de noviembre de 1881 leemos que Meyer tiene en mente ya el argumento para una novela “apasionante”, con Federico II y una normanda como protagonistas<sup>3</sup>; en 1882 ha añadido ya a la pareja la figura de Ezzelino. El resultado de esta idea primitiva lo encontramos en *Die Richterin*, pero el peso de la figura del tirano Ezzelino dará como resultado una nueva novela “medieval” que, con sus importantes personajes, le ganó el pulso a la primera, desplazándola en el tiempo. Esta novela, a la que él mismo denomina en diversas ocasiones como “medieval” es *Die Hochzeit des Mönchs*. Medieval seguramente porque al esbozarla aún no le resultaba claro el emplazamiento definitivo (en un principio pensó situarla en el palacio del Papa en Roma, después en la corte de Barbarroja en Núremberg)<sup>4</sup>, así como por las reflexiones y las oscuras especulaciones, casi a la manera escolástica, que Dante hace sobre el bien y el mal, pero renacentista en los detalles, en la atmósfera y en el contenido, en la figura del poeta y todo su entorno y su cosmos literario, así como en la de Astorre, a quien Meyer califica siempre como un “Renaissance-Mönch”. El entorno es el apropiado para relatar la

---

<sup>2</sup> El propio Meyer reconoce la influencia que el conocimiento del mundo italiano ha tenido en su obra: “Von der französischen Schweiz habe ich keine entscheidende Anregung für die Kunst empfangen. [...] Wenn man diese Bildungseinflüsse benennen wollte, müßte man sie allgemein romanische nennen, spezifisch französische habe ich nicht. Italien, wo ich oft war, Bünden sind hier viel mächtiger gewesen”. Citado según Franchini, Patrizia N. (1984: 25).

<sup>3</sup> “Die Dichtung: eine leidenschaftliche Fabel, ein Vorspiel: (der Staufe Friedrich II. und eine gewaltige Normannin, daneben zwei jungen Leute in Liebe und Haß sich beegnend) ist durchaus dramatisch gedacht. Ich werde sie gleichzeitig novellistisch und dramatisch ausführen”. Langmesser, A., *Conrad Ferdinand Meyer und Julius Rodenberg. Ein Briefwechsel*, Berlín 1918, p. 99.

<sup>4</sup> En carta a Frey del 5 de enero de 1881: «Ich baue dies Frühjahr, hoffe aber zuvor mein Novellchen (“die Hochzeit des Mönchs” oder “Götz der Mönch”, Zeit Friedr. Barbarossa, Ort Nürnberg) unter Dach zu bringen». En carta a Felix Bovet del 14 de enero del mismo año: «Je suis en train d’écrire une nouvelle: “Les noces du moine”, nouvelle fort touchante et qui n’a rien de baroque que le titre (moyen âge, Nuremberg, temps de Barbarossa)». Cito siempre por la edición crítica al cuidado de Hans Zeller y Alfred Zäch (1961), *Conrad Ferdinand Meyer. Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Benteli: Bern; vol. 12. Aquí p. 247. De aquí en adelante siempre *Die Hochzeit* seguido del número de página.

historia de un monje que se debate entre el sentimiento y la obligación, un tema éste del monje sin hábitos, enmascarado en la historia marco bajo el lema que rige el juego de contar historias que está teniendo lugar entre los nobles veroneses, y del que harán partícipe a Dante, su invitado: un cambio repentino de profesión<sup>5</sup>.

La trama que recoge esta novela, sin embargo, tampoco es nueva. Aparece ya en la *Historia de Florencia* de Maquiavelo, en las luchas partidistas entre güelfos y gibelinos que condujo a un duelo entre las familias de los Buondelmonte y los Amidei por culpa de un compromiso roto<sup>6</sup>. Meyer ha-

---

<sup>5</sup> «“Was ist euer Thema?” warf Dante hin, weniger ungesellig, als er begonnen hatte, aber immer noch mürrisch genug. / “Plötzlicher Berufswechsel”, antwortete der Jüngling bündig, “mit gutem oder schlechtem oder lächerlichem Ausgange”». (*Die Hochzeit*, p. 8).

<sup>6</sup> Efectivamente Maquiavelo expone lo siguiente: «Había en Florencia, entre otras poderosas familias, la de los Buondelmonti y la de los Uberti y, junto a éstas, estaban los Amidei y los Donati. A la familia de los Donati pertenecía una mujer viuda y rica, que tenía una hija bellísima. Tenía ésta el proyecto de casarla con el señor Buondelmonte, joven caballero jefe de la familia de los Buondelmonti. A nadie había querido manifestar esta intención suya, o por negligencia o por creer que siempre tendría tiempo para ello. Pero dio la casualidad de que el señor Buondelmonte se prometió con una muchacha de los Amidei, de lo que aquella mujer se disgustó muchísimo y, esperando poder impedir aquel matrimonio antes de que se celebrara la boda, viendo al señor Buondelmonte que iba solo hacia su casa, bajó a la calle llevando consigo a su hija y, cuando aquél pasó por delante, le salió al encuentro diciendo: “Me alegro de verdad de que hayáis tomado mujer, por más que yo tenía reservada para vos esta hija mía”; y, abriendo la puerta, se la hizo ver. El caballero, viendo la belleza de la muchacha, que era realmente extraordinaria, y considerando que la nobleza y la dote de la misma no eran inferiores a las de la mujer con la que se había comprometido, se encendió en tal deseo de tenerla para sí, que, no pensando en la palabra empeñada, ni en la ofensa que cometía al faltar a dicha palabra, ni en los males que podrían derivarse del perjurio, dijo: “Puesto que vos me la habéis reservado, yo sería un ingrato en rechazarla, estando como estoy aún a tiempo” y, sin perder tiempo, se casó con ella. Este hecho, apenas conocido, llenó de indignación a la familia de los Amidei y a la de los Uberti, que estaban emparentados con ellos y, reunidos con otros muchos parientes, llegaron a la conclusión de que aquella injuria no podía tolerarse sin desdoro ni podía vengarse de otra manera que con la muerte del señor Buondelmonte. Y, aunque algunos pensaran en los males que podrían derivarse de esa muerte, Mosca Lambertí adujo que quien piensa en demasiadas cosas no lleva a cabo jamás ninguna, y añadió aquella trillada y bien conocida sentencia: “Las cosas hechas principio tienen”. Encargaron, pues, este homicidio a Mosca, a Stiatta Uberti, a Lambertuccio Amidei y a Oderico Fifanti. Estos, la mañana de Pascua de Resurrección, se escondieron en la casa de los Amidei situada entre el Puente Viejo y San Esteban y, cuando el señor Buondelmonte atravesaba el río en un caballo blanco, pensando que sea cosa tan fácil el perdonar una injuria como el renunciar a un parentesco, fue por ellos asaltado y muerto al pie del puente, bajo una estatua de Marte. Este homicidio dividió a toda la ciudad, poniéndose unos del lado de los Buondelmonti y otros de parte de los Uberti. Y, dado que es-

bía elaborado ya este tema en 1867 en una balada, *Der Mars von Florenz*, que fue seleccionada para la edición de los poemas de 1882. Quizá la revisión de la balada para esta publicación le acercó de nuevo al tema que elaboró a lo largo de años posteriores para una versión en prosa.

