

## Las traducciones de María de Zayas de Sophie Mereau y Clemens Brentano: “Novellas españolas” y la narrativa de Heinrich von Kleist<sup>1</sup>

Jeffrey L. High (California State University, Long Beach)  
Lisa Beesley (California State Polytechnic University, Pomona)  
[Translated by Yolanda Gamboa (Florida Atlantic University)]

Hasta la fecha aún no se ha investigado hasta qué punto las novellas de María de Zayas (cir.1590-1661) influenciaron el estilo y el contenido de la obra narrativa de Heinrich von Kleist (1777-1811). Si bien no hay ninguna indicación directa en las cartas de Kleist de que estuviera familiarizado con su obra, el papel prominente que tenían los traductores de Zayas, Sophie Mereau (1770-1806) y Clemens Brentano (1778-1842), en el Berlín literario de su tiempo, hace difícil creer que Kleist no supiera de las traducciones de las novellas de Zayas al alemán publicadas en 1804 y 1806. Tal como se demuestra a continuación, Kleist no solo estaba al corriente de las traducciones.<sup>2</sup> De hecho, sus obras narrativas toman mucho, tanto temática como estilísticamente, del texto de las traducciones de las novellas de Zayas realizadas por Mereau-Brentano. Hace tiempo que se lleva reconociendo la validez de los estudios sobre la presencia metatextual de textos [españoles del siglo XVII en las obras de Kleist, por ejemplo, de Calderón (Leopold 261-274) y Cervantes (Greiner 25-40), así como de Rousseau (Howe), Wieland,<sup>3</sup> y Schiller,<sup>4</sup> entre otros. La lectura cuidadosa de una selección de traducciones de textos de Zayas de Mereau-Brentano revela una sorprendente serie de relaciones transtextuales al compararla con la obra de Kleist.<sup>5</sup> A continuación, se presenta una introducción lo más completa posible a lo que sin duda es un tema de mayor complejidad.

### I. Kleist, traducción, adaptación y María de Zayas

A pesar de su originalidad, Kleist adaptaba con frecuencia y reciclaba frases y motivos que estilizaba en lo que Thomas Mann llamó “argumentos excéntricos bordeando la locura y la histeria”, lo que condujo a Mann a describir a Kleist y a su obra como “überhaupt sondergleichen” (sin igual) y “völlig einmalig” (absolutamente única).<sup>6</sup> Los argumentos característicos de la obra

<sup>1</sup> Este artículo apareció originalmente en *Kleist Jahrbuch* en noviembre de este año: Jeffrey L. High and Lisa Beesley, “Sophie Mereaus und Clemens Brentanos Übersetzungen von Maria de Zayas ‘Spanische Novellen’ und die Prosawerke Heinrich von Kleists,” en Günter Blumberger ed., *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft*, Stuttgart: Metzler, 2020, 63–90.

<sup>2</sup> María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, Agustín G. de Amezúa, ed., (Madrid: Aldus, S. A. de Artes Gráficas, 1948). De aquí en adelante aparecerá citado como “Zayas” con el número de página. Todas las traducciones al alemán de las novellas de Zayas proceden de *Spanische und Italienische Novellen*, ed. de Sophie Brentano (Penig: Dienemann, 1804 y 1806); En adelante se cita como “M-B” con la historia, volumen y número de páginas. Los autores quieren agradecer profundamente a la profesora Bonnie Gasior (CSULB) por haber leído una versión preliminar de nuestro artículo y por haber sugerido su traducción al español, y también a la profesora Yolanda Gamboa (Florida Atlantic University) por su elocuente traducción de nuestro ensayo al español. Deseamos agradecer a las siguientes personas su apoyo con la investigación y preparación de este manuscrito: María del Rosario Acosta López (University of California, Riverside), Natalie Martz, Dionne Agawu, Elaine Chen, Danna De Boer, Josephine Claus, Glen Gray y Xochitl San Vicente (California State University, Long Beach).

<sup>3</sup> Véase Behme y Blanknagel.

<sup>4</sup> Véase Crosby y Koopman.

<sup>5</sup> La idea de transtextualidad de Genette: “alles, was [den Text] in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt.”; “todo aquello que sitúa al texto en relación a otros textos ya sea de modo obvio o encubierto.”

<sup>6</sup> “Er war einer der größten, kühnsten, höchstgreifenden Dichter deutscher Sprache, ein Dramatiker sondergleichen, — überhaupt sondergleichen, auch als Prosaist, als Erzähler, — völlig einmalig, aus aller Hergebrachtheit und

narrativa de Kleist incluyen, por ejemplo, historias de crisis sociales, violencia sexual, ocupación militar, usurpación, venganza, decepción y persecución de fantasmas; estos, a menudo contienen motivos episódicos que incluyen el incesto, el asesinato, el disfraz, la confusión de identidad y el cross-dressing; todos ellos enfatizados por medio de estrategias como desmayos, caídas o incapacidad de comprender o de comunicarse. Algunos elementos importantes del estilo de Kleist son las variaciones excéntricas en la puntuación o en el uso tradicional de las conjunciones, lo cual él volvió icónico por medio de la repetición, así como lo hizo con estructuras gramaticales radicalmente hipotácticas y el uso distintivo de palabras o frases que hasta la fecha suenan indiscutiblemente a Kleist. Si bien estos elementos estilísticos parecen ser innovaciones kleistianas, muchas son, en sus inicios, imitaciones de prácticas de predecesores o alusiones a textos de otros—especialmente traducciones—que con el tiempo se vuelven parte del léxico y repertorio de Kleist.<sup>7</sup>

Zayas fue de lejos la autora de más éxito en la España de su tiempo (Brownlee 174). En la España del siglo XVII, solo la superaron en venta de libros Cervantes, Francisco de Quevedo, y Mateo Alemán. Sus novellas fueron traducidas en la década de 1650 a 1660 al francés por Paul Scarron (en 1655, sin darle crédito a Zayas), Antoine Le Métel d’Ouville (1656) y François Le Métel de Boisrobert (1657)<sup>8</sup> y al inglés por John Davies (1657). Sin embargo, no fue hasta 1804 que apareció el primer volumen al alemán de un proyecto de traducción colaborativa, *Spanische und Italienische Novellen*, traducido y editado por unos conocidos de Kleist, Mereau y Brentano, que se casaron el 29 de octubre de 1803. Lo que a primera vista parece una colección de novellas de España (e Italia), son dos volúmenes compuestos exclusivamente de la traducción de las ocho primeras de las diez novellas que componían las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637). El primer volumen de las traducciones apareció justo antes de que Kleist terminara su primera novella en 1805 (*Michael Kohlhaas*), mientras que el segundo volumen apareció en 1806, justo antes de la primera publicación de “Das Erdbeben in Chili” (El terremoto de Chile) en 1806; publicación que supondría la redefinición del género de la novella. En las historias de Zayas abundan temas con los que están familiarizados los lectores de las novellas de Kleist: enfermedades, caos, relaciones destinadas al fracaso, aislamiento, pérdida de conciencia o desmayo, sangre—resumiendo, la representación de los “héroes heridos por la vida” (Pierce 247). Anclados en el marco de la epistemofilia bakhtiniana, estos elementos son también los indicadores de la atmósfera distintiva de la obra narrativa de Kleist desde sus comienzos.

---

Ordnung fallend, radikal in der Hingabe an seine exzentrischen Stoffe bis zur Tollheit, bis zur Hysterie, —.” (Fue uno de los más grandes, más osados, más ambiciosos autores en lengua alemana; un dramaturgo como ningún otro, — de hecho, como ningún otro en todos los aspectos, también como autor en prosa, como narrador— totalmente único, prescindiendo de toda etiqueta y orden, radical en su dedicación a sus argumentos excéntricos bordeando la locura y la histeria —). Este pasaje aparece en una revisión de la conferencia de 1954, “Heinrich von Kleist und seine Erzählungen”.

<sup>7</sup> Bassnett y Lefevere escriben: “La traducción es, por supuesto, la reescritura de un texto original [...] y desde un punto de vista positivo, puede contribuir a la evolución de la literatura y la sociedad. La reescritura puede introducir nuevos conceptos, nuevos géneros, nuevas estrategias, y la historia de la traducción es también la historia de la innovación literaria, de la capacidad de una cultura de moldear a otra”. Dedicar mucho espacio a los aspectos ideológicos negativos de la apropiación. La obra temprana de Kleist “Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden” (1799) contiene como mínimo ocho alusiones o paráfrasis de obras de Schiller, entre otras, de “Die Schaubühne als Moralische Anstalt” y *Don Karlos*. Véase Jeffrey L. High, “Introduction”.

<sup>8</sup> Véase Elizabeth Rhodes, 170-171. La traducción al francés de Paul Scarron de las *Novelas amorosas y ejemplares* no menciona ningún otro autor aparte de Scarron en las ediciones que siguen a la de 1656. Véase Twyla Meding, p. 98.

Debido a tres razones de peso, las traducciones de las obras de Zayas llevadas a cabo por Mereau y Brentano difícilmente pudieron pasarle desapercibidas a Kleist: 1) Sophie Mereau era una figura muy conocida mucho antes de la publicación de *Spanische und Italienische Novellen* en 1804 y 1806; de hecho, había logrado lo que Kleist hubiera deseado, a saber, convertirse en la protegida de Schiller al principio de su carrera. En 1790, Mereau publicó una primera serie de poemas en las revistas de Schiller como Sophie Schubert. En 1797, Mereau publicó ocho cartas de su novela epistolar *Amanda und Eduard* en *Die Horen* de Schiller, las cuales leyó Kleist, como sabemos por sus cartas (Kleist, *Sämtliche*, vol. 2, pp. 800, 804)<sup>9</sup>; 2) Brentano anuncia que está empezando a trabajar en las traducciones en una carta a Ludwig Tieck (1773-1853) del 11 de enero de 1802 (*FBA*, 29, 411) así como en una carta a su editor, Friedrich Wilmans (1764-1830), del 28 de febrero de 1802 (*FBA*, 29, 423-424). Entre diciembre de 1801 y el invierno de 1803, Kleist pasó un tiempo considerable con miembros del destacado círculo al que pertenecían Mereau y Brentano, incluyendo Christoph Martin Wieland, Ludwig Wieland y Heinrich Gessner<sup>10</sup>; 3) *Spanische und Italienische Novellen* se discutió ampliamente en revistas que Kleist leía y en las que también publicaba. En el número 118 de *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser* del 14 de junio de 1804, un crítico identificado solo como “A” dejó por los suelos las traducciones de Mereau (von Kotzebue et al.). Ese mismo año, en el número 76 de *Zeitung für die elegante Welt*, Friedrich Börsch publicó una refutación.<sup>11</sup> Brentano mismo respondió en el número 82 de *Zeitung für die elegante Welt* con un ensayo titulado “Donna Maria de Zayas y Sotomayor, eine Spanische Novellendichterin des siebzehnten Jahrhunderts” (*ZfdeW*, 1804, 652-655). En el número 94 de *Aurora* en 1804, Johann Joseph von Görres (1776-1848) elogió las traducciones de Mereau y destacó la naturaleza y alcance del rol de Brentano en el proyecto (375-76).<sup>12</sup> Teniendo en cuenta que la obra de Kleist *Die Familie Schroffenstein* (1803) fue reseñada en el número 91 de *Zeitung für die elegante Welt* el 30 de julio de 1803 (*ZfdeW*, 1803, 724-725) y que él publicó en repetidas ocasiones en *Der Freimüthige* (*SW* 2, 926),<sup>13</sup> que tenía su sede en Berlín, sería muy poco probable que Kleist no hubiera estado al corriente de las discusiones sobre las traducciones de Zayas que aparecieron en esas mismas revistas.

## II. El proyecto de traducción de Mereau y Brentano

<sup>9</sup> Kleist cita un buen número de obras de Schiller publicadas en *Die Horen* y en dos ocasiones cita la Revista de Schiller como modelo para su propia revista, *Phöbus*, en una carta a Wieland del 17 de diciembre de 1807 y una carta del 5 de enero de 1808 a Ulrike von Kleist. En las citas de aquí en adelante la colección de la obra de Kleist en dos volúmenes a cargo de Helmut Sembdner aparece como “*SW*” con el volumen y número de página.

<sup>10</sup> Desde el 16 de diciembre de 1801 a octubre de 1802, Kleist estuvo en Suiza, a menudo acompañado de Ludwig Wieland (1777-1819), el hijo de Christoph Martin Wieland y también su hijo político, Heinrich Geßner (1768-1813), quien se casó con Charlotte Wieland (1776-1816) en 1795 y publicó la obra de Kleist *Die Familie Schroffenstein* en 1803. Para ese entonces, Ludwig Wieland hacía tiempo que conocía tanto a Clemens Brentano como a su hermana Sophie, que a menudo estuvo de invitada de Christoph Martin Wieland en Obmanstedt y que vivió con los Wieland en el verano de 1800 hasta su inesperada muerte el 19 de septiembre de 1800. La hermana de Ludwig Wieland, Luise Wieland, se enamoró de Kleist cuando éste pasó seis semanas de invitado en la casa de C. M. Wieland durante el invierno de 1803. Incluso el 3 de marzo de 1803, Kleist estaba de invitado en la casa de C. M. Wieland en Weimar (*SW*, vol. 2, p.731).

<sup>11</sup> En las citas de aquí en adelante *Zeitung für die elegante Welt* aparece como “*ZfdeW*” con el año y número de página.

<sup>12</sup> Véase también “Zu Clemens Brentano”, p. 334 y *Joseph Görres* de Franz Schultz.

<sup>13</sup> “Die Verlobung in St. Domingo” de Kleist apareció como “Die Verlobung” en: *Der Freimüthige oder Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser*; las fábulas de Kleist, “Die Hunde und der Vogel” y “Die Fabel ohne Moral”, que aparecieron en el tercer número de la revista de Kleist, *Phöbus* (marzo de 1808), fueron atacadas en una reseña anónima de Karl August Böttiger en *Der Freimüthige* del 28 de mayo de 1808.

