



LUDWIG TIECK, TRADUCTOR DEL QUIJOTE

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ

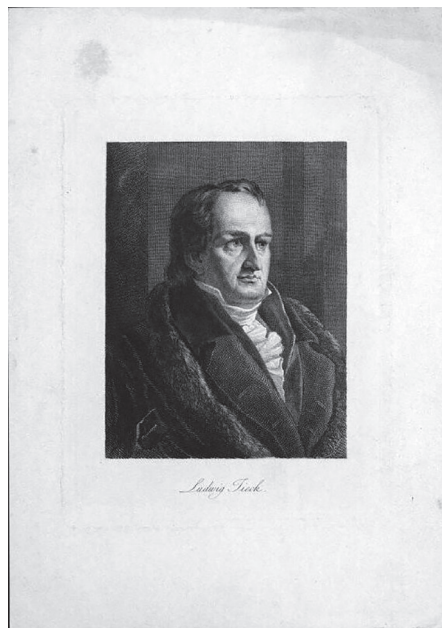


Fig. 1: Grabado de Ludwig Tieck (hacia 1830)

Johann Ludwig Tieck (Berlín, 1773-1853), historiador, escritor, editor, traductor y filólogo (uno de los primeros hispanistas y anglistas de su país y casi de Europa), no solo es considerado uno de los pioneros del movimiento romántico en Alemania junto con otros miembros del Círculo de Jena (los hermanos Schlegel, Schelling o Novalis), sino también el último gran representante de la época dorada de las letras y el pensamiento alemán, pues aún sobrevivió en dos décadas enteras a Goethe, el «genio por excelencia».

Nacido en el seno de una familia de la burguesía trabajadora que no pasaba estrecheces (su padre era maestro cordelero), Ludwig Tieck siempre quiso ser escritor y con esa perspectiva comenzó estudios de Historia, Filología y Literaturas antiguas y contemporáneas en Halle (en 1792), Göttingen (1792 a 1794) y parcialmente en Erlangen (1793), donde coin-



cidio con Wilhelm Heinrich Wackenroder¹, con quien realizó muchos viajes y excursiones a pie. En 1794 interrumpió esta formación para matricularse en Derecho, nuevamente en Berlín, carrera que tampoco terminó, pues había comenzado su trayectoria como escritor, de entrada en la colección de obras más o menos de entretenimiento que dirigía Friedrich Nicolai, *Straußfedern* (Plumas de avestruz), y en parte en colaboración con su hermana Sophie. Al cabo de pocos años conocería a la mayor parte de los poetas y pensadores que consagraron aquella época dorada de las letras alemanas: en 1797 a Friedrich Schlegel; en 1799, al año de casarse con Amalie Alberti y recién nacida su hija Dorothea, pasó un año en Jena (hasta 1800), donde se estrecharon sus lazos con los hermanos Schlegel (Friedrich y August Wilhelm, uno de sus colaboradores más estrechos a lo largo de muchas décadas), así como con Novalis, Clemens Brentano, Johann Gottlieb Fichte y Friedrich Schelling. También tuvo ocasión de conocer personalmente a Schiller y a Goethe.

En 1802 se trasladó con su familia a Ziebingen (cerca de Frankfurt del Oder), donde pudo vivir de su actividad como autor, editor y traductor, y realizar además diversos viajes junto con su familia –a Roma en 1808, a Múnich y Viena en 1810–, como también pasar algunos largos periodos en Berlín. Más adelante, con posterioridad a 1813, viajaría también a París y a Londres, en este último caso con la intención de preparar un libro extenso sobre el teatro de Shakespeare que nunca llegó a terminar.

A raíz del nombramiento como dramaturgo del Hoftheater de Dresde en 1819, la familia Tieck se trasladó a esa ciudad, donde transcurrió la que sería la época más fecunda y de mayor renombre para el autor. Llamado algún tiempo después a la corte por el rey Federico Guillermo IV de Prusia, quien le concedió la Orden del Mérito de las Artes y las Ciencias en 1842, Tieck pasó la última etapa de su vida en su ciudad natal, aunque ya no tuvo gran actividad. Fueron años de una vida acomodada y grata por saberse muy valorado, pero ensombrecidos por la enfermedad

¹ Nacido en 1773 y fallecido en 1798, Wackenroder solo llegó a publicar una obra en vida, las *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Efluvios cordiales de un monje amante del arte), una obra de difícil clasificación que amalgama ensayos sobre estética y biografías de grandes artistas en parte inventadas. Muy relevantes fueron, además, sus estudios filológicos sobre la Edad Media y el Renacimiento, que sin duda inspiraron a Tieck en líneas de investigación similares, así como sus aportaciones a la estética musical. Fue Tieck quien, en 1799, editó las *Phantasien über die Kunst* (Fantasías sobre el arte) de su amigo.



y la soledad tras la muerte de casi todos los miembros de su círculo, así como de sus colaboradores y seres más queridos (su hija Dorothea había fallecido en 1841 y August Wilhelm Schlegel en 1845). Ludwig Tieck falleció el 28 de abril 1853 y fue enterrado con grandes honores: el propio rey marchó a la cabeza del cortejo fúnebre, muestra del gran prestigio del que gozó en su tiempo, si bien el paso del tiempo no ha hecho de él uno de los autores alemanes con mayor recepción ni en su tierra ni en el extranjero.

En *La escuela romántica*, uno de los estudios más detallados y certeros sobre toda aquella época del genio para la que el autor, Heinrich Heine, acuña el término de «Época artística» (*Kunstperiode*), dice de Tieck:

Luego de los Schlegel puede situarse al señor Ludwig Tieck entre los escritores más activos de la escuela romántica. Por ella luchó y escribió. Era realmente un poeta, apelativo que no merece ninguno de los dos Schlegel. Tieck era realmente hijo de Febo Apolo, y al igual que su padre eternamente joven no sólo sabía manejar la lira, sino también el arco y las sonoras flechas (Heine, 2010: 138).

Ludwig Tieck –que también escribió con los seudónimos de Peter Lebrecht y Gottlieb Färber– puede ser considerado como uno de los maestros del cuento artístico (*Kunstmärchen*), un género típicamente alemán y típicamente romántico en el que se recrean los elementos mágicos del cuento popular, pero en composiciones nuevas, mucho más elaboradas, y con el fin de tratar temas más profundos, a menudo verdaderos conflictos intelectuales. No es infrecuente, eso sí, que los argumentos estén inspirados o incorporen motivos de las leyendas populares, campo de investigación de especial interés para rastrear las raíces del *Volksgeist* y construir la cultura alemana de la nación moderna todavía por fundar. La principal obra de Tieck dentro de esta «manera» (de nuevo con un término de Heine) es la extensa colección titulada *Phantasia* (1812-1817), a la que pertenecen cuentos tan conocidos como *Der blonde Eckbert* (Eckbert el Rubio), *Der Runenberg* (La montaña de las runas), *Die Elfen* (Los elfos) o *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* (El fiel Eckart y el Tannenhäuser), una obra que tiene como base popular la leyenda de la Montaña de Venus, cuya terrible magia atrapa a quienes suben a ella (leyenda que constituye también uno de los *leitmotive* de *La montaña mágica* de Thomas Mann, más allá de la ópera homónima de Wagner). Así escribe Heine, de nuevo en *La escuela romántica*:



Ahora disfrutamos de calma en Alemania, y la crítica teatral y la narración corta vuelven a ser las cosas principales; y como el señor Tieck destaca en esas dos especialidades, todos los amigos del arte le tributan el merecido homenaje. Tieck es, en efecto, el mejor narrador de Alemania. Pero no todas sus narraciones son del mismo género ni del mismo valor. Como ocurre con los pintores, también en la obra del señor Tieck pueden distinguirse varias maneras. [...] Las más excelentes [novelas cortas] son *El rubio Eckbert* y *La montaña de las runas*. En estas poéticas creaciones reina una misteriosa e íntima profundidad, una extraña armonía con la naturaleza, especialmente con el mundo de las plantas y de las piedras. El lector se siente como en un bosque encantado, oye el melódico fluir de las fuentes mediterráneas, cree percibir a veces su propio nombre entre el murmullo de los árboles... (Heine, 2010: 142, 144).

Menos famosas que *Des Lebens Überfluss* (Lo superfluo, 1837), una novela corta e independiente de la colección de cuentos, pero quizá la obra más difundida de Tieck, son sus novelas propiamente dichas: *William Lovell* (1793-1796), *Franz Sternbalds Wanderungen* (Las andanzas de Franz Sternbald, 1798) –una suerte de *Bildungsroman* en la tradición del *Wilhelm Meister* de Goethe que, a su vez, se considera muy influyente tanto por su temática como por sus recursos narrativos en la consolidación de la novela romántica, como la que representan *Heinrich von Ofterdingen* (Enrique de Ofterdingen, 1799-1800) de Novalis y *Aus dem Leben eines Taugenichts* (De la vida de un tunante, 1822-1823) de Joseph von Eichendorff, autores finalmente más difundidos que su modelo y editor–, y *Vittoria Accorombona* (1840), biografía literaria de la protagonista que da nombre a la obra y saga familiar ambientada en la Italia del XVII con semejanzas o incluso una influencia directa de *Los novios* (1827) de Alessandro Manzoni.

A muy grandes rasgos, Tieck desarrolla en la mayoría de sus obras de narrativa o teatro uno de los temas centrales del pensamiento romántico alemán: el choque entre los ideales y su realización en la vida práctica, entre lo infinito del universo y la finitud de lo que el hombre alcanza a percibir o a recrear en la obra literaria, entre la ficción y la realidad. Este contraste irresoluble se tematiza en la obra literaria a través de recursos que ponen de manifiesto la presencia del autor en su propia creación –la *mise en abîme*– y, con ello, rompen la ilusión del lector o espectador. Dicho de una manera muy simplificada: el estilo de Tieck traduce en ejemplos literarios concretos las teorías de Friedrich Schlegel y Jean Paul sobre lo fragmentario de la percepción y de las posibilidades de imitar la

realidad en el arte, y, en estrecha relación con esto último, su concepto de ironía romántica².