Meyer une la trama florentina de Maquiavelo con la historia del monje Astorre, introduciendo dos motivos fundamentales, la piedad y la justicia, dos de las fuerzas más poderosas del alma humana, que siempre parecen excluirse e imposibles de aunar en una única persona, y que a lo largo de toda la obra sirven de base a la elaboración literaria del motivo principal, el del monje sin hábitos. El motivo representa el paso de una forma de existencia a otra totalmente diferente: el monje, como individuo entregado a Dios, vive para los demás; por ello Astorre, incapaz de afirmar su propia voluntad, se resigna a acatar la del padre. Esta decisión involuntaria marca una incisión en la vida de Astorre. Tiene treinta años (la misma edad que Dante al escribir la *Divina comedia*) y hasta entonces no ha conocido otro mundo que el del convento, el del recogimiento y la piedad. Ahora, sin embargo, una vez abandonados los hábitos, Astorre comenzará a experimentar nuevas sensaciones: reconocerá el mal (“[...] ihn überkam die empörende Gewißheit, daß ein Sterbender seinen guten Glauben betrogen und seine Barmherzigkeit mißbraucht habe”), tendrá sentimientos turbios (“Unwillig, fast feindselig wandte sich sein Gedanke gegen das ihm zugefallene Weib”), se sentirá solo en su arrepentimiento (“Astorre stand allein in seinem verscherzten Mönchsgewande, welches eine von Reue erfüllte Brust bedeckte”), y se avergonzará de sí mismo (“Jetzt gewahrte der Mönch plötzlich sein Ordenskleid und den Widerspruch seiner Gefühle und Betrachtungen mit demselben. Er schämte sich vor seiner Kutte und sie wurde ihm lästig”). De este modo, su identidad se verá fracturada en el momento decisivo en que cambie los hábitos por la ropa del mundo: “Gebt mir weltliches Gewand!”<sup>7</sup>.

A estos motivos se une, como *leitmotiv* dominante, la constante presencia del destino, de lo irracional, que se convierte en la justificación poética del motivo, y ello a pesar de que en cierto modo se contradice de forma ra-

---

tas familias tenían muchas casas, torres y gentes, combatieron mutuamente durante largos años sin lograr vencer la una a la otra. Estas enemistades, aunque no se concluyeran firmando una paz, tenían sus treguas; y, de esta manera, según las sucesivas vicisitudes, unas veces se aquietaban y otras se volvían a encender». Maquiavelo, Nicolás (1979), *Historia de Florencia*. Madrid: Alfaguara. Libro segundo, III, pp. 85 ss. Traducción de Félix Fernández Murga.

<sup>7</sup> *Die Hochzeit*, pp. 30 y 31.

dical con la concepción básica que subyace a la novela: la racionalidad, actuar según la razón, no según el corazón. Destino unido a fatalismo, personificado éste en la figura negra de la obra: el tirano Ezzelino da Romano, cuya presencia en la novela contribuye, sin duda alguna, a aportar veracidad histórica al texto, además de dotar a la estructura de las características exclusivas del personaje trágico, entendiendo 'trágico' en el sentido aristotélico de la palabra. Así, entrelazando rápidamente estas tres constantes universales (piedad, justicia y destino) con el motivo del monje sin hábitos, da comienzo esta historia, cuyo título nos sitúa ya de entrada en una situación paradójica de difícil comprensión<sup>8</sup>.

La estructura externa de la obra presenta, como ya se ha dicho, unas características propias de la narrativa histórica de Meyer. La estructura de la novela marco aparece ya en la primera novela del autor, *Das Amulett* (1873)<sup>9</sup>, bajo la forma del manuscrito encontrado, y a partir de ella irá aumentando su nivel de complejidad y perfección hasta llegar a *Die Hochzeit des Mönchs*. Siguiendo fielmente la tradición novelística iniciada por Boccaccio, Meyer organiza aquí una historia marco semejante en todo a la que éste plasmara en su *Decamerón*. Si el proceso narrativo se convierte en argumento literario, no puede ser otro el marco más apropiado para ello que un grupo de personajes jugando a contarse historias. La estructura de la historia dentro de la historia sirve a Meyer para jugar con la distancia del momento presente y la ilusión de acercarlo al lector, o lo que es lo mismo, para jugar con ficción y realidad. ¿Qué es realidad y qué es ficción en esta

---

<sup>8</sup> Tras la rápida presentación de la catástrofe que dará lugar a que Astorre se vea obligado a abandonar los hábitos, Meyer insiste repetidas veces en la concatenación de estos tres motivos configuradores de la trama: «Man hatte deren eine Zahl am Strande der Brenta aufgeschlagen und jetzt die Toten oder Scheintoten hineingelegt, welche von ihren schon aus dem nahen Padua herbeigeeilten Verwandten und Dienern umjammert wurden. "Dort, Mönch, verrichte, was deines Amtes ist: Werke der Barmherzigkeit! Tröste die Lebenden! Bestatte die Toten!"» (*Die Hochzeit*, p. 15); «[...] "Was brauchtest du auf die Brenta hinauszugrüßen? Das hast du mir zuleide getan! Hörst du wohl?" "Schicksal", antwortete Ezzelin». (p. 20); «Die Dinge verketteten sich». (p. 26); «[...] ihn überkam die empörende Gewißheit, daß ein Sterbender seinen guten Glauben betrogen und seine Barmherzigkeit mißbraucht habe». (p. 30); «"Glaube das nicht, Astorre! Glaube das Gegenteil! Ich bin der einzige, welcher meinem Ohm leise, aber verständlich zuredet, daß er nicht unbarmherzig werde, daß er ein Mensch bleibe"». (p. 39).