Brentano anunció por primera vez las traducciones en cartas, citadas anteriormente, a Ludwig Tieck del 11 de enero de 1802 (*FBA* 29, 411) y a su editor Friedrich Wilmans (1764-1830) el 28 de febrero de 1802 (*FBA* 29, 423-424). Poco después, en una carta del 3 o 4 de junio de 1803, Brentano escribió a su futuro cuñado, Friedrich Carl von Savigny (1779-1861), pidiéndole que le enviara a Jena “las novellas españolas *Novelas exemplares y Amorosas de Donna Maria de Zayas*, volúmenes uno y dos”, de su biblioteca personal (*FBA*, 38.3, 356), así como un diccionario español-alemán en cuatro volúmenes, editado por Johann Daniel Wagner que había aparecido en 1801 (*FBA*, 31,102 y 38.3, 178).<sup>14</sup> El 21 de septiembre de 1803, Mereau escribe a Brentano:

Ich habe den Buchhändler Dienemann in Penig, der etwas von mir verlegen wollte, *spanische und italienisch novellen* angeboten, die ich herausgeben wollte. Er hat es angenommen und zahlt 1 Louisdor für den Bogen. Gieb Dir nun Mühe, Lieber, mir etwas italienisches zu verschaffen, daß ich übersetzen und dazu benutzen kann; das erste Bändchen kömmt zu Ostern, und das ganze kann mehrere Jahre fort dauern. (Heinz, 1, 178)<sup>15</sup>

En marzo de 1804, Brentano le pide a Savigny literatura secundaria sobre Zayas a fin de escribir un prefacio que nunca llegó a escribir.<sup>16</sup> Dado que en las cartas Brentano menciona su labor de traducción solo superficialmente, parece imposible desligar totalmente sus contribuciones de las de Mereau, lo cual se ha convertido en tema de debate académico en tanto que las traducciones se han ido atribuyendo bien a Mereau, bien a Brentano, o bien a ambos.<sup>17</sup> Mientras que las portadas de los volúmenes de 1804 y 1806 indican, “Herausgegeben von Sophie Brentano” (editadas por Sophie Brentano), las ediciones posteriores mencionan “Übertragen von Clemens Brentano” (traducidas por Clemens Brentano). Si bien las portadas de algunas ediciones desde 1804 hasta, por lo menos, la edición de Rowohlt de 1918, prometen novellas italianas además de las españolas, no está claro si se llegó a progresar en la parte del proyecto referente a las novellas italianas. El primer volumen de las traducciones contiene de la primera a la tercera novella de la

<sup>14</sup> “Schicken Sie mir doch gleich mit Postwagen [...] die Spanischen Novellen und Lexikon wie auch alles was sie von Briefen Bettinens vorfinden [...] soweit ich die Novellen übersezte, ich weiß nicht wo alle Papiere Liegen wenn sie nicht in dem Schreibpult liegen den sie bei Mangel des Schlüßels aufbrechen lassen müsten [...]”. (Por favor, envíame las novellas españolas y el diccionario con el cartero cuanto antes, así como todas las cartas de Bettina que puedas encontrar [...] mientras estoy traduciendo las novellas no sé dónde están todos los documentos si no están encima del escritorio, que tendrás que abrir a la fuerza si no encuentras la llave). En las citas de aquí en adelante, *Sämtliche Werke und Briefe*, la colección de las obras de Clemens Brentano a cargo de Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald y Detlev Lüders, aparece como “*FBA*” (Frankfurter Brentano Ausgabe) con el año y número de página.

<sup>15</sup> “Le ofrecí *Las novellas españolas e italianas* que quería publicar al editor Dienemann in Penig, que quería publicar algo mío. Lo aceptó y paga 1 Louisdor por página. Querido, haz lo posible por conseguirme algo en italiano que traducir; el primer volumen saldrá por Pascuas y el proyecto completo puede durar varios años”.

<sup>16</sup> “Erst in seinem Beitrag zur *Zeitung für die elegante Welt* Nr. 82 vom 10. Juli 1804 [...] veröffentlichte Brentano bibliographische Hinweise, die er möglicherweise Savigny verdankt” (*FBA* 38,3: 356); (Brentano publicó fuentes bibliográficas que muy probablemente recibió de Savigny únicamente en su contribución al *Zeitung für die elegante Welt* número 82 del 10 de julio de 1804).

<sup>17</sup> Tanto en la portada del volumen de 1804 como en la del de 1806 figura “Spanische und Italienische Novellen herausgegeben von Sophie Brentano”. Si bien la primera edición no menciona a Clemens Brentano, en posteriores reediciones, la portada no menciona a Sophie Mereau, ni como traductora ni como editora, por ejemplo: *Die lehrreichen Erzählungen und Liebesgeschichten der Donna Maria de Zayas und Sotomayor*, “Übertragen von Clemens Brentano”. Britta Hannemann resume el proyecto como “Gemeinschaftsarbeit, [...] in welcher die Bestandteile heute nicht mehr zu trennen sind” (colaboración, [...] en la que las partes individuales son indiferenciables), (Hannemann 286).

colección de Zayas y el segundo volumen de la cuarta a la octava. Las dos últimas novellas de la colección original de Zayas no aparecen en las traducciones al alemán.

En su rigurosa investigación sobre la correcta atribución de las traducciones de Zayas, Britta Hannemann concluye que el primer volumen fue traducido casi exclusivamente por Mereau y posteriormente editado por Brentano con el apoyo del original en español, y que el segundo volumen probablemente fue traducido en su totalidad por Brentano.<sup>18</sup> Friedrich Börsch, aparentemente el segundo crítico del primer volumen de traducciones, se refiere a Mereau en junio de 1804 en *Zeitung für die elegante Welt* explícitamente como el “*Uebersetzerin* oder *Herausgeberin*” (traductor o editor).<sup>19</sup> Si bien se desconoce el nivel de comprensión del español de Mereau, es muy probable que se basara en una de las traducciones al francés publicadas en la década de 1650 por Scarron, *Le Métel d’Ouville*, o *Le Métel de Boisrobert* (Boyer xii). Para 1805, después de la publicación del primer volumen de las traducciones, la situación de Mereau había cambiado drásticamente. Brentano ya no vivía con ella y él escribió que estaba trabajando de nuevo en las traducciones de las novellas “zum Zeitvertreib” (para entretenerse) durante un viaje a Wiesbaden por motivos de salud. Por su parte, Mereau dio a luz a una hija el 13 de mayo de 1805 para verla morir el 17 de junio y volvió a quedar embarazada casi inmediatamente. En ese período, Mereau se encontraba trabajando en una traducción de la novela de Boccaccio, *Fiametta* (1343-1334), así como en otras publicaciones; es poco probable que tuviera tiempo para dedicarse a las *Novelas amorosas* como lo había hecho en 1803 y 1804 cuando ella y Brentano aún vivían juntos (Hannemann, 275). Si bien el original en español y las traducciones al francés tienen un cierto rol en el texto, la relación textual más importante para el propósito que nos ocupa es la de las obras en prosa de Kleist y las traducciones al alemán de las novellas de Zayas llevadas a cabo por Mereau y Brentano.

### III. Argumentos similares en obras de Zayas y Kleist

La obra de Kleist “*Die Marquise von O...*” muestra similitudes no solo con la novella de Cervantes “*La fuerza de la sangre*” (1613), como ya ha sido investigado,<sup>20</sup> sino que también toma mucho del repertorio temático de las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas, de forma reveladora, en el caso de la respuesta de Zayas a Cervantes en la novella de título similar denominada “*La fuerza del amor*”. Las similitudes entre los argumentos han llevado a la

<sup>18</sup> “Die Lösung der Übersetzerfrage bei den “Spanischen Novellen”, deren Schlüssel sämtlich bei Clemens Brentano liegen, sieht so aus, dass die Übersetzung der “novellas” in zwei Anläufen erfolgt ist: *einmal* und zuerst nach französischen Versionen durch Mereau und *ein zweites Mal* bald darauf unter Heranziehung der Originaldichtungen in Korrektur und Ergänzung des zunächst Erarbeiteten durch Brentano” (La clave de la respuesta a la pregunta de quién tradujo las Novellas españolas la tiene Brentano. Parece ser que la traducción de las “novellas” tuvo lugar en dos fases: la primera por Mereau, partiendo de las traducciones francesas, y la segunda por Brentano, la corrección y elaboración de las traducciones iniciales poco después, tras consultar los originales) (Hannemann 284).

<sup>19</sup> “Nach allem, was der Hr. A — — über die Novellen gesagt hat, scheint es, als wenn er glaube, Mad. Brentano sei die Verfasserin dieser Kunstwerke, da sie doch, bei Lichte besehen, blos *Uebersetzerin* oder *Herausgeberin* ist. Die Verfasserin ist Maria Zayas y Sottomayor aus Madrit, lebte im 17ten Jahrhundert und schrieb *Novelas amorosas y ejemplares*” (Después de todo lo que el Sr. A - escribió sobre las novellas, parece que piense que la Sra. Brentano es la autora de estas obras de arte cuando, tras una cuidadosa observación, es sólo traductora o editora. La autora es Maria Zayas y Sotomayor, de Madrid, que vivió en el siglo 17 y escribió *Novelas amorosas y ejemplares*), (Börsch 606-607).

<sup>20</sup> Desde que Erich Schmidt resaltara por primera vez “*La fuerza de la sangre*” como posible fuente, ha sido tema de discusión en Hermann Schneider, Alfred Klaar, Hermann Pongs, Josef Kunz y Bernhard Greiner.

conclusión de que la novella de Cervantes es, al menos, una de las fuentes de inspiración para “Die Marquise von O...”, si bien también la fuente de inspiración de una efusiva refutación de ésta.<sup>21</sup>

Gerhard Dünnhaupt argumenta que, mientras el argumento básico de las dos novellas es similar—una mujer que ha sido violada finalmente logra encontrar a su violador y se casa con él—hay más diferencias que similitudes entre las dos.<sup>22</sup> Dünnhaupt propone que “la deuda literaria de Kleist con Cervantes es menos extensa de lo que se había supuesto” (156), concluyendo que “las diferencias entre las dos novellas siguen siendo mayores que sus similitudes” (157), y sugiere que “no se puede eliminar la posibilidad de que Kleist esté utilizando otras fuentes literarias” (156).<sup>23</sup> Éste es ciertamente el caso, como lo suele ser en la mayoría de los casos de adaptaciones. Sin embargo, el hecho de que haya múltiples diferencias entre los dos textos no resta valor al hecho de que los dos argumentos sean, sin lugar a duda, similares. Si bien los argumentos de Dünnhaupt se podrían defender respecto a cualquier adaptación por una variedad de motivos (ya fueran de tipo cronológico, debido a la evidencia, o metatextuales), su argumento, quizás sin que él lo advierta, apoya la posibilidad de que falte un enlace metatextual, ya sea hypotextual o hipertextual, entre la novella española y varias de las más significativas de las nuevas novellas alemanas,<sup>24</sup> a saber, la traducción de Meareau-Brentano de “La fuerza del amor” de Zayas —“Die Macht der Liebe” (1806). Ya en sí mismo, el título de “La fuerza del amor” de Zayas es sumamente similar al de “La fuerza de la sangre” de Cervantes y con buen motivo: ambas historias tratan de la dificultad de la mujer en controlar su propio destino, si bien con resultados muy diferentes; de hecho, no cabe duda de que la novella de Zayas es en respuesta a la de Cervantes.<sup>25</sup>

El establecer un gran número de situaciones similares entre “La fuerza del amor” de Zayas y la obra narrativa de Kleist, incluyendo, sobre todo, “Die Marquise von O...”, “Das Erdbeben in Chili”, “Der Findling”, “Michael Kohlhaas”, y “Der Zweikampf”, provee la base para argumentar que las similitudes entre las obras de Zayas y Kleist pueden remitirse a las traducciones de Mereau-Brentano. La traducción de Mereau-Brentano de “La fuerza del amor” de Zayas, “Die Macht der Liebe”, comparte con “Die Marquise von O...” y “Das Erdbeben in Chili” de Kleist la introducción desde la oración introductoria, una característica de la que carece la novella de Cervantes: “In Neapel, der ruhmvollen, durch Reichtum, Lage, Paläste und Einwohner so glänzenden Stadt Italiens [...]” (En Nápoles, la renombrada ciudad italiana, que tanto brilla por sus riquezas, paisajes, palacios y habitantes [...]; M-B #5, II) — “In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs

<sup>21</sup> Véase Dünnhaupt, p.147 y para una opinión contraria, Breuer, p.92.

<sup>22</sup> Dünnhaupt asume que “Cervantes presenta un caso claro de violación premeditada” y que, dado que el Rodolfo de Cervantes es un indiscutible e impenitente depredador, en comparación, el Graf F. de Kleist resulta más ambiguo. No es “ni el ángel ni tampoco el diablo, percepciones de él entre las que oscila la Marquesa” (148). Otra diferencia esencial, de acuerdo con Dünnhaupt, es el hecho que el embarazo de la Marquesa está rodeado de un “aura de misterio” mientras que el argumento de la novella de Cervantes no deja lugar a dudas respecto a las relaciones (152).

<sup>23</sup> Otra posible fuente de inspiración sería el ensayo de Montaigne sobre la embriaguez, en el que una mujer no casada descubre que está embarazada y lo anuncia públicamente con la esperanza de encontrar al violador y casarse con él. Al igual que en el cuento de Kleist tiene éxito: un joven trabajador confiesa que la violó mientras estaba embriagada e inconsciente (SW 2: 899-900). En 1922, Alfred Klaar demostró unas posibles fuentes que incluían “Die gerettete Inschuld” (1798), “Verbrechen und Strafe” de August Lafontaine (1799) (SW II: 900), y la novela epistolar de Jean-Jacques Rousseau *Julie oder Die neue Heloise* (1761).

<sup>24</sup> Robert Stam articula el concepto de “metatextualidad” de Gérard Genette como una categoría que describe “adaptaciones no marcadas” para las cuales “la novela que sirve de fuente [...] se convierte en una matriz inspiradora de temas y motivos estilísticos”.

