

La pervivencia de la poesía española medieval y de los Siglos de Oro en la poesía alemana del siglo XIX

Gerardo FERNÁNDEZ SAN EMETERIO

A la memoria de Toñy Rosado
*Como aquel a quien consueta su madre, así os consolaré yo a
vosotros*

Isaías, LXVI, 13.

I. Introducción

No son los estudios de literatura comparada tan frecuentes en el campo de nuestra literatura como sería de desear. Así, aparte de casos aislados como los del influjo cervantino o calderoniano o del siempre socorrido tema taurino en novelistas más o menos aventureros, poco sabemos del peso que nuestra literatura, más allá de la imagen romántica de España en general, haya podido tener en círculos literarios de los países más cercanos.

En la presente ocasión, voy a centrarme en la obra de dos literatos alemanes que, sin haber pisado jamás nuestro país, demuestran en sus traducciones de poesía española un conocimiento de nuestro idioma, así como de nuestra literatura, verdaderamente profundos. Son estos dos autores Emmanuel Geibel y Paul Heyse, miembros ambos del grupo de poetas que se reunió en Múnich al amparo del rey Maximiliano II de Baviera en los años centrales del siglo XIX.

El primero (1815-1884) nació en Lübeck, donde realizó sus primeros estudios. Posteriormente, becado por el rey de Prusia, los continuó en Berlín. Su obra literaria se inicia en 1840 con su colección de *Gedichte (Poesías)* donde ya manifiesta el amor por la forma pulida y armónica que caracterizará a su poesía, preocupación que, de forma parecida a lo que sucede con nuestro Fernando de Herrera, dificultan el acceso del lector a una poesía diamantina por lo brillante, pero también por lo fría. Sólo tres años después, en 1843, publica sus *Volkslieder und Romanzen der Spanier (Canciones populares y romances de los españoles)*, primer acercamiento de Geibel a nuestra lírica que logró interesar a Robert Schumann hasta el extre-

mo de componer dos ciclos de canciones sobre textos de suyos ¹. Posteriores serán sus *Juniuslieder* (*Canciones de Junio*) de 1848 y una serie de obras dramáticas de poco valor tales como *König Roderich* (*El Rey Rodrigo*); *Brunhild* de 1857 o *Sophonisbe*, de 1869. Su obra poética se extiende hasta 1877, fecha de sus *Spätherbstblätter* (*Hojas del otoño tardío*).

Como traductor de otras poesías, trabajó, siempre en colaboración, sobre poesía clásica (con Curtius publicó un *Klassisches Liederbuch* –*Libro de poemas clásicos*– en 1875) y francesa (en 1862 en colaboración con Leuthold con el título de *Französische Lyrik* o *Lírica francesa*). En tres ocasiones se acercó a nuestra lengua: además de la antología de 1843, realizada en solitario, en 1853 y en colaboración con Heyse, publicará el *Spanisches Liederbuch* (*Libro de canciones españolas*) y en 1860, en colaboración con el conde A. von Shack, un *Romanzero der Spanier und Portugiesen* (*Romancero de los españoles y portugueses*). La segunda de estas tres antologías españolas, el *Spanisches Liederbuch*, será el motivo central de este trabajo.

Respecto de Paul Heyse (1850-1914), nació en Berlín, hijo de un filólogo que lo encaminó por el campo de la Filología Románica. Estudió en las universidades de Berlín y Bonn y, desde 1852 y al igual que su amigo Geibel, residió en Múnich becado por el rey Maximiliano II. Las becas de ambos no duraron sino hasta 1868, fecha en la que una alabanza patrioter del rey de Prusia realizada por Geibel en circunstancias poco favorables dentro de Baviera (ambos poetas eran prusianos de nacimiento y los deseos expansionistas de Prusia no eran plato de gusto para el resto de los soberanos alemanes) conllevó la supresión de su beca, lo que hizo que Heyse renunciara también a la suya.

Esteticista y optimista, la obra de Heyse, como la de Geibel y los demás miembros del grupo de poetas de Múnich, se centra en el cultivo de la forma y en la búsqueda de modelos en literaturas extranjeras tales como la oriental, la italiana, la francesa o la española, amén de la clásica, a las que sumaban, como no, la influencia de Goethe. Resulta interesante, aunque lógico, dentro del anhelo por lo desconocido de los románticos que había llevado al mismo Goethe a Italia en 1786, que mientras la poesía española de la generación romántica se puebla de bardos y ondinas, sean nuestros moros, embellecidos en historias herederas del *Abencerraje*, y las enamoradas doncellas de nuestra poesía popular los que ambienten la poesía del norte de Europa ². Curioso

¹ Véase al respecto mi artículo «Dos excursiones españolas de Robert Schumann: el *Spanisches Liederspiel* y las *Spanische Liebeslieder*», en *Leer* (Madrid, en prensa).

