

**Canciones líricas españolas del Siglo de Oro y
versiones musicales de Robert Schumann:
El *Spanisches Liederspiel* y las *Spanische Liebeslieder***

Gerardo Fernández San Emeterio
Universidad Complutense Madrid

Campo de enorme interés para la investigación es el del influjo de la literatura y cultura españolas en el Romanticismo europeo. Es conocido que la imagen de la España medieval y renacentista aparece con frecuencia en las literaturas alemana, francesa, italiana e inglesa del siglo XIX. En escenas y episodios ambientales de ventas y castillos medievales, campamentos de gitanos, bandoleros y rufianes sirven de base a historias de amor apasionado y honor “calderoniano”, ambos reducidos al estereotipo, en una tierra considerada aún “primitiva”. En estas notas me propongo estudiar un aspecto de la recepción de la poesía del Siglo de Oro en la música alemana del Romanticismo. Poco estudiadas han sido las traducciones de poesía española medieval y de los Siglos de Oro llevadas a cabo por el poeta alemán Emmanuel Geibel. Ya he tenido ocasión de ocuparme de ellas en ocasiones anteriores, trabajos a los que remito para mayor información sobre el tema.¹

En dos ocasiones se ocupó Robert Schumann de la poesía española y ambas ocasiones en el año de 1849, su famoso “año fecundo” en lo que a la producción vocal se refiere. En efecto, dicho año vio la composición de dos ciclos de canciones para varias voces que se titularon *Spanisches Liederspiel* y *Spanisches Liebeslieder*. La primera fue publicada al año siguiente con el número de opus 47. La segunda, en cambio, no había de ver la luz hasta pasada la muerte del compositor y cuenta con el número de opus 138.²

Ambas colecciones parten de la tradición que iniciaran Hadyn y Beethoven con sus recopilaciones de canciones escocesas e irlandesas armonizadas para una o más voces con acompañamiento de piano, y, opcionalmente, de violín y violoncello.

Otra tradición que, al mismo tiempo, pesa sobre Schumann al idear estas colecciones, singularmente la primera, es la del *Liederspiel*, especie de representación casera con música, habitualmente para voces y piano, pues éste era el instrumento más habitual en los hogares alemanes y servía, además de para disfrutar de la música en sí, como fondo de cualquier divertimento. Las reuniones, con miembros más o menos fijos, especialmente durante la estación invernal, eran casi norma y las diversiones que en ellas tenían lugar tan habituales como variopintas. Dentro de ellas, la música tenía un papel importante. Centrándonos en los *Liederspieler*, éstas representaciones eran breves, al modo de entremeses o incluso charadas, y en ellas varios de los miembros del grupo ofrecían un espectáculo mitad cantado, mitad hablado. El círculo de amigos de Franz Schubert en Viena había contribuido a dignificar, musicalmente hablando, este tipo de representaciones ocasionales para las que rara vez se había contado con un compositor de su talla. No deja de ser singular, respecto del éxito que entre la sociedad de la época tuvieron tal tipo de representaciones, que Schubert, compositor que tuvo tantísimos problemas para publicar obras de la talla del *Erkönig* o del Trío para piano, violín y violoncello

¹ Vid. “La pervivencia de la poesía española medieval y de los Siglos de Oro en la poesía alemana del siglo XIX” (Fernández San Emeterio 1997). A pesar de no ser traducción de los mismos autores, también es de origen español la seguidilla, si así puede llamársele “Es traumte mir” de la que me he ocupado en “‘Soñé que me querías’, itinerario de una seguidilla española por la literatura alemana del XIX” (Fernández San Emeterio 1996).

² A fin de no hacer excesivo el número de notas, remito para las referencias completas a la bibliografía.

en Mi b Mayor, lograra publicar en 1827 un trío vocal con acompañamiento de piano titulado *Die Advocaten (Los abogados)*, al que se le adjudicó el número de opus 74.³ En él se desarrolla una escena cómica entre dos abogados y un rústico cliente del que se burlan hasta que el campesino hace resonar su bolsa. Del mismo modo, al año siguiente, último de la vida del malogrado compositor, ofreció otro trío de similares características: *Der Hochzeitsbraten, (El asado de la boda)* D 930, posteriormente op. 104, éste a cargo de una pareja de novios que se cuelan en un coto de caza para conseguir una liebre que asar en su banquete de bodas, con el consiguiente enfado del guardabosques (Schubert 14-36).