Para todos los románticos, el gran maestro del distanciamiento irónico y de esos juegos con los distintos niveles de ficción es, sin lugar a duda, Cervantes, y si se convierte en su principal modelo también es en gran medida gracias a Ludwig Tieck, y no solo por lo que más nos ha de interesar en este capítulo, su traducción del *Quijote* y sus comentarios y ediciones de otras obras cervantinas, sino también por cómo incorpora los mismos recursos en sus creaciones, sobre todo en las teatrales.

En su época se consideraron especialmente revolucionarios los efectos de distanciamiento de sus comedias, todas ellas satíricas. En *Der gestiefelte Kater* (El gato con botas, 1797), el enredo final es tal que el autor aparece en escena para lamentarse, a lo que sigue un epílogo donde personajes, autor y apuntador conversan sobre lo sucedido: el rey comenta que al día siguiente «tendrán el honor de repetir la representación», el autor intenta recuperar el favor de todos recitando una *xenia* y, viendo que el público –según indica expresamente la acotación escénica– les arroja peras y manzanas podridas y bolas de papel, se despide con las palabras «ya se ve que los señores de ahí abajo están demasiado encrespados con este tipo de poesía. Mejor me retiro» (Perrault y Tieck, 2003: 115-117). La obra entera muestra las rupturas de la «cuarta pared» más tempranas y explícitas de la dramaturgia europea, y se anticipa más de un siglo a la formulación de la teoría del distanciamiento –*Verfremdungseffekt*– de B. Brecht³. *Die verkehrte Welt* (El mundo al revés, 1798) desarrolla el tópico del «teatro dentro del teatro» y el personaje del bufón Skaramuz muestra no pocas similitudes con Sancho Panza. Por último, *Prinz Zerbino* (El príncipe Zerbino, 1799), que lleva como subtítulo «El viaje en busca del buen gusto», también evidencia claros paralelismos temáticos con el *Viaje al Parnaso* de Cervantes. A juzgar por lo que expone Heine, ya en su tiempo eran conscientes de esta

² Del océano de trabajos sobre este tema, que aquí nos apartaría del objeto de estudio, son recomendables las publicaciones españolas más recientes, en especial la traducción y comentario crítico de los *Fragments* de Schlegel de Germán Garrido (2021).

³ Este epílogo, además, se parece mucho al final de *Leonce und Lena* de G. Büchner, que escandalizó precisamente por el anuncio de la repetición perpetua de la representación... en 1836. Dice Leonce: «Señores [...] Váyanse a casa ya, pero no olviden sus discursos, sermones y versos, que mañana, con toda calma y en amor y compañía volveremos a empezar la broma desde el principio. ¡Adiós!». [En línea]: <<http://buechnerportal.de/werke/leonce-und-lena>> [consulta: 17 de febrero 2024]. A no ser que se indique lo contrario, todas las traducciones son de la autora de este capítulo.



afinidad de Tieck con el español y de la importancia de su recepción para innovar e inspirar a los autores de lengua alemana:

Aparte de Goethe, el modelo más imitado por Tieck es Cervantes. La humorística ironía –acaso pueda decirse también el irónico humor– de estos dos poetas modernos difunde también su perfume por la tercera manera de Tieck. Ironía y humor se funden tan íntimamente en ellas que parecen ser una y la misma cosa. De esta ironía humorística se habla mucho entre nosotros, la escuela artística o goethiana la pone por las nubes como especial magnificencia de su maestro, y el concepto desempeña actualmente un gran papel en la literatura alemana (Heine, 2010: 147).

Pero Cervantes no fue el único autor esencial para el desarrollo de la literatura alemana en particular y del concepto de *Weltliteratur* en general que se transmitió a través de la voz de Ludwig Tieck. Ya en su época fue considerado como el «padre de la filología inglesa» (Paulin, 1987: 95) por sus estudios teóricos sobre los dramaturgos anteriores a Shakespeare (que en parte también tradujo) –*Shakespeares Vorschule* (publicado en Leipzig entre 1823 y 1829)– y, sobre todo, por su labor como traductor o editor de numerosas obras de Shakespeare, cuyos detalles específicos se analizarán en las páginas que siguen.

En último lugar, aunque no menos importante, no se puede perder de vista que, en aquella época de desarrollo de la literatura nacional en lengua alemana, no tuvo menos peso que la faceta puramente creativa y que las traducciones de Ludwig Tieck su intensa actividad como editor, caracterizada por una gran amplitud de miras. Junto con los hermanos Schlegel, fundó en 1798 la revista *Athenäum*, en la que se dieron a conocer algunos de los principales textos literarios y filosóficos del Romanticismo alemán, pero, además, fue editor de autores alemanes de la generación inmediatamente anterior a la suya: por ejemplo, de Heinrich von Kleist (editó su obra completa en varios volúmenes entre 1821 y 1826), de Joseph von Eichendorff (el mencionado *Taugenichts* se publicó en 1826) o de Jakob Michael Reinhold Lenz (sus obras completas se editaron en 1828). Por si todo ello fuera poco, también fue uno de los primeros estudiosos y editores de la literatura medieval germánica, que él no veía desconectada del presente y en la que siempre buscó puentes que inspirasen la innovación y la creatividad⁴. Sus numerosas y profundas investigaciones de obras y

⁴ Las ediciones que hace Tieck de estos textos revelan, como es habitual en él, unos



manuscritos medievales se remontan a la época de Jena (1799-1800); allí esbozó un proyecto de edición del *Cantar de los Nibelungos* que no llevó a término, como tampoco concluyó otra gran iniciativa de recopilación de poemas épicos germánicos, el *Heldenbuch* (Libro de los héroes). Sí que publicó (en 1803) un exitoso cancionero que recoge 72 poetas del total de los 140 que aparecen en el *Codex Manesse* (1305-40): *los Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter* (Minnelieder de la época suaba), y en 1812 el *Frauendienst oder Geschichte und Liebe des Ritters und Sängers Ulrich von Lichtenstein* (Servicio a la Dama o Historia del caballero y trovador Ulrich von Lichtenstein, de 1255). Relacionando sus investigaciones sobre las etapas más antiguas de la literatura alemana con su interés por el teatro isabelino inglés, Tieck tampoco dejó por explorar el Barroco alemán, resultado de lo cual publicó, en 1817, los dos volúmenes de su *Deutsches Theater* (Teatro alemán), gracias al cual se conocieron obras de Andreas Gryphius, Martin Opitz y Hans Sachs, entre otros.

A diferencia de otros autores –especialmente Goethe– Tieck no se extendió en escritos teóricos sobre el propio concepto de *Weltliteratur*, y tampoco resulta fácil comprobar a través de otro tipo de testimonios (como cartas, etc.) en qué medida tenía presente como objetivo directo de todos los trabajos que emprendía lo que, indirectamente y con el paso del tiempo consiguió: ampliar el canon, alemán y universal, por no decir casi construirlo. De lo que no cabe duda es de que fue un lector insaciable, un investigador apasionado y un pionero en su visión de la literatura, libre de restricciones temporales, geográficas o lingüísticas.

LUDWIG TIECK COMO TRADUCTOR

Desde el punto de vista del traductor profesional moderno, más aún si también se dedica a la enseñanza de la traducción literaria y comenta con sus estudiantes el *Código deontológico del traductor literario*⁵, podríamos aven-

critérios muy personales y una idea de que lo esencial de la literatura es que llegue al público lector en el sentido más amplio posible, aunque ello implique tomarse ciertas libertades como versionar, recrear o reescribir. No se excede con los detalles académicos y eruditos, y no traduce al alemán moderno, pero glosa algunas palabras o sustituye giros, cambia elementos que puedan resultar incomprensibles, conservando arcaísmos incluso añadiendo otros, etc. Sobre esta modalidad de «traducción» o «versión» vid. Zyburá, 1994: 123-146.

⁵ El Código deontológico del traductor literario completo puede encontrarse en línea: <<https://ace-traductores.org/profesion/codigo-deontologico/>> [consulta: 17 de febrero 2024].

turarnos a decir que Ludwig Tieck era un perfecto desastre... y a pesar de todo uno de los «desastres» más afortunados y a los que más deben tanto la literatura en lengua alemana como la *Weltliteratur*.

Como hemos visto en su biografía, dejó un sinnúmero de proyectos sin terminar y, cuando no editaba él mismo, hizo sufrir bastante a sus editores con sus constantes retrasos en las entregas, porque se embarcaba en cientos de cosas al mismo tiempo y se dispersaba entre lecturas, creación propia, edición, reseñas e investigaciones. Firmó varias traducciones que no había realizado él, sino su hija Dorothea junto con algún otro colaborador –como se verá después, casi podría hablarse de una «escuela de Tieck» en la que él en realidad hacía una revisión de estilo, adaptación o algo más parecido a la actual post-edición–, modificaba los textos con mucha libertad (si bien los criterios han cambiado con el tiempo y, en la traducción teatral, también hay mayor flexibilidad) y, sobre todo, no cumplía con lo que hoy constituye el primer punto del código deontológico antes citado: «El hecho de ejercer la profesión de traductor equivale [...] a afirmar que cuenta con un firmísimo conocimiento de la lengua que traduce». En el caso del español, Tieck había empezado a estudiarlo en 1792 a raíz de su interés general por la literatura española, tal vez incluso por haber leído en la escuela la versión del *Quijote* que existía, la de Bertuch, y que no le convencía (Zybura, 1994: 36), y fue traduciendo a Cervantes a la par que aprendía la lengua. De hecho, varias veces se ha señalado cuánto mejora en el transcurso de los capítulos⁶.

Lo que sería indiscutible respecto de las traducciones de Tieck es que en todo momento mantuvo una voz propia y unos criterios muy definidos, siempre coherentes y cuyo principal objetivo era conseguir una buena recepción de cualesquiera de las obras. Si prestar especial atención a la sonoridad, la fuerza de las imágenes, la flexibilidad de la prosodia o el humor ya eran, en su época, parámetros estilísticos bastante rompedores en la escritura de creación directa, más pioneros todavía resultaban aplicados a la traducción, que con Tieck siempre puede considerarse un «segundo original» y que, por eso mismo, tuvo tanto éxito. Volviendo a los requisitos del traductor profesional, sí cumplía con creces con la exi-

⁶ «Es un hecho que Tieck experimentó una evolución nada desdeñable a medida que trabajaba en la traducción y que, según avanzaba en el trabajo iba adquiriendo cada vez más conocimientos de la lengua, la historia y la cultura y la vida cotidiana españolas que al inicio se le habían escapado por completo o en gran parte» (Zybura, 1994: 51-52).



gencia de un «firmísimo conocimiento de la lengua en que se expresa (o lengua de llegada)», y, como era enormemente creativo, fue un traductor sobresaliente.