<sup>25</sup> Lisa Vollendorf resalta una posible lectura de “La fuerza del amor” como “una respuesta feminista a la novella cervantina [‘La fuerza de la sangre’]”, dado que las presiones sociales que resultan en el final armónico del consentimiento femenino de Cervantes no son las que motivan la acción en la historia de Zayas.

Chilli [...]” (SW 2:144; “En Santiago, la capital del reino de Chile”; Constantine 312) — y “In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien [...]” (SW 2: 104; “En M., una importante ciudad del norte de Italia”; Constantine 281). Ambos párrafos iniciales presentan a las heroínas condenadas, Laura y Josephe, en términos muy elogiosos, y a sus padres, Don Antonio y Don Henrico Asteron, abordando el problema tanto literal como metafórico de la belleza, así como los problemas a los que ésta conlleva. Ambas novellas se dirigen también con prontitud al palacio del Virrey — “Palast[e] des Vizekönigs” (M-B #5, 2: 131, Kleist: SW 2: 145, 149). Tal como ocurría con el hermano de Josephe en “Das Erdbeben in Chili”, a los hermanos de Laura les disgusta la atención externa que ella suscita; de hecho, sin ser provocados, atacan a su pretendiente con sus espadas (M-B #5, 2: 139-140). Si bien en la última página de la novella “La fuerza del amor” de Zayas, Laura, la protagonista, afirma su independencia abandonando a su esposo adúltero y abusivo y entrando en un convento — el lugar que para Zayas representa el único refugio seguro en un mundo dominado por hombres incapaces de atenerse a los límites — es de notar que ésta es la misma solución que busca Don Henrico Asteron en la primera página de “Das Erdbeben in Chili” de Kleist para su atractiva hija Josephe que pronto será sexualmente activa.<sup>26</sup> El motivo de la esperanza y desesperanza cíclicas de Don Diego en “Die Macht der Liebe” — “bald stieg sein Muth voll Hoffnung auf, bald verließ er ihn und nur die liebende Verzweiflung blieb in seinem Herzen zurück” (M-B #5, 2: 134; “en algunas ocasiones se despertaba su coraje lleno de esperanza, pero en otras lo abandonaba, dejándole solo desesperanza amorosa en el corazón”) — aparece en descripciones de Jerónimo en “Das Erdbeben in Chili” de Kleist con sorprendente regularidad: “Jerónimo [...] wollte sich erhenken” (SW 2: 144; “Jerónimo [...] estaba a punto de colgarse”; Constantine 312); “Doch der gefürchtete Tag erschien, und mit ihm in seiner Brust die Überzeugung von der völligen Hoffnungslosigkeit seiner Lage [...] und Verzweiflung bemächtigte sich seiner Seele” (SW 2: 145; “Pero el día que había temido llegó y con él llegó a su corazón la convicción de lo desesperanzado de su situación”, Constantine 313); “ein unsägliches Wonnegefühl ergriff ihn” (SW 2: 146; “un sentimiento de una indecible felicidad se apoderó de él”, Constantine 314); “Tiefe Schwermut erfüllte wieder sein Brust” (SW 2: 147; “el corazón se le llenó de un profundo dolor”; Constantine 314),” and “da [...] ihm die Hoffnung wieder erschienen war” (SW 2: 147; “cuando la esperanza se le apareció de nuevo”; Constantine 315), etc. La novella de Zayas incluye un episodio en el que un esclavo siente que su hijo y hermano de sangre está en un peligro tal que viaja lejos sólo para descubrir que a su hijo lo hirieron a muerte en una batalla de espadas, pero de todos modos sanó por el amor de su padre (M-B #5, 2: 1160-161). Al igual que el hijo del esclavo en la novella de Zayas, en “Der Zweikampf” de Kleist Jakob der Rotbart se va consumiendo por una infección de modo sobrenatural tras una mera herida, mientras que su oponente en la batalla, Herr Friedrich, herido de muerte, se recupera por completo (SW 2: 253-255) y en “Die Marquise von O...”, el Conde F. “ha recibido una herida mortal en el pecho” (Constantine 286) — “tödlich durch die Brust geschossen” — pero sobrevive milagrosamente gracias al poder del amor al enfocarse en su amor por la Marquesa (SW 2: 110). Este episodio sobrenatural va seguido de un encuentro con una bruja que le provee a Laura el medio para alcanzar su fin: una poción amorosa compuesta del cabello, barba y dientes de un ahorcado (M-B #5, 2: 163-164). Se encuentra un paralelismo en el personaje de Bernabé en la obra de Kleist *Die Familie Schroffenstein* IV: 3, pues hace uso del dedo de un niño que pereció ahogado para proteger del mal (SW 1: 130). Este paralelismo también puede trazarse en el caso de la vieja gitana de *Michael*

<sup>26</sup> Este argumento se repite en la novella del marco narrativo de las *Novelas amorosas*: Lisis decide deshacer su noviazgo con Don Diego (el cual también es el nombre del esposo abusivo de Laura en la novella intercalada) y entra en un convento.

*Kohlhaas*, quien le da a Kohlhaas el medio sobrenatural que puede salvarle la vida, un amuleto que contiene una profecía (*SW* 2: 97).

Se encuentran paralelismos convincentes entre “La fuerza del amor” de Zayas y “Der Findling” de Kleist. En la novella de Zayas, los padres de Diego, al igual que los padres adoptivos de Nicolo en “Der Findling”, esperan poner fin a sus vicios por medio del matrimonio: “[...] eine Verbindung ihres Sohns mit einer so vornehmen, reichen und tugendhaften Jungfrau konnte nicht anders als nach ihren Wünschen sein, umsomehr, da sie sich lange danach geseht hatten, seinen mannichfaltigen Ausschweifungen in einer ehrenvollen, selbstgewählten Ehe ein Ziel gesteckt zu sehen” (M-B #5, 2: 142; “el matrimonio de su hijo y una doncella virgen tan virtuosa, rica y noble, satisfacía plenamente sus deseos, especialmente dado que hacía tiempo que esperaban ver sus varios malos caminos redirigidos hacia un matrimonio honorable y al que accedía de su propia voluntad”). El intento de curar a Nicolo “früh [...] in der Brust desselben sich regenden Hang für das weibliche Geschlecht” (*SW* 2: 201; “y avivar en él lo suficientemente temprano, o así le parecía a ella, el gusto por el sexo femenino”; Constantine 356), demuestra no sólo un paralelo en los elementos del argumento sino también en la presentación del problema y su solución: “Doch da Nicolo sich, in seinem zwanzigsten Jahre, mit *Constanza Parquet*, einer jungen liebenswürdigen Genueserin, Elvirens Nichte [...] vermählte, so schien wenigstens das letzte Übel damit an der Quelle verstopft” (*SW* 2: 201; “Sin embargo, cuando Nicolo, con veinte años, se casó con *Constanza Parquet*, una genovesa joven y encantadora, la sobrina de Elvira [...] la última falta parecía haber sido eliminada de raíz”; Constantine 356). Los desesperados padres de ambos acuerdan sacrificar a la joven para curar lo que resulta ser un monstruo. Casi tan pronto como Nicolo encuentra una salida a sus impulsos — “schon in seinem funfzehnten Jahre, war er [...] die Beute der Verführung einer gewissen *Xaviera Tartini*, Beischläferin ihres Bischofs, geworden” (*SW* 2: 201; “Pues tenía solo quince años cuando [...] fue seducido por una tal *Xaviera Tartini*”) [...]” — en cuanto se casa vuelve al menos con una amante: “jener *Xaviera Tartini*, mit welcher er, trotz des Verbots des Vaters, die Verbindung nie ganz aufgegeben hatte” (*SW* 2: 203; “*Xaviera Tartini* con la cual, a pesar de la prohibición por parte de su padre, jamás había terminado del todo la relación”; Constantine 357). Esto se hace evidente a lo largo de todo el matrimonio en el cual demuestra muy poco “Liebe und Treue” (*SW* 2: 205; “amor y lealtad”) y de nuevo antes de enterrarla. Tan pronto como Don Diego se casa con Laura, Zayas introduce a Nise a quien “eilte er in die Schlinge seiner Buhlerin zurück (M-B #5, 2: 147; “él vuelve rápidamente a los brazos de su amante”), y concluye: “ehrlos ist leicht der treulose Mann” (M-B #5, 2: 147; “el hombre desleal fácilmente falta al honor”). Diego no sólo es un maestro del abuso emocional, como parece darse a entender desde el principio de la relación (“er mißhandelte sie mit Wort and That” (M-B #5, 2: 148; “la maltrataba con palabras y hechos”); se representa también de modo gráfico en el clímax: “er ergriff das unselige Weib in den Haaren, und mißhandelte den Leib, der ihn liebte, schon floß ihr Blut über seine mörderischen Hände, und als flehe es ihn um eine edlere Quelle, eine kürzere Marter für das Weib an, zog er seinen Dolch, ihm einen Weg bei ihrem Herzen zu eröffnen” (M-B #5, 2: 156; “agarró a la desafortunada mujer por el cabello y abusó de ese cuerpo que lo había amado y mientras la sangre de ella le corría por las manos asesinas como si suplicara una fuente más noble, una tortura más corta para la mujer, sacó el puñal para abrirle un camino al corazón”).

La comparación entre “Die Marquise von O...” de Kleist y las novellas de Zayas revela aún más posibles fuentes de inspiración para el distintivo repertorio de temas y estilos de Kleist tras 1806. “Die Macht der Liebe” de Zayas está situado en Italia, concretamente en Nápoles, como “Die Marquise von O...” de Kleist que se sitúa en el norte de Italia — e incluye una misión diplomática a Nápoles — a diferencia de “La fuerza de la sangre” de Cervantes que está situada



en Toledo, España. En términos generales, las tres novellas parten de las a menudo crueles consecuencias de la belleza femenina — “dem Unglücke den Tribut entrichten, den es immer von der Schönheit einzufordern pflegt” (M-B #5, 2: 131; “por pagar tributo a la desgracia que siempre suele acompañar a la belleza”). Tal como se da a entender con claridad, con la escena de padre e hija besándose y acariciándose en “Die Marquise von O...” (SW 2: 138) y de modo algo menos gráfico en “Das Erdbeben in Chili”,<sup>27</sup> tanto el padre como el hermano de la heroína de la novella de Zayas parecen tener un interés sospechoso, si no deshonoroso, por proteger la virtud de la heroína que es “der Augapfel ihres Vaters und ihrer Brüder” (M-B #5, 2: 130; “el ojo (ojito derecho) de su padre y también de su hermano”); sobre todo de un hermano en particular: “Don Karlos, der seine unglückliche Schwester mehr liebte, als sein Leben [...] begab sich um Mitternacht nochmals zu Laura. Er setzte sich auf ihr Bett und erweckte sie mit Küssen und Tränen” (M-B #5, 2: 158; “Don Carlos, quien amaba a su desafortunada hermana más que a su propia vida [...], se retiró para ir al encuentro de Laura a medianoche. Se postró en su lecho y la despertó con besos y lágrimas”). Mientras a los hermanos de Laura les disgusta la atención que recibe y, sin ni siquiera ser provocados, atacan a su pretendiente con espadas (M-B #5, 2: 139-140), solo una derrota militar concreta permite que el Conde F. reciba la rendición militar, tanto metafórica como fálica, de su padre el Comandante — “reichte ihm seinen Degen dar” (SW II: 106; “le entregó su espada”) — lo cual culmina en un acto paralelo de lo que él enmarca como castración, a saber, el renunciar a su hija: “ich muß mich diesem Russen schon zum zweitenmal ergeben” (SW 2: 118; “Parece ser que debo rendirme a este ruso por segunda vez”). Tal como ocurría con la heroína de Cervantes, la heroína de Kleist también parece haber sido violada. Si bien éste no es el caso de la Laura de Zayas, existen importantes similitudes entre los pretendientes: Don Diego, de la novella de Zayas, quien como el Conde F. de Kleist parece ser un apuesto héroe de los mejores, le declara su amor a una mujer a quien solo ha visto una vez “als habe er sein Geständnis schon jahrelang zurückgehalten” (M-B #5, 2: 133; “como si se hubiera estado guardando la confesión durante años”); de igual modo, el Conde F. de Kleist, que nunca había hablado con la Marquesa, reaparece cierto tiempo después del encuentro inicial “schön, wie junger Gott” (“apuesto como un joven dios”) y tras un breve intercambio de dieciséis líneas le pregunta a la Marquesa “ob sie ihn heiraten wolle?” (SW 2: 110; “si se casaría con él”). Antes de que pueda proceder con esta propuesta de matrimonio, recibe órdenes de embarcarse en una misión diplomática a Nápoles, el escenario de la novella de Zayas “Die Macht der Liebe” (SW 2: 111).