² Recordemos en este punto, y sólo por poner un ejemplo, el famoso *Kennst du das Land wo die Zitronen blüht?* (*¿Conoces el país donde florecen los limoneros?*) incluido en el *Wilhelm Meister* goethiano, en el que el anhelo por lo desconocido y deseado alcanza, junto a una gran altura poética, el carácter de formulación generacional a la que habrán de recurrir poetas y músicos alemanes. La propia Fernán Caballero, tan contraria a los excesos románticos, no podrá negarse a la belleza de este poema, al que aludirá en *La Gaviota*. Ejemplo no menos revelador

es, no obstante, el hecho de que al goticismo de la Europa del Sur responda en el Norte una suerte de clasicismo que se transparenta, en los poetas que nos ocupan, en la preocupación por la forma. Ocasión tendremos de volver más adelante sobre la curiosa relación entre las literaturas española y alemana, permanezcamos sólo un momento más junto a Heyse para reseñar que fue autor prolífico y de éxito, toda vez que su capacidad de adaptarse a estilos diferentes sólo era equiparable al optimismo de mundo bien construido que emanan sus novelas (escribió unas cien) y que fue tan admirado por la burguesía alemana del Romanticismo cuanto criticado por los naturalistas. No podemos dejar pasar a tan curioso escritor (que cultivó también la poesía y el teatro, bien que con menos éxito en este último campo) sin reseñar sus traducciones de poesía popular italiana, publicadas como *Italienisches Liederbuch* en 1860 y la concesión del Premio Nobel de Literatura, que se le otorgó en 1910.

Nos encontramos, por tanto, con un enamorado platónico de España como fue Geibel (platónico en tanto que jamás pisó nuestro suelo) que trató de acercarse a nuestra lírica a lo largo de toda su vida hasta el extremo de incluir poemas suyos, compuestos en alemán pero en metro castellano, dentro de sus antologías. Para ello, Geibel utilizaba el castizo seudónimo de Don Manuel del Río, nombre bajo el que se cobijan poemas de título español aunque concebidos y paridos en la capital bávara. La superchería llegó al extremo de que Schumann incluyera convencido de su autenticidad uno titulado «Cojo jazmín y clavel»³ mezclándolo en uno de sus ciclos con traducciones de «Del rosal vengo, mi madre» o «Si dormís, doncella», entre otras. Junto a él y como eficazísimo colaborador y buen conocedor de toda la lírica románica⁴ tenemos, en el caso que nos ocupa, a Heyse.

El trabajo es tan abundante que bastará para la presente ocasión con presentar el trabajo de Geibel y Heyse como traductores de poesía española, dejando para más adelante el detalle de las fuentes de todos y cada uno de los poemas incluidos por estos dos autores.

es el de los tres poemas reunidos bajo el título de *Don Gayseros*, procedentes de la novela *Der Zauberring* de Friedrich de la Motte-Fouqué, extractados y puestos en música por Schubert (según todos los indicios), en los que se narra la historia de amor, trágica por supuesto, entre un apuesto moro y una dama cristiana costreñida por calderonianos hermanos que, también por supuesto, estorban por el modo más brutal y efectivo la relación entre ambos. La pieza, fechada hacia 1814, parece haber tenido como finalidad una representación doméstica. Para los supuestos problemas de autoría, puede verse el inteligente y completísimo ensayo de Graham Johnson que acompaña al duodécimo volumen de su grabación de la integral de los *Lieder* schubertianos (Londres: Hyperion, 1992).

³ Cf. art. cit. nota (1).

⁴ Excepto, tal vez de la portuguesa, pues, mientras que la antología acoge tres poemas populares catalanes, no encontramos nada portugués, ni tan siquiera gallego en toda ella, en tanto que son frecuentes las traducciones de la obra castellana de Gil Vicente. Luis de Camoens o Francisco Sá de Miranda.

II. Contenido de la antología

Como fuente básica, aunque no única, Geibel y Heyse siguen la *Floresta de rimas antiguas castellanias* que Juan Nicolás Böhl de Faber publicara en Hamburgo entre 1821 y 1825⁵. De los tres volúmenes que componen la antología, Geibel y Heyse seleccionan poemas principalmente del primero y del tercero. En contadas ocasiones (sólo cuatro de un total de noventa y nueve) recurren al volumen segundo. Esta selección encuentra un motivo básico en el título de la antología, pues *Spanisches Liederbuch* tiene como traducción literal a nuestra lengua *Libro de canciones españolas* o incluso *Cancionero español*, denominación que se ha hecho habitual para referirse a la versión musical que de treinta y cuatro de estos poemas hiciera Hugo Wolf en 1887.

La causa de este título la hallamos en el hecho de tener la lengua alemana dos términos para referirse a la poesía (*Gedichte* y *Lied*) que se refieren al poema para ser recitado frente al poema para ser cantado. Éste es el motivo de que seleccionen poemas en su mayoría en metro breve y de carácter, por así decirlo, musicable⁶.

Por lo que respecta a los poemas tomados de la antología de Böhl de Faber, pertenecen, siguiendo con el mismo criterio, a una secciones dedicadas a cantarcillos, villancicos y romances, en su mayoría del volumen primero.