Como veremos a continuación con más detalle, el principal motivo por el que Tieck recibió algunos de sus encargos de traducción más importantes fue precisamente porque eran célebres su creatividad y su estilo cuando escribía sus obras en alemán –teniendo en cuenta que por entonces aún era una lengua en construcción, por así decirlo–, porque destacaban su sensibilidad para la musicalidad y el ritmo, sus metáforas y, en el caso del teatro, su excelente visión de lo que funcionaba en escena. Aunque su éxito no fue comparable al de Goethe, Schiller o, posteriormente, E.T.A. Hoffmann, Büchner o Heinrich Heine (aunque a estos últimos no supieron apreciarlos hasta el siglo xx), sería interesante continuar investigando en qué medida el desarrollo de los elementos estilísticos de lo que podríamos llamar «creación pura» fue fruto de la interacción con la traducción, del constante trabajo con el lenguaje y de la reflexión que impone moverse entre varias lenguas. A fin de cuentas, todo forma parte del ejercicio de la Filología, solo que en diferentes facetas, y, en suma, Tieck fue un filólogo insuperable y muy moderno.

Es de justicia señalar que este capítulo sobre Ludwig Tieck como traductor y editor en el marco de la idea de *Weltliteratur* del primer Romanticismo alemán debe mucho al libro de Marek Zyburá: *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee der Weltliteratur* (Heidelberg, 1994), que a su vez se cimenta en la tesis doctoral realizada por el autor en la Universidad de Breslau en 1989. Aunque no sea la publicación más reciente sobre tema y autor, no existe otra más minuciosa y cuyo enfoque coincida más con el nuestro. A grandes rasgos, tampoco caben grandes modificaciones en la estructura de cualquier estudio sobre el Tieck traductor, pues por coherencia surgen naturalmente tres grandes bloques: sus traducciones (o más bien versiones) del inglés, en especial de Shakespeare... pero no solo; las traducciones del español, en especial y destacada sobre todas las demás, la traducción del *Quijote* de Cervantes... pero no solo, y la labor de edición y acercamiento de textos alemanes de épocas más antiguas de la que se ha hablado ya al hilo de su biografía.

Al margen del amplio análisis del Tieck traductor del inglés y del español que lleva a cabo Zyburá, ilustrado con numerosos ejemplos comentados con rigor, destacaremos aquí algunos pormenores del trabajo con el español, sobre todo por lo conseguida que está la traducción del humor en el *Quijote*: errores y licencias aparte, Tieck fue un gran maestro a la hora



de reproducir el efecto del original hasta el punto de que Thomas Mann lo calificó de «desternillante» (*erzhumoristisch*) (Mann, 1995: 20).

LAS TRADUCCIONES DEL TEATRO DE SHAKESPEARE DE A. W. SCHLEGEL Y L. TIECK

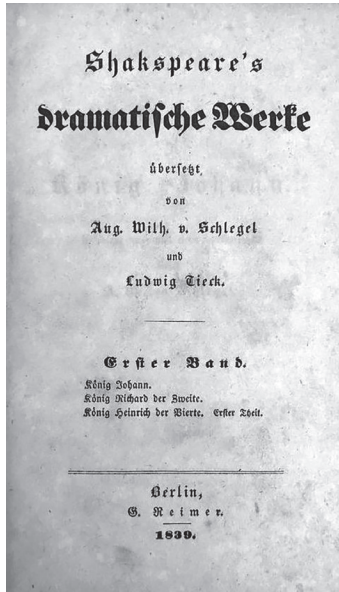


Fig. 2: Obras dramáticas de Shakespeare traducidas por A. W. Schlegel y L. Tieck (Berlín, Reimer, 1839)

La investigación sobre la literatura inglesa de la época isabelina y, en especial, el estudio de la obra de Shakespeare, acompañó a Tieck durante más de cincuenta años –desde 1790 hasta 1844–, marcó el comienzo de su carrera y determinó toda su trayectoria. Tanto sus traducciones o versiones de clásicos en lengua inglesa como sus estudios teóricos, pioneros en su momento por su minuciosidad y por la importancia que concede a contemplar las distintas etapas del teatro como una cadena con solución de continuidad en la que también reside el germen de la innovación –ya mencionamos su *Shakespeares Vorschule*, y también son dignos de mención sus estudios sobre Ben Johnson (Paulin, 1987: 105 y ss.)–, hicieron de él una figura clave en la recepción de los grandes clásicos del teatro inglés en el territorio de lengua alemana; tanto como lo sería para la recepción del *Quijote*. En su honor, la *Society of Authors* británica (fundada en 1884 con Alfred Tennyson como primer presidente) creó, en 1965, un Premio

Schlegel-Tieck para traducciones literarias del alemán al inglés⁷ que goza de gran prestigio, teniendo en cuenta el poco peso que tiene la traducción en el mercado del libro en lengua inglesa.

Como establece Paulin en su monografía sobre Tieck, «sus estudios de Shakespeare pueden dividirse en dos grandes líneas: un extenso estudio sobre el autor –*Das Buch über Shakespeare* (El libro sobre Shakespeare), editado muy póstumamente, en 1920– y el afán por ofrecer al público alemán una traducción digna y correcta de sus obras completas» (Paulin, 1987: 97). Nos centraremos en esta segunda faceta, de la que además hay que destacar que, aunque la edición de esas obras (casi) completas del dramaturgo inglés que Tieck llevó a cabo por iniciativa de August Wilhelm Schlegel ha sido considerada como «la edición clásica de Shakespeare» hasta entrado el s. xx, lo que es el texto traducido en el sentido más estrecho no es obra suya.

Tieck había realizado una versión no completa y bastante libre de *La tempestad* en 1796, aún en sus años de estudiante, pero –como se ha mencionado anteriormente– la investigación y la creación relegaron el trabajo de traductor a un muy segundo plano. De Shakespeare, por otra parte, existían traducciones previas⁸, pero el interés por retraducirlo con toda la fuerza y riqueza de matices que tiene en el original (y en verso) cobró mucha fuerza en la época de Goethe a raíz del desarrollo de su concepto de *Weltliteratur*. Fue August Wilhelm Schlegel quien, en 1789 y en colaboración con Gottfried A. Bürger, tomó las riendas de este nuevo impulso, iniciando el gran proyecto de reeditar la obra completa, y juntos tradujeron el *Sueño de una noche de verano* conservando el verso (aunque sin conseguir un efecto brillante). Entre 1797 y 1801 se publicaron ocho volúmenes, al que se añadió uno más en 1810, pero el propio Schlegel, al terminar *Ricardo III*, sintió que no progresaba y acudió a Tieck, para entonces estrecho colaborador y amigo, además de gran especialista en la materia y consolidado traductor de Cervantes. Entusiasmado, al año siguiente Tieck publicó sus *Alt-englisches Theater. Supplemente zum Shakespeare* (Antiguo teatro inglés. Suplementos a Shakespeare) con un amplio estudio crítico y traducciones de importantes precursores del genio de «The Globe», pero que seguían sin ser las anheladas nuevas versiones de grandes clásicos como *Hamlet*, *Romeo y Julieta* o *El rey Lear*.

⁷ [En línea]: <<https://www2.societyofauthors.org/prizes/translation-prizes/german-schlegel-tieck-prize/#:~:text=The%20Schlegel%2DTieck%20Prize%20is,up%20is%20awarded%20%C2%A31%2C000>> [consulta: 27 de febrero 2024].

⁸ Para el detalle de los traductores y las publicaciones cf. Zyburá, 1994: 88-95.

Tieck finalmente se centró en la edición a partir de 1820, dejando de lado el proyecto de traducir los *Sonetos* del inglés que tenía en marcha para que lo hiciera su hija Dorothea (en 1820) y una vez que A. W. Schlegel se retiró del proyecto para, a su vez, dedicarse a la traducción de Calderón de la Barca. La labor de Tieck durante casi dos décadas consistió, por un lado, en revisar y darle más brío al estilo de traducciones ya hechas –muchas por Schlegel, quien no siempre estuvo de acuerdo con sus correcciones, aunque al final las aceptó–; por otro, en supervisar el nuevo trabajo en las que faltaban –la mayor parte de las cuales fueron obra de Wolf Heinrich von Baudissin⁹ y Dorothea Tieck–; y, por último, en redactar los extensos comentarios que acompañaban cada volumen. Por fin, entre 1825 y 1833, Georg Reimer publicó en Berlín, en nueve volúmenes, la que se canonizó como la edición moderna de Shakespeare con el título de *Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck* (Teatro de Shakespeare traducido por A. W. Schlegel, completado y comentado por Ludwig Tieck), pero que hoy sería difícil poder titular así. Entre 1839 y 1840 se publicaría una segunda edición ampliada a doce volúmenes y entre 1843 y 1844 una tercera que incorpora también fragmentos y otros textos menores.

Los más recientes estudios de estas traducciones hablan directamente del «círculo de Tieck» (Bamberg, 2023), pues se sabe qué traducción se le encargó a quién, aunque al final todo pasara por la «Corrigierstunde» (sesión de corrección) del editor Tieck. Por ejemplo, Dorothea y Baudissin se ocuparon juntos, en 1830, de *Mucho ruido y pocas nueces* y *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*, traducido como *Der Widerspenstigen Zähmung*), y Dorothea sola tradujo, en 1832, *Los hidalgos de Verona* (*The Two Gentleman of Verona* traducido como *Die beiden Veroneser*), *Timón de Atenas*, *Coriolano* y *Un cuento de invierno*, y, en 1833, *Cimbelino* y *Macbeth*.

Está fuera de duda que la lectura de las nuevas versiones, con un lenguaje muy adecuado para la puesta en escena y el cuidadoso tratamiento del ritmo característico de toda la obra de Tieck inspiró a los creadores de lengua alemana y ayudó a consolidar la métrica del teatro clásico alemán, que adopta la del inglés y alcanza su esplendor con los grandes dramas de la *Klassik* de Goethe y Schiller. Sobre el peculiar concepto de autoría con que fueron publicadas aquellas traducciones, muchas de ellas, además, obra de una mujer, se reflexionará algo más adelante.