Este tipo de piezas pesaría, probablemente, en el ánimo de Robert Schumann, también, como Schubert, agobiado por cargas económicas, a la hora de concebir estas dos colecciones de canciones españolas. En efecto, la primera, que, no lo olvidemos, es la única que se dio a la prensa en vida del autor, lleva el título de *Liederspiel* y las piezas en ella incluidas llevan también unos títulos que pudieran indicar la representación, tal vez improvisada al correr de la música, de una historia amorosa. Títulos como *Erste Begegnung* (“Primer encuentro”); *Liebesgram* (“Pena de amor”); *Es ist verraten* (“La traición”) o *Geständnis* (“Confesión”) así parecen indicarlo.

Nos hallamos, por tanto, con unos ciclos de canciones que parecen encontrarse dentro de una moda de éxito en los salones alemanes, moda que, a su vez, va a confluír con una segunda: el gusto por lo español, por ese exotismo de la España de bandoleros y echadoras de cartas, del sol y la pandereta, que soñaban los europeos de allende los Pirineos. No obstante, sería necesario observar si Schumann sigue completamente esta visión superficial o si, a pesar de ser completamente ajeno a nuestro país, hay en estas obras algo genuinamente español.

Ciertamente, el conocimiento de España era, por lo regular, tan parco como superficial, por lo que resulta precisamente más curioso encontrarnos con que los poemas que sirven de pretexto a estas dos obras de Schumann son traducciones de títulos que sonarán familiares en los oídos de cualquier aficionado a nuestra poesía de los siglos XV y XVI: “Del rosal vengo mi madre”; “Si dormís, doncella”; “Ojos garzos ha la niña” o “Muy graciosa es la doncella”, por citar sólo algunos. Nos hallamos, por tanto, ante auténtica poesía española traducida al alemán, según se nos indica en las primeras páginas de la obra de Schumann, por Emmanuel Geibel, autor escasamente conocido en la actualidad. Natural de Lübeck, gozó fama de excelente poeta en su época, aunque la escasa originalidad de sus poemas y obras dramáticas lo hayan relegado a un puesto muy secundario dentro de la historia de la literatura alemana, destacándose hoy día tan sólo su perfección formal. Según se desprende de sus traducciones, Emmanuel Geibel fue, además, un excelente conocedor de nuestra lengua y de nuestra literatura, así como un ser dotado de un oído musical y poético absolutamente maravilloso, amén de, probablemente, una paciencia casi infinita, al menos si nos atenemos a algunos de los ejercicios de estilo que lleva a cabo en sus traducciones para conseguir adaptar a su lengua los metros de la poesía española.

En tres ocasiones se acercó Geibel a nuestra poesía con el afán de verterla a su lengua materna. La primera fue en 1843, año en que ven la luz sus *Volkslieder und Romanzen der Spanier*, que fue, además, la única antología que publicó en solitario, pues las dos posteriores las llevó a cabo en colaboración con Paul Heyse y con el Conde von Schack. La traducciones de Geibel son particularmente interesantes por cuanto el autor logra, como ya he apuntado, verter en alemán el ritmo y la medida de la poesía española original con una perfección que maravilla.

³ En el caso de piezas sueltas, remito a los volúmenes de que forman parte y que indico en bibliografía. En este caso, vid. Schubert 2-13.

Sirvan como ejemplos la traducción en liras de “En una noche oscura” de San Juan de la Cruz o sus colecciones de seguidillas con bordón, traducidas a la lengua de Goethe con singular salero.