Al relacionar a Zayas y Kleist, donde Zayas se distancia de Cervantes al articular la diferencia entre el poder de la sangre (el estar sometido a la obligación) y el poder del amor (el perseguir los sentimientos e intereses personales), se percibe que Kleist sigue un camino similar. Incluso antes de su casamiento con Diego, las lágrimas de Laura parecen decirle “er wird dich besitzen, du wirst die Seinige, er nie der Deinige sein” (M-B #5, 2: 140; “él te poseerá, serás suya, él nunca será tuyo”). Poco después, el narrador de Zayas concluye que solo una mujer puede ignorar al monstruo en el hombre al que ama: “unglückliche Weiber! Deren Augen wundersam gestaltet sind, nach dem Ziel ihrer Flamme zu sehen, ohne die Gefahren zu erblicken” (M-B #5, 2: 143; “desafortunadas mujeres, cuyos ojos se hicieron para mirar hacia el objeto de su ardor sin ver

---

<sup>27</sup> En “Das Erdbeben in Chili”, el padre y el hermano conspiran para tenderle una trampa a Josephe a quien parecen considerar su propiedad sexual y a quien alejan a un convento con el fin de interrumpir su relación con Jerónimo: “Eine geheime Bestellung, die dem alten Don, nachdem er die Tochter nachdrücklich gewarnt hatte, durch die hämische Aufmerksamkeit seines stolzen Sohnes verraten worden war, entrüstete ihn dergestalt, daß er sie in dem Karmeliterkloster unserer lieben Frauen vom Berge daselbst unterbrachte” (SW 2, 144).

el peligro!”). Antes de implicarse con medios sobrenaturales la Laura de Zayas pronuncia un lamento y una esperanza, lo que también hará la Marquesa de Kleist:

¡Oh hombres! Orgullosos y solitarios gobernantes de la tierra ¿por qué nos hacéis difícil la venganza alimentando nuestras flaquezas y reprimiendo nuestro poder? ¿por qué nos alejáis de la ciencia y de las armas? Nuestra alma es igual a la vuestra, si no lo sabéis, y así os aseguráis de no educarla para que no haya objeción a vuestra tiranía; vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con las fantásticas cadenas del honor y colocando ante nosotras un demonio imaginado, la desgracia, que nos acosa y nos deja sin sentido; nos dáis ruelas en lugar de espadas, aguja y tela en lugar de libros. No sé de qué me sirven estas quejas ahora que ha llegado el momento de dar a la mujer lo que pide.<sup>28</sup>

La novella de Kleist plantea directamente esta falta de agencia femenina. En el conflicto al inicio de la novella, el padre de la Marquesa decide — “auf der Waage der weiblichen Überlegung” (SW 2: 104; “sopesando las reflexiones de las damas”) — que para los miembros femeninos de su familia sería mejor morir en la batalla por la ciudadela (la cual sirve de metáfora del cuerpo de la Marquesa) que arriesgarse a huir a un horror más lejos — “der Greuel, denen man auf dem platten Lande ausgesetzt sein konnte” (SW 2: 104; “y a las brutalidades [a las que podrían estar expuestas] a campo abierto”). Para resumir, si la Marquesa fue violada en la ciudadela fue en parte debido a que su padre era demasiado consciente de la posibilidad de que la violarían en cualquier otro lugar. Así pues, “Marquise von O...” de Kleist procede a plantear varias de las problemáticas presentadas aquí. En primer lugar, la Marquesa ha puesto un anuncio en el periódico para comunicar a todo el mundo que ella no sabe cómo quedó embarazada; exponiéndose en efecto deliberadamente a sí misma al escándalo (*Schande*), algo que Zayas menciona precisamente como una estrategia preventiva contra “Spott der Welt” (SW 2: 104; “el ridículo social”), el cual, de un modo u otro, resulta inevitable. En segundo lugar, la Marquesa se ha tomado la tarea de educarse hasta ser versada en arte y literatura, además de educar a sus hijos y cuidar de sus padres. En cuanto se restaura el orden vuelve a “ihre Staffelei und Bücher” (SW 2: 109; “su caballete y sus libros”). Un análisis de la obra completa de Kleist demuestra que su protagonista más frecuente es una mujer sujeta a formas de escándalo altamente cuestionables.

Si bien existen diferencias significativas entre las tres novellas de Cervantes, Zayas y Kleist, la que tiene menos en común con las otras dos es, sin duda alguna, la que inspiró la serie, es decir, la de Cervantes. En el texto de Cervantes, el padre está encantado de servir a las convenciones al casar a su hija con Rodolfo, sin duda el peor de tres candidatos poco atractivos. En las novellas de Zayas y Kleist, por el contrario, los padres lo hacen de muy mala gana. En Cervantes, el diablo (Rodolfo) se presenta como diablo desde el principio; en Zayas y Kleist, dos personajes con rol de diablo se presentan inicialmente más bien como ángeles, hasta que uno revela ser el diablo (Don Diego) y el otro parece ser un tipo de figura intermedia (Conde F.).<sup>29</sup> Si bien

<sup>28</sup> “O Männer! Ihr stolzen Alleinherrscher der Erde, warum macht ihr uns die Rache schwer, indem ihr unsere Schwäche ernährt, und unsere Kräfte unterdrückt, warum entfernt ihr uns von Wissenschaft und Waffen? Unsere Seele ist der eurigen gleich, o wißt es, und hütet euch, sie zu erziehen, damit eurer Tyrannei kein Einspruch geschehe, ihr fesselt unsre Kräfte mit phantastischen Ketten der Ehre, und stellt uns einen eingebildeten Dämon, die Schande, gegenüber die uns belagert und nicht zu Sinnen kommen läßt, ihr gebt uns statt Degen die Spindel, statt Büchern das Tuch und die Nadel. Doch was sollen mir diese Klagen – nun, da es Zeit ist dem Weibe das zu geben, was sie verlangt?” (M-B #5, 2: 167-168).

<sup>29</sup> No es de sorprender que mientras no puede haber lugar a dudas de la maldad de los personajes descritos por Cervantes y Zayas, al final, el texto de Cervantes no parece reconocer la gravedad del crimen de Rodolfo; el texto de

Laura no hace caso de su cautela inicial respecto a la “Verlust ihrer Freiheit” (M-B #5, 2: 135; “pérdida de su libertad”), en Kleist la Marquesa (Julietta) igualmente podría haber aprendido la lección de golpe; la única reflexión que recibe el lector respecto al primer matrimonio es que el primer esposo — “dem sie auf das innigst und zärtlichste zugetan war” (SW 2: 104; “a quien se había dedicado profunda y tiernamente”) — ha muerto y que, de acuerdo con su padre, ha prometido no volverse a casar otra vez: “Bei dem Tode ihres Gemahls, des Marquis von O..., hätte sich seine Tochter aber entschlossen, in keine zweite Vermählung einzugehen (SW 2: 111; “Pero que tras la muerte de su esposo, la Marquesa de O..., su hija, había decidido no casarse en segundas nupcias”). Puesto que al lector no se le dan más detalles, es muy posible que, al igual que Laura, quien amaba a un esposo monstruoso, la Marquesa hubiera decidido que la pérdida de su primer esposo (o asesinato, dado el comportamiento de su padre y hermano) era su segunda oportunidad de hacer lo que tanto Laura como ella deberían haber hecho desde el principio, es decir, errar por escoger la libertad. Mientras la novella de Cervantes “La fuerza de la sangre” termina en un casamiento representado como inevitable debido al poder de la sangre, como, por ejemplo, el poder del linaje común, los textos de Zayas y Kleist optan por soluciones más complejas. La protagonista de Cervantes, Leocadia, acepta la penosa experiencia de casarse con su violador para asegurarle un padre a su hijo. Sin embargo, Laura, la protagonista de Zayas, evita un destino similar al entrar en un convento y la Marquesa de Kleist negocia separarse de su familia disfuncional y tener el control total de las fortunas de sus esposos, tanto el primero como el segundo, lo que incluye una cláusula que estipula que, hasta próximo aviso, el Conde F. es su esposo solo a título legal, sin acceso alguno a derechos matrimoniales.

Una consideración significativa en la historia de estos tres textos es la fecha de la primera publicación en alemán de las novellas de Cervantes y de Zayas. Kleist pudo haber estado familiarizado con cualquiera de las seis traducciones de “La fuerza de la sangre” de Cervantes disponibles mientras vivió. En 1753 apareció publicada una traducción anónima de la novella de Cervantes con el título “Die Kraft des Geblütes” en un volumen titulado *Satyrische, lehrreiche Erzählungen des Michel de Cervantes*. En 1779, la traducción “La fuerza de la sangre” de F. Julius H. von Soden apareció en *Moralische Novellen*; en 1798, la traducción de J. P. Florian apareció publicada en *Kleinere Schriften* de Cervantes; en 1800, la traducción de Dietrich Wilhelm Soltau apareció publicada en *Lehrreiche Erzählungen*; en 1801, la traducción de Chr. Aug. Fischer apareció publicada en *Spanische Novelle*; y en 1810, la traducción de Fr. S. Siebmann apareció publicada también en *Lehrreiche Erzählungen*. Kleist probablemente terminó “Die Marquise von O...” para julio de 1807, cuando salió de la cárcel francesa Fort de Joux donde estuvo por sospecha de espionaje. De acuerdo con la carta que Kleist le envió a Wieland, la novella estaba lista para publicarse el 17 de diciembre de 1807 (SW 2: 799) y, de hecho, se publicó en febrero de 1808, unos cuatro años después de la publicación de la traducción de las novellas de Zayas, pero menos de dos años después de la publicación de Mereau-Brentano de “Die Macht der Liebe” (1806). No hay duda de que “Die Marquise von O...” de Kleist es mucho más que una adaptación de “La fuerza de la sangre” de Cervantes; sin embargo, su lugar cronológico en lo que es una clara tradición, sugiere que se trata de una respuesta a la *Novellenkampf* entre Cervantes y Zayas. Si bien la cronología del renovado interés en las novellas españolas a fines del siglo XIX, con las similitudes de los argumentos descritos con anterioridad, provee una evidencia meramente circunstancial de que Kleist conociera las traducciones de Mereau-Brentano, existen numerosos ejemplos, más concretos, que se exponen a continuación.

---

Zayas no podría ser más claro sobre la naturaleza repugnante de Don Diego, y el de Kleist se resiste a cualquier conclusión.

### III B. Historias similares de fantasmas:

Las similitudes entre la traducción de Mereau-Brentano de “El imposible vencido” de Zayas — “Der Sieg über die Unmöglichkeit” — y *Das Bettelweib von Locarno* (la mendiga de Locarno, 1810) de Kleist, historias similares de fantasmas, son considerables tanto en el contenido como en los usos similares del lenguaje y la similitud principal, la aparición de fantasmas, que tiene lugar en ambas. La novella de Kleist es la historia de la muerte accidental de una mendiga en el castillo de un noble y la aparición fantasmagórica subsiguiente que trae como resultado el suicidio del noble en el castillo en llamas. Escritas durante un periodo en el que las historias de caballeros llevaban proliferando por décadas, tal como lamentaba el propio Kleist, el interés contemporáneo en el mesmerismo y en lo sobrenatural en general habían vuelto las historias de fantasmas el segundo tema más tratado de la literatura popular alemana.<sup>30</sup> Por lo tanto, no le faltaban a Kleist modelos de historias de caballeros y fantasmas.<sup>31</sup> Entre ellas, llama la atención la traducción de Mereau-Brentano de la historia de Zayas. Al igual que en la novella de Kleist, en la historia de Zayas en traducción alemana se describe la aparición fantasmagórica en dos ocasiones con el término “Vorfall”,<sup>32</sup> un término representativo de la influencia de Kleist en la novella alemana. La historia de Zayas empieza con el caso de dos adolescentes enamorados que mantienen una relación secreta y cuyos padres intentan separarlos “ohne Aufsehen zu erregen”,<sup>33</sup> mientras que en la historia de Kleist, la partida del caballero florentino, horrorizado, causa una sensación incómoda al marqués, quien intenta vender su castillo — un “Vorfall, der außerordentliches Aufsehen machte”.<sup>34</sup> En ambas historias, los perseguidores de fantasmas, Don Rodrigo en el caso de Zayas y el marqués en el de Kleist, llevan a cabo una investigación controlada de la aparición fantasmagórica, en palabras de Mereau-Brentano: “das Gespenst zu untersuchen” — en Kleist, “mit einem entscheidenden Verfahren”, “einer kaltblütigen Prüfung zu unterwerfen”, “zu

<sup>30</sup> Kleist parodia el gusto contemporáneo por las historias de fantasmas en una carta del 14 de septiembre de 1800 a Wilhelmine von Zenge: “Was stehn denn also eigentlich für Bücher hier an diesen Wänden?” — *Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links o h n e Gespenster, nach Belieben*” (SW 2: 563; “¿Qué tipo de libros hay en estas paredes?” — *Historias de caballería, Nada más que historias de caballería, Historias de caballería con fantasmas a la derecha, s i n fantasmas a la izquierda, lo que cada cual prefiera*”).

<sup>31</sup> Una historia de fantasmas que le puede haber servido de inspiración es la relatada por Friedrich von Pful, que estaba en Berlín en el momento en que Kleist estaba escribiendo (Kleist, *Lebensspuren*, 358). Kleist escribió la novella a principios de octubre de 1810 y la publicó el 11 de octubre de 1810 en la décima edición de su revista *Berliner Abendblätter* volviéndola a publicar con cambios mínimos en el segundo volumen de *Erzählungen von Heinrich von Kleist* (Cuentos de Heinrich von Kleist, 1811). Ferdinand Grimm pudo haber usado la misma fuente al escribir una historia de fantasmas bohemia también compuesta en 1810. La historia de Kleist también es similar, desde el punto de vista temático, a un episodio de *Gräfin Dolores* (*La duquesa Dolores*, 1810) de Arnim y una anécdota de Jung-Stilling “Die alte Bettelfrau” (La anciana mendiga, 1778), de la cual Jakob y Wilhelm Grimm volvieron a publicar una versión en su *Kinder- und Hausmärchen* (Cuentos infantiles y del hogar, 1812). La resonancia literaria del cuento de Kleist fue prácticamente inmediata, tal como prueban las adaptaciones de Varnhagen von Ense (1812) y E.T.A. Hoffmann (1819).

<sup>32</sup> “Rodrigo litt am meisten bei diesem Vorfall” (M-B #8; II: 290; “Rodrigo fue quien más sufrió debido a esta aparición fantasmagórica”); “Übrigens sei es jetzt nicht sowohl Zeit Betrachtungen anzustellen, als dem Herzoge [...] Bericht von dem ganzen Vorfall abzustatten” (M-B #8; II: 300; “Además, éste no es el momento de hacer observaciones sino de informar [...] sobre todo el acontecimiento al duque”). Kleist utiliza en dos ocasiones el término “Vorfall” para describir la aparición fantasmagórica (SW II, 197 y de nuevo algo después, en el mismo párrafo).

<sup>33</sup> “sin causar revuelo” (M-B #8; II: 287; traducción del alemán de los autores). Nótese que la traducción al español de las citas en alemán parte de la traducción previa al inglés realizada por los autores.