⁹ No es muy moderna, pero la obra de Goldmann (1981) es de las pocas que se ocupan de rescatar la figura de este traductor bastante olvidado.

LA TRADUCCIÓN DEL *QUIJOTE* AL ALEMÁN (1799-1801)

El *Quijote* se había traducido al alemán antes, pero no completo ni de una forma tan lograda. En 1648 Joachim Caesar había traducido 23 capítulos, y, entre 1775 y 1777, Friedrich Justin Bertuch la novela supuestamente completa, pero siguiendo un criterio muy propio de la Ilustración y, al igual que había hecho Caesar, eliminando todo lo que no era relato en prosa o trama propiamente dicha, es decir: los poemas, el marco, las dedicatorias y todos los relatos intercalados.

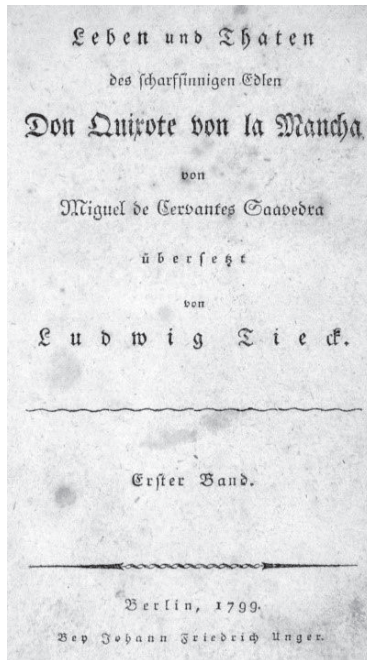


Fig. 3: *Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* von Miguel de Cervantes Saavedra übersetzt von Ludwig Tieck (vol. I, Berlin, Unger, 1799)

La traducción nueva y completa del *Quijote* se le encargó, en realidad, a Friedrich Schlegel en 1797, pero éste, un tanto intimidado por los poemas, pidió ayuda a su hermano August Wilhelm, quien tampoco se decidió a embarcarse en semejante aventura. Los Schlegel, sin embargo, conscientes de que se trataba de uno de los grandes clásicos de la literatura moderna y de que no se había leído bien en Alemania, en gran parte por las traducciones poco acertadas, sugirieron al editor el nombre de Tieck, de quien conocían aquella magnífica versión de *La Tempestad* de Shakespeare, así



como su sensibilidad poética y su talento para reproducir el ritmo y la fuerza del texto dramático por lo que había publicado ya.

Tieck aceptó, pero, disperso como era y enredado en varios proyectos más, no comenzó a traducir con formalidad hasta que la prensa –en parte movida por los Schlegel, que además le habían enviado un recordatorio muy diplomático preguntando: «¿Cómo va con el *Quijote*? Por favor, no se olvide de él...» (Zybura, 1994: 44)– difundió la noticia de que otro autor, Dietrich Wilhelm Soltau, había comenzado a traducir la novela de Cervantes. En efecto, en 1800 se publicó esta traducción de Soltau, que tuvo acogida entre los ilustrados conservadores, pero pronto cayó en el olvido por lo plana y pesada que resultaba frente al espléndido texto de Tieck, publicado entre 1799 y 1801, en cuatro volúmenes que mantienen la gran división en dos partes, aunque luego presentan una subdivisión en once libros con distinto número de capítulos cada uno (la primera parte se subdivide hasta un Quinto Libro; la segunda abarca del Sexto al Undécimo)¹⁰.

De las traducciones hechas después (hay al menos dos más, la de Ludwig Braunfels, de 1848, y la de Konrad Thorer, en torno a 1955) ninguna logró hacerle sombra, hasta que, en 2008, se publicó la magnífica y muy premiada de Susanne Lange, fruto de seis años de trabajo, realizada con unos medios incomparables para la investigación rigurosa y desde un concepto traductológico que nada tiene que ver con el del siglo XIX (condiciones que en modo alguno merman nuestra admiración por el talento de la traductora). No obstante las diferencias y mejoras, es preciso incidir en todo aquello que hizo tan especial la versión de Tieck durante más de dos siglos, pues sigue siendo muy digno de elogio y de lectura, incluso de lectura cotejada con la traducción moderna.

Para empezar, la versión de Tieck es una edición escrupulosamente completa en la que no falta ni una sola de las dedicatorias de Cervantes

¹⁰ La lectura no se ve afectada y, de hecho, la organización en bloques más pequeños parece muy acorde a un público ilustrado, con gusto por el orden, y los títulos de los capítulos se conservan con rigor. Lo único que se complica es el cotejo de los dos textos, pues la versión alemana numera cada libro desde el 1, con lo cual, a partir del Segundo Libro ya no hay coincidencia con Cervantes. Así, por ejemplo, el viaje a Barcelona que corresponde a los caps. LX y LXI de la 2ª parte del original, en la edición de Tieck son los 8 y 9 del Décimo Libro. Para la organización véase el texto en línea: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Cervantes+Saavedra,+Miguel+de/Roman/Don+Quijote/Erster+Teil>> [consulta: 27 de febrero 2024].



(lo que indica que el traductor cotejó los originales de 1617, 1647 y 1697), considerando con gran acierto que todo texto tenía una función en la novela, no solamente lo que era la pura acción del caballero. Es más, Tieck supo ver que todos esos cuerpos extraños y aparentemente «distanciadores» contribuían a hacer de la obra una novela moderna. En los primeros capítulos se hace patente cierta inseguridad –en el conocimiento de la lengua, para empezar– que trata de solventar apoyándose bastante en la traducción de Bertuch, con lo cual hasta reproduce un «error» que comete este en la primera frase y que ya había señalado A. W. Schlegel¹¹: Bertuch traduce el «lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme», como «cuyo nombre *no me viene a la mente*» (*dessen Namen mir nicht wieder einfällt*), y de ahí llega Tieck a «de cuyo nombre no puedo acordarme» (*auf dessen Namen ich mit nicht entsinnen kann*)¹².

En cualquier caso, lo cierto es que Tieck va ganando independencia y conocimientos, y el resultado es inmejorable en lo que respecta al tono, la ironía, los contrastes, el lirismo, la musicalidad del texto (un rasgo fundamental para los románticos sobre el que aún volveremos), etc. También es muy fiel a las estructuras sintácticas, a no cambiar la longitud de las frases para no alterar la textura, más o menos densa acorde con la acción, a la forma de los diálogos y a los juegos entre los distintos niveles de ficción o distintos registros del lenguaje. Thomas Mann señala como especial elemento humorístico los títulos de los capítulos, y lo que cabe poner de manifiesto es que hacen gracia, porque al respetar tanto la estructura del español –por ejemplo con muchas frases de relativo encadenadas– los resultados en alemán son un tanto caricaturescos. Nos atreveríamos a sostener que Tieck aprovecha para compensar aquí algunos juegos de palabras que pierde en otras partes del texto, entre los que estaría lo recargado del habla de Don Quijote, a la que nos referiremos más adelante¹³.

¹¹ Lo comenta también Zyburá, entre otros (1994: 49).

¹² Desde el enfoque moderno del análisis contrastivo o el análisis de errores, también podría ser fruto de cierta confusión con el verbo «querer», fiándose de que los diccionarios lo dieron por equivalente de «wollen», cuyo campo semántico como verbo modal más bien apunta a la intención o el conato y no tanto al deseo, que sí es su significado como verbo pleno. Obviamente, no es nuestra intención someter las soluciones de Tieck a este tipo de cotejo, pero reforzaría la idea de que, en la búsqueda de una buena traducción literaria, sirve de poco aferrarse a lo que el diccionario ofrece como significado inmediato (la cursiva es mía en todos los casos).

¹³ Mann se ríe mucho y considera paródico un título como: «Sachen, die, wie Benenigeli sagt, der erfahren wird, der sie liest, wenn er sie aufmerksam liest» (Mann, 2003:



No son pocos los análisis traductológicos que ponen de relieve ciertos problemas de traducción muy difíciles de resolver, aunque jamás se cuestiona el gran logro y la genialidad de la versión de Tieck. En parte son problemas que resultan de las propias estructuras de las dos lenguas o cuestiones culturales españolas que difícilmente podían conocerse en la Alemania de comienzos del XIX. Por ejemplo, en los célebres refranes de Sancho Panza, Tieck trata de utilizar equivalentes alemanes, pero no siempre los hay o no siempre reconoce refranes y paremias, y traduce de manera literal, a veces con resultados bastante descabellados. En el caso de los nombres propios, suele optar por traducir aquellos que significan algo para así conservar el efecto cómico de sus connotaciones, pero lleva a la incoherencia de que coexisten nombres en español que no puede traducir (Don Quijote, Sancho, Dulcinea) con nombres alemanes (por ejemplo, el caballero del Verde Gabán se llama, de repente, *Grünmantel*).

En numerosos casos, el alemán no cuenta siquiera con determinados conceptos (como sucedería también a la inversa) y la solución es una paráfrasis o una descripción más vaga. En general, se observa que Tieck no es nada preciso en los detalles costumbristas, lo cual tampoco es de extrañar si desconocía las costumbres y no contaba con los recursos de investigación actuales. Suele señalarse, por ejemplo, que no tradujo bien elementos como las comidas, y así el «salpicón» de las noches y los «duelos y quebrantos», pasaron en alemán a «algo frío» («kalte Küche») y «arme Ritter», que es un postre muy similar a las torrijas y guarda poca relación con el plato castellano. Recetas de cocina aparte, no deja de ser una solución brillante y muy graciosa, pues la traducción literal de «arme Ritter» sería «caballeros pobres», cena muy propia para quien es exactamente eso. A nuestro parecer, aquí Tieck, sin saber bien español ni haber estado jamás en España, superaba en imaginación a quienes se dedican al análisis y comentario traductológico sin ver más allá de lo literal y tachando este ejemplo de error. Otro buen ejemplo del ingenio con que resuelve verdaderos retos de traducción, como es reproducir los efectos humorísticos basados en el

20, las cursivas son mías), que corresponde al capítulo XXVIII de la 2ª parte. La sensación de caricatura viene dada por las repeticiones de los verbos, puesto que el alemán no cuenta con un futuro de subjuntivo, y por lo poco natural de la acumulación de subordinadas relativas, que destacan al ir separadas por comas obligatorias y dan lugar a una frase que parece una muñeca rusa o una especie de bola de nieve. El original, en cambio, no se antoja especialmente forzado, solo ingenioso: «De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien leyere, si las lee con atención».



lenguaje y no solo en las descripciones y la acción, es el encuentro con el vizcaíno (Cap. VIII de la 1ª parte):

Todo esto que don Quijote decía escuchaba un escudero de los que el coche acompañaban, que era vizcaíno, [...] se fue para don Quijote y, asiéndole de la lanza, le dijo, en mala lengua castellana y peor vizcaína, desta manera:

–Anda, caballero que mal andes; por el Dios que crióme, que, si *no dejas coche*, así te matas como estás ahí vizcaíno [...] ¿Yo *no caballero*? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si *lanza arrojas y espada sacas*, ¡el agua cuán presto verás que al gato llevas! Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo, y mientes que mira *si otra dices cosa* (Cervantes, 1998: 147-48, la cursiva es mía).