Nos centraremos, de momento, en la primera antología, porque fue la que sirvió de fuente a Schumann, aunque, probablemente, no de fuente única, como veremos más adelante. A este propósito he de decir que me ha sido completamente imposible acceder a esta primera antología de Geibel. Los fondos de nuestra Biblioteca Nacional, únicos en los que he conseguido pistas sobre este autor, custodian sólomente dos de sus tragedias y la segunda de sus antologías, *Spanisches Liederbuch*, publicada en colaboración con Paul Heyse y en la que reeditó Geibel la mayor parte de las piezas traducidas con antelación, o, al menos, la mayoría de las piezas musicadas por Robert Schumann. Vaya por delante esta advertencia, toda vez que en las próximas páginas habré de moverme, en alguna ocasión, dentro del espinoso y resbaladizo campo de la hipótesis.

Las traducciones de Geibel tenían como fuente básica, a su vez, la *Floresta de rimas antiguas castellanas* que publicara en Hamburgo entre 1821 y 1825 el alemán naturalizado español Juan Nicolás Böhl de Faber, antología de enorme valor, toda vez que recogía poesía española desde la Edad Media hasta el siglo XVII. No obstante, a ello añadió Geibel elementos de otra procedencia: encontramos entre los poemas musicados por Schumann uno titulado “Cojo jazmín y clavel” que aparece atribuido a un Don Manuel del Río, poeta bajo el que, en realidad, se ocultaba el propio Geibel, que hacía de este modo sus pinitos en metros populares españoles y en alemán. Bajo este nombre, siempre con título en español, se incluyen también en la segunda antología varios poemas religiosos como “Vengo triste y lastimado”, “En las aguas del Jordán” o “Vírgenes sabias”.

De fuente distinta tienen que proceder las mencionadas seguidillas que se publicaron en colecciones con y sin música desde los años finales del siglo XVIII hasta principios del XX. Estas antologías de poesía popularizante tuvieron un correr bastante amplio por toda Europa y parece que fueron conocidas en Alemania, del mismo modo que colecciones de piezas para voz y piano que se presentaban como populares y que llegaron a ser publicadas por la editorial alemana Breitkopf und Härtel. Buen ejemplo de esto es el volumen que custodia nuestra Biblioteca Nacional (Signatura M 619) en el que, bajo el nombre de *Cantos españoles*, se agrupan piezas de Fernando Sor y Manuel García junto con adaptaciones pianísticas de acompañamientos del fandango o la soleá a los que no se añade letra para que el intérprete utilice la que prefiera, o melodías como nanas y saetas que se ha renunciado a armonizar. Entra dentro de lo posible que alguna colección similar, aunque bastante anterior a la que acabo de describir (que se fecha en 1874) fuera a dar a manos de Geibel, quien tomara de ella textos para su primera antología.

Vamos, sin embargo, a centrarnos en las dos recopilaciones de Schumann y a comenzar, dándole la vuelta a su orden de publicación, por las *Spanische Liebeslieder Op. 138*, escritas para cuarteto vocal y piano a cuatro manos y que constan de diez números: ocho vocales y dos para piano. Los dos números pianísticos son un “Preludio” con aire de bolero y un “Intermezzo” de aire también inequívocamente español que ocupa el número seis de la colección. Las piezas cantadas son en su original español: “De dentro tengo mi mal” de Camoens (*Tief im Herzen trag’ ich Pein*); “Muy graciosa es la doncella” de Gil Vicente (*O wie lieblich ist das Mädchen*); “Cubridme de flores” de María Doceo (*Bedeckt mich mit Blumen*); el romance anónimo “Ebro caudaloso” (*Fluctenreicher Ebro*); “Sañosa está la niña” de Gil Vicente (*Weh, wie zornig ist das Mädchen*); “La sierra es alta” de Pedro de Padilla (*Hoch sind die Berge*); “Ojos garzos ha la niña” de Juan del Encina (*Blaue Augen hat das Mädchen*) y, finalmente, lo que parece ser una

traducción de “Vista ciega, luz oscura” de Rodrigo Cota. Digo “lo que parece ser” por cuanto, como ya he indicado, no he podido examinar la antología primera de Geibel y en la segunda, la realizada en colaboración con Heyse, este poema de Cota aparece en una traducción diferente debida a este último. Así, mientras que en Schumann encontramos el primer verso como *Dunkler Lichtglanz, blinder Blick*, en el *Spanisches Liederbuch* aparece, ya digo que en una traducción de Heyse que podría muy bien sustituir a la anterior de Geibel, como *Blindes Schauen, dunkle Leuchte*, bien que ambas traducciones parecen responder a un mismo original, presente, por otra parte, en la *Floresta* de Böhl de Faber.

