

Heine y Augusto Ferrán. *El Lyrisches Intermezzo y Die Heimkehr en La Soledad*

M.^a JOSÉ CUBRÍA
Universidad de Zaragoza

1. Estado de la cuestión

1.1. *Heine en España*

La recepción de Heine en España, como apunta Ana Pérez¹, se dio en dos oleadas: una en los años 30, a la que no vamos a referirnos por ser casi exclusiva de su obra en prosa, que concluye con el fin del periodo liberal; y otra en los años 50, época ésta en la que se centra el interés de este trabajo. En este segundo momento, los españoles vuelven sus ojos a la obra lírica del poeta alemán, sobre todo a las primeras composiciones: *Lyrisches Intermezzo* y *Heimkehr*. La razón se encuentra en que la poesía española estaba sufriendo una tremenda crisis, el romanticismo conservador ya estaba agotado y los jóvenes poetas buscaban nuevas formas de expresión. En este caldo de cultivo favorable se sembró la semilla poética de Heine:

La entrada de los versos sencillos, directos y personales del *Libro de las canciones* de Heine resultó en este caso decisiva, no sólo por la influencia concreta que ellos ejercieron —que fue enorme—, sino por el inmenso panorama que abrieron a la joven poesía española. Un panorama que recogía la tradición romántica de la canción popular alemana, pero que también se abría a la poesía de Goethe y, sobre todo, a la propia tradición española de la poesía popular (A. Pérez, 1992: 89).

En esta segunda acogida juegan un papel fundamental las revistas como medio difusor a gran escala. Así lo señala Bodo Müller:

¹ Ana Pérez, «Introducción» en Heinrich Heine, *Relatos*, Madrid, Cátedra, 1992. Uno de los capítulos de la Introducción está dedicado a «La recepción de Heine en España», *ibid.*, pp. 81-96.

Welche Rolle kommt den Revuen in der Vermittlung zu? Sie lösen die Heine-Inflation in Spanien überhaupt erst aus. Erscheint schon die wegbereitende Sanzsche Übertragung von 15 Liedern im *Museo Universal*, so überbieten sie sich von da an im Abdruck weiterer Heine-Proben. Zumal der *Semanario Popular* tut sich hervor, unter der Ägide jenes Augusto Ferrán, der nicht nur Bécquer für seine literarische Entdeckung aus Münchner Studientagen zu begeistern weiß (B. Müller, 1967: 270).

Nos encontramos las siguientes revistas: *La Abeja*, que fue titulada *Revista Científica y Literaria ilustrada principalmente extractada de los buenos escritores alemanes*, *El Correo de la Moda*², *La América*, *El Sábado*³, *La Ilustración*, *Periódico Universal*, *El Semanario Popular*⁴ y *El Museo Universal*. En esta última revista madrileña aparecen las primeras traducciones poéticas significativas de Heine por la pluma de Eulogio Florentino Sanz, el 15 de mayo de 1857, y unos años más tarde, en 1861, las de Mariano Gil y Sanz, que se publican a la vez que una serie de artículos agrupados bajo el título genérico de «Estudios de Literatura Alemana» y firmados por J. Fernández Matheu. En ellos encontramos la siguiente apreciación sobre Heine:

Heine es el vate del amor y del placer, y representa otra muy diferente fase del sentimiento poético. Brillante en sus imágenes, encantador en su estilo, voluptuoso en sus pensamientos, nos recuerda la galanísima fantasía de los poetas orientales. Es el bardo de la Arabia transportado al frío Septentrión; que flora por su sol y sus placeres, y que se consuela solo en cantar a la manera de los asiáticos... ¡Cuánta dulzura cuando espresa [sic] tiernamente el sentimiento erótico!... ¡Cuánta voluptuosidad cuando declara sus más recónditos pensamientos! Pero esa dulzura y esa voluptuosidad no nacen del éxtasis de los sentidos, sino del arrebato del alma, del amor a la belleza ideal; por eso el ardor que manifiesta no nos violenta, ni desagrada, sino que nos seduce y embelesa... (J. Fernández Matheu, 1861).

Después de las traducciones de E. F. Sanz, hay un aluvión de imitaciones, inspiraciones y traducciones de los poemas de Heine⁵. De entre todas ellas, nos interesan las de Augusto Ferrán.

² Sobre el *Correo de la Moda* cfr. J. Frutos Gómez de las Cortinas, «La formación literaria de Bécquer», *Revista Bibliográfica y documental*, IV, 1950, pp. 77-99. En la página 91 indica J. F. Gómez de las Cortinas: «Desde el primer momento el *Correo de la Moda* se adscribe al movimiento heineano y se convierte en la más entusiasta propagadora del poeta del *Intermezzo*.»

³ Revista publicada por Ferrán a su vuelta de Alemania y de la que nos da noticia Julio Nombela en sus *Impresiones y Recuerdos*. Madrid, Tebas, 1976, p. 568: «[...Ferrán] destinó una parte de los fondos que había recibido en concepto de anticipo a publicar unos cuantos números del inevitable periódico literario, que tituló *El Sábado*, y dedicó principalmente a divulgar en España la literatura alemana.»

⁴ Sobre el *Semanario Popular*, cfr. Dolores Cubero, «El *Semanario Popular* y sus aportaciones literarias», *Revista de Literatura*, IX, n.º 19-20, julio-diciembre, 1956, pp. 82-106. Cfr. también Robert Pageard y G. W. Ribbans, «Heine and Byron in the *Semanario Popular* (1862-1865)», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, abril, 1956.

⁵ Claude R. Owen recoge una pormenorizada bibliografía sobre las traducciones de la obra de Heine en los países de habla hispana: Claude R. Owen, *Heine im spanischen Sprachgebiet*.

1.2. Augusto Ferrán⁶, traductor e imitador de Heine

Luis Guarner⁷ se equivoca al decir que Ferrán siguió los pasos de Bécquer en su inspiración heineana, ya que está sobradamente probado que fue al revés y, si Bécquer conocía ya al bardo alemán a través de las traducciones de los *Lieder* que Eulogio Florentino Sanz había publicado en 1857, desde luego el gran empujón heineano le vino de manos de Ferrán.