<sup>34</sup> SW II, 197; un “incidente que causó un gran revuelo” (Constantine, 352).

untersuchen,” y “auf den Grund zu kommen”.<sup>35</sup> Ambas historias presentan una aparición fantasmagórica descrita a través de múltiples significantes espectrales; en Zayas: “ein schreckliches Gespenst”, “Geistlichkeit”, — en Kleist: “Spuk”, “Geisterstunde”, y “gespensterartig”.<sup>36</sup> Ambos perseguidores de fantasmas tienen razones de peso para mantener la historia de los fantasmas en secreto por el momento; en Zayas, se trata de la seguridad de las operaciones: “die höchste Verschwiegenheit in dieser Sache” y “mit dem Befehl der größten Verschwiegenheit” — y en Kleist se trata del valor de la propiedad: “nur der dringende Wunsch, das Schloß [...] los zu werden, vermochte sie, das Entsetzen, das sie ergriff, in Gegenwart ihres Dieners zu unterdrücken”.<sup>37</sup> En ambas, el grupo compuesto de víctimas del encantamiento e investigadores cierra en algún momento las puertas con llave, en Zayas: Doña Blanca se encierra ella misma “in eine abgelegne Kammer” y “die Kammer [...] immer fest verriegelte”, y “Rodrigo [...] verschloß das Tor” — en Kleist: “nachdem er [der Marquis] die Tür verriegelt”.<sup>38</sup> Ambos grupos de perseguidores de fantasmas se pasan el tiempo de espera hablando, en Zayas: “Sie brachten die Zeit [...] unter sehr anmutigen Unterredungen zu”<sup>39</sup> — en Kleist: “während sie sich mit Gesprächen, so gut sie vermögen, zu unterhalten suchen”.<sup>40</sup> Tanto Rodrigo como el marqués aguardan la aparición del fantasma armados, en Zayas: Rodrigo espera “wohlgerüstet, und vorbereitet”, y más tarde “Rodrigo [...] ging den Degen in der Hand”, después “die Rechte mit dem Degen zu bewaffnen”<sup>41</sup> — en Kleist: el marqués aguarda con “Degen und Pistolen [...] neben sich” y “der Marquis, der den Degen ergriffen”.<sup>42</sup> Ambas historias representan a los sirvientes como testigos o bien deseados o bien no deseados, en la versión alemana de Zayas: “ich [...] suchte mit dem Geräusch das Gesinde zu zertreuen” — en Kleist: el marqués al principio trata de ocultar la historia y luego decide llevarse consigo a un sirviente fiel; “samt einem treuen Bedienten, den sie mitgenommen hatten”.<sup>43</sup> En secreto o inconscientemente, ambos planean tener testigos objetivos o alguien que sirva de apoyo.<sup>44</sup> La guardia para esperar al fantasma en ambos casos

<sup>35</sup> “para investigar al fantasma” (M-B #8; II: 295); “por medio de un procedimiento concluyente” (SW II, 197), “someter a un examen a sangre fría” (SW II, 197), “investigar” (SW II, 197), y “llegar al fondo de” (SW II, 197).

<sup>36</sup> “un terrible fantasma” (M-B #8, II: 294), “estado espiritual” (M-B #8, II: 294-295), “un fantasma” (M-B #8, II: 295); Kleist: “fantasma” (SW 2, 197; Constantine, 352), “la hora de las brujas” (SW 2: 197; Constantine, 352) y “fantasmagórico” (SW 2: 197; Constantine 352).

<sup>37</sup> “el más estricto secreto en este asunto” (M-B #8, II: 296) y “con la condición de la más absoluta confidencialidad” (M-B #8, II: 296); Kleist “solo el deseo urgente de deshacerse de la casa [...] les permitía reprimir delante de su sirviente el terror que se había apoderado de ellos” (SW 2, 197; Constantine, 352).

<sup>38</sup> “se encerró en una habitación aislada”; “siempre echaba el cerrojo cuidadosamente [...] en la habitación” (M-B #8, II: 294); “Rodrigo [...] cerró la puerta con llave” (M-B #8, II: 296); Kleist: “después de haber echado el cerrojo a la puerta” (SW 2, 197; Constantine, 352).

<sup>39</sup> “Ocupaban el tiempo [...] en agradable conversación” (M-B, 295-296); Kleist: “mientras conversaban lo mejor que podían” (SW 2, 198; Constantine, 352).

<sup>40</sup> “mientras entablaban conversación lo mejor que podían” (SW 2, 198; Constantine, 352).

<sup>41</sup> “bien armado y preparado” (M-B #8, II: 295) y “fue con la espada en mano” (M-B #8, II: 297), “para armar la mano derecha con la espada” (M-B #8, II: 297-298).

<sup>42</sup> “con espada y pistolas [...] a la mano” (SW 2, 198; Constantine, 352) y “el marqués, que había agarrado la espada” (SW II, 198; traducción del alemán de los autores).

<sup>43</sup> M-B #8, II: 300; “con el ruido, pretendía ahuyentar a los sirvientes” [traducción del alemán de los autores]; Kleist SW 2, 197; “con un sirviente leal que se habían llevado con ellos” (Constantine, 352).

<sup>44</sup> “Kaum näherte sich die elfte Stunde, als er eine sehr fein gestellte koquette Frage Blankas schnell unterbrach, indem er sie bestimmt über einzelne Aeußerungen und Wege des Gespenstes fragte, und sie hierauf einen ihrer Diener herbeirufen ließ, der ihm eine Fackel anzünden mußte, ohne irgend etwas von dem ganzen Vorhaben zu wissen” (M-B #8, II: 296; “Apenas había llegado la undécima hora cuando interrumpió una pregunta muy sutil que le había hecho Blanca, cuando él le había preguntado a ella directamente sobre los sonidos y recorridos particulares del fantasma y como respuesta ella había hecho venir a un sirviente que tuvo que encender una antorcha para él sin saber nada de

empieza a las once de la noche, en Zayas: “gegen elf Uhr des Nachts”, “Kaum näherte sich die elfte Stunde”, “da die elfte Stunde schlug”, — en Kleist: “gegen eilf Uhr”<sup>45</sup> — y culmina a medianoche, “bis um zwölf”, “bis zur gefährlichen Stunde”, “diese verdächtige Stunde” — en Kleist: “mit dem Schläge der Geisterstunde”, y “in dem Augenblick der Mitternacht”.<sup>46</sup> Ambas presentan fantasmas que resbalan y se deslizan (rutschen, glitschen), en Zayas: “Unterdessen war das Gespenst langsam bis in die Mitte des Saales gerutscht” — en Kleist: “Die Frau [...] glitschte mit der Krücke [...] aus”.<sup>47</sup> Ambas apariciones se inician con el sonido, si bien un fantasma es invisible pero el otro no, en Zayas: el fantasma aparece “mit einem solchen Geräusch”, y “ein gewaltiges Rasseln und Poltern von ängstlichem Wehklagen unterbrochen”, y “Geräusch”, la única defensa del fantasma es “mit einer mit Ketten behängten Keule ungeschickt zu rasseln”<sup>48</sup> — en Kleist: “mit einem Geräusch, als ob es auf Stroh gelegen [...] unter Stöhnen und Ächzen”, “das entsetzliche Geräusch”, “dasselbe unbegreifliche, gespensterartige Geräusch”, de nuevo, “das entsetzliche Geräusch”, y “man hört das Stroh, das unter ihm rauscht; und mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund”.<sup>49</sup> Tanto Don Rodrigo como el marqués se enfrentan con la aparición fantasmagórica en una batalla desigual, en Zayas, Don Rodrigo vence y desenmascara al falso fantasma tras retarlo “zu einem rechtlichen Kampfe”<sup>50</sup> — en Kleist, el marqués, tras gritar

---

toda el negocio.”; “Nun begab sich Rodrigo mit dem leuchtenden Diener hinab, verschloß das Thor und nahm die Schlüssel zu sich. Hierauf befahl er ihm oben auf dem Saale sich niederzusetzen, und mit der Fackel an seiner Seite das Gespenst zu erwarten, alles dieses kam dem Diener sehr befremdend vor, aber je ungelegner es ihm schien, je befehlender ward der Ton Don Rodrigos, und er gehorchte ihm ohne Widerrede; seine Bestürzung entschuldigte der Bursche mit der Furcht und erwartete ruhig sein Geschick. Don Rodrigo ging den Degen in der Hand mit ersten Schritten die Stube auf und ab, und der Diener saß ängstlich die Fackel haltend auf dem Stuhle, und da die elfte Stunde schlug, erhob sich ein gewaltiges Rasseln und Poltern von ängstlichem Wehklagen unterbrochen, welches durch sein Näherkommen den Diener in die größte Verlegenheit brachte” (M-B #8, II: 296-297; “Rodrigo descendió con el sirviente que llevaba la antorcha, cerró el portón y se llevó consigo la llave. Luego le ordenó que se sentara en el pasillo a esperar al fantasma con la antorcha al lado, lo cual le resultó muy extraño al sirviente, pero cuanto más incómodo le resultaba, más autoritario se volvía el tono de Don Rodrigo, así que lo obedeció sin contradecirlo; el muchacho atribuía su desconcierto al miedo y se dedicó a esperar su suerte con calma. Don Rodrigo caminaba de un lado al otro de la sala, espada en mano, con pasos sombríos, y el sirviente permanecía sentado en una silla, agarrado a la antorcha con fuerza por el miedo y cuando el reloj dio las once empezó un fuerte ruido de traqueteo, interrumpido por espantosos gemidos que, a medida que se iban acercando dejaban al sirviente en un mayor estado de confusión”.

<sup>45</sup> “hacia las once de la noche” (M-B #8, II: 294); “Se acercaban las once de la noche” (M-B #8, II: 296); “cuando el reloj dio las once” (M-B #8, II: 297); Kleist: “hacia las once” (SW 2, 198, Constantine, 352).

<sup>46</sup> “hasta las doce” (M-B #8, II: 294; traducción del alemán de los autores); “hasta la peligrosa hora” (M-B #8, II: 296); “esta hora ominosa” (M-B #8, II: 296); Kleist: “con el primer son de la hora de las brujas” (SW 2, 197; Constantine, 352); “exactamente a medianoche” (SW 2, 198; Constantine, 352).

<sup>47</sup> “Entre tanto, el fantasma se había deslizado hasta el centro del cuarto” (M-B #8, II: 298); Kleist: “su muleta se deslizó por debajo de ella” (SW 2, 196; Constantine, 351).

<sup>48</sup> “with such a racket” (M-B #8, II: 294; traducción del alemán de los autores); “un fuerte ruido de traqueteo, interrumpido por unos gemidos lúgubres y espantosos” (M-B #8, II: 297; traducción del alemán de los autores); “ruido” (M-B #8, II: 300); “traquetear con una maza arrastrando cadenas” (M-B #8, II: 298). “Foltern” probablemente sea un error de impresión. En al menos otras dos ediciones aparece “Poltern” (Brentano, ed. Amelang y Schüddelkopf, 13:260 y Brentano, sin fecha, 2: 243).

<sup>49</sup> “con un sonido como si hubiera estado durmiendo sobre paja [...] quejándose y suspirando de dolor” (SW 2, 196; Constantine, 351); “los mismos horribles sonidos” (SW 2, 197; Constantine, 352); “los mismos incomprensibles sonidos fantasmagóricos” (SW 2, 197; Constantine, 352); “crujió la paja y, con el primer paso, plom, plom se despertó el perro” (SW 2, 198; Constantine, 352).

<sup>50</sup> “a un duelo formal” (M-B #8, II: 298; traducción del alemán de los autores).

“wer da?” intenta batallar con el fantasma, “gleich einem rasenden, nach allen Richtungen die Luft durchhaut”.<sup>51</sup>

#### IV. Motivos similares

Unas partes del cuerpo falsas o robadas sirven como instrumentos para el engaño y evocan el horror gótico en la traducción de Mereau de la tercera novella de Zayas “Die Strafe des Geizes” (El castigo de la miseria), un modo de engaño adoptado por Kleist con una consistencia intertextual considerable en *Das Käthchen von Heilbronn* (Käthchen de Heilbronn, 1807–1808) y *Die Hermannsschlacht* (La batalla de Hermann, 1808).<sup>52</sup> Estas tres obras presentan retratos o descripciones de villanos vanos, encubiertos, que logran resultados increíbles por medio del artificio. Tanto “El castigo de la miseria” como *Das Käthchen von Heilbronn* de Kleist contienen una protagonista femenina que ronda los cincuenta años, Doña Isidora (una embaucadora recién casada, aparentemente hermosa y rica) y Kunigunde (una insensible oportunista que espera casarse con el Conde), las cuales pretenden aparentar ser décadas más jóvenes a fin de asegurarse esposos ricos o poderosos. El narrador concluye diciendo que Isidora parece ser veinte años mayor de lo que alegaba en su contrato matrimonial: “[...] so daß sie nach aller Wahrscheinlichkeit dem fünfundfunfzigsten Jahre mehr vorüber, als dem fünf und dreißigsten nahe erschien, wie sie auf dem Kontrakt geschrieben hatte”.<sup>53</sup> Basado en la descripción de Freiburg de la condición física de Kunigunde en *Das Käthchen von Heilbronn*, el lector puede concluir que hay incluso una mayor discrepancia entre la edad de Kunigunde y su apariencia física o que, al menos en la opinión de Freiburg en realidad, debajo de la máscara, es tan poco atractiva que resulta surrealista — tal como aparece corroborado por la reacción de Käthchen, horrorizado, cuando Kunigunde se revela.

Entre las muchas similitudes entre los regímenes de belleza representados en la traducción de la novella de Zayas y en la tragedia de Kleist, tanto Isidora como Kunigunde se retiran a un río a rejuvenecerse en baños privados. En “El castigo en la miseria”, mientras su esposo da un paseo, “[...] eilte Donna Isidora nach ihrem Kabinette, sich in den verjüngenden Fluthen des Jordans zu baden”.<sup>54</sup> En *Das Käthchen von Heilbronn* (IV, 4), Kunigunde, con un velo que le cubre todo el cuerpo, le anuncia a Rosalie que quiere hablar con ella una vez haya terminado de rejuvenecerse en un estanque de la gruta: “[...] zu Mittag, wann ich mich gebadet und angekleidet, werd ich / dich fragen, was dieser Vorfall zu bedeuten? / (Ab in die Grotte)”.<sup>55</sup> En V, 3 de *Das Käthchen von Heilbronn*, Flammberg divulga que Kunigunde planea asesinar a Käthchen solo porque éste ha sido testigo de su verdadera apariencia mientras ella se estaba bañando.<sup>56</sup> Se descubre que la

<sup>51</sup> “¿Quién está allí?” y [...] fue acuchillando el aire en todas direcciones como si estuviera loco” (SW 2, 198; Constantine, 353).