Frente a esta preferencia, sólo encontramos dos piezas escritas originalmente en arte mayor, metro que los traductores, como en la práctica totalidad de los casos, respetan. Son las tales «En una noche oscura» de San Juan de la Cruz y el anónimo «Cantar suele el cuidadoso caminante» (número LXXXV del *Liederbuch*).

Además de esta selección de poesía antigua española (ninguna de las piezas es posterior al siglo XVII), nuestros autores incluyen otra sección de *Seguidillas und Zigeunerliedchen* en la que parecen beber de fuentes contemporáneas y que dejaremos para mejos ocasión, toda vez que el detalle de las dichas fuentes podría superar con mucho los límites de este trabajo. Finalmente, el libro se cierra con una selección de poemas provenzales traducidos por Heyse de los que tampoco nos vamos a ocupar por el momento.

⁵ Sigo la tercera edición de la antología (Berlín: Cotta'sche, 1904), que es la que se encuentra en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura 4 / 41078). Las indicaciones de números y páginas se hacen, por tanto, de acuerdo con ella. Sobre Geibel y Heyse en relación con lo español, puede verse G. Sleeman y Garth A. Davies: «Variations on Spanish Themes», *Proceedings of the Leed Pilosophical and Literary Society*, vol. 18 (1982), pp. 155-274.

⁶ Respecto del «Dulces árboles sombrosos» del Auto Decimonono de *La Celestina*, tendremos que hacer, en un apartado próximo de este mismo trabajo, alguna salvedad textual que no empee para lo que aquí afirmamos.

III. Las traducciones

Destacan las traducciones de Geibel y Heyse por su fidelidad al original, en especial en lo que a los aspectos rítmico y de contenido se refiere. Para ello, juegan principalmente con la rima, que mantienen o suprimen según sea preciso. El caso más claro es el de la traducción de «Cubridme de flores» (XIV) de María Doceo donde se sacrifica aquella a fin de mantener la organización del texto, de modo que el fragmento

Porque de su aliento el aire
no llene el olor sublime
cubridme

queda

Dass die Luft mit leisen Wehen
nicht den süßen Duft entführe,
bedeckt mich!

de modo que sea posible mantener la estructura del ovillejo y el contenido del poema. Caso similar es el que sucede con «En la huerta nace la rosa» (XIX), donde el traductor suprime la estructura del estribillo de modo que, una vez más le permita moverse con soltura en los planos semántico y rítmico, bien que en este caso las mudanzas sí tienen rima, al menos la segunda y la tercera. Lo mismo sucede en «Pensamientos me quitan» (XII), aunque aquí la rima de las mudanzas no sólo permanece, sino que mantiene un esquema fijo abbaaxxx (siendo x el verso de vuelta y los dos versos del estribillo) que es idéntico al de la pieza original. No son pocos los casos en los que el autor emplea este sistema. Por el contrario, cuando se trata de romances, suele suprimirse la rima por completo, como sucede en «Ebro caudaloso» (XXXV). Destacable es el caso de «Riñó con Juanilla / su hermana Miguela» (XCI) única ocasión en que nuestros autores traducen completa una de estas piezas, tan habituales entre los tonos del xvii, compuestas de romance y villancico. En el resto de las ocasiones, en los poemas de Lope «Pues andáis en las palmas» (IV de la sección «Rimas Sacras») y «No lloréis, ojuelos», (XVIII) así como en «Aquí no hay» (XI) de Castillejo, renuncian a las partes narrativas centrándose en el aspecto lírico. Da la impresión de que con «Riñó con Juanilla» hubieran querido realizar nuestros autores un «más difícil todavía» que coronan con éxito, toda vez que, tras traducir sin rima todo el romance manteniendo, salvo leves diferencias, todo el contenido, logran verter a la perfección el villancico «Si eres niña y has amor, / ¿qué harás cuando mayor?»:

Liebst du schon im Kinderschu'n,
bist du gross, was willst du thun?

No es ésta, sin embargo, la única forma utilizada por Geibel y Heyse a la hora de traducir (y necesariamente adaptar) la poesía española. Junto con estas leves licencias, encontramos casos en los que obran como auténticos miembros de la comunidad poseedora de esos anónimos. Tal es el caso de la traducción de «A la sombra de mis cabellos» (XXV), donde, en aras de esa forma que idolatrabán, restauran un octosílabo donde el original presenta un eneasílabo irregular dentro de un poema octosilábico. Así, consiguen la regularidad métrica con los versos «In dem Schatten meiner Locken / schlieft mir mein Geliebter ein. Weck' ich ihm nun auf?— Ach, nein!». Del mismo modo, en «Sola me dejaste» (LXX), los hexasílabos se transforman en octosílabos.

No obstante el último ejemplo puesto, la tendencia mayoritaria es a conservar los esquemas rítmicos, así como, siempre que se puede, las rimas. Ejemplos de mantenimiento total del poema son, entre otros, las traducciones de «Ojos tristes, ojos tristes» (LXXIII), «Muy graciosa es la doncella» (VII) o «Que por mayo era, por mayo» (LXXVI). No sólo esto, sino que en el único caso en que el contenido está claramente adaptado («Tres cosas me tienen preso» de Baltasar de Alcázar, numerado como XXII), por auténtica incapacidad de trasvasar a lengua alguna el juego conceptual del poema, el esquema de rima se mantiene de forma férrea, así como el ritmo, de tal manera que a pesar de la sustitución de «berenjenas con queso» por «Liebesäpfelchen mit Käse», el poema conserve el ritmo juguetón de la obra original.