<sup>9</sup> Sobre la configuración de las estructuras interna y externa en *Das Amulett*, la menos estudiada de las novelas de Meyer, véase mi artículo «El amuleto y el halcón. Reconstrucción del proceso narrativo en *Das Amulett* de Conrad Ferdinand Meyer». *Revista de Filología Alemana* 6, 1998, pp. 109-123.

novela? La historia marco representa la realidad y la historia dentro del marco la ficción, así se nos presenta desde fuera, y así se explica al comienzo de la novela, donde se hace ver al lector que la historia de Astorre no reconstruye un hecho que haya sido constatado históricamente, sino que tan sólo conecta con algunos datos y hechos históricos, pero que por lo demás es pura invención del narrador. Y en el juego entre ficción y realidad se mueve constantemente el narrador real (Dante), pero ficticio en lo que a la acción novelada se refiere<sup>10</sup>. Cabría, sin embargo, preguntarse también si acaso no será real la historia del monje sin hábitos y ficticia, por no haber existido nunca, la situación en que Dante la relata como si de una historia de su invención se tratara. El lector habrá de decidir, pues, qué es poesía y qué es verdad en esta ficción en la que todo es en realidad un juego de formas narrativas, moviéndose siempre, al igual que el conjunto de la obra, en un plano dual.

La narración de Dante se implica en este juego hasta el punto de oscilar continuamente entre la narración omnisciente, la narración en primera persona y la narración sin narrador, o lo que es lo mismo, el diálogo directo sin marcadores de discurso, combinando así objetividad y subjetividad en un delicado juego de voces narradoras. De este modo, el lector pierde a menudo la conciencia de la existencia de una voz que narra, que a su vez, sin embargo, no es más que un narrador narrado, pues son los mismos personajes los que con frecuencia desarrollan la acción.

De que esto es así, y de que además al inventar su historia Dante parece no conocer en muchas ocasiones lo que se oculta detrás de aquello que narra, nos hablan muchos pasajes en el texto, pues Dante, como el narrador extraordinario que es, no tiene miedo en ocultar un desconocimiento, que en realidad no es tal, sino un recurso propio que utiliza de forma manifiesta, un recurso propio del escritor, que ante todo es, para aumentar el grado de intriga de sus oyentes. Es, por tanto, una falta de omnisciencia voluntaria que utiliza como recurso literario en el juego alternante de voces narradoras del texto<sup>11</sup>. El efecto, que apuntan también Hans y Rosemarie Zeller refiriendo-

---

<sup>10</sup> «“Erzählst du uns eine wahre Geschichte, mein Dante, nach Dokumenten? oder eine Sage des Volksmundes? oder eine Erfindung deiner bekränzten Stirne?” / Dieser antwortete langsam betonend: “Ich entwickle meine Geschichte aus einer Grabschrift”». (*Die Hochzeit*, p. 11).

<sup>11</sup> Podemos citar en este sentido algunos pasajes como éstos: «“[...] euer Inneres lasse ich unangestastet, denn ich kann nicht darin lesen”» (*Die Hochzeit*, p. 12); «Welcher Mund den andern suchte, weiß ich nicht, denn die Kammer war völlig finster geworden» (*Die Hochzeit*, p. 74).

se a la falta de perspectiva narrativa, no es otro que la consecución de un reflejo mucho más preciso de la propia realidad<sup>12</sup>. Sin embargo, y a pesar de ello, Meyer no pretende en ningún momento que su novela responda a un alto grado de veracidad, sino que tan sólo se sirve de ella para aumentar la ficción de la narración, tomando como elemento base para ello la figura de Dante como narrador, el cual, utilizando todas las posibilidades de juego que le ofrece la ficción del marco narrativo, desarrolla su narración de forma no definitivamente omnisciente, con refinamiento y virtuosismo, recurriendo a todos los trucos que le ofrece su situación de narrador y poniéndolos en práctica. Con ellos capta la atención del receptor de tal forma que a lo largo de la novela se describen momentos como el que acontece en una ocasión en que Dante se dispone a dejar a un lado una observación sobre el monje Astorre, pero Diana y Antiope, que se han identificado plenamente con las dos mujeres de la historia, lo increpan para que no silencie algo que seguramente será interesante para ellas<sup>13</sup>.

Igual que en esta ocasión, las interrupciones en la narración para volver al marco son relativamente frecuentes, y sirven en este caso al narrador primario, esto es, al de la historia marco, para dejar ver la total identificación de los personajes de esta narración con los de la historia narrada por Dante, además de poner de relieve algunos cuadros escénicos y algunos motivos concretos. La adecuación y el engranaje, por tanto, de ambas historias entre

---

<sup>12</sup> «Das Fehlen eines durchgehend eingenommenen Standpunkts und die stellenweise mangelnde Informiertheit des Erzählers bewirken jene Vieldeutigkeit, die der Realität eigen ist». Zeller, Rosemarie und Hans (1977: 111).

<sup>13</sup> Reproduzco aquí el pasaje, pues refleja de forma muy adecuada este juego narrativo de Dante: «“Da Ihr alle in der Liebe so ausgelernet und bewandert seid [...], überspringe ich das verräterische Selbstgespräch des zurückkehrenden Astorre und sage kurz: da ihn der verständige Ascanio belauschte, erschrak er un predigte ihm Vernunft.” / “Wirst du deine rührende Fabel so kläglich verstümmeln, mein Dante?” wendete sich die entzündliche Freundin des Fürsten mit bittenden Händen gegen den Florentiner. “Laß den Mönch reden, daß wir teilnehmend erfahren, wie er sich abwendete von einer Rohen zu einer Zarten, eigner Kalten zu einer Fühlenden, von cinem steinernen zu einem schlagenden Herzen-” / “Ja, Florentiner”, unterbrach die Fürstin in tiefer Bewegung und mit dunkel glühender Wange, “laß deinen Mönch reden, daß wir staunend vernehmen, wie es kommen konnte, daß Astorre, so unerfahren und täuschbar er war, ein edles Weib verriet für eine Verschmitzte – hast du nicht gemerkt, Dante, daß Antiope eine Verschmitzte ist? Du kennst die Weiber wenig! In Wahrheit, ich sage dir” – sie hob den kräftigen Arm und ballte die Faust – “Auch ich hätte geschlagen, [...]”. Und sie führte den Schlag in die Luft. Die andere erbehte leise. [...] / Dante für sein Teil lächelte zum ersten und einzigen Mal an diesem Abende, da er die beiden Frauen so heftig auf der Schaukel seines Märchens sich wiegen sah». (*Die Hochzeit*, p. 63, 64).