Todo comienza con el viaje que Ferrán hace a Munich en 1855, enviado por su madre con el objeto de que se disciplinase un poco y aprendiera la lengua alemana; de esta estancia nos da noticia Nombela:

Se encariñó con Heine, que por entonces, desde París, donde residía irradiaba su genio irónico y escéptico en toda Alemania; aprendió los preciosos *lieder*, [sic.] enriquecidos con la música de Schubert, Mendelsohn y Schumann. [...] aspiraba a ser un discípulo de Heine, con quien tenía muchos puntos de contacto, y así habría pasado años y años si no le hubiera obligado a regresar a España la enfermedad de su madre.⁸

A la vuelta de este viaje, en 1859, Augusto Ferrán llega a España impregnado de la poesía de Heine y publica *El Sábado*, periódico que sólo conocemos por referencias, debido a que no se ha encontrado ningún ejemplar, y en el que Ferrán se propuso divulgar la literatura alemana. En 1860 sabemos ya que Ferrán está escribiendo algunos de sus cantares por la noticia que nos da Nombela sobre su estancia común en París: «Corrí al hotel, donde encontré a Ferrán escribiendo cantares, algunos de los cuales figuran en su *Soledad* [...]» (J. Nombela, 1976: 597). En sus cantares Ferrán aúna las expectativas que tenía sobre la poesía, es decir, recoge la tradición del género popular y lo tiñe de los tintes heineanos que tanto admira. En el prólogo a *La Soledad* expone claramente su poética el propio Ferrán:

He escrito estos versos en el estilo sencillo y espontáneo de las canciones populares, las cuales he intentado imitar.

Eine Kritische Bibliographie, Münster/Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1968.

⁶ Para todo lo referente a la vida y obra de Ferrán véase Manuela Cubero Sanz, *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, C.S.I.C., 1965.

⁷ Luis Guarner, «Prólogo» en Heinrich Heine, *Libro de las Canciones*, Madrid, Aguilar, 1960. Dice así: «Siguiendo las huellas de Bécquer, otros poetas españoles reflejaron en sus versos la inspiración heineana, aunque empalidecida al caer en sensibilidades menos ricas que las del sevillano poeta.» *Ibid.*, p. 20.

⁸ Esta y muchas otras noticias, no sólo sobre Ferrán, sino también sobre toda la generación de personajes políticos y literarios que circundaron a Bécquer, las podemos encontrar en la extensa obra de Nombela que, por estar escrita en su vejez, debe ser interpretada con cautela. Julio Nombela, *Impresiones y Recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976, p. 567.

Si me he separado algunas veces del carácter peculiar de este género de poesías, no lo puedo atribuir más que a mi predilección por ciertas canciones alemanas, entre ellas las de Enrique Heine, que en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles (A. Ferrán, 1969: 19).

Pero no sólo incorpora pinceladas heineanas a su *Soledad* y *La Pereza* además Ferrán imita y traduce al poeta alemán en innumerables ocasiones.

En 1861 publica en el *Museo Universal* sus *Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine*⁹. De 1862 a 1865 fué redactor de *El Semanario Popular*, periódico dirigido por Florencio Janer, y que Ferrán «transforma en la revista más heineana de la época» (J. F. Gómez de las Cortinas, 1950: 93). En 1865 publica una traducción en *El Eco del País*¹⁰. En los años 1865 y 1866 Ferrán funda con la colaboración del librero alcoyano José Martí *El Diario de Alcoy*¹¹: En este *Diario* aparecen firmadas por Ferrán varias traducciones y algunas otras sin firma que también podrían ser de él. En 1873 publica sus *Canciones (Recuerdos de Enrique Heine)* en *La Ilustración Española y Americana*¹². Como vemos, estas traducciones e imitaciones ya han sido estudiadas ampliamente, por lo que nosotros nos vamos a centrar en la huella de Heine en su primer poemario *La Soledad*.

1.3. La renovación de la lírica. Lo popular y lo alemán

La lírica romántica que había culminado en la obra de Espronceda fue haciéndose cada vez más ampulosa y grandilocuente en sus epígonos, lo que ori-

⁹ En el número 46 del *Museo Universal*, 17 de noviembre de 1861. Dato recogido de las «Notas» de José Pedro Díaz a las *Obras Completas* de Augusto Ferrán, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰ Apareció con el título «Traducciones de Enrique Heine» en el número 4 de *El Eco del país*, el 27 de marzo de 1865. Es traducción del poema 87 de *Die Heimkehr*. Dato obtenido de las «Notas» de J. P. Díaz, *op. cit.*, p. 123.

¹¹ Este diario fue descubierto por el equipo que publica la revista anual *El Gnomo*, cuyo director es Jesús Rubio, profesor de literatura de la Universidad de Zaragoza. Esta revista, que se viene publicando desde 1992, se dedica exclusivamente a Estudios Becquerianos, y Ferrán, en tanto que uno de los mejores amigos de Bécquer, ha sido objeto de investigación en dos ocasiones: Jesús Costa Ferrandis y Jesús Rubio Jiménez, «Augusto Ferrán, director del *Diario de Alcoy* (1865-66): Entre el radicalismo liberal y la literatura», *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, 1, 1992, pp. 75-102; y Jesús Rubio Jiménez, «Augusto Ferrán Forniés (Traducciones desconocidas y otros textos)», *El Gnomo*, 2. En *El Gnomo*, 1, se proporciona un índice de autores y obras literarias del *Diario de Alcoy* (1865-66). En *El Gnomo*, 2, se incluyen antologadas aquellas imitaciones y traducciones de Heine hechas por Ferrán que hasta 1993 habían sido desconocidas.

¹² Aparecieron en *La Ilustración Española y Americana* el 24 de enero de 1873. Dato obtenido de las «Notas» de J.P. Díaz *op. cit.*, p. 123. Sobre estas *Canciones* y todas las traducciones e imitaciones precedentes de Heine habla M. Cubero Sanz en el capítulo «Augusto Ferrán y Enrique Heine» *op. cit.*, pp. 169-193. Hace un detallado estudio comparativo y analiza las similitudes entre Heine y Ferrán.

ginó su crisis. Para paliarla surgió una «tendencia que parece de retroceso, pero que es de eclecticismo sano, de reconstrucción necesaria, atendiendo el carácter demoledor e irreflexivo de la época precedente» (F. García Blanco, 1891: 18). En esta coyuntura se encuentra el joven poeta Ferrán cuando va a estudiar a Alemania, pasando una temporada en París donde, seguramente, oiría ya, hablar de Heine y de su obra. Más tarde, en Alemania, tuvo que conocer y admirar las poesías del poeta exiliado, hasta tal punto que, en el Prólogo a *La Soledad*, confiesa que si en algún momento no sigue las pautas del cantar español, no es más que debido a su predilección por «ciertas canciones alemanas» (A. Ferrán, 1969: 19).