<sup>52</sup> El conde Wetter vom Strahl maldice su propio sentido erróneo de la percepción: “Sie ist doch wert nicht, daß sie also heiße! / Das Maß, womit sie, auf dem Markt der Welt, / Die Dinge mißt, ist falsch; scheusel'ge Bosheit / Hab ich für milde Herrlichkeit erstanden!” (*Käthchen* SW 1: 522). “¡Ella no se merece que se la llame por ese nombre! / el listón con el que ella mide / Las cosas del mercado del mundo / Es falso; un mal monstruoso / Lo tomé por un leve resplandor” [traducción del alemán de los autores].

<sup>53</sup> M-B #3; I: 242-243; “[...] de tal manera que más parecía pasar del cincuenta y cinco cumpleaños que estar cerca de los treinta y cinco años que había escrito en su contrato matrimonial” [traducción del alemán de los autores].

<sup>54</sup> M-B #3; I: 245; “[...] Doña Isidora corrió hacia su habitación a bañarse en las olas rejuvenecedoras del río Jordán” [traducción del alemán de los autores].

<sup>55</sup> SW 1: 511; “[...] a mediodía, tras haberme bañado y vestido, te preguntaré sobre el significado de este incidente / (se va hacia la gruta)” [traducción del alemán de los autores].

<sup>56</sup> “Meinen bejammernswürdigen Herrn, den Grafen vom Strahl! Fräulein Kunigunde, seine Braut — o hätten wir sie Euch nimmermehr abgewonnen! Den Koch hat sie bestechen wollen, dem Käthchen Gift zu reichen —: Gift, ihr gestrengen Herren, und zwar aus dem abscheulichen, unbegreiflichen und rätselhaften Grunde, weil das Kind sie im

apariencia juvenil del cutis de Isidora era resultado del maquillaje: “[...] denn die Schönheit seiner Gemahlin lag ganz entfaltet, oder vielmehr voller Falten und Runzeln vor ihm, die bei Tag die Schminke bedeckte”,<sup>57</sup> y lo mismo ocurre con Kunigunde en la obra de Kleist pues, de acuerdo con Freiburg: “ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn”.<sup>58</sup>

Central en la novella de Zayas y en la obra de Kleist es el modo paralelo e inusual como se revelan las enmascaradas. En “Die Strafe des Geizes”, su esposo Don Marcos, que nada sospecha, coge por sorpresa en la cama a Isidora, la embaucadora recién casada y su reacción es más de horror que sorpresa: “[...] indem er zugleich den Vorhang zurückzog, mit dem Gedanken, sein Weib im Bette zu sehen, aber nichts als ein Gespenst, ein Bild des Todes neben sich sah”.<sup>59</sup> En una escena similar en *Das Käthchen von Heilbronn* (IV, 6), Käthchen, horrorizado, pierde la capacidad de hablar y luego la conciencia, impactado por ver a Kunigunde desnuda en la gruta (SW 1: 512).<sup>60</sup> Más adelante, en V, 5, el conde Wetter vom Strahl encuentra a su prometida Kunigunde sin maquillaje, pero su apariencia está tan lejos de su horizonte de expectativas que solo lentamente logra llegar a darse cuenta de que esta mujer mucho mayor (y/o mucho menos agraciada) podría tratarse de su prometida: “Wer war die unbekante Dame?”<sup>61</sup> Central a la realidad desorientadora que aparece en ambas obras es el rápido reestablecimiento tanto de Isidora como de Kunigunde una vez han sido descubiertas. Isidora reaparece, “nach ihrer Toilette wie verwandelt [...], so daß er [Don Markos] beinah an Allem, was er gesehen hatte, zu zweifeln begann”.<sup>62</sup> De modo similar, en V, 7, Kunigunde reaparece “in ihrem gewöhnlichen Glanz”,<sup>63</sup> de modo que Rosalie puede asegurarle en V, 9 que es irrelevante que el conde Wetter vom Strahl haya sido o no testigo de su apariencia natural: “Gleichviel! Er traut den Augen nicht! / [...] Laßt sein, daß ihm von fern ein Zweifel kam; / Daß Ihr Euch zeigtet, groß und schlank und herrlich, / Schlägt seinen Zweifel völlig wieder nieder”.<sup>64</sup>

---

Bade belauschte!” (SW 1: 520; “¡Oh, Dios mío!, ¡conde von Strahl! La señorita Kunigunde, su esposa — nunca deberíamos haberla apartado de su lado, quiso sobornar al cocinero para que le diera veneno a Käthchen — veneno, sus señorías, y además por la detestable, incomprensible y sorprendente razón que el muchacho la espío mientras se estaba bañando.”).

<sup>57</sup> M-B #3; I: 242; “[...] la belleza de su esposa aparecía ahora enteramente desplegada ante él, o, mejor dicho, enteramente llena de pliegos y arrugas que a la luz del día habían estado cubiertos por el maquillaje” [traducción del alemán de los autores].

<sup>58</sup> SW 1: 520; “el saludable resplendor de sus mejillas es producto de las minas de minerales de Hungría” [traducción del alemán de los autores].

<sup>59</sup> M-B #3; I: 242; “[...] y en ese preciso instante, al descender la cortina esperando ver a su esposa en la cama, no vio más que un fantasma, la imagen de la muerte junto a él” [traducción del alemán de los autores].

<sup>60</sup> Freiburg explica el motivo de la privacidad de Kunigunde y cita que sus dientes, cabello y maquillaje son prestados, añadiendo una faja de hierro al paradigma de Zayas: “Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu danken, das ihr der Schmied, aus schwedischem Eisen, gefertigt hat” (SW 1, 520; “Es una obra de mosaico compuesta de los tres reinos de la naturaleza. Sus dientes son de una niña de Munich, su cabello viene de Francia, la salud de sus mejillas viene de las minas de Hungría y su figura, por la cual la admiras, es gracias a una camisa que lleva puesta y cuyo herrero la hizo para ella con hierro de Suecia”).

<sup>61</sup> SW 1: 521; “Rosalie, ¿quién era aquella extraña mujer?” (Pierce y Schreiber 334). Todas las traducciones al inglés de *Das Käthchen von Heilbronn* de Kleist, de las que parte la presente traducción al español, provienen de Pierce y Schreiber. De aquí en adelante las citas de este volumen aparecen como “Pierce” con el número de página.

<sup>62</sup> M-B # 3; I: 246; “como si se hubiera transformado tras aplicarse el maquillaje [...], de modo que él [Don Marcos] casi empezó a dudar de todo lo que había visto” [traducción del alemán de los autores].

<sup>63</sup> SW 1: 522; “en su acostumbrado esplendor” (Pierce 335).

<sup>64</sup> SW 1: 524; “¿A quién le importa? El no da crédito a sus ojos. / [...] Supongamos que una remota duda pasajera sí le surgió / al verte alta, delgada, maravillosa / Ha rechazado su duda y la ha devuelto a la nada” (Pierce 337).



Una similitud adicional entre los engaños de la Isidora de Zayas y la Kunigunde de Kleist es el uso de una pieza de pelo para cubrir un cabello escaso y cano y la dentadura hecha de los dientes de otro. Cuando a Isidora se la descubre con las manos en la masa se vuelve evidente que había llevado su pelo fino cubierto con una peluca: “[...] ihre wenigen Haare waren durch das Schneegestöber ihrer vielen erlebten Winter ganz gebleicht”.<sup>65</sup> Más tarde fracasa de modo espectacular en su intento de componerse: “[...] nur sage ich daß Donna Isidora nicht weniger bestürzt war, ihre Schönheit so buchstäblich verraten zu sehen, sie griff daher über Hals und Kopf nach ihrer Haartour, die sie in den Kissen verloren hatte, und befestigte sich dieselbe in der unglücklichen Eile, verkehrt hinter den Ohren”.<sup>66</sup> Aunque la obra de Kleist deja más lugar a la imaginación que la novella de Zayas, ya en el acto II,4, Freiburg insinúa que la hermosa princesa Kunigunde von Thurneck rehúsa moverse por miedo a que se le desprenda la falsa dentadura (*SW* 1: 458). Más adelante, en V, III, se deja entender claramente que la conmovición de Kätchen es, al menos en parte, por ver a Kunigunde sin la pieza de pelo, como declara Freiburg: “ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben”.<sup>67</sup> Para realzar su apariencia, ambas impostoras usan dentadura postiza o proveniente de otras personas con resultados espantosos. Cuando Don Marcos descubre sin pretenderlo a la demacrada Isidora, “[...] ihre Zähne lagen durch das Bett verstreut, weil sie, wie ein großer Dichter sich ausdrückte, die Perlen wohlfeil, so wohlfeil gab, daß Don Markos sogar eine oder zwei derselben in seinem Knebelbarte vorhanden fand”.<sup>68</sup> En la tragedia de Kleist, Kätchen se queda sin habla por estar horrorizado, lo cual indica que probablemente ha visto a Kunigunde sin dientes, los cuales le fueron probablemente arrebatados involuntariamente a un donante, tal como demuestra la revelación de Freiburg: “Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München” (*SW* 1: 520; “Sus dientes son de una niña de Munich”). Ambas obras concluyen no solo con la humillación de las impostoras sino también con una declaración final de venganza que incluye promesas similares por parte de ambas indicando que en el futuro la venganza será su propósito principal. En una carta al arruinado Don Marcos firmada “Donna Isidora Rächerin” (Doña Isidora, la vengadora; M-B #3; I: 208), Isidora declara que su venganza se ha cumplido y promete más en el caso que Don Marcos se recupere económicamente. Hacia el final de la tragedia de Kleist, en V, 14, Kunigunde jura venganza contra el conde Wetter vom Strahl: “Pest, Tod und Rache! Diesen Schimpf sollt ihr mir büßen!”<sup>69</sup>

También abundan las similitudes entre la traducción de Mereau de “El castigo de la miseria” de Zayas — “Die Strafe des Geizes” — y la representación que hace Kleist del robo de cabello y dientes por parte de los romanos en *Die Hermannschlacht* (La batalla de Hermann). En un intento malicioso de asustar a su esposa Thusnelda, en III, 3, Hermann la previene sobre Quintilius Varus y los romanos: “Wie wirst du aussehen, liebste Frau, / Wenn du mit einem kahlen Kopf wirst gehn? / [...] Sie scheren dich so kahl wie eine Ratze”.<sup>70</sup> En efecto, Hermann propone

<sup>65</sup> M-B #3; I: 183; “[...] su escaso cabello se había descolorido hasta volverse totalmente blanco a causa de las nieves de los muchos inviernos que había pasado” [traducción del alemán de los autores].

<sup>66</sup> M-B #3; I: 184; “[...] Solo puedo decir que Doña Isidora parecía igualmente perturbada al ver su belleza traicionada de modo tan gráfico por lo que revolvió todo buscando su pieza de pelo que había perdido entre las almohadas, y en su desafortunada prisa lo recobró y se lo puso de nuevo entre las orejas, pero al revés” [our translation].

<sup>67</sup> *SW* 1: 520; “su cabello había sido encargado en Francia” (Pierce 333).

<sup>68</sup> M-B #3; I: 183–184; “[...] sus dientes estaban esparcidos por la cama porque ella, tal como expresó un gran poeta en una ocasión, dejaba caer sus perlas fácilmente, tan fácilmente que don Marcos incluso encontró una o dos colgando de su elegante perilla” [traducción del alemán de los autores].

<sup>69</sup> *SW* 1: 531; “¡Plaga, muerte y venganza! ¡Me vas a pagar por este insulto!” (Pierce 344).

<sup>70</sup> *SW* 1: 568; “¿Qué aspecto tendrás, mi querida esposa, / cuando vayas con la cabeza esquilada? / [...] Te van a esquilar y dejar calva como una rata”. Véase MagShamhráin, p. 45. De aquí en adelante aparece citado como “MagShamhráin” con el número de página.

que fueron al encuentro de las tribus germánicas principalmente para reemplazar el cabello de las mujeres romanas — “Schwarze! Schwarz und fett, wie Hexen!” — con el cabello dorado de mujeres como Thusnelda: “Die römschen Damen müssen doch, / Wenn sie sich schmücken, hübsche Haare haben?”<sup>71</sup> Hermann procede a relatar la suerte de una mujer germánica (de los Ubi) a quien tres romanos ataron y quien no solo perdió el cabello sino también los dientes: “Nun ja! Und ihr nicht bloß, vom Haupt hinweg, / Das Haar, das goldene, die Zähne auch, / Die elfenbeinernen, mit einem Werkzeug, / Auf offner Straße, aus dem Mund genommen?”<sup>72</sup> Cuando Thusnelda protesta diciendo que no hay forma de transplantar ni el pelo ni los dientes Hermann responde: “Die schmutzgen Haare schneiden sie sich ab, / Und hängen unsre trocken um die Platte! / Die Zähne reißen sie, die schwarzen, aus, / Und stecken unsre weißen in die Lücken!”<sup>73</sup> Otra similitud es la descripción que hace Zayas de la calva Isidora como “ein Bild des Todes”<sup>74</sup> en “Die Strafe des Geizes”; Hermann indica que una mujer sin cabello parece una calavera: “Wie sie nur aussehn wird! Wie’n Totenkopf!”<sup>75</sup>

El motivo de la oposición entre el ángel y el diablo que encarna el Conde F. en “Die Marquise von O...” pudo haberse inspirado en la segunda novella de las *Novelas amorosas* que lleva por título *Die betrogene Aminta und die Ehrenwache* en la traducción de Mereau. En esta ocasión, el ángel o diablo es Don Jacinto, a quien el narrador presenta como indigno de confianza e inmoral, igual que un diablo, pero si no literalmente un diablo, al menos impío — “wegen des Gottlosen Beispiels das er mit der Oeffentlichkeit seiner Ausschweifungen giebt” (M-B 1:159; “debido a mostrarse como descreído al exponer su libertinaje públicamente”). En cuanto ve lo hermosa que es Aminta, decide acostarse con ella, si bien ella ya está prometida a un primo suyo. Para convencerla de que abandone a su familia para casarse con él, Jacinto y Flora, su amante, ingenian un plan para hacer que Jacinto le parezca un ángel a Aminta. Flora le cuenta a Aminta sobre su “Zärtlichkeit”, “Reichtum”, “hohen Stand”, y lo describe como tan devoto a ella que, “wenn ihr Bruder ihre Hand nicht erhalten könne, er wohl nicht lange leben würde”.<sup>76</sup> Flora y Jacinto consiguen la ayuda de una vecina que le lleva un anillo de diamantes a Aminta de parte de

<sup>71</sup> SW 1: 568; “¡Negro! ¡Negro y grueso como el de las brujas!”; “De hecho, las damas romanas también deben de tener un cabello bonito / cuando se arreglan ¿no te parece?” (MagShamhráin 46).