Volviendo al ciclo, si bien no hay un argumento implícito, como ya vimos que sucedía con las canciones de la primera colección, sí que tenemos en estas *Liebeslieder* una distribución vocal claramente establecida por el compositor, que queda de la siguiente manera: soprano sola en la pieza de Camoens, tenor solo en ambas piezas de Gil Vicente, contralto sola en la pieza de Pedro de Padilla, barítono solo en el “Ebro caudaloso”, dúo para voces femeninas en el “Cubridme de flores” de María Doceo, dúo para voces masculinas en el villancico de Juan del Encina y cuarteto en la pieza final que considero traducida de Rodrigo de Cota. Como se puede observar, y salvada la duplicación de piezas a cargo del tenor, la estructura es casi simétrica y parece ajena al mundo de la representación, hasta el extremo de evitarse el dúo entre soprano y tenor que sí aparecía en la primera colección. Respecto del posible carácter descriptivo de la música, salvado lo dicho sobre el aire de bolero en la introducción, no encuentro ningún deseo de crear un ambiente “español” por parte del compositor. Repetidamente se ha señalado como rasgo folclorizante la imitación del rasgueo y el punteo de la guitarra en *Weh, wie zornig ist das Mädchen* y *Fluchtenreicher Ebro*, aunque no dejan de ser detalles que eran muy del gusto de Schumann (y para muestra basta el segundo movimiento de la primera versión de su Cuarta Sinfonía, donde el autor ordenaba a los violines tocar en “pizzicato” para imitar el sonido de una guitarra en una serenata) y que formaban parte del gusto por la guitarra en la música popular alemana.⁴

Respecto de la primera colección, he dejado deliberadamente su contenido para el final, toda vez que presenta más problemas desde el punto de vista textual que la que ya hemos analizado. En esta primera colección, la mayor proporción de dúos y cuartetos y los títulos ya señalados parecen indicar un carácter distinto, emparentado, como ya he indicado, con la representación y, por otro lado, con los propios ciclos de canciones para una voz del mismo compositor, especialmente su *Dichterliebe*, donde la selección de poemas del *Intermezzo* de Heine está realizada con un talante absolutamente personal, prescindiendo por completo del orden establecido por el poeta y contando no la historia de Heine, sino la del propio Schumann.

Los textos que Schumann selecciona y musica en este caso son “Del rosál vengo, mi madre” de Gil Vicente (*Erste Begegnung: Von dem Rosenbusch, o Mutter*), como dúo para soprano y alto; “Si dormís, doncella”, también de Gil Vicente (*Intermezzo: Und schläfst du, mein Mädchen*) y de nuevo como dúo, aunque ahora para tenor y bajo; “Alguna vez” de Cristóbal de Castillejo (*Liebesgram: Dereinst, o Gedanke mein*), de nuevo dúo para soprano y alto; “Todos duermen, corazón”, anónimo del *Cancionero general* de 1511 (*In der Nacht: Alle gingen, Herz, zur Ruh*), dúo para soprano y tenor; “Ser de amor esa pasión,” también anónimo, aunque en este caso de una fuente más tardía: el *Romancero general* de 1604 (*Es ist verraten: Dass ihr, steht in Liebesglut*), compuesto para cuatro voces; “Quién viese aquel día” de Francisco Sá de Miranda

⁴ Acompañamiento similar (con ritmo de fandango) puede verse en la versión que hace Brahms de *In dem Schatten meiner Locken* (“A la sombra de mis cabellos”) en traducción de Paul Heyse (op. 6, 1).