sí son absolutamente perfectos; además, no sólo se produce el efecto deseado sobre los personajes: las interrupciones y el regreso constante a la historia marco sirven también al autor para darnos todas las pautas necesarias respecto de la construcción, la división y la estructuración de la trama. La narración de Dante se interrumpe continuamente con vueltas, más o menos largas, a la historia marco: o bien es el mismo Dante el que se interrumpe y explica los acontecimientos narrados a sus oyentes, o bien requiere de ellos una reflexión, otras veces son ellos mismos los que le interrumpen para preguntarle o le hacen indicaciones de cualquier tipo. En total son catorce las veces que se rompe el discurso de la historia de Dante para volver a la historia marco. De este modo, tanto las pausas, como los cortes e interrupciones de la narración dentro del marco se constituyen en el principio organizador de la estructura externa, un principio que a su vez revierte en la construcción de la estructura interna, que no es otra que la del drama, pues cada vuelta a la narración marco se corresponde perfectamente con el final de un acto o una escena teatral. Y no sólo esto, sino que, además, las interrupciones confieren a la obra el ritmo intrínseco a la estructura interna de la *Novelle*, ralentizando siempre los momentos de aumento o disminución de la tensión<sup>14</sup>. El resultado es un conjunto arquitectónico construido paso a paso, con todo detalle, de manera que la *Novelle*, por tanto, como género en prosa con estructura dramática perfectamente estudiada y construida, tiene en esta novela de Meyer una pieza maestra, de perfecta estructuración aristotélica: el esquema *planteamiento – desarrollo – nudo – ralentización de la tensión dramática – catástrofe* es el único que subyace a la estructura de la obra<sup>15</sup>. Tras la presentación a modo de introducción de las circunstancias que darán lugar a la catástrofe final le siguen los preparativos de la boda; el giro en el desarrollo de la acción, elemento necesario e imprescindible en el drama aristotélico, que se produce tras el clímax (la escena de los anillos y la confusión dan lugar a un giro inesperado en los sentimientos de Astorre, quien

<sup>14</sup> Acerca del ritmo en la novela *vid.* Faessler, Marcelle (1925: 34-36).

<sup>15</sup> Cito tan sólo algunos de los pasajes más relevantes al respecto: tras la descripción rápida del accidente en el río y de la vuelta a casa de Diana y Astorre, una broma de Gocciola pone fin a lo que se puede considerar como el primer cuadro escénico. Dante explica el significado de la palabra 'amarelle' y el narrador de la historia marco explica: «Hier machte der Erzähler eine Pause und verschattete Stirn und Augen mit der Hand, den weiteren Gang seiner Fabel übersinnend». (*Die Hochzeit*, p. 31). O cuando Ezzelino ha dado su beneplácito a la boda y dispuesto ya las celebraciones, Cangrande, el príncipe de la historia marco, interrumpe a Dante: «"Darf ich unterbrechen?" fragte Cangrande, der höflich genug gewesen war, eine natürliche Pause der Erzählung abzuwarten». (*Die Hochzeit*, p. 43).

se da cuenta de que ama a Antiope y no a Diana), se encuentra en la repentina decisión de Astorre de abandonar a Diana para casarse con Antiope, tras lo cual todo se encamina directamente hacia la catástrofe. La muerte de los protagonistas se demuestra aquí como un requisito imprescindible en la estructura cerrada del drama aristotélico. Que la estructura dramática se corresponde en todo momento con la idea inicial de Meyer para organizar la trama, se deduce de la denominación que dio originariamente a los capítulos, como si de la división en actos de un drama se tratara:

- Der Mönch  
I.    – bis Umkleidg  
II.   In der Villa  
III.  Auf der Brücke  
IV.  die Sposalizien  
V.    In der Burg  
VI.  Die Hochzeit<sup>16</sup>

La estructuración del tiempo en la obra coincide también con la organización del tiempo en el drama. Tras el desafortunado accidente en el río transcurre tan sólo una semana de luto antes de que la acción retome nuevamente su fatídico curso. Todo lo que acontecerá posteriormente tiene lugar en tan sólo unos pocos días: el encuentro con Antiope, el escándalo durante la fiesta de compromiso con Diana, la solicitud sin éxito de Germano, la boda secreta del monje, la macabra fiesta de boda y la muerte de los amantes. La acumulación de situaciones y acontecimientos es absolutamente dramática.

Un papel fundamental dentro de toda esta estructuración lo representa Dante. Es cierto que no es la primera vez que aparecen escritores italianos en las obras de Meyer, pero siempre en un papel diferente al que Dante desempeña aquí: o bien como personajes, o bien a través de una simple mención del escritor o de sus obras, o citándolo literalmente o de manera aproximada, o evocándolo a él o a sus obras a través de reminiscencias, o utilizándolo como fuente. El papel de Dante aquí es bien diferente: él es el que como conductor del hilo narrativo marca las pautas de la estructura dramática, el que elige lo que se debe narrar y lo que puede pasarse por alto o resumirse brevemente, el que introduce las pausas y reflexiona sobre el curso de la historia, el que comenta los acontecimientos y explica los hechos, el que

---

<sup>16</sup> *Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. XII, p. 271.

permite que otros personajes de la historia marco interrumpen su discurso con preguntas o dudas a las que él siempre intenta dar respuesta, el que, cual escritor, incluso puede hacer que su discurso vuelva atrás para eliminar aquellos pasajes o a aquellos personajes que no resultan de su agrado...<sup>17</sup> El juego de contar historias que están practicando el anfitrión de Dante y sus cortesanos adquiere pleno sentido sólo cuando él participa del mismo: lo que hasta entonces no tenía estructura y apenas emoción, cobra ahora un nuevo sentido al introducir Dante un giro inesperado con la narración de su historia del monje. Dante no cuenta hechos reales como han relatado los que en el juego le han precedido, sino que inventa, crea ficción. A pesar de que el punto de partida está marcado de antemano (“plötzlicher Berufswechsel”), su capacidad creadora convierte el motivo corriente del monje o la monja que han abandonado los hábitos en algo especial y misterioso al recrear a un protagonista que ha dado ese paso no por propia convicción, sino por mantener una promesa. La ruptura de los votos traerá consigo un terrible desenlace, pues una infidelidad dará lugar a otra, y la sucesión encadenada de distintos momentos trágicos dará lugar a la catástrofe. La historia narrada por Dante es una historia nacida de una mente creadora capaz de desarrollar una serie de acontecimientos inauditos (la “unerhörte Begebenheit” necesaria para que el género de la *Novelle* se desarrolle plenamente) a partir de una inscripción: éste es su punto de partida<sup>18</sup>. Nace así la literatura dentro de la literatura, el desarrollo del fenómeno literario dentro del propio texto literario, desde el primer momento en que Dante da una explicación al lector de por qué la historia ha de contarse de esa manera y no de otra, resultando por tanto un conjunto único dentro de la novelística de Meyer, y de la de corte histórico en general.

---

<sup>17</sup> «“[...] Ich streiche die Narren Ezzelins”, unterbrach sich Dante mit einer griffelhaltenden Gebärde, als schriebe er seine Fabel, statt sie zu sprechen, wie er tat. “Der Zug ist unwahr, [...]”». (*Die Hochzeit*, p. 35).