En español, aparte de la construcción de las frases en un orden inusual como muestra de «mala lengua castellana», el rasgo dialectal es que el vizcaíno omite el artículo de los nombres. Al margen de que Tieck interprete bien o no la paremia de «llevarse el gato al agua»¹⁴, recrea con la misma gracia el habla incorrecta mediante errores que sería más frecuente cometer en alemán, como omitir verbos auxiliares o el pronombre personal (que es obligatorio) o tragando algunas vocales, lo cual corresponde a una pronunciación dialectal o poco refinada:

Alles, was Don Quixote sagte, hörte ein Stallmeister, der zu den Begleitern der Kutsche gehörte und ein Biscayer war, mit an [...] so machte er sich an Don Quixote, und indem er die Lanze anfaßte, sagte er mit seiner schlechten kastilianischen und noch schlechtern biscayischen Sprache: »Weg Ritter, damit *du dich wegscheren* ! Bei Gott, an den ich bete, läßt du nicht den Kutsch, *ich dich so schlachten*, als wärst du Biscayer allhier! [...] *Ich kein Ritter? Schwör zu Gott, du so lügst wie ein Christ! Schmeiß Lanz weg, greif Säbel und gleich sollst sehn, wie Maus frißt auf die Katz!* Biscayer zu Land, Edelmann zur See, Edelmann zum Teufel und *lügst*, sagst *du's anders!*« (Tieck, 1961: 88-90, la cursiva es mía).

A menudo es difícil saber (y más difícil encontrar fuentes para comprobarlo) en qué medida esas prodigiosas soluciones de Tieck se deben a su feliz intuición o a estrategias de compensación intencionadas. Se ha mencionado ya que uno de los grandes logros de todas sus obras –edicio-

¹⁴ En este tema profundizan los estudios de M. J. Barsanti (2005 y 2005a).



nes, creaciones y traducciones— es su maestría en la traducción de los poemas. Ofrecer versiones en alemán de la gran variedad de poemas y rimas en español del *Quijote* presenta, de entrada, la dificultad de que en alemán, por la propia estructura acentual de las palabras, no funciona la rima asonante, lo cual limita mucho las posibilidades. Aun así, Tieck suele resolverlo muy bien, forzando la lengua de llegada si es necesario para mantener la rima, las estructuras de Cervantes y un ritmo musical, sobre todo en los sonetos (Zybura, 1994: 57-62). La flexibilidad que así cobra el alemán convierte sus opciones de traducción en un modelo para la lírica original posterior, por ejemplo la de Brentano.

Nos detendremos en un único ejemplo porque introduce un detalle muy fino y, de nuevo, muestra cómo Tieck compensó una dificultad de otra índole. Se trata de la célebre reelaboración del «Romance de Lanzarote» del segundo capítulo (Cervantes, 1998: 97 y 1961: 50 respectivamente, las cursivas son mías en los dos casos):

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino:
doncellas curaban dél;
princesas, *del su rocino*.

Se convierte en alemán en:

Niemals ward ein edler Bote
So bedient von Damen süß
Als der edle Don Quixote,
Als er seine Heimat ließ.
Zarte Mädchen pflegten ihn,
Prinzessin'n sein *Rösselin*.

La construcción de artículo determinado y posesivo juntos («el su rocino»), propia del español antiguo, encuentra un elemento equivalente idóneo en la terminación en *-in*, la vocal larga cuyo paso a diptongo *-ei-* marca la frontera temporal entre el alto alemán medio y el alemán moderno temprano. Esto nos remonta con maestría a la lengua de los *Minnesänger*, que no en vano edita Tieck más adelante, pero que ya llevaba estudiando años (al principio, con su amigo Wackenroder). Este es uno



de los pocos puntos de la novela donde el alemán permite hacer un guiño al lenguaje caballeresco que habla Don Quijote a través de la lírica cortesana medieval, y ese es justo el gran problema de base en la traducción de la obra: entre el castellano del XVII y el del XIX hay notables diferencias que quedan neutralizadas en alemán, en parte por la propia evolución de la lengua y en parte porque, en la época de Tieck, precisamente se trataba de consolidarlo como lengua de cultura, no de mezclarlo con giros o grafías de tiempos de Lutero que incluso podrían haberse interpretado como errores o como falta de dominio de un estándar culto. Así pues, la traducción «suena» inevitablemente más moderna que el original, a lo que se añade que Don Quijote habla en un castellano mucho más antiguo que los demás personajes, por ejemplo, conservando sistemáticamente la *f*- inicial (*fermosura, malferido...*) o formas del subjuntivo o del imperativo en desuso (*pudíeredes, non fuyedes...*). Su discurso no solo es rimbombante, sino que está disfrazado de otra época, y aunque Tieck encuentra soluciones para reproducir la altisonancia de esos parlamentos introduciendo construcciones italianizantes, latinismos o formas muy pomposas en alemán, el distanciamiento cómico es bastante menor.

Heine, en su prólogo, reconoce la lograda diferencia de registros entre los personajes principales, y afirma que: «El carácter del habla de Don Quijote y Sancho Panza se resume con estas palabras: el primero, cuando habla, siempre parece hacerlo desde la altura de su corcel; el segundo habla como si fuera sobre su bajo borrico» (Heine, 1861: 18). Ahora bien, en la versión alemana desaparece esa especie de marcador de la ironía que rebaja lo sublime de las palabras de Don Quijote del mismo modo en que lo rebaja su «triste figura» a lomos de un caballo esquelético y con una bacía de barbero en la cabeza¹⁵. El lenguaje original de Don Quijote es igual de

¹⁵ A raíz del *baciyelmo* también se puede analizar cómo afectan a la recepción las estructuras de cada lengua, pues, justo al contrario de lo que pasaba con los títulos, la libertad en la composición de palabras que permite el alemán rebaja la comicidad lingüística del término y de todo lo que implica la inusual palabra como símbolo en la obra (en Cervantes aparece justo al final del cap. XLIV de la 1ª parte, y continúa en el siguiente; en la numeración alemana, corresponde al final del cap. 3º y principio del 4º del Libro Quinto). En alemán es un *Barthelm*, un *Helm* hecho con un *Bartbecken* (vendría a ser un «yelmo de barbero»), y aunque los elementos que une son inusuales y grotescos, el compuesto como tal no tiene nada de transgresor desde el punto de vista gramatical. Si no va ligado a la imagen, aun pasaría bastante desapercibido. Algunos críticos mencionan que, en cierto modo, también el teatro de Shakespeare pierde matices humorísticos y, en general, sube de registro con las consiguientes con-



estrambótico que su aspecto, pero el habla de la traducción no, con lo cual el efecto grotesco se suaviza, y, sobre todo, sus palabras se prestan mucho más a ser tomadas en serio. En efecto, justo antes afirma Heine que: «Don Quijote habla la lengua de la cultura, de la clase más alta, y también en la grandeza de la construcción impecable de sus frases representa al hidalgo distinguido» (*ibidem*), cuando en castellano casi produce el efecto contrario: su lenguaje desfasado acentúa su marginalidad y su desvarío.

Unido al hecho de que la versión alemana desdibuja en general la esfera de lo cotidiano que Cervantes siempre inserta como contrapunto, porque a menudo Tieck no tiene más remedio o más recursos que neutralizar los detalles costumbristas y verter lo concreto de una forma más abstracta, el resultado global fomenta la visión del personaje como héroe trágico típica del Romanticismo y de la marginalidad del caballero como símbolo del ansia de libertad que se extiende en Alemania, no solo entre los contemporáneos de Tieck y Heine, sino también más adelante entre autores como Thomas Mann¹⁶. El innegable y logradísimo humor que todos encuentran en la traducción queda, pues, más vinculado a las situaciones y a juegos de palabras divertidos en sí mismos, pero el Don Quijote alemán, sin esa nariz de payaso que le impondría el habla anticuada hasta lo ridículo, sigue pareciendo un caballero a lomos de un alto corcel con unos ideales sublimes y unas metas propias del genio romántico.

OTRAS TRADUCCIONES DEL ESPAÑOL Y EL RELEVO DE DOROTHEA TIECK Tieck tuvo la intención de traducir también la *Galatea*, *La Numancia* y el *Persiles y Segismunda* de Cervantes, pero comenzó a interesarse por Calderón y Lope de Vega con idea de editarlos o traducirlos igualmente –tarea que no llevó a término– y se centró en las numerosas traducciones (o revisiones) de Shakespeare. Debido a ello no tradujo más del español, si bien continuó editando y difundiendo la literatura española.

En 1837 (mismo año de la edición especial del *Quijote* con prólogo de Heine e ilustraciones de Gustave Doré), publicó *Die Leiden des Persiles und Segismunda* (literalmente: «Las penas de Persiles y Segismunda») con las indicaciones expresas de «traducido del español» –en este caso, como por arte de magia, pues ni se cita a quien lo hizo– y «con una introducción de

secuencias en su recepción por haberlo traducido, como pasa aquí, «en la lengua del Idealismo alemán» (Paulin, 1987: 101-103).

¹⁶ En un artículo sobre su *Viaje por mar con Don Quijote* he analizado lo distinta que es la lectura de Mann de la que, en general, se hace en España (cf. García Adánez, 2021).