<sup>72</sup> SW 1: 569; “[...] Y no solo le afeitaron el cabello dorado / Del cabello, pero allí, a campo abierto, / Utilizaron algún tipo de implemento para arrancarle / Los dientes de marfil de la boca” (MagShamhráin 47).

<sup>73</sup> SW 1: 569-570; “Se cortan el cabello grueso que tienen, / Y se adornan la coronilla calva con nuestra materia preciosa. / Entonces se arrancan los dientes negros que tienen / Y se pegan los nuestros, blancos, en los huecos” (MagShamhráin 48).

<sup>74</sup> M-B #3; I: 183; “el cuadro de la misma muerte” [traducción del alemán de los autores].

<sup>75</sup> SW 1: 570; “Imagina qué parecería — ¡la cabeza de la muerte!” (MagShamhráin 49). Aunque Kleist podría haber estado trabajando en *Die Familie Schroffenstein* (1803) antes de familiarizarse con las obras de Zayas, hay otras similitudes entre estas dos obras, no solo en relación con el robo de partes del cuerpo de los vivos sino también de los muertos. En “La fuerza del amor,” la protagonista de Zayas, Laura, intenta conseguir pelo y dientes de un ahorcado, ingredientes necesarios para un hechizo para recobrar a su esposo (M-B #5; II: 164), mientras que en *Die Familie Schroffenstein* de Kleist (IV, 3), practicantes de magia blanca (Barnabé y Úrsula) le cortan el dedo a un niño que pereció ahogado (Peter) para utilizarlo de ingrediente en un hechizo para traer buena suerte (SW 1: 129). Existe un interés común en brujas y sibilas en muchas de las obras discutidas aquí, en este contexto, desde la invocación estereotípica de la anciana villana y especialmente horrenda de “Die Strafe des Geizes” de Zayas, a la bruja en “Die Macht der Liebe” en *Käthchen* de Kleist (M-B #5, II: 162, 164), a la mentira de Rosalie cuando dijo que la anciana que vio el Conde Wetter vom Strahl no era Kunigunde sino su madrastra *Sybille* (SW 1: 521), a la especulación de Ottokar en *Die Familie Schroffenstein* de que Barnabé es un brujo (SW 1: 128).

<sup>76</sup> M-B #2; I: 141; “ternura”, “riqueza”, y “alto rango”; “si su hermano no lograra conseguir su mano probablemente no sobreviviría mucho tiempo” [traducción del alemán de los autores].

Jacinto y lo alaba de modo similar, convenciendo a Aminta de que Jacinto es “noble, galán, rico”.<sup>77</sup> Jacinto le envía una carta junto con el anillo de diamantes, en la que describe su amor por ella como un mensaje que ha recibido del cielo: “me dicta el corazón que te había de criar el cielo para ser su señora” (Zayas, 91). Cuando Aminta descubre que el matrimonio fue una farsa, finalmente logra vengarse acuchillando a muerte a Jacinto y a Flora y enviándolos al infierno: “Da der Morgen nach jener traurigen Nacht angebrochen war, nicht für Jazinto noch Flora, denn in der Hölle bricht kein Morgen an für alle, deren Leben schändlich ist, wie ihr Tod” (M-B 1:191).<sup>78</sup> Mientras cortejaba a Aminta, las descripciones de Jacinto hacían alusión a imagería celestial, pero para el final de la novella ha sido enviado al infierno, que es donde pertenecía desde el principio. De modo similar a la descripción del Conde F. que hace Kleist en “Marquise von O...”, el Jacinto de Zayas parece todavía más diabólico cuando Jacinta descubre sus intenciones, precisamente porque al principio parecía un ángel. Sin embargo, hay diferencias significativas entre el Conde F. y Jacinto; por ejemplo, Graf F. quiere compensar a la Marquesa después de haberse aprovechado de ella, mientras que Jacinto no quiere saber nada de Aminta una vez se ha acostado con ella. Mientras Jacinto queda al descubierto para todo el mundo como el diablo que realmente es, el Conde F. es un personaje menos diabólico que al final no resulta ser ni ángel ni diablo sino algo intermedio. Es por ello que la Marquesa finalmente acepta a Graf F. como una pareja adecuada, mientras que Jacinta se cuelga en la casa de Jacinto en medio de la noche y los acuchilla a él y a su amante. De todos modos, a pesar de estas diferencias, el hecho de que los personajes que son depredadores sexuales se describan a la vez como ángeles y demonios parece, como mínimo, ser un precedente del motivo del esposo-violador que aparece en “Die Marquise von O...”.

A Cervantes, igual que a Kleist, “le gusta utilizar el elemento del desmayo para indicar momentos de angustia emocional” (Dünnhaupt, 152) y también es así con Zayas. Si bien las estrategias que se vuelven leitmotivos en las novellas de Kleist, tales como el desmayo, la caída y la efusión de sangre, aparecen con frecuencia en “La fuerza de la sangre” y otras de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, estos motivos también dominan el panorama de las novellas de Zayas y en ninguna de modo tan prominente como en “La fuerza del amor”. En la historia de Cervantes, el personaje principal, Leocadia, se desmaya en tres ocasiones y Rodolfo en una y la madre de Rodolfo está a punto de desmayarse al entrar en la habitación y ver a su hijo y a Leocadia inconscientes. Cada una de las *Novelas amorosas* de Zayas contiene varios desmayos: las palabras “desmayo” y “desmayarse” aparecen en veinticinco ocasiones a lo largo de las diez novellas de Zayas y en más de veinticinco en las ocho novellas de Kleist (Ohnmacht, ohnmächtig werden), y se usan de modo estratégico en similares situaciones de gran estrés donde hay un rechazo a procesar la realidad.

Además de los frecuentes desmayos, estrategia que Kleist tiene en común con Zayas y Cervantes, Kleist también insinúa otros momentos de falta de conciencia que, o bien son solo fingidos, o bien se encuentran a medio camino entre la plena consciencia y la plena inconsciencia. Este es el tema de un epigrama de Kleist que presenta una posible interpretación de “Die Marquise von O...” y que pone en duda la autenticidad del desmayo de la protagonista: “DIESER Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht! / Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu” (SW 1: 22; “ESTA novela no es para ti, hija mía. ¡Se desmayó! / ¡Menuda farsa! Nada más se quedó con los ojos cerrados, lo sé”). Cerca del final de la novella, esta ambigüedad respecto a su estado de conciencia aparece de nuevo en la escena en la que la Marquesa se reconcilia con

<sup>77</sup> Zayas, 92; “es noble, galante y rico”.

<sup>78</sup> “pues como viniese la mañana que se siguió a la triste noche para los desventurados que estaban en el infierno” (Zayas, 118).

su padre. Su madre, mirando por el ojo de la cerradura, la ve estirada sobre el regazo de su padre y la describe como: “still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen”, mientras su padre “lange, heiße und lechzende Küsse”, “gerade wie ein Verliebter!”<sup>79</sup> Esta imagen de la Marquesa como cuerpo inmóvil con la cabeza hacia atrás y los ojos cerrados sin duda sugiere el estado de “Ohnmacht”, verdadero o al menos fingido. Este momento de extrema emoción remonta a la escena de la violación al principio de la novella: la Marquesa parece estar inconsciente ante una situación que supera su capacidad de procesamiento emocional. Esta escena también hace dudar de las circunstancias del embarazo de la Marquesa. Si bien el lector solo puede resolver el rompecabezas empezando con la posibilidad de que haya sido Graf F. quien violó a la Marquesa mientras estaba inconsciente, el modo en que Kleist presenta soluciones obvias y su escepticismo respecto a verdades empíricas debiera alertar al lector sobre la posibilidad de que el padre del hijo menor de la Marquesa quizás no sea Graf F. sino más bien alguna otra persona cercana a la Marquesa y que tiene acceso a ella, ya sea en estado consciente o inconsciente.

Aunque haya bastantes episodios de desmayos en las novellas de Zayas, una lectura cuidadosa de la traducción de Mereau y Brentano revela que hay más instancias de desmayos en la traducción que en el texto original de Zayas y todavía más en “Die Marquise von O...” de Kleist. En el clímax de “La fuerza del amor”, Laura va caminando a lo largo de un muro del que cuelgan los cadáveres de los criminales cuidando de no resbalar y caer en la fosa contigua donde van cayendo los huesos de los criminales una vez se descomponen. En español, evita caer en el foso agarrándose de los cadáveres — “por no caer en la fosa, salió arrimándose a las paredes, y tal vez a los mismos ahorcados” (Zayas, 245) — y llega a salvo al otro lado donde su hermano, Don Carlos, la está esperando. Sin embargo, en la traducción de Brentano, en este momento, Laura cae a los pies de su hermano: “[...] nachdem sie oft in der Dunkelheit die Leichname berührt hatte, auf die Treppe und sank, da sie an die Luft kam, von Angst und Arbeit erschöpft zu den Füßen ihres Bruders nieder”.<sup>80</sup> Caerse a los pies de otro es una imagen familiar para el lector de Kleist: ocurre en diez ocasiones en “Die Marquise von O...”.<sup>81</sup> Sin embargo, no solo es el desmayo de Laura lo que es nuevo en la traducción al alemán de “La fuerza del amor”. En español, llega al encuentro con Don Carlos y se van de la capilla, pero la traducción de Brentano incluye otra instancia de desmayo: “Nach einigen Minuten kam sie in den Armen ihres Bruders, dessen Thränen sich mit den ihrigen vermischten, wieder zur Besinnung, und erzählte ihm, warum sie hierher gekommen sei”.<sup>82</sup> A continuación, Brentano inserta la frase “wieder zur Besinnung kommen” — lo cual podría significar solamente que se compone, pero también implica una vuelta a la conciencia después de haberse desmayado. La adición del desmayo en alemán — aparentemente de Brentano — cuando no existía en el original, intensifica este momento de perturbación emocional a la vez que añade dramatismo y sentimentalidad. Su efecto no solo consiste en llamar la atención sobre la fragilidad física de Laura, unida a su fragilidad emocional, sino que el desmayo intensifica el lazo de unión entre los hermanos.

<sup>79</sup> SW 2: 130; “estirada y quieta en los brazos de su padre, con la cabeza hacia atrás y los ojos cerrados”; “la besa los labios por largo tiempo, con pasión y deseo, exactamente como un amante” (Constantine 307).

<sup>80</sup> M-B #5; II: 175; “[...] después de haber tocado los cadáveres varias veces en una oscuridad total, en cuanto salió por las escaleras al exterior, exhausta por el miedo y la tensión, se desplomó a los pies de su hermano” [traducción del alemán de los autores].

<sup>81</sup> Momentos en los que alguien se desploma literalmente en los pies de otro se encuentran en SW 2: 106, 118, 120, 122, 125 (2x), 138, and 140. En otras ocasiones hay referencias en el habla en SW 2: 108 and 135.

<sup>82</sup> M-B # 5; II: 175; “Tras varios minutos en los brazos de su hermano, cuyas lágrimas se habían mezclado con las suyas, volvió en sí y le explicó por qué había ido allí [traducción del alemán de los autores].”