<sup>18</sup> «“Die Inschrift”, erwiderte Dante, “war lateinisch und lautete: ‘Hic jacet monachus Astorre cum uxore Antiope. Sepeliebat Azzolinus’.”» (*Die Hochzeit*, p. 11). No es inaudita la existencia de la lápida con la inscripción, sino el hecho de que un monje tenga esposa: ahí es donde se encuentra el elemento novedoso, que permitirá el desarrollo de la novela. La explicación que Dante añade respecto del lugar donde se encuentra la inscripción sirve para localizar el lugar exacto de la acción, pero sobre todo para asentar la historia del monje Astorre en el terreno de la realidad: «“[...] Der Stein, welcher sie trägt, lag in einem Winkel des Klostergartens, allerdings unter wildem Rosengesträuch versteckt, aber doch den Novizen zugänglich, wenn sie auf allen Vieren krochen und sich eine von Dornen zerkratzte Wange nicht reuen ließen. Ich befahl dem Prior – will sagen, ich ersuchte ihn, den fraglichen Stein in die Bibliothek zu versetzen und unter die Hut eines Greises zu stellen”». (*Die Hochzeit*, p. 11).

La figura de Dante presenta también la misma duplicidad que caracteriza al resto de los personajes de la novela. Dante se desdobra entre la historia marco y la historia que él mismo narra: en la historia marco, Dante aparece descrito en sus movimientos, su actitud, sus gestos, a través de los cuales percibimos sus inquietudes, sus intereses. Meyer lo rodea aquí de un mundo, la corte de Cangrande, en el que la figura del poeta sobresale de manera singular, y así, a través de la confrontación con su entorno, la figura de Dante va adquiriendo sus rasgos más característicos. En el marco es un personaje entre personajes, un objeto de la narración de Meyer. En la historia dentro del marco, por el contrario, el poeta ocupa el lugar de Meyer y se convierte en dueño y señor de la historia, hecho del que se sirve el autor para profundizar aún más en la descripción de la figura del poeta. Pero a menudo la separación entre ambos resulta tan difícil como entre los personajes de las dos historias, tan perfecta es la identificación entre ambas.

La superioridad de Dante respecto del resto de los personajes de la obra se pone de manifiesto también en el hecho de que él es el único capaz de demostrar su capacidad de juicio respecto de los temas que más condicionan al individuo: la filosofía (“Fragt und untersucht unsere Philosophie: wie ist das Böse in die Welt gekommen?”), el amor (“Liebe, [...] ist selten und nimmt meistens ein schlimmes Ende”), el alma (“[...] die beiden höchsten Kräfte der Menschenseele, [...] die Gerechtigkeit und die Barmherzigkeit [...]”), los hombres (“[...] wenn man die menschliche Schwachheit berücksichtigt”), el Estado y la iglesia (“Bis zu jener späten Weltstunde verwalte der Staat die eine [die Gerechtigkeit], die Kirche die andere [die Barmherzigkeit]”)<sup>19</sup>.

El porqué de la elección de Dante como narrador ha sido analizado en diversos estudios a lo largo de este siglo. Los diferentes biógrafos de Meyer han constatado siempre que *La divina comedia* fue una de las lecturas favoritas del autor y que contaba con varias ediciones de la misma en su biblioteca<sup>20</sup>. Algunos investigadores han visto también ciertas semejanzas entre la figura del monje Astorre y la del Dante histórico<sup>21</sup>, partiendo seguramente de la idea de Astorre abandonando el convento igual que Dante su patria. Además, no pasan desapercibidas las alusiones que Cangrande le hace a

---

<sup>19</sup> *Die Hochzeit*, pp. 11, 63 y 10, respectivamente.

<sup>20</sup> En su biblioteca se encontraba la edición original de Luigi Portirelli (Milán 1804/05), así como la traducción al alemán de Karl Witte (Berlín 1865).

<sup>21</sup> «Denn die Lage Astorres, die sein Verhängnis wird, ist keine andere als die Lage Dantes selbst in seinen jungen Jahren». Naumann, Heinrich (1971), «Dante im deutschen Schrifttum des 19. Jahrhunderts». *Wirkendes Wort*, 1, p. 57.

Dante respecto de algunos pasajes de su comedia y personajes que en vida tuvieron alguna relación con él:

Traust du dem unsterblichen Kaiser jenes Wort von den drei großen Gauklern zu? [...] Und doch hast du ihn als einen Gottlosen in den sechsten Kreis deiner Hölle verdammt. Wie durftest du das? Rechtfertige dich! [...] glaubst du Petrus de Vinea unschuldig des Verrates an Kaiser und Reich? [...] Und du lässtest den Verräter in deiner Komödie seine Unschuld beteuern?<sup>22</sup>

Dante es también quien selecciona qué personajes han de participar en la historia y el que posee la habilidad de hacer que sus oyentes se identifiquen a la perfección con ellos, pues los describe con sus mismas características<sup>23</sup>. Introduce de este modo una nueva duplicidad intencionada, proporcionando a cada personaje de la historia narrada el nombre de un personaje de la historia marco con el que se relacione por su papel o por su estatus social, provocando con ello la total identificación de los personajes y el perfecto engranaje de ambas historias<sup>24</sup>. La disposición triangular de los personajes principales se repite con total fidelidad en las dos: Cangrande, el protago-

<sup>22</sup> *Die Hochzeit*, pp. 43, 44.

<sup>23</sup> El estudio de David A. Jackson que se recoge en la bibliografía propone una identificación de la figura del monje Astorre con el propio Meyer, aludiendo a ciertas similitudes en la vida de ambos: a los veintiséis años, en 1852, Meyer consintió en ser internado en la institución para enfermos mentales de Préfargier para escapar de su aislamiento; Astorre tiene treinta años cuando abandona el monasterio. Antiope tiene catorce años cuando Astorre la ve por primera vez el día de la ejecución; Constance von Rodt también tenía catorce años cuando Meyer se enamoró de ella y pensó muy en serio en pedirla en matrimonio. A estas coincidencias añade, además, los abundantes deseos y complejos reprimidos latentes en ambos. *Vid.* Jackson, David A. (1971: 5-15). Por otro lado, las descripciones de Meyer no son nunca descripciones que puedan incluirse dentro del típico tópico de la descripción realista, sino que describe con el mero uso de un adjetivo certero. Así los personajes pueden identificarse aún más con los de la historia narrada al sentirse reflejados en las características del personaje descrito: «der treue Krieger, der weltkluge Höfling, die lüsterne Zofe, der genäschtige Narr, der pedantische Zeremonienmeister, die kühle Herrin, die hingebende Geliebte...». El grado de abstracción en la definición de la característica más significativa de un individuo llega a ser tal que a veces el personaje queda caracterizado ya exclusivamente con el nombre.