Sin embargo, el caso más interesante de todos me parece el de «Pues andáis en las palmas» de Lope, no sólo por el tino con el que deciden quedarse con el delicioso villancico aligerándolo de la carga del romance precedente (del mismo modo que han hecho, en general, los lectores españoles), sino porque la adaptación de la estrofa no se limita en este caso al por otra parte cómodo recurso de dejar versos sin rima, sino que les lleva a cambiar de estrofa sin salirse de la poesía española de tipo popular: por motivos métricos, la cabeza debe ocupar seis versos para contener todo el mensaje de la cabeza original; junto con ello, el poeta traductor se ve en la dificultad de mantener la rima de la cabeza a lo largo del villancico para seguir el original del Fénix. Encontrando punto menos que imposible tal hazaña, opta por cambiar la rima a cada mudanza añadiendo un verso de vuelta al final para que case con el estribillo. Con ello transforma el villancico en zéjel pero no se sale de la tradición poética española. Caso contrario es el de «Mucho ha que el alma duerme» (VIII), en el que un zéjel pasa a villancico por la supresión del verso de vuelta cambiando la estructura de rimas *abbaacc* en *abbacc*, siendo los versos subrayados el de vuelta y el estribillo en el original, y el estribillo en la segunda.

Particularmente interesante, entre otras cosas por ser uno de los dos poemas señalados como excepciones por estar escritos y traducidos en arte mayor, es la traducción de «En una noche oscura» de San Juan de la Cruz, que Geibel vierte al alemán en su propia estructura original manteniendo la rima y, salvo en una ocasión, el contenido. Esta única ocasión es, por otro lado, interesante desde el momento en que cierra el campo semántico de nuestro místico aprovechando la imposibilidad de traducir al pie de la letra. Los versos adaptados son los dos últimos de la estrofa cuarta:

Aquesta me guiaba
más cierto que la luz de mediodía
adonde me esperaba
quien yo me sabía
en parte donde naide parecía ⁷.

que queda en alemán

Doch führte dies mich feiner
als Glanz des Mittags von des Himmels Warten
zur Friedensstatt, wo meiner
des Liebsten Grösse harnten
im unbetret'nen Thal, im Liliengarten.

la traducción de los tres últimos versos, vuelta al español, sería aproximadamente

al lugar sosegado donde me esperaban
los saludos del Amado,
en el bosque impenetrable, en el jardín de las azucenas.

Ciertamente tiene mucha más fuerza la indeterminación de lugar de San Juan que la traducción. No deja de ser, sin embargo, reseñable el hecho de que, al determinar el lugar, aluda el traductor a un «jardín de las azucenas» que nos lleva al mismo campo semántico de la estrofa que cierra el poema original:

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo y dexéme
dexando mi cuidado
entre las açucenas olvidado.

⁷ Para el texto de San Juan sigo la edición de Domingo Ynduráin, (Madrid: Cátedra, 1993, 8ª. ed.), pp. 261 y 262.

Otras adaptaciones, motivadas probablemente por un deseo de acercar a la lírica alemana lo que traducían, resultan menos felices. Es así que los ojos verdes de las musas de nuestros clásicos se transforman sistemáticamente en azules, más propios del Romanticismo alemán, sin duda ⁸. El problema se plantea cuando, al traducir el poema de Lope «Madre, unos ojuelos vi» (XXI), Heyse convierte en azules unos ojos de los que la primera estrofa del poema ha de decir

Las dos niñas de sus cielos
han hecho tanta mudanza
que la color de esperanza
se me ha convertido en celos ⁹.

De esta manera, perdemos irremisiblemente el juego establecido con los símbolos de los colores verde (esperanza) y azul (celos), lo que no deja de ser un descuido en traductores habitualmente tan pulcros.

No obstan estos pequeños lunares para que, como vengo manifestando desde el principio, las traducciones alcancen grados elevadísimos de calidad, especialmente en poemas como «Muy graciosa es la doncella», «Sañosa está la niña» o «Del rosal vengo, mi madre». En general, estas traducciones nos muestran una excepción dentro del tópico romántico de España en el que bastaban para dar color local un par de moros heroicos, una moza con peineta y una corrida de toros junto a la Torre del Oro en la que, a ser posible, participase el Cid. Muy al contrario, la obra de estos dos autores se presenta como un trabajo meditado y cuidadoso en el que se ha pretendido acercar el espíritu y la letra de nuestra poesía a la alemana. No olvidemos que, ya en el siglo XVIII, Goethe, que presumía de hablar francés, inglés e italiano, ignoraba por completo el español, aunque cite *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara y se encuentre cercano a los círculos intelectuales en los que se comenzaba a admirar y a ensalzar a Calderón.