Ludwig Tieck». En ese prólogo elogia al eficiente y esforzado «amigo» que se ocupó de la traducción, que le parece muy conseguida, y es gracias a testimonios privados como se supo después que era obra de su hija Dorothea, a quien le había dado a leer la obra a los quince años y a traducir a los dieciséis, en 1815 (Zybura, 1994: 67), después de haber hecho él algunos fragmentos. En 1827 se había publicado, igualmente con una introducción de Tieck y como traducción anónima que luego también resultó ser de su hija, *Leben und Begebenheiten des Escudero Marcos de Obregon* de Vicente Espinel (*Vida del escudero Marcos de Obregon* en el original). Dorothea siempre fue una de las principales colaboradoras del equipo que preparaba el terreno para las versiones de Shakespeare y de los autores españoles que la «sesión de corrección» paterna dejaría listas para su publicación.

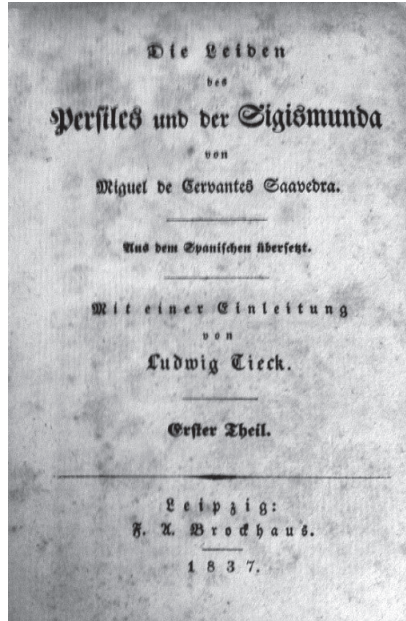


Fig. 4: *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Miguel de Cervantes Saavedra traducido del español con una introducción de Ludwig Tieck (1ª parte, Leipzig, Brockhaus, 1837)

Lamentablemente, no es posible concederle aquí más atención a esta colaboración entre la hija y el padre, pero en relación con ella podría investigarse en dos direcciones, aunque es probable que resultara difícil llegar a conclusiones sólidas por falta de los documentos necesarios. Una línea sería de índole más filológica o traductológica y consistiría en analizar las

distintas fases de aquellos textos: cómo eran exactamente las primeras versiones o los borradores que luego el padre pulía, en qué grado puede hablarse de un texto colectivo (como en el inglés, cuando colaboraban también con Baudissin), cuánto podía intervenir la primera traductora en la versión final –si es que podía–, cómo evoluciona el propio estilo de esas traducciones por la interacción continuada con el «revisor», etc. Desde nuestra perspectiva moderna parece imperdonable –en aquel tiempo al menos no era ilegal– que no apareciera el nombre de los traductores reales, pero también es posible que el anonimato fuese la única manera en que los editores (o los críticos o incluso los lectores) consintiesen en publicar las obras sabiendo que el trabajo lo había hecho una mujer. La segunda línea de investigación entroncaría, pues, con la visibilización y reivindicación del mérito de las mujeres traductoras a lo largo de la historia, para quienes resultan especialmente acertadas las palabras de Virginia Woolf en *Un cuarto propio*: «anónimo era una mujer»¹⁷.

Tieck, por otra parte, no hizo por ocultar a sus amigos que colaboraba con su hija, a quien formó desde muy joven en varias lenguas y literaturas, y a quien no trató peor que, por ejemplo, a Baudissin, pues en realidad no debía de admitir mucha réplica cuando decidía sobre la versión final de un texto, con independencia de quién hubiese traducido desde el original, y a él tampoco lo menciona. La propia Dorothea escribió: «creo que traducir, en el fondo, es una tarea más propia de mujeres que de hombres, precisamente porque no nos está permitido crear nada propio»¹⁸, y tanto Paulin como Zybura señalan que el padre también pensaba que las mujeres no eran capaces de crear desde la nada, pero sí de traducir, porque no se consideraba un trabajo de creación (Paulin, 1987: 302 y Zybura, 1994: 68). Aquí parece que la clave estaría más en esclarecer qué se definía como creación y voz propia, y es obvio que la traducción escapaba a las clasificaciones. Siendo coherentes, no parece que haya menos mérito creativo en la

¹⁷ La cita exacta es: «De hecho, me aventuraría a insinuar que Anónimo, que escribió tantos poemas sin firmarlos, fue a menudo una mujer» (Woolf, V. (2022): *Un cuarto propio*, trad. I. Hernández Rodilla, Madrid, Akal, p. 92).

¹⁸ El comentario procede de una carta a Friedrich von Üchtritz del 15 de julio de 1831, recogido en Üchtritz, F. von (1884): *Erinnerungen an Friedrich von Üchtritz und seine Zeit in Briefen von ihm und an ihn*, Leipzig, Hirzel, p. 157. También accesible en línea: <https://books.google.es/books?id=_XsNAAAAQAAJ&pg=PR1&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false> [consulta: 28 de febrero 2024]



versión del *Macbeth* o de los *Sonetos* de Shakespeare de Dorothea que en la adaptación libérrima de *La tempestad* del joven Ludwig Tieck. Quizá este tampoco consideraba tan meritorio haber traducido el *Quijote*, poemas incluidos, como haber compuesto *El gato con botas*, o los numerosos cuentos o *Franz Sternbalds Wanderungen*, cuando lo cierto es que su principal contribución a la *Weltliteratur* fueron las traducciones... muchas de ellas, hechas a cuatro manos.

LAS VERSIONES DE TIECK EN EL CONTEXTO DEL ROMANTICISMO ALEMÁN
Sobre Tieck dice Heine, de nuevo en *La escuela romántica*:

Deseo celebrar por último dos trabajos más del señor Tieck que le merecen muy especialmente el agradecimiento del pueblo alemán: se trata de sus traducciones de una serie de dramas ingleses anteriores a Shakespeare y de su traducción del *Quijote*. Esta última le salió especialmente bien: nadie ha sabido traducir la loca grandeza del ingenioso hidalgo de La Mancha tan fielmente en el fondo y en la forma como nuestro excelente Tieck.

Y en este punto se impone la reflexión: tiene verdadera gracia que haya sido precisamente la escuela romántica la que nos ha traducido este libro en el que su propia locura es objeto de la burla más deliciosa que pueda imaginarse. Pues la escuela romántica sufría precisamente la misma enfermedad que entusiasmo al noble manchego en todas sus insensateces, también ella quería restaurar la caballería medieval; también ella quería resucitar un pasado más que muerto (Heine, 2010: 148-149).

En aquel Prólogo para la edición ilustrada por Gustave Doré de 1837, Heine termina su reflexión sobre la identificación de los románticos con el patético pero entrañable héroe incomprendido con el comentario de que «solo un alemán es capaz de entender de verdad el *Quijote*» (Heine, 1961: 19), aunque se refería a los distintos ilustradores. Previamente le había dedicado amplios comentarios en sus *Cuadros de Viaje*: sobre todo en «Los balnearios de Lucca»¹⁹, donde él mismo –exiliado y prohibido en Alemania

¹⁹ En especial en el capítulo XVII: «Quizá tengáis razón y no sea yo más que un don Quijote al que el mucho leer libros fantásticos le ha trastocado la mente, como al hidalgo de La Mancha, y Jean Jacques Rousseau fue mi Amadís de Gaula, Mirabeau mi Roldán o Agramante, y he ido demasiado lejos en mis estudios de las gestas de los paladines franceses y de la tabla redonda de la convención nacional. Claro está que mi locura y las ideas fijas que he extraído de esos libros son de una naturaleza total-



por motivos políticos— se compara con el personaje que lucha una batalla absurda y perdida de antemano, y en «La ciudad de Lucca» (ambas publicadas en 1828), aquí para rememorar su experiencia de la lectura de Cervantes siendo niño e insistir en la idea de que el autor español recrea como pocos otros genios lo absurdo de la existencia humana en general y de la existencia en la Alemania de su tiempo en términos específicos²⁰.

La popularidad que alcanzó el *Quijote* a partir de la publicación de la traducción de Tieck no solo fue consecuencia de las alabanzas que recibió también de parte de los hermanos Schlegel, Schelling o Jean Paul por sus técnicas rompedoras y su posible interpretación simbólica, sino de que el texto en sí resultaba una lectura fascinante y, a pesar de lo trágico del destino del caballero, sumamente divertido²¹. Heine lo había calificado, en efecto, como «el libro más divertido del mundo» (Heine, 2021: 498) y lo mismo pensó Thomas Mann (ferviente admirador de Heine a su vez), cuando lo eligió como lectura para distraerse durante el viaje en barco que

mente opuesta a la locura y las ideas fijas del hidalgo manchego; él quería restablecer la época perdida de la caballería; yo, por el contrario, quiero aniquilar para siempre todo cuanto aún nos queda de aquel tiempo, es decir, actuamos con perspectivas radicalmente distintas. Mi colega creía que los molinos de viento eran gigantes; yo, por el contrario, no puedo ver a los gigantes de hoy en día más que como molinos de viento fanfarrones. Él creía que los pellejos de vino eran poderosos encantadores; yo, en cambio, solo veo pellejos de vino en nuestros encantadores actuales» (Heine, 2021: 556 y ss.).

²⁰ «Era un niño y no conocía la ironía que Dios ha puesto en el mundo y que el gran poeta ha imitado en su pequeño mundo impreso... y podía llorar las lágrimas más amargas cuando el noble caballero no recibía más que ingratitud y palos a cambio de sus nobles intenciones» (Heine, 2021: 552).

²¹ Son muy numerosos los comentarios que hace Heine al *Quijote* traducido por Tieck, pero de entre todos cabe destacar la siguiente cita de «Ideas. El libro Le Grand», porque es uno de varios pasajes en los que vincula a Cervantes con Shakespeare, Goethe y Aristófanes, reforzando el concepto de literatura universal por encima de los idiomas en que está escrita: «*Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, madame!* Pero, en el fondo, la vida es tan fatalmente seria que no resultaría soportable sin semejante mezcla de lo patético con lo cómico. Eso lo saben nuestros poetas. Las más espeluznantes imágenes de la locura humana nos las muestra Aristófanes en el jocosos espejo del chiste; el profundo dolor del pensador que no alcanza a comprender la vanidad de su propia existencia solo osa Goethe expresarlo en las coplillas ramplonas de un teatro de marionetas; y el lamento mortal más terrible por el sufrimiento del mundo lo pone Shakespeare en la boca de un bufón al mismo tiempo que agita temeroso su gorro de cascabeles» (Heine, 2021: 287).

llevaría a la familia al exilio en los Estados Unidos, convertida después en la obrita titulada *Meerfahrt mit Don Quijote* (Travesía por mar con Don Quijote). Claro, cuando Mann afirma que «el día entero le divierte el épico ingenio de Cervantes» (Mann, 1995: 36), cae en el habitual error de los reseñistas cuando elogian obras extranjeras, pero citan en español: lo que está leyendo el viajero y tanta gracia le hace es la traducción... o en otras palabras: si el texto consigue ese efecto humorístico tan magnífico es porque la traducción es excelente, tanto que parece un original.