<sup>24</sup> «“Auch die übrigen Gestalten der Erzählung”, fuhr er mit lächelnder Drohung fort, “werde ich, ihr gestattet es?” – und er wendete sich gegen die Umsitzenden – “aus eurer Mitte nehmen und ihnen eure Namen geben: [...]”». (*Die Hochzeit*, p. 12). Un análisis de los personajes de la historia marco en relación con los de la historia narrada por Dante aparece esbozado brevemente en Franchini, Patrizia N., *op. cit.*, p. 168 ss.

nista de la historia marco por ser el anfitrión de la velada y la persona de más alto rango social, tiene a su lado a su esposa y a su amante; Astorre, el protagonista de la historia narrada por Dante, se encuentra en el vértice del triángulo dramático formado por él, Diana y Antiope. Característico por otra parte de la técnica descriptiva de Meyer en sus novelas renacentistas es la descripción de los personajes y de su grandeza confrontada siempre a sus debilidades o su falta de escrúpulos. De esta forma, los personajes resaltan como personajes de carne y hueso, con todos sus defectos, y no como personajes de ficción, algo absolutamente necesario para la configuración de la novela histórica.

La misma duplicidad se manifiesta en la descripción del espacio: la historia marco tiene lugar en Verona (el comienzo de la novela es exclusivamente descriptivo y muestra únicamente el escenario: no ocurre nada y tampoco hay una descripción del tiempo), la historia dentro del marco en Padua, lugares ambos visitados por Meyer en noviembre de 1871 y en marzo de 1872 respectivamente. Las descripciones de estos dos espacios dejan ver que, efectivamente, el autor los conoció en persona, pero las descripciones que hace de Padua descubren también su conocimiento de la historia de la ciudad, procedentes de las múltiples lecturas sobre la historia de Italia y del renacimiento italiano<sup>25</sup>.

En la configuración del entramado argumental desempeñan un papel fundamental los motivos y símbolos presentes en la obra. Ya se ha hecho mención al motivo principal, el del monje sin hábitos, a la justicia y la piedad como motivos que subyacen al personaje principal, y al destino como *leitmotiv* dominante. Otra pareja de motivos que aparece de forma recurrente a lo largo de todo el texto es la formada por los sentimientos de fidelidad y culpa. La debilidad de Astorre, la fidelidad a su padre, le convierte en culpable de los acontecimientos que vendrán después, pues el hecho de romper la fidelidad debida a la iglesia por fidelidad a su padre, hará que la acción se repita de nuevo al romper la promesa hecha a Diana. Dante, sin embargo, disculpa la primera infidelidad de Astorre justificándola por no ser voluntaria, sino forzada, excusándola con otro motivo pre-

---

<sup>25</sup> Pasajes como éste lo verifican: «Hinter der Stadtmauer der Vicedomini dehnte sich vormals –jetzt, da das erlauchte Geschlecht längst erloschen ist, hat sich der Platz völlig verändert– ein geräumiger Bezirk bis an den Fuß der festen und breiten Stadtmauer aus, so geräumig, daß er Weideplätze für Herden, Gehege für Hirsche und Rehe, mit Fischen gefüllte Teiche, tiefe Waldschatten und sonnige Weinlauben enthielt». (*Die Hochzeit*, p. 32).

sente también en la persona del monje, el de la obediencia más absoluta y servicial<sup>26</sup>:

[...]: wenn nämlich ein Mönch nicht aus eigenem Triebe, nicht aus erwachter Weltlust oder Weltkraft, nicht weil er sein Wesen verkannt hätte, sondern einem andern zuliebe, unter dem Druck eines fremden Willens, wenn auch vielleicht aus heiligen Gründen der Pietät, untreu an sich wird, sich selbst mehr noch als der Kirche gegebene Gelübde bricht und eine Kutte abwirft, die ihm auf dem Leibe saß und ihn nicht drückte<sup>27</sup>.

La segunda infidelidad, sin embargo, es voluntaria, en absoluto forzada y, como tal, no encuentra justificación alguna. En la persona de Astorre se aúnan por tanto, cruzándose entre sí, los cuatro motivos básicos presentes en el entramado argumental de la novela (piedad, justicia, fidelidad y culpa): el sentimiento de justicia de Astorre le mueve siempre a desarrollar actos piadosos, de igual manera que su sentimiento de fidelidad da lugar a posteriori a sentimientos de culpa. Los cuatro se constituyen en fuerzas antagónicas que luchan constantemente en su interior pugnando por ganar terreno la una a la otra. Finalmente, la culpa se alía con el destino para abocar en la tragedia: nadie, ni siquiera el poderoso Ezzelino, puede hacer nada para evitarlo<sup>28</sup>. Es, sin duda, un motivo presente de principio a fin en la novela: en la primera parte aparece personificado en la figura del padre que ha obligado en primer lugar a Umberto a contraer contra su voluntad segundas nupcias con Diana Pizzaguerra y, en segundo, a Astorre a que abandone sus votos tras el accidente del cortejo nupcial; la parte central de la novela traslada el motivo de la culpa a la persona de Astorre, quien, culpable de haber roto unos votos de fidelidad, volverá a cometer el mismo pecado una vez más, dando lugar al enfrentamiento entre Diana y Antiope; el final de la obra, sin embargo, vuelve en su estructura cerrada al principio, esto es, a la persona del tirano Ezzelino, cuya presencia originó involuntariamente el accidente. Él se hace responsable a sí mismo en un inten-

---

<sup>26</sup> El motivo de la obediencia ciega es prácticamente una constante en la obra de Meyer: aparece en Jürg Jenatsch hacia el buen conde Rohan; en Thomas Becket hacia Cristo y el rey Enrique; en Gustav Adolf hacia su dios protestante y en su paje hacia su rey; en Wulfrin hacia Stemma Judicatrix y Carlomagno.

<sup>27</sup> *Die Hochzeit*, p. 9.

<sup>28</sup> En este sentido debe tenerse en cuenta que prácticamente toda la producción de Meyer está ciertamente influida por la doctrina calvinista de la predestinación.

to de frenar el odio que se ha originado entre Diana, Astorre, Antiope, su madre y Germano:

[...], so höret und bedenket einer: ich, Ezzelino da Romano, bin der erste und darum der Hauptschuldige. Hätte ich mein Roß nicht an einem gewissen Tage und zu einer gewissen Stunde längs der Brenta jagen lassen, Diana wäre standesgemäß vermählt und dieser hier murmelte sein Brevier. Hätte ich meine Deutschen nicht zur Musterrung befohlen an einem gewissen Tage und zu einer gewissen Stunde, so hätte mein Germano den Mönch nicht unzeitig auf einen Gaul gesetzt und dieser der Frau, welche er jetzt an der Hand hält, den ihr von seinem bösen Dämon [...] zugerollten Brautring wieder vom Finger gezogen<sup>29</sup>.