Dentro de este afán imitador, y dada la indiosincrasia de la obra de estos dos autores, cabe pensar si no llevaron más allá su conocimiento de la literatura española. Pienso al escribir estas líneas en las más de cien novelas escritas por Heyse y en las que utilizó los más variados estilos, aunque con una marcada preferencia por la novela boccacciana y los ambientes italianos. No sería descabellado pensar en alguna influencia, o incluso imitación de autores como Cervantes, María de Zayas o Castillo Solórzano. Se trata de meras

⁸ Basta recordar el poema de Klaus Groth *Dein blaues Auge*, sólo por poner un ejemplo. Recordemos, por otro lado, la reivindicación que de los ojos verdes hará Bécquer, frente a la preferencia ya tópica por los azules, en su rima «Porque son, niña, tus ojos / verdes como el mar te quejas».

⁹ Cito el texto de Lope por la edición de Edwin S. Morby (Madrid: Castalia, 1987). Acto II, escena quinta, p. 195.

suposiciones, pero no desdeñables a la vista de lo descubierto en la primera ojeada.

IV. Poesía alemana y poesía española

Abundando un poco más en lo que veníamos tratando sobre la España de pandereta que se extiende por Europa a lo largo del XIX, y a la que no es ajena ni la propia España, echemos un vistazo a lo que sucede en ambos países hacia la mitad de siglo.

Resulta sumamente interesante comparar la interrelación que se produce entre las poesías española y alemana, al menos en lo que a la actitud se refiere (no vamos a entrar en comparar a Goethe con Cadalso o Meléndez, claro está). En primer lugar, y como apuntábamos al comienzo de este trabajo, el descontento con lo propio que caracteriza al Romanticismo lleva en Europa a una mutua atracción norte / sur que, a pesar de haber contado con detractores en ocasiones ¹⁰, enriqueció ambas líricas, bien que desde unos contactos esporádicos y distantes que todavía hoy conocemos sólo parcialmente. En cualquier caso, es evidente que, como señala Juan María Díez Taboada refiriéndose al poema becqueriano

...el modelo de esta forma breve y apretada parece fundarse, primero, en las melodías de Byron; más tarde en los *Lieder* de Heine traducidos por Sanz, y como enlace entre las melodías hebraicas y el judío alemán, en las traducciones de poesía oriental, al estilo de la realizada del árabe por Rivera ¹¹.

¹⁰ Sin ir más lejos Fernán Caballero que, en los capítulos de *La Gaviota* correspondientes a la tertulia de la condesa, critica tanto a los jóvenes apasionados de lo extranjero, representados en la joven Eloísa, como a los patriotas exacerbados, representados por el general. La descripción de la joven deja poco lugar a dudas: «Esta nueva interlocutora acababa de llegar de Madrid [...]. Volvía de esta expedición completamente modernizada; tan rabiosamente inoculada en lo que se ha dado en llamar el buen tono extranjero, que se había hecho insoportablemente ridícula. Su ocupación incesante era leer; pero novelas casi todas francesas. Profesaba hacia la moda una especie de culto; adoraba la música, y despreciaba todo lo que era español.» No deja de ser curioso que sea la hija de un alemán y una gaditana la que, como parte de ambas culturas, no considere sobrante y se niegue a permanecer, en actitud cerrada, dentro de ninguna de ellas. Vaya esto en honor de doña Cecilia, que con tanto ahinco practicó la cerrazón en el campo ideológico, de lo que la propia *Gaviota* es buena muestra. Merecería estudio detallado esta actitud de una autora que ha interesado más como novelista que como figura de la generación romántica en sí. La cita procede de la edición de Carmen Bravo-Villasante, (Madrid: Castalia, 1987, 3ª. ed.), II, Capítulo I, p. 188.

¹¹ Art. cit. en bibliografía, p. 24.

Nos hallamos ante un intento de renovación poética que busca, al tiempo, acercarse a lo lejano (especialmente, y como señala Allison Peers ¹², a lo alemán) y apoderarse de la esencia de lo propio. No es de extrañar, por tanto que, como, en el mismo artículo, afirma el mismo crítico,

Después que Trueba hubo abierto el camino y despertado extraordinario interés por el cantar popular, las colecciones de coplas se suceden, y, lo que es más importante, comienzan a realizarse imitaciones de cantares populares, hasta tal punto que a finales de los años 50 y durante los 60 existe el prurito de llegar a componerlos de modo que se confundan con los del pueblo ¹³.

De esta manera, mientras en España se busca imitar la poesía popular y fundirla conceptualmente con la de Heine, en Alemania se está imitando no sólo la poesía popular española antigua, sino la de tradición oral moderna en la mencionada sección de *Seguidillas uns Zigeunerliedchen* que dejamos para mejor ocasión. Observemos, en cambio, que la antología de Geibel y Heyse no acoge ni un solo poema de Garcilaso, ni tampoco uno solo de los sonetos de Lope o Góngora presentes en la *Floresta de rimas antiguas* de Böhl de Faber, de la que toman tantos poemas prestados nuestros geniales traductores.