Como dice Dolores Cubero, «Augusto Ferrán sentía un verdadero entusiasmo por la poesía popular y, sobre todo, por los cantares del pueblo, que tantas semejanzas tienen con los *Lieder* alemanes que tanto había admirado en Alemania» (D. Cubero, 1956: 93). La *Soledad* supone así el paso decisivo en la creación del «nuevo género» que se estaba buscando, el cantar literario. Un cantar que retoma sus raíces populares pero que, además, se impregna de poética heineana, convirtiéndose en el precursor más directo de muchas de las rimas de Bécquer. Gómez de las Cortinas habla en estos términos de *La Soledad*:

Es la depuración de la ganga impura, de la vulgaridad y prosaísmo de los poetas neopopularistas y, al mismo tiempo, es la ponderación, la simplicidad y la medida que faltaba en el arte incontinido de Selgas. Ferrán es el representante de un nuevo género (J. F. Gómez de las Cortinas, 1950: 93).

El 20 de enero de 1861, poco después de la aparición pública de *La Soledad*, publica Bécquer un artículo a modo de extensa reseña del libro de su amigo. Ferrán lo encontró tan de su agrado que lo incluyó como prólogo de su segunda edición en 1871. En las palabras de Bécquer reconocemos su adscripción a la poética de Augusto Ferrán:

Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y del arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta; adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona. Puede llamarse la poesía de los poetas.

La primera es una melodía que nace, se desarrolla, acaba y se desvanece.

La segunda es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso.

Cuando se concluye aquélla, se dobla la hoja con una suave sonrisa de satisfacción.

Cuando se acaba ésta, se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre.
La una es el fruto divino de la unión del arte y de la fantasía.
La otra es la centella inflamada que brota al choque del sentimiento y la pasión.

Las poesías de este libro pertenecen al último de los dos géneros, porque son populares, y la poesía popular es la síntesis de la poesía.¹³

1.4. Augusto Ferrán, creador del Cantar literario¹⁴

Ferrán, ya lo hemos visto, fue quien a mediados de siglo comenzó «el movimiento en pro de la dignificación de la poesía lírica popular». (G. Ribbans, 1955: 1 y 8). No es de extrañar que a Ferrán, de carácter cordial, campechano y compañero asiduo de gente humilde desde su infancia, le interesara la poesía popular y centrara su atención en los cantares. En el ambiente literario español ya soplaban un aire popular que tomó cuerpo en la colección de *Cuentos y poesías populares andaluces* de Fernán Caballero y que salió a la luz en 1859; pero esta colección no era más que un paso adelante en la tradición de recopilaciones de poesías populares que se remonta hasta la de «Don Preciso» en 1799.¹⁵ Lo más seguro es que Ferrán conociera alguna de estas colecciones y también es bastante probable que en Alemania conociera a Tomás Segarra, personaje que también vivía en Múnich, donde se dedicaba a recopilar cantares que luego publicaría en 1862 bajo el título de *Poesías populares, colegidas por don Tomás Segarra, español nativo, profesor de su lengua maternal en el Real Instituto el «Maximiliaenum» y lector de la Universidad de Munique (sic) (Baviera)*.

El mérito de Ferrán fue no sólo hacer una recopilación de ellos, sino componer sus propios cantares originales, agrupados en su gran mayoría en dos poemarios: *La Soledad* de 1860 y *La Pereza* de 1870.

Aunque Antonio Trueba quiso adjudicarse el mérito de ser el primero en escribir cantares con *El libro de los cantares*, el primero en escribir verdaderos cantares y no sólo una glosa de ellos como hace Trueba en su librito, a pesar del título, es Ferrán. Bien es verdad que el mérito de Trueba fue el de sensibilizar a los lectores y poetas con una renovada vía lírica. Pero ni siquiera fue él el primer poeta culto que se acercaba al género popular, pues en 1849 ya había publicado Ruiz Aguilera sus *Ecos Nacionales*. Y tres años antes los *Cantares* de Campoamor ya habían visto la luz. En una carta de Ventura Ruiz Aguilera a

¹³ Gustavo Adolfo Bécquer, «*La Soledad* (Colección de cantares por Augusto Ferrán y Forriés)» como prólogo a *La Soledad*, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁴ Para todo lo referente a los cantares a mediados del siglo XIX en España véase María Isabel de Castro García, *La poesía de Cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

¹⁵ Todo esto lo refiere mucho más detalladamente M. Cubero Sanz, *op. cit.*, pp. 39-67.

Manuel Murguía, fechada en Madrid el 29 de enero de 1866 y publicada en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, se indica:

En los *Cuentos de vivos y muertos* reivindica para sí Trueba la rehabilitación de la poesía popular, que, según él dice, aunque parece que no quiere decirlo, estaba olvidada antes de la aparición de su *Libro de los Cantares*. «¿Qué entenderá por poesía popular? Porque si entiende y la limita a los «cantares», él en su vida ha hecho uno o se los ha guardado, habiendo sido Ferrán el primero entre los modernos que hizo un número regular de ellos, y si entiende otro género, me parece que antes que él se acordara de nacer o poco menos a la vida literaria ya había publicado los *Ecos*.¹⁶

Así pues, la crítica ha aceptado unánimemente que Ferrán fuera el primero en hacer un libro de cantares en el siglo XIX entroncando así con una tradición folklórica tradicional, generalmente anónima, que se puede rastrear hasta la Edad Media. En *La Soledad* recoge Ferrán 84 cantares populares y, a continuación, incluye 176 originales, que pasan a formar parte del nuevo género: el Cantar Literario. Manuela Cubero habla de la repercusión que tuvo *La Soledad* en el ambiente literario de la época:

La publicación de *La Soledad*, en enero de 1861, sonó como un aldabonazo que despertó la afición de numerosos poetas quienes, desde entonces, se dedicaron con verdadero entusiasmo al cultivo del género. Aparte de los cantares aparecidos en las revistas, en cuyas páginas en estos años florecieron, como en terreno bien abonado, encontramos, a partir de 1861, gran cantidad de colecciones de cantares originales que en muchos casos alcanzaron numerosas ediciones, como la de Manuel Jarreto y Paniagua, *Cantares y Seguidillas*, que llegó a publicarse nueve veces (M. Cubero Sanz, 1965: 80).