(*Melancholie: Wann erscheint der Morgen*), para soprano sola; “Mis amores, tanto os amo” del conde de Vimioso (*Geständnis: Also lieb’ ich Euch, Geliebte*), para tenor solo; “Cojo jazmín y clavel”, la pieza ya citada de Don Manuel del Río (*Botschaft: Nelken wind’ ich und Jasmin*), nuevo dúo de soprano y alto; y “Dirá cuanto dijere,” de nuevo una pieza anónima y del *Cancionero General*, aunque esta vez de la edición de Amberes de 1555 (*Ich bin geliebt: Mögen alle bösen Zungen*), de nuevo, y por último, para cuarteto. Vemos en este trazado un a modo de “certamen de amor y celos”, por usar un título de Calderón, en el que la trama se presenta como una posibilidad que, por su brevedad y linealidad, no excluye la interpretación de las piezas sueltas.

Hasta aquí el cuerpo general de este *Spanisches Liederspiel*, aunque Schumann nos reserve al final de él una pequeña sorpresa a modo de apéndice o fin de fiesta. Se trata de una pieza de bravura para barítono titulada *Ich bin der Contrabandiste* que aparece aislada del núcleo dramático que acabamos de ver y que por el título español que adjunta la partitura (“Yo que soy contrabandista”) nos introduce en un mundo muy diferente del de la poesía española de los siglos XV y XVI en el que, hecha la salvedad de Don Manuel del Río, todo se movía hasta ahora.

De nuevo nos hallamos con una pieza que Böhl de Faber no incluyó, ni hubiera incluido jamás, en su *Floresta*: un poema sobre un contrabandista que pregona sus géneros y que jalea a su caballo. Nos hallamos en el mundo de la canción de salón y de la *poesía per musica*. Ignoro si Geibel incluyó en su antología esta pieza, todo pudiera ser, dado que el garbo con el que traduce seguidillas puede hacer temblar cualquier presupuesto nacionalista, pero me voy a permitir discurrir por diferente camino a la hora de estudiar esta canción.

Si hay un contrabandista famoso en la Europa musical del XIX, ése es, sin duda, el que el tenor español Manuel García compuso hacia 1805 (presente incluso en una antología tan tardía como la ya citada de *Cantos españoles* de 1874)⁵ y que recorrió el continente entero llegando a servir de inspiración al propio Verdi para la “Canción del velo” del *Don Carlos*. El contenido de ambas piezas y la traducción del título al español (“Yo que soy contrabandista”) me hace deducir que la de Schumann está directamente inspirada en el polo de García toda vez que, el argumento es el mismo: un contrabandista que huye en su caballo al ver llegar a la ronda, y que los adornos vocales nos llevan, también musicalmente, a un ámbito musical distinto del del resto de la colección.

Todo ello me lleva a pensar que tal vez Schumann incluyera esta pieza (que no es, ni mucho menos, lo mejor de su obra para voz y piano) como reclamo publicitario que adjuntar a su *Liederspiel* y que, por tanto, es posible que el texto no sea de Geibel, sino de cualquier adaptador que, sin necesidad de ser malo, careciera de las excepcionales dotes de aquél.

Hasta aquí llega el repaso a dos ciclos de canciones alemanas basados en poesía española de los Siglos de Oro. Son sólo una pequeña muestra del uso de textos auténticos y de un verdadero interés por la cultura española que se mezcló con la imagen romántica de la España de toreros y manolas, de gitanas y bandoleros, que se venía difundiendo desde la Guerra de la Independencia. La convivencia de ambas formas de interesarse por lo español se plasma en la presencia en el segundo de los ciclos de una adaptación del *Polo del contrabandista* de Manuel García como apéndice al conjunto de canciones sobre textos de los Siglos de Oro.