Nos hallamos en ambos casos con un deseo de alcanzar la esencia de lo popular, lo que conlleva el abandono, cuando no el desprecio, de formas «cortesanías», por populares que hubieran sido en su origen, como la silva o el soneto y un aprecio por lo anónimo (un buen número de los poemas traducidos en el *Liederbuch* lo son) o por lo que imita el supuesto arte del pueblo. Junto a esto, veamos las declaraciones de Bécquer en la reseña que dedicó al libro *La Soledad* de Augusto Ferrán y en las que, curiosamente, toma como modelos de poetas «populares» a los grandes de la poesía alemana

[las canciones populares] todas las naciones las tienen. [...]. En algunos países, en Alemania sobre todo, esta clase de canciones constituye un género de poesía. Goethe, Schiller, Uhland, Heine, no se han desdenado de cultivarlo; es más, se han gloriado de hacerlo ¹⁴.

¹² Vid. E. Allison Peers: *Historia del Movimiento Romántico español*, (Madrid: Gredos, 1970) pp. 128 y 129: «Ya en 1796, Andreas Dieze había editado los *Orígenes de la poesía castellana* (1794) de Velázquez, agregando un prólogo en el que llamaba la atención sobre el abandono en que yacía la literatura española en Alemania, [...]. A su vez, a comienzos del siglo XIX, Friedrich Bouterwek incorporó en una obra de mayor extensión (*Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*) una historia de la literatura española que fue traducida al español, aumentada, en los últimos tiempos del período prerromántico (1829), vertiéndose también al francés (1812) y al inglés (1823).»

¹³ Art. cit, p. 48.

¹⁴ En la «Reseña de *La Soledad* de Augusto Ferrán», en Gustavo Adolfo Bécquer: *Rimas y Declaraciones poéticas*, ed. de Francisco López Estrada (Madrid: Espasa-Calpe, 1977), p. 258.

Con esto, e incluso para algo aparentemente tan castizo como la recopilación e imitación del material folclórico, el poeta sevillano se coloca en la estela de unos autores cuya obra conoce parcialmente y a través de traducciones como las que Eulogio Florentino Sanz, Ángel María Dacarrete o el propio Augusto Ferrán realizaran. No es otra la situación de Geibel y Heyse, que para nada demuestran conocer la literatura española posterior al siglo xvii. Nos hallamos, por tanto con dos universos poéticos que, buscando unirse, están, literalmente, espalda con espalda.

No es óbice esto para que tanto en españoles como en alemanes exista una conciencia, muy de época por otro lado, de que el artista, el poeta culto, embellece la obra del pueblo al tocarla. No es otra, creo, la intención de Geibel y Heyse al restaurar el octosílabo de «A la sombra de mis cabellos» o al dulcificar levemente el contenido de alguna seguidilla un tanto subida de color para oídos puritanos, actitud con la que coincide el desapego por buena parte de la poesía satírica que tuvieron a mano en la propia *Floresta*. Todo esto dejando de lado el hecho de que ambos se ensayaron, y con éxito, como poetas de cancionero.

Creo, no obstante, que hay gran distancia entre el deseo de espontaneidad de los poetas españoles (que les llevará, incluso, a apartarse de una forma que, indudablemente popular como es la seguidilla, había sido manejada por poetas y recopiladores e imitadores del estilo popular) y la «imitatio» que de cánones antiguos hacen los alemanes. Respecto de lo que pensaban los españoles al sobre esta cuestión, volvamos a las opiniones de Bécquer sobre el libro de Ferrán:

...no ha imitado la poesía del pueblo porque hay cosas que no pueden imitarse.

[...], los ha hecho, sin duda, porque sus ideas, al revestirse espontáneamente de una forma han tomado ésta; porque su libre educación literaria, su conocimiento de los poetas alemanes y el estudio especialísimo de la poesía popular, han formado, desde luego, su talento a propósito para representar este nuestro género en nuestra nación ¹⁵.

Es decir, el poeta utiliza las formas populares de forma espontánea al profundizar en el conocimiento de la poesía. El arte popular aparece, así, como la esencia del arte, y es verdaderamente de notar cómo nos suena esto, saltando por encima de unos ochenta años, al anhelo de poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez, así como la distancia respecto del clasicismo del que hablábamos líneas atrás y que llevaría a Goethe a preferir los edificios del Renacimiento italiano frente al gótico de las catedrales alemanas, exclamando durante su viaje a Italia:

¹⁵ *Ibid.*, p. 260.

Esto es, en verdad, algo muy distinto de nuestros santos, semejantes a mochuelos hacinados unos sobre otros encima de modillones, del estilo gótico, algo muy distinto de nuestras columnitas, que parecen pipas de fumar; de nuestras buidas torrecillas y floridos carámbanos; de todo eso, gracias a Dios, estoy ya libre para siempre ¹⁶.