2. Heine y Ferrán

2.1. Heine y Ferrán, dos poéticas inconformistas

Heine, igual que haría en España años más tarde Augusto Ferrán, apostó por una nueva manera de hacer literatura en una época —la Restauración— que no invitaba a posturas novedosas y arriesgadas. Como poeta sintió que tenía que sentar las bases de la nueva literatura:

El carácter general de la literatura moderna consiste en que en ella predominan la individualidad y el escepticismo. Habiéndose derrumbado las autoridades, la razón es la única luz del hombre y su conciencia su único báculo en el oscuro laberinto de esta vida. El hombre se enfrenta en solitario a su Creador, cantándole

¹⁶ José Luis Varela, «Cartas a Murguía», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXVIII, 1954, pp. 297-298. Citado según, D. Cubero, p. 95.

su canción. Por eso, tal literatura comienza con cantos litúrgicos. Pero más tarde, cuando cobre un carácter mundano, reinará en ella la mayor autoestima y la conciencia de la propia personalidad. La poesía ahora ya no es objetiva, épica e ingenua, sino subjetiva, lírica y reflexiva.¹⁷

Piensa Heine que con la muerte de Goethe termina lo que él denomina «Período artístico»: «Die Endschaft der «goetheschen Kunstperiode», mit welchem Namen ich diese Periode zuerst bezeichnete, habe ich jedoch schon seit vielen Jahren vorausgesagt» (H. Heine, 1976: 9). Este período que engloba a clásicos y románticos se tiene que ver sucedido por una literatura encaminada a fomentar una opinión pública progresista. Proyecto en el que Heine se sumergió plenamente.

La crítica de la época percibió la novedad de Heine y ya en 1833 Varnhagen von Ense al comentar el *Buch der Lieder* dice:

Die Ursprünglichkeit und Selbständigkeit dieser lyrischen Ergüsse zeigt sich schon dadurch offenbar, daß es vor Heine in unserer Literatur nichts dieser Art gegeben. [...] Der allgemeine Charakter dieser Gedichte ist tiefstes Gefühl mit höchster Ironie verbunden, von dem zartesten Seelengebilde bis zur kecksten Sinnlichkeit, von dem schärfsten Gedankenreize bis zur derbsten Willkühr, derselbe Schmerz, dieselbe Lust, in allen Gebilden abgespiegelt, welche Leben und Welt dem Sinne des Dichters aufdrängen.¹⁸

La verdadera innovación de Heine está no en hacer poesía popular desde el dominio de la lengua alemana y la métrica —esto ya lo habían hecho Goethe, Brentano y Eichendorf— sino en distanciarse del contenido poético por medio del humor, lograr esa visión nueva, a veces incluso estoica, que consigue por medio de la ironía. Heine utiliza y recrea todos los motivos románticos pero se aparta de ellos introduciendo procedimientos disonantes: «asimetría rítmica, introducción de extranjerismos, acumulación exagerada de requisitos convencionales, inclusión de elementos triviales y «prosaicos», y, sobre todo, la ruptura de la ficción poética por medio de la ironía y el sarcasmo» (A. Pérez, 1992: 17). Esta postura iconoclasta es, quizás, el rasgo genial que hace que su obra sea nueva y se aleje de la del gran maestro Goethe.

Ya hemos hablado en el apartado 1.3. del papel fundamental que Ferrán desempeña en la renovación de la lírica española de mediados del siglo XIX, aunque en su caso es más un intermediario del nuevo género —mezcla de lo germano y lo popular, realizado por poetas cultos— que una apoteosis del mismo. La otra gran diferencia con Heine es la total falta de humor que existe en la obra de Ferrán. Los 65 poemas del *Lyrisches Intermezzo*, escritos entre 1821 y 1823,

¹⁷ Heinrich Heine, «Sobre la religión y filosofía en Alemania I», *HHW* 4, pp. 84-85. Citado según Berit Balzer, «Introducción» en H. Heine, *Gedichte Auswahl*, Madrid, Ediciones de la Torre, p. 36.

¹⁸ Varnhagen, *Zur Geschichtsschreibung und Literatur. Berichte und Beurteilungen. Aus den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik und anderen Zeitschriften gesammelt*, según Werner Kraft, *Heine der Dichter*, München, Edition Text und Kritik, 1983, p. 10.

y los 176 cantares de *La Soledad*, publicados en 1861, se insertan, en cuanto al tono y a la forma, en la corriente de poesía popular. Por su brevedad y concisión se prestan espléndidamente a la memorización, a la recitación y al canto. Heine admiraba esta poesía y la quiso retomar él mismo en su *Buch der Lieder*. Un claro testimonio de esta poética la encontramos en *Die romantische Schule* al hablar a propósito de una de las canciones populares recopilada por Brentano en su *Des Knaben Wunderhorn*:

Es liegt in diesen Volksliedern ein sonderbarer Zauber. Die Kunstpoeten wollen diese Naturerzeugnisse nachahmen in derselben Weise, wie man künstliche Mineralwasser verfertigt. Aber wenn sie auch durch chemischen Prozeß die Bestandteile ermittelt, so entgeht ihnen doch die Hauptsache, die unzersetzbare sympathetische Naturkraft (H. Heine, 1976: 106).

A pesar de lo que dice aquí, él no sólo intentó verter en sus versos esa «Naturkraft», sino que lo consiguió y prueba de ello es que muchos de sus poemas han sido recogidos en los cancioneros populares y se les ha puesto música. La gente los canta y recita sin saber siquiera que pertenecen a Heine. El más famoso de todos los que se incorporaron al acervo popular, es el número II, «Loreley», de *Die Heimkehr*. Este mismo fin es el que Ferrán deseaba fervientemente para su propia obra:

En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de ellos de entre un corrillo de alegres mujeres, acompañado por los tristes tonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones (A. Ferrán, 1969: 19).