La casualidad, el destino, se manifiesta en la novela de forma simbólica a través de un anillo. Como es propio del género de la novela corta de estructura dramática, el elemento simbólico, el halcón de Paul Heyse<sup>30</sup>, hace su aparición en el momento álgido y se convierte en el elemento desencadenante de los acontecimientos venideros. El anillo de matrimonio, símbolo por excelencia de la fidelidad, se convertirá aquí en lo contrario, en el símbolo de la infidelidad, pues la casualidad querrá que el anillo vaya a parar al dedo para el que no está destinado. La acumulación de casualidades tiene siempre como centro un anillo: la guardia de palacio atraviesa la calle en el

<sup>29</sup> *Die Hochzeit*, pp. 85, 86.

<sup>30</sup> En su introducción al *Deutscher Novellenschatz*, Paul Heyse expone la siguiente teoría sobre el género de la *Novelle*: «Von dem einfachen Berichte eines merkwürdigen Ereignisses oder einer sinnreich erfundenen abenteuerlichen Geschichte hat sich die Novelle nach und nach zu der Form entwickelt, in welcher gerade die tiefsten und wichtigsten sittlichen Fragen zur Sprache kommen, weil in dieser bescheidenen dichterischen Gattung auch der Ausnahmefall, das höchst individuelle und allerpersönlichste Recht im Kampf der Pflichten, seine Geltung findet. [...] Eine *starke Silhouette* –um nochmals einen Ausdruck der Malersprache zu Hülfe zu nehmen– dürfte dem, was wir im eigentlichen Sinne *Novelle* nennen, nicht fehlen, ja wir glauben, die Probe auf die Trefflichkeit eines novellistischen Motivs werde in den meisten Fällen darin bestehen, ob der Versuch gelingt, den Inhalt in wenige Zeilen zusammenzufassen, in der Weise, wie die alten Italiener ihren Novellen kurze Überschriften gaben, die dem Kundigen schon im Keim den spezifischen Werth des Thema's verrathen. [...] Wir wiederholen es: eine so einfache Form wird sich nicht für jedes Thema unseres vielbrüchigen modernen Kulturlebens finden lassen. Gleichwohl aber könnte es nicht schaden, wenn der Erzähler auch bei den innerlichsten oder reichsten Stoff sich zuerst fragen wollte, wo "der Falke" sei, das Specifiche, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet». Heyse, Paul, *Einleitung zu Deutscher Novellenschatz*, hrsg. von P. Heyse und H. Kurz. München 1871, Bd. 1, XIV-XV, XVI-XX.

preciso momento de la compra de los anillos que caen al suelo; durante la fiesta de compromiso de Astorre y Diana, Antiope lleva puesto el que casualmente llegó a su dedo, dando lugar con ello a la escandalosa escena de la madre que cree a Astorre en la obligación de mantener la promesa hecha a su hija a través del anillo; Astorre, por su parte, lleva un anillo de Diana que, tras su boda con Antiope, le recuerda su infidelidad; Antiope muere atravesada por una flecha de Diana cuando intenta hacerse con el anillo que Astorre le había entregado a ésta en señal de su compromiso con ella. Sólo este juego de anillos y casualidades hace posible que Astorre pueda cambiar de prometida con tanta facilidad y es en realidad el desencadenante de la tragedia final, una tragedia que se prevé casi desde el momento en que Dante da comienzo al relato de los acontecimientos, pues de igual manera que la casualidad recorre la novela como espina vertebral, la presencia de la muerte se deja sentir también de principio a fin de la obra: en su estructura cerrada la novela regresa al comienzo de la misma, a la inscripción de la tumba donde yace Astorre. El final de los protagonistas se anticipa al comienzo del texto, de forma que la sombra de la inscripción, o lo que es lo mismo, de la muerte, acompaña siempre la historia narrada por Dante. La estructura, por tanto, no puede ser más perfecta.

Los motivos que configuran el entramado argumental se apoyan a menudo en imágenes que contribuyen a reforzar la idea principal<sup>31</sup>. A pesar de que Meyer no se detiene en descripciones, como es de uso en el siglo XIX, su estilo conciso y sucinto, más propio del drama que de la novela, da lugar a unas imágenes casi pictóricas que describen con pinceladas, esto es, con muy pocas palabras. Los gestos y la expresión del rostro describen el interior del individuo; la comparación con cuadros y esculturas, el exterior. Así, por ejemplo, las descripciones de los distintos caracteres y sentimientos se apoyan a menudo en elementos de la naturaleza: fuego (celos, venganza, alegría, esperanza, pasión,...), agua (vida y muerte), plantas (salvación, juventud), animales (*serpientes que simbolizan el mal, la intriga, la sospecha o la mentira; perros que dan siempre idea de algo negativo; caballos que representan lo positivo; cuervos que auguran acontecimientos negativos*), estrellas (*cargadas siempre de fatalismo y predestinación*)<sup>32</sup>. De este modo, las descripciones de los distintos personajes unidas al uso de ciertos recursos lin-

---

<sup>31</sup> Un análisis muy detallado de las imágenes lingüísticas y visuales en la obra de Meyer se encuentra en la obra de Tiiu V. Laane que se cita en la bibliografía.

<sup>32</sup> *Vid. Die Hochzeit*, pp. 56, 27, 81, 61, 23, 34, 71, 17, 43, 77, 67, 72 y 71 respectivamente.

güísticos contribuyen además a dar cuerpo al entorno cultural en el que se han de mover los personajes.

Por otro lado, el estilo de Meyer sirve al escritor para conseguir distanciar al lector de los acontecimientos relatados. Su lenguaje se limita a nombrar los acontecimientos, no a describirlos. El accidente que da origen a la tragedia se describe con una sintaxis sencilla y sin detalles:

Mit eingezogenen Rudern fuhr die Barke, dem Willen des Stromes sich überlassend. Die Bootsknechte begleiteten die sanfte Musik mit einem halblauten Gesange. Da verstumten beide. Aller Augen hatten sich nach dem rechten Ufer gerichtet, an welchem ein großer Reiter seinen Hengst bändigte und mit einer weiten Gebärde nach der Barke herübergrüßte. Scheues Gemurmel durchlief die Reihen der Sitzenden<sup>33</sup>.

Con este estilo breve, casi elíptico, Meyer es capaz de conseguir escenas de creciente tensión:

Ein Schrei des Ensetzens, ein drehender Wirbel, eine leere Strommitte, die sich mit Auftauchenden, wieder Versinkenden und den schwimmenden Kränzen der verunglückten Barke bevölkerte<sup>34</sup>.

También las imágenes de la historia o la mitología contribuyen a reforzar el contenido simbólico y los motivos que configuran la obra. Dante emplea alusiones mitológicas (una flecha de Cupido ha atravesado a Astorre, que se ha enamorado de Antiope; poco después se hace alusión también a un filtro mágico), bíblicas (como la descripción de Antiope junto a la ventana) y, en algunas ocasiones, también históricas, que le permiten mantener la distancia del narrador omnisciente y rodear de ambigüedad a sus personajes. Estas imágenes, además, suelen marcar momentos importantes en la estructuración del texto narrativo: pueden evocar el pasado, anticipar el futuro, marcar puntos álgidos y ralentizar el tiempo<sup>35</sup>.