De esta manera, mientras que los poetas del norte buscan la belleza en las formas «clásicas» de las antiguas civilizaciones del sur, los poetas del sur buscan una espontaneidad que suponen en los poetas del norte y que intuyen en el arte anónimo del pueblo. No obstante, en el caso concreto de los españoles, y abundando en lo arriba afirmado sobre la lejanía de dos mundos poéticos que no logran, aunque lo intentan, acercarse, la imitación de los alemanes quedará en lo más superficial, cosa que no podemos decir de las traducciones que nos ocupan. Podemos afirmar con Jorge Urrutia, en su artículo dedicado la balada en el Romanticismo español y, más concretamente a la traducción de Barrantes:

Vicente Barrantes no supo ver que baladas anglosajonas y romances españoles eran ambos herederos del interés despertado por la poesía medieval, ya a finales del siglo XVIII. Desde el punto de vista de la poética, ambos poemas cumplían la misma función. Barrantes, y los demás baladistas españoles del siglo XIX, imitaban sólo en la superficie las baladas de Scott, de Lord Byron o de Goethe. Ignoraba la razón profunda, la filosofía subyacente en la vuelta al primitivismo, frente a la poesía artificial de los neoclásicos, de la búsqueda de la inocencia ¹⁷.

V. Difusión de las traducciones

Nos referíamos hace poco al desconocimiento que, probablemente por falta de manejo en la lengua alemana, hubo en España de las traducciones que nos ocupan. Hasta nuestros días, las escasas noticias que hemos tenido sobre los experimentos métricos de Geibel y Heyse se han debido al hecho de haber sido aprovechados para ser puestos en música por compositores de la talla de Robert Schumann, Johannes Brahms y, sobre todo, Hugo Wolf. De los tres, fue Brahms el que en menor número de ocasiones se acercó al volumen que motiva estas páginas. Tan sólo en dos ocasiones: la pieza que abre

¹⁶ En Johann Wolfgang von Goethe: *Viaje a Italia* en *Obras Completas*, vol III. Trad. de Rafael Cansinos-Assens. (Méjico: Aguilar, 1991), pp. 1093 y 1094.

¹⁷ Vid. Jorge Urrutía: «La balada como sustituto del romance en la poesía decimonónica» en *El Romancero, tradición y pervivencia a fines del siglo XIX*. (Sevilla, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero, Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987). (Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989), p. 200.

la opus 6, titulada *Spanisches Lied*, que no es otra que la ya comentada traducción de «A la sombra de mis cabellos» musicada con un aire buscadamente hispano, y la segunda de las *Dos canciones para alto, viola y piano* Op. 91, en la que, bajo el título de «Nana religiosa» («Geistliches Wiegenlied») nos encontramos con el «Pues andáis en las palmas» de Lope.

En este segundo caso, por desgracia escasamente interpretado, realiza Brahms un interesantísimo trabajo toda vez que superpone a la melodía que construye para el poema una canción navideña alemana en la parte correspondiente a la viola. El afán por hacer cantar a la viola se plasma en el hecho de que Brahms coloque el texto de dicha canción (*Josef lieber, Josef mein, hilf mir wieg'n mein Kindlein fein*, es decir, en traducción aproximada, *Querido José mío, ayúdame a acunar a mi delicado niño*) debajo del pentagrama correspondiente. Junto con ello, tenemos el evidente parentesco de los textos español y alemán y la conciencia del compositor de estar apelando a una antiquísima tradición al incluir una pieza tradicional dentro de su obra. Nada menos que a la tradición de las misas de parodia, frecuente entre los siglos xiv a xvi en la Europa católica y que perduraría hasta el xviii, merced sobre todo a la obra de Bach, en los países protestantes del continente. Las misas de parodia consistían en la utilización de un tema preexistente, a veces incluso profano, como base de la composición de la misa. Una voz cantaba dicho tema y las demás voces se componían contrahaciendo dicha voz. El hecho de que la destinada a llevar ese tema fuese habitualmente una de las voces intermedias (de modo que el tema quedase oculto entre las demás y sólo destacase de cuando en cuando) es calcado por Brahms en el uso de un instrumento de un sonido intermedio que se incluye entre el de la contralto solista y el del piano.

De las dos antologías de Robert Schumann, ya hemos hablado en detalle en otro lugar¹⁸. Reiteraremos tan sólo el hecho de haber sido compuestas ambas en 1849 y de tomar como base la primera antología de poesía alemana que Geibel publicara en solitario. Son el *Spanisches Liederspiel* Op. 74 y las *Spanische Liebeslieder* Op. 138, de las que sólo la primera había de ver la luz en vida del compositor.

La primera de las dos colecciones acoge bajo la forma del *Liederspiel*, una a modo de representación casera a base de canciones sueltas a cuyo través se puede entrever un argumento, adaptaciones de «Del rosal vengo, mi madre»; «Si dormís, doncella»; «Alguna vez»; «Todos duermen, corazón»; «Ser de amor esa pasión»; «Quién viese aquel día»; «Mis amores, tanto os amo» y «Dirá cuanto dijere» junto con una canción dedicada a un contrabandista que podría proceder de la de Manuel García y el «Cojo jazmín y clavel» del inefable Don Manuel del Río. Respecto del segundo grupo de canciones, escrito también para cuarteto vocal, aunque acompañado esta vez por dos

¹⁸ Vid. *supra*, nota (1).

por dos pianos, se presenta sin más hilo conductor que la temática amorosa e incluye traducciones de «De dentro tengo mi mal»; «Muy graciosa es la doncella»; «Cubridme de flores»; «Ebro caudaloso»; «Sañosa está la niña»; «La sierra es alta»; «Ojos garzos ha la niña» y «Vista ciega, luz oscura», bien que en una traducción de Geibel que no pasó a la antología que nos ocupa, cosa que sí hicieron las demás, sino que fue sustituida por una nueva a cargo de Heyse.