Ferrán cumplió su sueño y muchos de sus cantares y coplas han pasado a engrosar las colecciones populares hechas posteriormente, como es el caso de esta copla baturra (LIII) recogida en 1913 en una colección de cantares baturros:

Los cantares de mi tierra
Dicen verdades muy gordas,
Que se cantan en voz alta
Para que todos las oigan.

Además de esta copla, seis cantares más pasaron también a la colección que recoge Rodríguez Marín bajo el título de *Cantos Populares*. Uno aparece en la *Colección de cantes flamencos* recopilada por Antonio Machado «Demófilo». Otro, entre los cantares populares que publicó Gerónimo Forteza en 1877 en *El Museo Balear*. Es muy posible que rastreando minuciosamente toda las colecciones de cantares populares nos encontrásemos con algunos más de Ferrán.¹⁹

¹⁹ Toda esta información la proporciona M. Cubero Sanz, *op. cit.*, p. 91, donde pueden encontrarse las referencias completas.

2.2. Elementos heineanos en La Soledad

Hemos visto cómo, ya desde el mismo Ferrán, toda la crítica ha sido unánime en calificar la obra original de Ferrán como heineana, pero sin que se haya realizado un cotejo sistemático de los textos que pueda sustentar dicha apreciación. Este va a ser, por tanto, el objeto de los siguientes apartados que permitirá comprobar de modo concreto la dimensión de dicha influencia. Nosotros vamos a cotejar los textos para argumentar o, si es el caso, desmitificar estas aseveraciones.

2.2.1. Elementos formales

Los elementos formales que Heine y Ferrán tienen en común son los de la poesía popular: una o varias estrofas de cuatro versos con una estructura muy ponderada, a veces simétrica, a veces de contrapunto, que incorpora elementos retóricos como la repetición a modo de estribillo, el paralelismo anafórico y el oxímoron. Ferrán y Heine suelen utilizar la copla o cuarteta asonantada. En algunas ocasiones, Ferrán une dos o tres cuartetas a la manera de los trovos y en estos casos suele repetir el último verso de cada estrofa al principio de la siguiente, o al menos la última palabra rimada.

2.2.2. Temas y motivos

El amor es el tema principal que tienen en común los poemas de Ferrán y los de Heine. En el *Lyrisches Intermezzo* (a partir de ahora *LI*) el desengaño amoroso es el tema predominante, en boca, casi siempre, del yo lírico con voz propia o bien en un papel claramente subjetivo. Esta misma forma de expresión es la que se muestra en los cantares del madrileño. El tema del amor y, en concreto, el desengaño amoroso había sido también uno de los temas favoritos de los románticos, pero lo que aparta a Heine y a Ferrán de la corriente romántica es el sentimiento de finitud de las emociones humanas, totalmente opuesto al anhelo de lo infinito de, por ejemplo, un Novalis o un Espronceda. El primer cantar de desamor es el VIII:

Al darme la muerte, *ingrata*²⁰,
a ti misma te castigas,
pues tu castigo mayor
es quedarte con dos vidas.

²⁰ Todas las cursivas que aparecen en los poemas transcritos son nuestras. El fin es llamar la atención sobre palabras clave que fundamentan la teoría expuesta.

El cantar nos recuerda a la canción LXXVI de *Die Heimkehr* (a partir de ahora *DH*) en la que el poeta también se queja de la ingratitud de la amada:

Bist du wirklich mir so *feindlich*,
Bist du wirklich ganz verwandelt?
Aller Welt will ich es klagen,
Daß du mich so schlecht behandelt.

O ihr *undankbaren* Lippen,
Sagt, wie könnt ihr Schlimmes sagen
Von dem Manne, der so liebend
Euch geküßt, in schönen Tagen?

Este tema aparece también en una cuarentena de cantares.²¹ El antagonismo entre las emociones del poeta y el entorno que aparece en el poema III de *DH*: «Mein Herz, mein Herz ist traurig, / Doch lustig leuchtet der Mai;» de Heine, conlleva un humor y un distanciamiento de sí mismo que Ferrán desconoce. Quizá es ésta la diferencia fundamental que existe entre la obra de Heine y no sólo la de Ferrán, sino la de todos sus «discípulos» españoles.

La «soledad», que es el *leitmotiv* del primer poemario de Ferrán, aparece explícitamente por primera vez en el cantar VI, en la primera estrofa:

Pasé por un bosque y dije:
«aquí está la *soledad*...»,
y el eco me respondió
con voz muy ronca: «aquí está».

Este motivo también aparece en Heine: la soledad del poeta frente a la sociedad, un motivo muy romántico que se aviene muy bien al carácter lírico de estos dos poetas. Heine recurre a él ya en el prólogo del *LI*: «Der Ritter sitzt wieder ganz *einsam* zu Haus»; en la canción IX de *DH*: «Ruh ich *allein* am Strand»; en la canción LX el poeta enamorado le dice a su amada: «Steh ich hier unten *allein*»; en el poema LXXXI de *DH* cuyo protagonista es Don Henriques, éste se nos presenta así: «Sitzt er ganz *allein* daheime».

El poeta que canta sus penas es un motivo también recurrente en ambos escritores. El cantar XXIV de Ferrán:

No os extrañe, compañeros,
que siempre *cante* mis *penas*.

²¹ X, XIII, XVI, XVIII, XXII, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XLI, XLII, LII, LVI, LVIII, LIX, LXI, LXIII, LXVI, LXXIX, LXXXIII, LXXXVI, LXXXVII, LXXXIX, XC, CII, CIII, CIV, CV, CVII, CVIII, CXI, CXIV, CXXIII, CXXIX, CXX-XI, CXXXIV, CXXXV, CXXXVIII, CXL, CXLIII, CL, CLII, CLIII, CLIV, CLXIV, CLXIII, CLXXII, CLXXXIII.

porque el mundo me ha enseñado
que las mías son las vuestras.