⁵ *Cantos españoles* 46. Según señala Celsa Alonso en su edición de las *Canciones y caprichos líricos* de García, “Ocón la transcribe un tono más bajo” y, además de varias alteraciones de carácter musical, “cambia el texto del primer verso” (“Yo soy el contrabandista” en lugar de “Yo que soy contrabandista”) (García, Introducción XVII).

1. Erste Begegnung

Del rosál vengo, mi madre

Gil Vicente

Robert Schumann, Op. 74

Sopran *Lebhaft*
Von dem Rosenbusch, o Mut-ter, von den Ro-sen

Alt
Von dem Rosenbusch, o Mut-ter, von den Ro-sen

Pianoforte *Lebhaft*
Die Begleitung etwas markiert.
p *sf* *p*

komm' ich. An den U-fern je - - nes

komm' ich. An den U-fern je - - nes

rivera

Was - sers sah ich Ro - - sen stein und Knos - pen; von den Ro-sen

Was - sers sah ich Ro - - sen stein und Knos - pen; von den Ro-sen

Apéndice

En este apéndice vamos a enfrentar el texto de *Alguna vez* de Castillejo incluido por Böhl de Faber en su *Floresta* (I, 295) y la traducción alemana (X de la edición citada, pág. 40):

Alguna vez,
o pensamiento,
serás contento.

Dereinst, dereinst
Gedanke mein
Wirst ruhig sein.

Si amor cruel
me hace guerra,
seis pies de tierra
podrán más que él:
allá sin él
y sin tormento
serás contento.

Lässt Liebesglut
Dich still nicht werden:
In kühler Erden
Da schläfst du gut;
Dort ohne Liebe
Und ohne Pein
Wirst ruhig sein.

Lo no alcanzado
en esta vida,
ella perdida
será hallado,
y sin cuidado
del mal que siento
serás contento.

Was du im Leben
Nicht hast gefunden,
Wenn es entschwunden
Wird dir's gegeben.
Dann ohne Pein
Wirst ruhig sein

Bibliografía

- Alonso, Celsa. *Vid.* García, Manuel.
- Böhl de Faber, Juan Nicolás (rec.). *Vid. Floresta de rimas antiguas castellanas.*
- Brahms, Johannes. Ed. Eusebius Mandyczewsky. *Complete Songs for Solo Voice and Piano.* 4 vols. Nueva York: Dover, 1979-80 y Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926.
- Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares formada e ilustrada con notas explicativas (sic) y biográficas por Don Eduardo Ocón.* Málaga: [s. i.], 1874.
- Fernández San Emeterio, Gerardo. “La pervivencia de la poesía española medieval y de los Siglos de Oro en la poesía alemana del siglo XIX”. *Dicenda* 15 (1997): 203-17.
- . “‘Soñé que me querías’, itinerario de una seguidilla española por la literatura alemana del XIX”. Eds. Alan Deyermund & María Masera. *Lyra minima 1. Oral Tradition, folklore and literature in Hispanic Lyric.* Londres: PMHRS, 1996, en prensa.
- Floresta de rimas antiguas castellanas ordenada por Juan Nicolás Böhl de Faber.* Hamburgo: En la librería de Perthes y Besser, Imp. de la viuda de J. G. Langhoff y Leipsique: En la imp. de la viuda de Brockhaus, 1821-25. 2 vols.
- García, Manuel. *Canciones y caprichos líricos.* Madrid: ICCMU, 2000.
- Garland, Henry, y Mary Garland. *The Oxford Companion to German Literature.* Oxford: Clarendon Press, 1976.
- Geibel, Emmanuel, y Paul Heyse. *Spanisches Liederbuch.* Berlín-Stuttgart: Cotta'sche, 1904.
- Ocón, Eduardo. *Vid. Cantos españoles.*
- Schubert, Franz. *Songs and Cantatas for Two and Three Voices.* Nueva York: Kalmus, Kalmus Study Scores, [s. a.] y Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1897.
- Schumann, Robert. *Spanisches Liederspiel.* Op. 74. Francfort: Peters, [s.a.].
- . *Spanisches Liebeslieder* op. 138 en *Various Choral Works.* Nueva York: Kalmus, [s.a.].