Finalmente, Hugo Wolf publicó bajo el título de *Spanisches Liederbuch* cuarenta y cuatro canciones basadas en traducciones de la antología homónima que nos ocupa. De estas cuarenta y cuatro traducciones, las diez primeras pertenecen al apartado de poemas religiosos y se inicia con los dos mismos poemas que abren la antología: «Quiero seguir» del Arcipreste de Hita y «Oh, Virgen que a Dios pariste» de Nicolás Nuñez. No olvidemos que la primera abre también la *Floresta* de Böhl de Faber a la que se acercaron nuestros traductores. Las restantes treinta y cuatro son profanas. De entre ellas destacaremos, haciendo injusticia a las que no nombremos pues la belleza de todas está por encima de encomios, las adaptaciones de «Pues andáis en las palmas» de nuevo, «Llevadme, Niño, a Belén»; «Tango vos el mi pandero» de Álvarez de Almeida, donde Wolf coloca un ritmo de fandango en el piano que está, como ese «pienso en ál» del que habla el texto, sugerido en los graves del instrumento, en tanto que los agudos que lleva la mano derecha juegan en una escalas cromáticas de cierto sabor español; «Quien gentil señora pierde», donde, al contrario que en el caso anterior, no hallaremos elemento de color local alguno; «Mirándome está mi niña»; «Que por mayo era, por mayo»; «Ven, muerte, tan escondida» del Comendador Escrivá o «Malhaya quien los envuelve» de Gil Vicente.

Junto con éstas, encontramos versiones de los ya musicados «A la sombra de mis cabellos»; «De dentro tengo mi mal»; «Vista ciega, luz oscura», aunque esta vez a partir de la traducción de Heyse; «Alguna vez»; «Cubridme de flores» y «Si dormís, doncella»¹⁹.

VI. Conclusión

Con esto concluyo lo que no pretende ser sino un primer acercamiento a un campo que se presenta tan rico como poco estudiado entre nosotros tanto en lo que a las fuentes de las que partieron las traducciones se refiere como a la difusión de éstas entre los lectores y melómanos alemanes, así como su posible influjo en la obra de poetas alemanes posteriores.

¹⁹ Es excelente la reciente versión discográfica de la obra de Wolf protagonizada por Anne Sofie von Otter y Olaf Bär acompañados por el llorado pianista Geoffrey Parsons, EMI, 1995.

BIBLIOGRAFIA

I. Texto de la antología

GEIBEL, Emmanuel y HEYSE, Paul: *Spanisches Liederbuch* (Berlín-Stuttgart: Cotta'sche, 1904).

II. Obras citadas

- * BECQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas y Declaraciones poéticas*. Ed. de Francisco López Estrada (Madrid: Espasa-Calpe, 1977).
- * BRAHMS, Johannes: *Complete songs for solo voice and piano*. Ed. de Eusebius Mandyczewsky, 4 vols. (Nueva York, Dover, 1979-1980). Es facsímil de la edición Breitkopf de 1926.
- * CABALLERO, Fernán: *La Gaviota*. Ed. de Carmen Bravo-Villasante, 3.^a ed. (Madrid: Castalia, 1987).
- * GOETHE, Johann Wolfgang von: *Viaje a Italia en Obras Completas*, vol. III. Trad. Rafael Cansinos-Assens (Méjico: Aguilar, 1991).
- * JUAN DE LA CRUZ, San: *Poesía*. Ed. de Domingo Ynduráin, 8.^a ed. (Madrid: Cátedra, 1993).
- * SCHUMANN, Robert: *Spanisches Liederspiel* Op. 74 (Francfort: Peters, [s.a.]).
- * —: *Spanisches Liebeslieder* Op. 138 (Nueva York: Kalmus, [s.a.]).
- * VEGA Y CARPIO, Félix Lope de: *La Dorotea*. Ed. de Edwin S. Morby (Madrid: Castalia, 1987).
- * WOLF, Hugo: *Spanish and Italian Songbooks* (Nueva York: Dover, 1989). Es facsímil de la edición Peters de hacia 1904 (la editorial Peters acostumbra a dejar sus libros sin fecha de impresión).

III. Manuales y artículos

- * ALLISON PEERS, E.: *Historia del movimiento romántico español* (Madrid: Gredos, 1970).
- * DÍEZ TABOADA, Juan María: «El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX» en *Filología Moderna*, 5 (1961).
- * FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «Dos "excursiones" españolas de Robert Schumann» en *Leer*, en prensa.
- * URRUTIA, Jorge: «La balada como sustituto del romance en la poesía decimonónica» en *El Romancero, tradición y pervivencia a fines del siglo XIX*. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987) (Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989).