En *DH*, XXXIV, el Heine poeta convierte sus penas en versos:

Und als ich euch meine *Schmerzen* geklagt,
Da habt ihr gegähnt und nichts gesagt;
Doch als ich sie zierlich *in Verse* gebracht,
Da habt ihr mir große Elogen gemacht.

Y en XLIII nos cuenta cómo de los lamentos doloridos surgirán las nuevas canciones:

Werdet nur nicht ungeduldig,
Wenn von alten *Leidensklängen*
Manche noch vernehmlich tönen
In den neuesten *Gesängen*.

El motivo del amor como fuego que consume el corazón es recurrente en Heine; los cuatro últimos versos de la canción LX del *LI* nos lo muestran:

Doch aus den Augen bricht ein süßer *Brand*,
Der mir *durchzuckt* das *Herz* und das Gehirn.
Wie sie mich ansah, streng und wunderbarlich,
Und doch so liebevoll, erwachte ich.

También aparece en la segunda parte de la canción LIV de *DH*:

«Teurer Freund du bist *verliebt*,
Und dich willst es nicht bekennen,
Und ich sehe des *Herzens Glut*
Schon durch deine Weste *brennen*».

En la LXXV, y en la LXXVIII:

«Sag, wo ist dein schönes Liebchen,
Das du einst so schön besungen,
Als die zaubermächtigen *Flammen*
Wunderbar dein *Herz* durchdrungen?»

Jene *Flammen* sind *erloschen*,
Und mein *Herz* ist kalt und trübe,
Und dies Büchlein ist die Urne
Mit der *Asche* meiner *Liebe*.

Es de suponer que este motivo lo toma Ferrán de Heine porque también lo encontramos recurrentemente en *La Soledad* aunque desprovisto de todo tono irónico. Así aparece en el cantar XXXII:

Del *fuego* que por tu gusto
Encendimos hace tiempo,
Las *cenizas* sólo quedan.
Y en el *corazón* las llevo.

En el XXXIII:

¿Cómo quieres que yo *queme*
las prendas que me has devuelto,
si el *corazón* me lo has dado
tú misma *cenizas* hecho?

Y en el LXVIII, y en el XX y el CXXXIV.

La contraposición oscuridad/claridad es común a ambos escritores; como ejemplo veamos el cantar XLII de Ferrán:

En sueños te contemplaba
dentro de la *oscuridad*,
y cuando abriste los ojos
todo comenzó a *brillar*.

Todo comenzó a *brillar*
y entonces te llamé yo:
cerraste al punto los ojos
y la *oscuridad* volvió.

El comienzo del primer poema de *DH* utiliza esta misma antítesis para designar también estados de ánimo opuestos:

In mein gar zu *dunkles* Leben
Strahlte einst ein sübes Bild;
Nun das sübe Bild *erblichen*,
Bin ich gänzlich nachtumhüllt.

El motivo del «sueño» es recurrente en toda la obra de Heine. Nos lo encontramos ya en el prólogo a *LI*: «In dumpfen *Träumen* befangen»; en este mismo poemario en la canción V: «Das hab ich jüngst im *Traum* gesehn»; IX: «Und *träumen* seligen *Traum*»; X: «Erwartet sie *träumend* die Nacht»; XVI: «Bist du nicht ein *Traumgebild*»; XVIII: «Das weiß ich längst. Ich sah dich ja im *Traum*», XIX, XXXIII, XLI, LII, LV, LVI, LVIII, LX y LXV. En *DH* aparece en las siguientes canciones: XXIII, XXVI, XLI, XLIX, LXI, LXV, LXXI, LXX-XIII, LXXXVII. Ferrán también lo utiliza, como vemos en XXXIV, XLII, LIV, LX, o en XCVII:

Al verte cerca de mí,
dudo yo mismo si *sueño*;
sueño de noche contigo,
y creo que estoy despierto.

Asimismo lo hallamos en CVI, CXLVII y CLVII.
Manuela Cubero relaciona con Heine el cantar XLIV:

Tengo *deudas* en la tierra,
y *deudas* tengo en el cielo:
pagaré allá con mi alma;
ya pago aquí con mi cuerpo.

Para ella se inspiraría en el *Lied* XXXVI de *DH*, veamos la segunda estrofa:

Mensch, bezahle deine *Schulden*,
Lang ist ja die Lebensbahn,
Und du mußt noch manchmal borgen,
Wie du es so oft getan.

Los dos poemas tienen como tema las deudas, pero como lo ve Manuela Cubero la perspectiva es muy diferente:

En el cantar español no existe la ironía y la burla del *Lied* alemán. Ferrán solamente ha aprovechado la idea que le brindaba Heine para desarrollar el tema con el sentido trascendente del carácter español cuando se enfrenta con los temas eternos²².

Manuela Cubero Sanz también señala los parecidos que hay entre el cantar LXXIII de *La Soledad* y el *Lied* XLI de *DH*. Ambos poemas tienen un marcado carácter social y hablan de una mujer pobre que lleva un niño en los brazos, pero donde Ferrán es un mero espectador, Heine entra en el poema como protagonista salvando a la mujer de la miseria. Aunque el motivo del poema es el mismo en ambos autores, Ferrán construye un poema de sólo dos estrofas que refleja un instante, una escena; Heine, por el contrario, nos cuenta, durante seis estrofas, una historia que nos conmueve: es un sueño del poeta en el que ve a la amada sumida en la indigencia. El poema de Ferrán es, sobre todo, social, mientras que el de Heine es, ante todo, subjetivo. Pero en la canción XXIX de *DH* encontramos otra vez el motivo de la madre pobre con una hija y esta vez el poema tiene un claro carácter social, el poeta no es más que un mero espectador desde su ventana. Ferrán tiene varios poemas más de carácter social: LI, LV, LXXXIV, LXXXV, XCV.

El amor asociado al dolor y la pena impregna todo este primer poemario de Heine como en el poema XXII del *LI*: «Nur eine kennt meinen *Schmerz*! Sie hat ja selbst zerrissen, / *Zerrissen* mir das *Herz*». Y en el LIV de *DH*: «Teurer Freund du bist *verliebt*, / Und dich quälen neue *Schmerzen*». Ferrán es víctima del mismo sentimiento en el cantar LXXIX:

²² Cfr. Cubero Sanz, *op. cit.*, p.172.