Todos los elementos analizados aquí se encuentran, por tanto, en función de la perfecta integración de las dos estructuras narrativas. Los recursos que

---

<sup>33</sup> *Die Hochzeit*, p. 13.

<sup>34</sup> *Die Hochzeit*, p. 13.

<sup>35</sup> En *Die Hochzeit des Mönchs* todas las referencias al pasado de Astorre aparecen introducidas por imágenes muy vivas (pp. 46 y 49, por ejemplo) y se utilizan siempre que se quiere ralentizar el ritmo de la narración.

el autor utiliza para ello son los mismos o al menos muy similares a los que aparecen en el resto de sus novelas; el tratamiento que de ellos hace, sin embargo, es bien diferente, pues en ninguna otra *Novelle* de Meyer se consigue este grado de imbricación de una novela en la otra. Seguramente la razón de tal paralelismo estructural se debe al hecho de haber utilizado aquí a Dante, al escritor, como narrador: Dante no relata como lo hace cualquier otro narrador de las novelas de Meyer, sino que crea, estructura y da forma al relato como si de un texto escrito se tratara, como si estuviera construyendo uno de sus propios textos. Tomando el hecho de narrar como argumento, la literatura, en definitiva, como trama que da cuerpo a la novela, Meyer nos da además un ejemplo de cómo aunar en un texto aquella máxima horaciana “aut prodesse aut delectare poetae”: bajo la aparente diversión de un grupo de cortesanos contando historias al estilo de Boccaccio se nos instruye de lo que puede significar la ruptura de una promesa. Lo útil se une así a lo ameno bajo la forma de la novela marco, a través de una constelación de personajes y motivos perfectamente seleccionados y elaborados que demuestran cómo *Die Hochzeit des Mönchs* es el resultado de la evolución de un gran novelista. En este sentido puede entenderse entonces la frase del autor en la que revela a Paul Heyse que, por fin, tras grandes esfuerzos y ensayos, ha conseguido la novela marco perfecta: “Die Neigung zum Rahmen dann ist bei mir ganz instinctiv. [...] Hier freilich wird der Verschlingung von Fabel und Hörer zu viel, die Sache wird entschieden mühsam, ein non plus ultra! M'en voilà guéri!”<sup>36</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dado que a lo largo de este último decenio prácticamente no se ha publicado nada nuevo sobre la obra de Meyer, y que los estudios publicados durante la primera mitad del siglo se han considerado siempre como clásicos, y básicos, por tanto, para el estudio de toda su producción, los menciono en esta bibliografía, pues las referencias a ellos en los artículos escritos a lo largo de la segunda mitad de siglo son muy numerosas.

---

<sup>36</sup> En carta a Paul Heyse fechada el 12 de noviembre de 1884. Frey, Adolf (Hrsg.) (1908), *Briefe Conrad Ferdinand Meyers nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen*. 2 Bde. Leipzig. Aquí vol. II, p. 341.

### Primera mitad de siglo

- Brack, Emil (1926): *Die Landschaft in C. F. Meyers Novellen und Gedichten*. Leipzig: C. G. Röder.
- Everth, Erich (1926): «C. F. Meyers epischer Sprachstil». *Zeitschrift für Ästhetik* 20, pp. 129-140.
- Faessler, Marcelle (1925): *Untersuchungen zum Prosarhythmus in Conrad Ferdinand Meyers Novellen*. Bern: Haupt.
- Feise, Ernst (1950): «Die Hochzeit des Mönchs von C. F. Meyer. Eine Formanalyse». *Xenion* (Baltimore), pp. 215-225.
- Kalischer, Erwin (1907): *Conrad Ferdinand Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance*. Berlin: Mayer & Müller (= *Palestra* LXIV).
- Klein, Johannes (1934): «Urmotivierung und Sekundärmotivierung bei Gottfried Keller und C. F. Meyer». *Zeitschrift für Ästhetik* 28, pp. 113-146.
- Mauerhof, Emil (1897): *Conrad F. Meyer oder die Kunstform des Romans*. Zürich: Karl Henckel & Co.
- Stieve, Fr. (1910): «Der Charakter des Ezzelino von Romano in Anekdote und Dichtung». *Historische Vierteljahrschrift* 13, pp. 171-183.
- Taylor, Marion Lce (1909): *A study of the technique in Konrad Ferdinand Meyer's Novellen*. Chicago: The University of Chicago Press.

### Segunda mitad de siglo

- Fellmann, Herbert (1965): «Die "fragwürdige" Erzählkunst C.F. Meyers. Untersucht an der Novelle "Die Hochzeit des Mönchs"». *Jahrbuch der Wittheit zu Bremen* 9, pp. 23-45.
- Franchini, Patrizia N. (1984): *Italianische Dichter und Schriftsteller im Werk C.F. Meyers*. Bern: Peter Lang.
- Hertling, Gunter H. (1977): «Conrad Ferdinand Meyers "Mönch". Reine Menschlichkeit oder Schuld und Sühne?». *Studia Neophilologica* 49, pp. 247-269.
- Jackson, David A. (1971): «Dante the Dupe». *German Life and Letters* 25, pp. 5-15.
- Laane, Tiiu V. (1983): *Imagery in C. F. Meyer's prose works: form, motifs and functions*. Bern: Peter Lang.
- Mühler, Robert (1951): *Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wien: Herold. («Conrad Ferdinand Meyer und der Manierismus», pp. 147-230.)
- Onderdelinden, Sjaak (1974): *Die Rahmenerzählung Conrad Ferdinand Meyers*. Leiden: Universitaire Pers.

- (1979): «“Er äusserte sich mit behutsamen Worten...”». Zur Erzähltechnik Conrad Ferdinand Meyers». *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 9, pp. 89-109.
- Plater, Edward M.V. (1975): «The figure of Dante in *Die Hochzeit des Mönchs*». *Modern Language Notes* 90, pp. 678-686.
- Requardt, Paul (1962): *Die Bildersprache der deutschen Dichtung von Goethe bis Benn*. Bern: Francke. («Die Italiendichtung C. F. Meyers», pp. 146-172).
- Wiese, Benno von (1964): *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*. Düsseldorf: August Bagel, Bd. II («Die Hochzeit des Mönchs», pp. 176-197).
- Zeller, Rosemarie und Hans (1977): «Erzähltes Erzählen. Funktionen der Erzählhaltungen in C. F. Meyers Rahmennovellen». *Erzählforschung* 2. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik. *Lili* 6, pp. 98-113.