La recepción y la lectura tan particular que tuvo el *Quijote* en el territorio de lengua alemana alimentada por este prólogo de Heine, por el «lenguaje del Idealismo alemán» y quizá también por las ilustraciones de Gustave Doré –muchas de ellas recuerdan a cuadros de Caspar David Friedrich u otros románticos por la composición de los paisajes crepusculares y la representación de las figuras humanas diminutas y de espaldas (la famosa *Rückenfigur*)– es una línea de investigación bastante desarrollada en la germanística española y no es necesario extenderse al respecto²². Vinculado a esta recepción y enmarcado en los estudios de las relaciones e interacciones culturales entre Alemania y España, encontramos también el tema de la visión idealizada de España en la Alemania romántica y post-romántica, patente, por ejemplo, en obras literarias como la colección de poesía española y portuguesa publicada en 1852 por Emanuel Geibel y Paul Heyse con el título de *Spanisches Liederbuch* (Cancionero español), que después dio lugar al ciclo de *Lieder* homónimo de Hugo Wolf (en 1891), dos casos muy interesantes, entre otras cosas por lo poco que se parece esa España literaria a la realidad del país. No queremos alejarnos más por ese camino, salvo para recordar el peso que tiene la sensibilidad de una época en la lectura e interpretación de su arte²³. Después de todo, el traductor, ese primer

²² Muestra de ello son, por ejemplo, la serie de monografías coordinadas por C. Hagedorn (2007, 2009 y 2011) o estudios sobre aspectos concretos de la traducción, como el análisis de las paremias de M. J. Barsanti Vigo (2005).

²³ Más que destacar los casos de aculturación o los clichés relacionados con la visión de España, es muy interesante que los autores de este *Cancionero*, cuya magnífica labor de recopilación y difusión de la lírica está fuera de duda, hacen pasar por traducción alemana algún texto inventado por ellos del que no existe ningún original. A su vez, el compositor utiliza elementos melódicos y rítmicos supuestamente «españoles» sin demasiado rigor con respecto a los estilos históricos de la música española, porque su recepción del texto es la de un único bloque perteneciente a una misma época –que, además, sería el Romanticismo alemán, la época de las traducciones y no la de los originales, que pertenecen a distintos siglos– (cf. García Adán, 2012: 7-8).



lector, el más cuidadoso que pueda haber de una obra –más incluso que el propio autor–, es inevitable hijo de su tiempo y su entorno cultural.

No olvidemos que en esa época de Goethe, en la que tan importante era «la traducción como medio imprescindible para el acercamiento al otro» –tesis de Isabel Hernández que vertebra este libro–, y también como medio para construir una lengua nacional capaz de crear una literatura nacional de la categoría que ya habían conocido Italia, Inglaterra, España y Francia (y, por supuesto, la Antigüedad, modelo de todas), se incorpora a todos los lenguajes artísticos un recurso que, en adelante, será esencial: la sinestesia. Aunque el tema de las correspondencias entre distintos lenguajes artísticos, así como el concepto de «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*), no se acuñarán hasta más tarde –con Wagner–, baste pensar en la importancia que adquieren desde el *Sturm und Drang* todos los elementos visuales o táctiles y los efectos rítmicos en la poesía (encabezada por Goethe, el propio Tieck, Joseph von Eichendorff, Wilhelm Müller o Heinrich Heine), la recreación de ambientes y estados de ánimo a través de los colores en los cuadros (de Caspar David Friedrich, por ejemplo), la escenografía y la iluminación como parte de la obra teatral, la «pintura con sonidos» (*Tonmalerei*) como base del *Lied* pero también fundamental en el desarrollo de la música instrumental pura... A raíz de esto último, algunos filósofos incluso establecen clasificaciones entre las artes, según las consideran lenguajes con menor o mayor capacidad de expresión del sentimiento y las profundidades del alma humana, venerando la música y la poesía como lenguajes superiores que se disputan el primer puesto²⁴.

De alguna manera, todo ello son procesos de traducción o de trasvase entre lenguajes, que, cuando dan buenos resultados, es porque recrean una misma sensibilidad y plasman una misma intención por encima de las restricciones puramente estructurales o formales. No es este el espacio en el que profundizar en la importancia de la música alemana y del éxito internacional de un género musical como el *Lied* en la consolidación del alemán como lengua de cultura y en la difusión de la poesía alemana hasta el punto de hacerle un sitio que todavía no tenía en el canon internacional, sin embargo, en esta línea también se hallarían elementos comunes con la construcción de una *Welltliteratur* sin lenguaje definido, e incluso se

²⁴ Para la ampliación de este tema y detalles sobre las teorías estéticas de Novalis, Schelling o Wackenroder puede consultarse el capítulo x de E. Fubini (2005: 253-324).





podría ir un paso más lejos y pensar en algo parecido a un «arte universal» (occidental, al menos) que no solo considerase lenguaje las palabras. Ya se ha hablado de la importancia de los traductores en la consolidación de la literatura y el pensamiento alemanes en la época del Genio y después en la construcción de una literatura universal por lo mucho que contribuye a la innovación desde el punto de vista puramente formal. La idea de crear puentes entre distintos lenguajes artísticos sería un argumento más para reforzar esta reivindicación y, en cualquier caso, volviendo al papel de Ludwig Tieck en este contexto tan complejo, conviene recordar que no recibió sus encargos de traducción ni triunfó con ellos por lo bien que sabía inglés o español, sino por su sensibilidad para captar todo aquello que iba más allá de las palabras a secas (empezando por el ritmo de Shakespeare y acabando por el humor de Cervantes), así como por la creatividad y maestría con que fue capaz de recrearlo en un alemán del que casi podría decirse que él mismo construyó, en parte por la necesidad de traducir.

CONCLUSIONES: LA CONTRIBUCIÓN DEL TIECK TRADUCTOR A LA *WELTLITERATUR*

Nuestra primera conclusión, que enlaza con el final de la biografía de Ludwig Tieck, es que a pesar de lo poco que brilla su nombre en los manuales que supuestamente recogen «lo que hay que conocer de la literatura alemana», el desarrollo de esta habría sido muy distinto y mucho menos completo sin su imponente trabajo, que no solo fue crucial para la recepción de grandes clásicos como Shakespeare y Cervantes, sino que consolidó una visión moderna de la literatura como un arte que no solo va más allá de las fronteras y las lenguas nacionales, sino también más allá de la palabra escrita. Cuando Heine dice que «Shakespeare y Cervantes no son tan solo la flor y nata de su tiempo, sino que también fueron la raíz del futuro. Al igual que Shakespeare [...] puede contemplarse como el padre de la dramaturgia posterior, hemos de honrar a Cervantes como el padre de la novela moderna (Heine, 1961: 13)», no es irrelevante darse cuenta de que aquí está hablando de los autores y su papel en la literatura universal sin vincularlos en modo alguno a lenguas y culturas. Más adelante (en este mismo texto del citado Prólogo a la edición del *Quijote* de Tieck), a quien elogia es a Goethe por alcanzar la síntesis entre el español y el inglés, además de una hondura poética especial y originariamente alemana y romántica. Así establece Heine su particular «triumvirato de poetas»: «Cervantes, Shakespeare y Goethe forman el triumvirato de autores





que han alcanzado la más alta cima en la épica, el drama y la lírica» (*ibidem*: 15)²⁵.

Lo que aquí resulta esencial subrayar de nuevo es que, al emitir este juicio e igualar a los tres autores –hablando de *Weltliteratur*, aunque este no fuera un concepto explícito en sus reflexiones ni teorizase al respecto como Goethe–, Heine borra las fronteras de los idiomas hasta el punto de que invita a obviar que dos de los tres emperadores de su triunvirato fueron leídos en Alemania (casi siempre) en traducciones, o mejor dicho: en traducciones buenas, tan buenas que primero el propio crítico y después el resto del mundo se olvidaron de que había un traductor detrás: Ludwig Tieck (y escondida tras él, además, traductora).

Tanto en los ejemplos de los textos como en el apartado anterior ha quedado dicho que Tieck –junto con los hermanos Schlegel principalmente– fragua unos criterios de traducción particulares, innovadores y exitosos cuya validez se demuestra con la fructífera recepción que tuvieron todas sus versiones. Su enfoque moderno reivindica la importancia de crear un texto de llegada que produzca en el lector el mismo efecto que el de partida. Tieck trata, en resumen, de alcanzar una nueva obra literaria –«obra derivada», pero considerada autoría a todos los efectos legales²⁶– que «funcione» de la misma manera, siendo fiel al tono, los registros, la textura y el nervio del original, y no limitándose a calcar palabras de modo literal con la única intención de conservar estructuras huecas que, en otra lengua, no resultan naturales y a veces ni siquiera se entienden. Esto no implica ser menos riguroso, sino muy fiel en otro sentido: en el de la función y el carácter de una obra. Y también es ser fiel a la concepción e intenciones del autor, que pueden perderse si solo se atiende a la equivalencia de las palabras en un diccionario. En todos estos criterios se refleja también una nueva concepción de la filología por parte de estos autores, traductores y críticos literarios del Romanticismo alemán, que no en vano fueron los primeros comparatistas, tanto en el terreno de la lingüística como de la creación literaria, y –como ya se ha expuesto en otros capítulos de este libro– los grandes impulsores de una *Weltliteratur*.

²⁵ Ya los había mencionado unidos en «Ideas. El libro Le Grand» (cf. nota 21).

²⁶ Así lo recoge la *Ley de Propiedad Intelectual española*, de 1987 en el Cap. II, Art. 11: *Obras derivadas*: «Sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra original, también son objeto de propiedad intelectual: 1. Las traducciones y adaptaciones». Texto completo accesible en línea: <<https://ace-traductores.org/profesion/ley-de-propiedad-intelectual/>> [consulta: 27 de febrero 2024].