Yo no podría sufrir
tantas *fatigas* y *penas*,
si no tuviera presente
que la causa ha sido ella.

O en el CVI: «eres causa de mis *males*».

A veces el dolor es más fuerte y arrastra a los poetas hasta la muerte, como en *DH* LIII: «Während ich sterbe vor Schmerzen».

En el cantar CVIII, por su parte, leemos:

¡Adiós! de *muerte* es la *herida*
que abriste en el pecho mío:
el puñal hiere mejor
cuanto más brillante y fino.

En la canción de *DH* LXXXVII se reúnen casi todos los motivos favoritos de Heine:

Der *Tod* das ist die *Kühle Nacht*,
Das *Leben* ist der schwüle *Tag*.
Es *dunkelt* schon, mich schläfert,
Der *Tag* hat mich müd gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge *Nachtigall*;
Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör es sogar im *Traum*.

La oposición «noche/día» ligada a los motivos de «vida» y «sueño» aparece también en Ferrán, en el poema LIV: La «noche» asociada al «sueño» aparece en *La Soledad* en cuatro ocasiones: LXXIV, XCVII, CVI, CXLVII. Y la «noche» en contraposición al «día» en XXXVI, XXXVII y LXV.

La noche y la oscuridad que tanto afectan al poeta llegan a impregnar el corazón del amante ante la mirada de la amada, y así tenemos la canción LX de *DH*:

Du *schaust* mich nicht, im *Dunkeln*
Steht ich hier unten allein;
Noch wen'ger kannst du *schauen*
In mein *dunkles Herz* hinein.

Negro está también el corazón de Ferrán en su cantar CL:

Negro está el cielo allá arriba
negros tus *ojos*, muy *negros*,
y mi *corazón*, morena,
como tus *ojos* los tengo.

La «noche», la «luna» y el reflejo que la luna proyecta del poeta lo encontramos en *DH*, XX:

Still ist die *Nacht*, es ruhen die Gassen,
In diesem Hause wohnte mein Schatz;
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände, vor *Schmerzensgewalt*;
Mir gaut es, wenn ich sein *Anlitz* sehe-
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger! Du *bleicher* Geselle!
Was äffst du nach mein *Liebesleid*,
Das mich *gequält* auf dieser Stelle,
So manche Nacht, in alter Zeit?

En el cantar CXXVI de Ferrán el escenario ya no es la ciudad sino el campo:

En una *noche de luna*
fuime a la orilla del río,
llevando la *negra pena*
que siempre llevo conmigo.

La pena que iba conmigo
tanto aumentó mi fatiga,
que me paré a contemplar
cómo las aguas corrían.

Y en las aguas que corrían
miré *mi propio retrato*,
al *resplandor de la luna*
pasar tembloroso y *pálido*.

La oposición «muerte/vida» la encontramos asimismo en VIII, IX, LXXXII, XC, CXVIII, CXXXVI, CLXVII.

El cantar CVII de Ferrán está en consonancia con el *Lied* LXIII de *DH*. Ambos poemas tratan de la locura del hombre que ama dos veces sin ser correspondido. Para llegar a esta conclusión Ferrán parte de la experiencia personal e induce una regla general, mientras que Heine deduce de la máxima que él mismo es un loco.

En el cantar CV se hace hincapié en un lugar que el poeta asocia con el amor:

Cada vez que paso y miro
el *síto* donde te hablé,
volviendo al cielo los ojos
digo llorando ¡aquí fue!

Esto mismo ocurre en la última cuarteta del poema XVI de *DH*:

Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchten vom Boden empor,
Und zeigt mir jene *Stelle*,
Wo ich das Liebste verlor.

El motivo de la diversión de la amada ante el sufrimiento del poeta lo encontramos en la canción X del *LI*: «Wohl seh ich *Spott*, der deinen Mund umschwebt»; en *DH*, *LV* leemos:

Ich sagte, daß meine Seele
Dir gänzlich ergeben sei;
Du *lachte* aus voller Kehle,
Und machteste ´nen Knicks dabei.

Ferrán también lo reproduce en su cantar CXXIX:

Te *ríes* cuando te digo
que eres causa de *mis males*:
¡pobre mujer!, ni siquiera
a tiempo reírte sabes.

Y en el CLXX.

El motivo de la ventana desde la que mira el poeta del cantar CXLII puede ser que sea un eco de la canción XXII de *DH*: «Ich will mal schaun aus dem Fenster»:

A la *ventana* me asomo
por ver la gente que pasa;
y por eso digo a veces
que da al mundo mi *ventana*.

El cantar CXLIV utiliza el motivo del «cuento» como lo hace Heine en la segunda canción de *DH*: «Ein *Märchen* aus alten Zeiten»:

Hay *cuentos* que no son *cuentos*
y que son una verdad;
escucha si no morena,
el que te voy a contar.

«Se quisieron una hora:
no se olvidaron jamás...»
una hora es una vida...,
es *cuento*, pero es verdad.

Sin duda el cantar CLVIII de Ferrán se inspira en la canción L del *DH*. En ambos poemas es «la niña de los labios rojos» a quien los dos poetas echan de

menos. En Ferrán está muerta; en la canción de Heine no lo sabemos, pero, en todo caso, está ausente. El cantar de Ferrán es, como siempre, más conciso, sólo se centra en la boca de la niña y en su muerte:

Tenía los *labios rojos*,
tan *rojos* como la grana;
labios, ¡ay! que fueron hechos
para que alguien los besara.

Yo un día quise... la niña
al pie de un ciprés descansa:
un beso eterno la muerte
puso en sus *labios de grana*.

Heine, por otro lado, nos cuenta una pequeña historia que está imaginando:

Mädchen mit dem roten Mündchen,
Mit den Äuglein süß und klar,
Du mein liebes, kleines *Mädchen*,
Deiner denk ich immerdar.

Lang ist heut der Winterabend,
Und *ich möchte bei dir sein*,
Bei dir sitzen, mit dir schwatzen,
Im vertrauten Kämmerlein.

An die *Lippen* wollt ich pressen
Deine kleine, weiße Hand,
Und mit Tränen sie benetzen,
Deine kleine, weiße Hand.