En relación con esto nos gustaría retomar brevemente dos conceptos que menciona I. Hernández en el primer capítulo de este libro. El primero sería el del traductor como «profeta»: «El Corán dice: ‘Dios ha dado a cada pueblo un profeta en su propia lengua.’ Así pues, cada traductor es un profeta en su propio pueblo» (p. 17). Ludwig Tieck es indiscutible profeta de los autores y las obras clave de las literaturas española e inglesa en aquel momento –igualmente clave– del desarrollo de la cultura y la literatura alemanas. No es el único, pero no parece descabellado considerarlo el más importante, al menos en lo que respecta a la traducción del *Quijote*, la que realmente es obra suya por entero. Ahora bien, ya se ha mencionado que la posteridad o la historia de la literatura no lo han tratado con la debida justicia, y que nunca se le incluyó dentro de la categoría de «genio», gran poeta, gran dramaturgo o gran pensador, más allá de los elogios de Heine –para quien era «el mejor narrador de Alemania» después de Goethe– y de los honores que le rindió el rey de Prusia. En el fondo, «nadie es profeta en su tierra», y menos aún a la sombra de ciertos «dioses», como Goethe, y Tieck no fue de los autores más leídos en las décadas posteriores por considerarlo un autor de la época posterior a la muerte de los genios –erróneamente vista como epigonal–, por no ser tan provocador en sus contenidos o sus recursos estilísticos como lo serían Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann o el propio Heine, ni tan revolucionario como lo sería después G. Büchner en su teatro, y quizá porque tampoco publicó mucha teoría de la literatura ni insistió en la relevancia de la traducción –simplemente la practicó y no se detuvo a comentarla–. Ni siquiera en los estudios de germanística ha ocupado un lugar especialmente destacado, como no lo ocupa su obra (de creación original) en el canon de clásicos indiscutibles de la *Weltliteratur*, mientras que, sin duda, encabezan la lista de grandes obras de lo que podríamos llamar «literatura universal vertida en alemán» sus «segundos originales», esa «obra derivada» que no se tiene en cuenta como creación al mismo nivel, porque la fuerza de Shakespeare o Cervantes como patrimonio literario colectivo eclipsan a quien los vertió de una lengua de partida a otra de llegada.

Una siguiente conclusión sería, pues, que la obra de Tieck quizá no reluce dentro de la literatura en lengua alemana tanto como la de otros «genios», porque su contribución directa –original– a esa época de oro de la literatura alemana es mucho menos potente que la indirecta o «derivada». Lo que más hizo Tieck a lo largo de su longeva trayectoria fue, a fin de cuentas, nutrir esa *Weltliteratur* que también podría llamarse «literatura total», ejerciendo de traductor, de puente entre culturas y de puente entre

épocas, añadiendo aquí su labor de editor de autores alemanes bien contemporáneos o bien muy alejados en el tiempo. En suma, Tieck fue, más que cualquier otra cosa, «mediador» –y este es el segundo concepto sobre el que Hernández cimienta la reivindicación del papel de los traductores en la construcción de la *Weltliteratur*, y del que parte el conjunto de la investigación de este libro–. Para reconocer su gran mérito sería necesario que se ampliaran las perspectivas del propio concepto de *Weltliteratur* teniendo en cuenta lo mucho que le debe a todos esos «mediadores», felizmente invisibles cuando se trata de que el lector no perciba un gran texto como una traducción, pero fatalmente invisibles para todo lo demás.

Se antoja un buen final señalar una curiosidad omitida a propósito en el apartado de la biografía de Tieck con el que se abriría este capítulo, pues demuestra su relevancia dentro de la literatura universal a pesar de todo, y es una bonita metáfora del trabajo del traductor. En 1999 le pusieron su nombre a un asteroide que se había descubierto ya en 1960, pero que estaba sin bautizar (para ser exactos, el número 8056 del Cinturón de Asteroides). Aunque es muy probable que quienes eligieron el nombre no tuvieran en mente nuestras reivindicaciones actuales, Tieck es el único traductor literalmente inmortalizado en el universo, pues la categoría de traductores en sí no está contemplada por la Unión Astronómica Internacional como una de las profesiones cuyos representantes ilustres pueden prestar sus nombres a los cuerpos celestes²⁷. Sin embargo, tal vez como guiño del propio universo, allí está Tieck, sereno y discreto elemento menor del cosmos, no tan deslumbrante como el astro Goethe, pero a una altura muy respetable por encima del común de los mortales.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- CERVANTES, M. DE (1998 [1605/1615]): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia.
- (1961 [1799-1801]): *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, trad. L. Tieck, introd. H. Heine e ilustraciones de G. Kraaz, Gütersloh, P. P. Kelen.
- (2008 [1799-1801]): *Don Quijote von der Mancha*, trad. S. Lange, Múnich, Carl Hanser.

²⁷ La lista y el resumen de los criterios para nombrar los asteroides está recogida en línea: <https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Asteroides_con_nombre_inspirado_en_alguna_persona#Autores_literarios> [consulta: 27 de febrero 2024].

- HEINE, H. (1961 [1837]): «Geleitwort», en *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, trad. L. Tieck, introd. H. Heine e ilustr. G. Kraaz, Gütersloh, P. P. Kelen, pp. 7-19.
- (2010 [1836]): *La escuela romántica*, trad. M. Sacristán, ed. J. C. Velasco, Madrid, Alianza.
- (2021 [1824-31]): *Cuadros de viaje*, trad. y ed. I. García Adánez, Madrid, La línea del horizonte.
- MANN, TH. (1995 [1934]): *Meerfahrt mit Don Quijote*, Fráncfort del Meno, Fischer.
- PERRAULT, C. y L. TIECK (2003 [1697 y 1797]): *El gato con botas*, prólogo de F. Duque, trad. M. Sarabia e ilustraciones de C. Bloch y M. Galanda, Madrid, Abada.
- SHAKESPEARE, W., A. W. SCHLEGEL y L. TIECK (2016 [1853-55]): *Shakespeare's dramatische Werke, nach der Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck, sorgfältig revidiert und teilweise neu bearbeitet*, Norderstedt, Hansebooks (reimpresión de la edición de 1853-1855).
- SCHLEGEL, F. (2021 [1797-1801]): *Cuadernos literarios*, trad., estudio introductorio y notas de G. Garrido, Madrid, Akal.
- TIECK, L. (1963-66): *Werke in vier Bänden*, ed. M. Thalmann, Múnich, Winkler.

Fuentes secundarias

- ALEXANDRE, M. (1993): *Romantiques allemands 1: Jean Paul, Novalis, F. Schlegel, L. Tieck, E.T.A. Hoffmann, H. von Kleist, F. de la Motte-Fouqué*, París, Gallimard.
- BAMBERG, C., C. JANSOHN y S. KNÖDLER (2023): *Die Shakespeare-Übersetzungen August Wilhelm Schlegels und des Tieck-Kreises. Kontext – Geschichte – Edition*, Berlín, De Gruyter.
- BARSAANTI VIGO, M. J. (2005): *Análisis paremiológico de «El Quijote» de Cervantes en la versión de Ludwig Tieck*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- (2005a): «Ludwig Tieck como traductor del Quijote», *Estudios filológicos alemanes*, 7, pp. 297-310.
- CLOSE, ANTHONY J. (2005): *La concepción romántica del «Quijote»*, trad. G. G. Djembé, Barcelona, Crítica.
- FUBINI, E. (1994^s): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el s. XX*, trad. C. G. Pérez de Aranda, Madrid, Alianza.
- GARCÍA ADÁNEZ, I. (2012): «España y el amor de oídas», texto del programa del *Spanisches Liederbuch* de Hugo Wolf, Recital I del XVIII Ciclo de Lied (15.10.2012), Madrid, Teatro de la Zarzuela, pp. 6-11, [en

- línea] <<https://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/temporada-2012-2013/recitales-2012-2013>> [consulta: 7 de febrero 2024].
- (2021): «‘Todo puede ser’ a los ojos de Thomas Mann: *Meerfahrt mit Don Quijote* y la particular interpretación del genio alemán», en *La réception du Siècle d’Or espagnol dans les pays de langue allemande*, ed. M. Kappès-Le-Moing y F. Platelle, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 219-229.
- GARCÍA ALBERO, J. (2013): «Aspectos históricos de las traducciones y traductores del *Quijote* en Alemania en el siglo XX», *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 5, pp. 271-286.
- GARRIDO, G. (2022): «(Im)potencia de la ironía romántica», en *La ironía romántica. Un motor estético y de emancipación social*, ed. A. Carrasco Conde, G. Garrido y N. Sánchez Madrid, Madrid, Siglo XXI, pp. 19-39.
- GEBHART, A. (1997): *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des «Königs der Romantik»*, Marburg, Tectum.
- GOLDMANN, B. (1981): *Wolf Heinrich Graf Baudissin: Leben und Werk eines großen Übersetzers*, Hildesheim, Gerstenberg.
- HAGEDORN, C. (2007): *Don Quijote por tierras extranjeras*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- (2009): *Don Quijote, cosmopolita*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- (2011): *Don Quijote en su periplo universal. Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- LARSON, KENNETH E. (1987): «The Origins of the ‘Schlegel-Tieck’ Shakespeare in the 1820es», *The German Quarterly*, 60/1, pp. 19-37.
- NEUBAUER-PETZOLDT, R. (2011): «Tieck als Übersetzer», en *Ludwig Tieck: Leben - Werk - Wirkung*, ed. C. Stockinger y S. Scherer, Berlín y Boston, De Gruyter, pp. 377-388.
- PAULIN, R. (1987): *Ludwig Tieck*, Stuttgart, Metzler.
- SCHWEIKERT, U. (1971): *Ludwig Tieck*, Múnich, Heimeran.
- PÉREZ GIL, V. (1995): «Entre traducción y adaptación. La recepción de Ludwig Tieck», en *v Encuentros complutenses en torno a la traducción*, coord. R. Martín-Gaitero, Madrid, Editorial Complutense, pp. 407-405.
- ZYBURA, M. (1994): *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber: Zur frühromantischen Idee einer deutschen Weltliteratur*, Heidelberg, Winter.