Ambos poemas poseen un tono melancólico una tristeza vaga y lejana que los hace todavía más cercanos entre sí.

Finalmente veamos el cantar CLXII en el que dos amantes mueren:

Dos amantes se juraron
guardar por siempre un secreto;
y por guardarlo mejor,
dicen que ambos se murieron.

Puede estar inspirado en la canción XXXIII del *DH*:

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt es dem andern gestehn;
Sie sahen sich an so feindlich,
Und wollten vor Liebe vergehn.

Sie trennten sich endlich und sahn sich
Nur noch zuweilen im Traum;
Sie waren längst gestorben,
Und wußten es selber kaum.

3. Conclusiones

Si bien es verdad que hemos rastreado muchos puntos de contacto entre la lírica temprana de Heine y el primer poemario de Ferrán —tanto en el nivel formal como en el temático— no podemos hablar, sin embargo, de que Augusto Ferrán sea un escritor «heineano». Ferrán logra una escritura propia y original, con un aire castizo y menos refinado del que aparece en la poesía de Heine. Ferrán admiró al gran vate alemán, lo tradujo y lo difundió en el panorama cultural español y, en última instancia, también incorporó en su obra algunas notas con resonancia heineana. Hemos visto, sobre todo, el influjo formal y la influencia de algunos temas —el amor en casi todas sus variantes— y motivos —la soledad, el poeta cantor de sus penas, el amor como fuego que consume el corazón, la oscuridad enfrentada a la claridad, el sueño, las deudas, el aspecto social, el amor asociado al dolor, la noche, la oposición muerte/vida, la diversión de la amada ante el sufrimiento del poeta, la ventana, el cuento y, la niña de los labios rojos—. A pesar de estas concomitancias, *La Soledad* no puede caracterizarse como una obra perteneciente a la «Escuela de Heine». Ferrán adopta de Heine únicamente los elementos románticos pero no para parodiarlos como hace, a menudo, el poeta alemán, sino para integrarlos en su poesía sin distanciarse de ellos. Ferrán no adquiere lo específicamente heineano, tan sólo asume motivos románticos a través de Heine. La importancia de Ferrán está en haber sembrado con diferentes semillas —la lírica popular, el cantar y los aires heineanos— una tierra en barbecho de la que nacería la nueva poesía de mediados del siglo XIX español. Tendremos que esperar a la obra de Bécquer para encontrar una poesía a la altura lírica del genio alemán.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTENHOFER, NORBERT: «Ästhetik des Arrangements. Zu Heines "Buch der Lieder"», en *Text & Kritik*, Heft 18/19, München, Mai 1982, pp. 16-32.
- BALZER, BERIT: «Introducción», en Heine, Heinrich, *Gedichte Auswahl*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1995.
- BLANCO GARCÍA, FRANCISCO: *Historia de la literatura española en el siglo XIX*, Madrid, 1891.
- CASTRO GARCÍA, MARÍA ISABEL DE: *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, Universidad Complutense, Madrid, 1987.
- COSSIO, JOSÉ MARÍA DE: *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1960.
- COSTA FERRANDIS, JESÚS y RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS: «Augusto Ferrán, director del *Diario de Alcoy* (1865-66): Entre el radicalismo liberal y la literatura», *El Gnomo*, 1, Zaragoza, 1992.
- CUBERO DOLORES: «El *Semanario Popular* y sus aportaciones literarias», *Revista de Literatura*, IX, 19-20, julio-diciembre, 1956.

- CUBERO SANZ, MANUELA: *Vida y obra de Augusto Ferrán*, C.S.I.C., Madrid, 1965.
- DÍEZ TABOADA, JUAN MARÍA: «El germanismo y la renovación lírica española en el siglo XIX», *Filología Moderna*, 5 de octubre, 1961.
- y NAVAS RUIZ, RICARDO: «Poesía romántica y postromántica», *Romanticismo y Realismo*, Edit. Crítica, Barcelona, 1982.
- EL MUSEO UNIVERSAL, Madrid, 1867.
- FERNÁNDEZ MATHEU, J.: «Estudios de literatura alemana», *Museo Universal*, 3, 3 de febrero de 1861.
- FERRÁN, AUGUSTO: *Obras Completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969.
- GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J. FRUTOS: «La formación literaria de Bécquer», *Revista Bibliográfica y Documental*, T. IV, 1950.
- HEINE, HEINRICH: *Buch der Lieder*, Insel Verlag, Frankfurt, 1975.
- *Die romantische Schule*, Reclam, Stuttgart, 1976.
- HOFFMEISTER, GERHART: *España y Alemania*, Gredos, Madrid, 1980.
- JURETSCHKE, HANS: «Del Romanticismo liberal en Cataluña», *Revista de Literatura*, tomo VI, 11 y 12, julio-diciembre, 1954.
- «“La Abeja” de Bergnes de las Casas o aspectos del germanismo catalán hacia mediados del siglo XIX», *Miscelánea Aramón i Serra*, I, Barcelona, 1979, pp. 313-329.
- MAYSER, ERICH: *H. Heines ‘Buch der Lieder’ im 19. Jahrhundert*, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, Stuttgart, 1978.
- MÜLLER, BODO: «Die Rezeption der deutschen Literatur in Spanien», *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, Band 2, 1967.
- NOMBELA, JULIO: *Impresiones y Recuerdos*, Giner, Madrid, 1976.
- OWEN, CLAUDE R.: *Heine im spanischen Sprachgebiet*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster, 1968.
- PAGEARD, ROBERT y RIBBANS, G. B.: «Heine and Byron in *The Semanario Popular* (1862-1865)», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, 1956.
- PÉREZ, ANA: «Introducción» a los *Relatos* de Heinrich Heine. Cátedra, Madrid, 1992.
- RIBBANS, GEOFFREY: «Augusto Ferrán. El mejor amigo de Bécquer», *Insula*, 112, 15 de abril de 1955.
- RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS: «Augusto Ferrán Forniés (Traducciones desconocidas y otros textos)», *El Gnomon*, 2, 1993.
- RUKSER, UDO: «Heine in der spanischen Welt», *Deutsche Vierteljahresschrift und Geistesgeschichte*, 1956.