Otra escena insertada en la traducción intensifica aún más este lazo entre los hermanos. La traducción de Brentano contiene una descripción de tres páginas del pacto de sangre entre Laura y Don Carlos que no se encuentra en el original en español. Tras descubrir que Diego, el esposo de Laura, abusa físicamente de ella, su hermano y su padre intervienen para impedir que acabe matándola. Deciden que no pueden soportar ver a Laura en tan miserable situación así que, en lugar de ayudarla a huir, se mudan a otra ciudad, Piedrablanca, para no tener que seguir siendo testigos de ello. Se trata de un momento inesperado dado que el amor de Don Carlos por su hermana es notable desde la primera página de la novella: “Vorzüglich liebte sie Don Carlos der jüngere Bruder, dessen Neigung für Laura so zärtlich war, daß er meistens sich selbst über ihr vergaß”.<sup>83</sup> El que la abandone de repente cuando ella es más vulnerable resulta ilógico dado lo que sabemos de la relación. Esta inconsistencia se resuelve, al menos en parte, en la escena del pacto de sangre que Brentano incluye en la traducción al alemán. Don Carlos visita a su hermana una última vez antes de mudarse y le propone un plan que le ayudará a sentirse más segura cuando esté sola con Diego: “[...] ich komme dir einen Vorschlag zu thun, der mich beruhigen wird”.<sup>84</sup> Le cuenta una historia sobre una esclava de Portugal que se podía comunicar con su padre gracias las heridas que se habían hecho y luego unido para mezclar su sangre. Cuando cualquiera de ellos atravesaba dificultades podían sentirlo en la cicatriz, la cual les alertaba y así podían ir a ayudar al otro. Entonces, Don Carlos y Laura se hacen un corte en el brazo izquierdo y unen las heridas creando así una “*simpathetische Verbindung*” (M-B #5; II: 162; conexión simpática) entre ellos que explica por qué Don Carlos se despierta de repente en medio de la noche sintiendo que Laura está sufriendo en la capilla de donde cuelgan los cuerpos de los criminales: “In derselben Nacht, als Laura nach der Kapelle gegangen war, erwachte Don Karlos plötzlich, er fühlte in seinem Herzen eine fürchterliche Angst, sein Blut lief ihm heiß durch alle Adern, und er erweckte durch ein heftiges Weheklagen das ganze Haus”.<sup>85</sup> Sin la escena anterior en la que mezclan la sangre, no hay explicación de por qué Don Carlos sabe que tiene que ir al encuentro de Laura precisamente en ese momento. En el original de Zayas se lee: “Estando don Carlos acostado en su cama al tiempo que llegó Laura al humilladero, despertó con riguroso y cruel sobresalto, dando tales voces que parecía se le acababa la vida”<sup>86</sup> — indicando que Don Carlos se despierta de modo espontáneo justo en el momento adecuado. Brentano entrelaza este nuevo elemento en el argumento por el resto de la narración; por ejemplo, cuando Laura intenta ocultar su identidad a su hermano cambiando la voz: “Laura konnte ihre Stimme nicht so verstellen, daß Karlos sie nicht erkannt hätte, ihr Blut in seinen Adern verrieth sie”.<sup>87</sup> Don Carlos apela a la sangre de nuevo cuando la llama: “[...] gehe hervor, Laura, ums Himmels willen, bei jenem Bund, den unser Blut in der Nacht, ehe wir schieden, besiegelte, beschwöre ich dich, komme zu mir!”<sup>88</sup> En el original, el que Laura no sea capaz de ocultar su voz no necesita otra explicación más que su hermano no se había

<sup>83</sup> M-B #5; II: 130-131. “Quería sobre todo a Don Carlos, su hermano menor, cuyo afecto por ella era tan tierno que a menudo se olvidaba de sí mismo de pensar tanto en ella” [traducción del alemán de los autores].

<sup>84</sup> M-B #5; II: 159; “[...] He venido a hacerte una propuesta que te dejará más tranquila” [traducción del alemán de los autores].

<sup>85</sup> M-B #5; II: 171-172; “La misma noche en que Laura fue a la capilla Don Carlos se despertó de modo repentino; sintió un terror profundo en el corazón, le hervía la sangre por las venas, y despertó a toda la casa con sus violentos quejidos” [traducción del alemán de los autores].

<sup>86</sup> Zayas 243; “La noche en la que Laura fue a la capilla Don Carlos estaba durmiendo profundamente en su cama. De repente se despertó de un sobresalto y gritó tan fuerte que casi parecía que se estuviera muriendo” (Boyer 176).

<sup>87</sup> M-B #5; II: 174; “Laura no fue capaz de cambiar su voz lo suficiente como para que su hermano no la reconociera; la sangre que corría por sus venas la delató” [traducción del alemán de los autores].

<sup>88</sup> M-B #5; II: 174; “[...] sigue adelante, Laura, por el amor de Dios, en el nombre del pacto sellado con nuestra sangre en la noche antes de partir, te ruego, ¡ven a mí!” [traducción del alemán de los autores].

olvidado de su sonido: “[Don Carlos] no la tenía tan olvidada como ella pensó”.<sup>89</sup> Quizás Brentano encontrara esta escena en otra traducción, tal vez al francés, o en otra edición en español de la que no tenemos noticia. En cualquier caso, sabiendo de su tendencia a embellecer textos para fortalecer la cohesión literaria, es probable que esta adición al argumento fuera de su propia invención.<sup>90</sup> Otro ejemplo de que Brentano se toma libertades en sus otras obras es *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi* (1833), que cuenta la historia de la vida y crucifixión de Jesucristo de acuerdo con la monja Anna Katharina Emmerich, pues él se sentó junto a su cama y registró las visiones que ella le iba contando. Luise Hensel, una de las cuidadoras de Emmerich, escribió sobre la tensión entre Brentano y la monja debido a su tendencia a embellecer lo que ella le había contado.<sup>91</sup> Es importante resaltar que los tres motivos de las adiciones de Brentano a “La fuerza del amor” — caídas, desmayos y efusión de sangre — son también tres de los motivos más característicos de las novellas de Kleist. Al leer la traducción de Brentano, Kleist encontró más inspiración temática para sus propias novellas que si hubiera leído directamente la obra de Zayas.

## V. Sintaxis y estilo en las traducciones de Mereau-Brentano y en las obras de Kleist

Hubiera sido difícil encontrar un modelo más convincente que Zayas para la virtuosidad hipotáctica de Kleist de no ser por las innovaciones que presentan Mereau y Brentano en sus traducciones. Algunas de las oraciones de Zayas son tan largas que su traductora al inglés explica en sus notas que tuvo que cortar y reorganizar las largas y complejas oraciones de Zayas “for the sake of readability” (para que fueran legibles) (Boyer, xxxvii). Boyer da un ejemplo de una única oración en “Al fin se paga todo” (Just Desserts / Das Ende lohnt Jedem) que consta de 173 palabras, catorce comas y dos puntos y comas (Boyer, xxxvii-xxxviii.) En su traducción al inglés pasan a ser diez oraciones diferentes.<sup>92</sup> Mereau y Brentano, sin embargo, no sintieron la necesidad de cortar las largas oraciones del original en español. Al contrario, aunque hay algunos casos en que una oración se divide en dos y otras en que dos oraciones se convierten en una, el fenómeno más frecuente de Mereau y Brentano consiste en combinar secuencias de varias oraciones cortas en párrafos e incluso en oraciones que ocupen toda la página. Un párrafo de cuatro oraciones y un total de 208 palabras en el original en español de “La fuerza del amor” (Zayas 229-230) aparece traducido al alemán con un párrafo de tres oraciones y un total de 259 palabras que ocupa casi dos páginas (M-B #5, II: 143-145). Esto se logra, principalmente, al incrementar el número de comas, de dieciocho en el original en español a cuarenta y cuatro en la traducción al alemán y, en menor medida, al incrementar el número de puntos y comas de dos a tres.

En junio de 1804, al responder a un crítico que aparece identificado solo como “A.” (mencionado con anterioridad) Friedrich Börsch defiende la extravagancia hipotáctica de las traducciones de Mereau-Brentano argumentando que la oración larga es una característica que está inextricablemente unida a las tradiciones comunes a la lengua italiana y española y al estilo de la

<sup>89</sup> Zayas 244; “Su hermano [Don Carlos] no la había olvidado completamente, tal como ella pensaba”.

<sup>90</sup> En otros momentos del texto, Brentano se toma la libertad de eliminar en vez de añadir; por ejemplo, la canción que canta Laura cuando se lamenta por el modo en que la trata su esposo no aparece en la traducción al alemán. La canción se menciona y se describe brevemente pero no se traduce (M-B #5; II: 123-124).

<sup>91</sup> “Er [Brentano] pflegte morgens etwa 9-10 Uhr zu ihr zu kommen und auf einem Blättchen zu notieren, was sie ihm zu erzählen hatte. [...] Dann schrieb er zu Haus während des Tages ausführlicher auf, was sie erzählt, und kam gegen Abend wieder, es ihr vorzulesen, wo sie dann manches berichtigte. Einmal ward sie unwillig und schalt, daß er etwas ganz anders aufgeschrieben, als sie es gesagt; [...] und drohte, ihm gar nichts mehr zu erzählen, wenn er daran ändern wolle; er mußte alles durchstreichen” (FBA 27, 2: 62-63).

<sup>92</sup> Es difícil decir hasta qué punto la puntuación fue elección de Zayas, dado que el texto “probablemente refleje el juicio del impresor o del editor moderno más que del original del autor” (Boyer, xxxviii).

novella que se propagó del italiano al español y de ahí a otras lenguas europeas. Por lo tanto, alterarlo en la traducción supondría perder la novella en la traducción:

Um die Dikzion zu beurtheilen, hält man dafür, ist nöthig, daß man die *Originalsprache*, welche nebst der italienischen für die Novelle am geschicktesten ist, verstehe, [...] denn die Struktur des Einzelnen, z. E. der Perioden, wird hierdurch begründet. Sie dürfen also nicht in kleinere zersägt worden, weil sonst ein anderer Geist, als der des Verfassers, zum Vorschein kommt; denn der Geist spricht uns durch das Aeußere, also auch durch Worte mit an. Man versuche die großen schöngerundeten Perioden des *Cervantes*, des *Saavedra Farardo* oder des *Ginez Hita* in der “romantischen Geschichte der Verschwörung der Bencerragen” in kleinere à la Florian zu zerschneiden: wie verschieden ist dann das Original und, hat man nach jener benannten Zerschneidung übersetzt, die Uebersetzung!<sup>93</sup>

Sin embargo, esta defensa solo es correcta hasta cierto punto dado que Mereau y Brentano no solo no acortaron las largas oraciones de Zayas, sino que las alargaron más. Los lectores de novellas de autores alemanes de fines del siglo XVIII y principios del XIX (Schiller, Goethe, Wackenroder) estaban más acostumbrados a las oraciones largas y complejas de lo que lo estaban los lectores de finales del siglo XX para los que Boyer tradujo Zayas al inglés; de todos modos, que Mereau y Brentano conviertan los raros momentos en los que las novellas de Zayas presentan oraciones más cortas en un menor número de oraciones más largas y complejas, se aleja tanto de la tradición de la narrativa breve española como de la alemana, volviéndose una característica distintiva de la obra narrativa de Kleist en los años inmediatamente posteriores. En consecuencia, en el presente estudio resulta ser de mayor influencia el modelo de oración presente en las traducciones de Mereau-Brentano que el de las novellas originales de Zayas. De hecho, una de las similitudes más llamativas entre las traducciones de Zayas y la obra narrativa de Kleist es el uso liberal que hacen de las normas de puntuación y la longitud similar de las oraciones. Tal como se expone en la continuación, la longitud de las oraciones es una de las muchas medidas que indican que, desde un punto de vista estilístico, los textos de Kleist son más similares a las traducciones de Mereau-Brentano que a los originales de Zayas.

El signo de puntuación más famoso en las obras de Kleist — el “guión largo” (*Gedankenstrich*) que aparece en “Die Marquise von O...” cuando Graf F. se encuentra a solas con la Marquesa inconsciente — significa el momento en que supuestamente se comete una violación y es de un parecido sorprendentemente similar a la traducción de Mereau de la segunda novella de Zayas, *Die betrogene Aminta*. Inmediatamente después del casamiento secreto entre Aminta y Jacinto, Flora, la amante de Jacinto acompaña a los recién casados a su dormitorio donde Aminta se acuesta con Jacinto, quien ella cree venido del cielo cuando en realidad es un demonio (M-B #2, I: 151). El narrador describe que Flora está inquieta por ver a Aminta deshonrada y miserable para poder tener de vuelta a Jacinto para sí misma y entonces corta este párrafo con un

<sup>93</sup> *ZfdeW*: 1804, 607. “Para juzgar el estilo de una traducción, según se considera — sin duda es necesario entender la *lengua original* la cual es, además del italiano, la preferible para la novella [...] dado que la estructura de los elementos originales, como pueda ser el lugar donde se colocan los puntos, está basada en el original. Así, las oraciones no se pueden cortar y transformar en oraciones más cortas ya que esto crearía una impresión diferente del espíritu del autor, pues el espíritu habla a través de las características externas y por ello también a través de la elección de las palabras. Intente cortar las hermosas y largas oraciones circulares de *Cervantes*, de *Saavedra Fajardo* o de *Ginés Pérez de Hita* en “La romántica historia de la conspiración de los Abencerrajes” y volverlas en oraciones más cortas; qué diferente resulta entonces el original y, si uno fuera a traducir partiendo de esa versión recortada, ¡qué diferente sería entonces la traducción! [traducción del alemán de los autores].

guión largo para así evitar tener que expresar el indecible momento de la deshonra de Aminta. Justo después del guión largo, el narrador cambia de escena abruptamente a la casa de Aminta donde su tío está consternado por su desaparición: “Doch wir wollen den Schleier, den die Nacht über Verrätherei und Unschuld ausbreitet, nicht heben, und uns mit dem Troste, daß Gott über uns alle richtet, nach dem Hauße Amintens wenden, wo zu dieser Stunde Verwirrung, Thränen, Schwüre, Drohungen, ihren fruchtlosen Tummelplatz hatten”.<sup>94</sup> En ambos casos, el narrador emplea el guión largo para indicar el instante indecible, el instante del deshonor y momento crucial para las suertes tanto de Aminta, en la versión alemana, como de la Marquesa de Kleist. Sin embargo, en la obra original de Zayas no hay ningún guión largo; simplemente se salta la escena y empieza un nuevo párrafo.

La cuestión de si el uso similar del guión largo que hacen Mereau-Brentano y Kleist indica meramente que los guiones largos eran más comunes en la escritura alemana del siglo XIX que en la escritura española del XVII se puede contestar rápidamente. No solo el guión largo tenía y sigue teniendo un uso reducido en español, sino que hay toda indicación para afirmar que el uso de un solo guión largo de Mereau-Brentano inspiró en Kleist su uso distintivo del guión largo. El guión largo que marca el momento en que engañan a Aminta para que se acueste con Jacinto es, de hecho, el único guión largo en esta traducción alemana de la novella de setenta y una páginas. Un tanto sorprendente es que los guiones largos apenas aparezcan a lo largo de las traducciones al alemán de las novellas de Zayas; por ejemplo, “Die Macht der Liebe” (“La fuerza del amor”) contiene solo un guión largo y la primera novella, “Wer sich wagt geht zu Grund” (“Aventurarse perdiendo”) también solo uno. Estos guiones largos son aún más significativos porque Zayas nunca los usa para indicar una omisión, una pausa en la acción, o la ruptura del hilo narrativo, sino exclusivamente para indicar el principio y el final del discurso directo en lugar de las comillas, de acuerdo con la ortografía española. Por consiguiente, el insertar el guión largo en la novella de Zayas como marcador de lo que el narrador decide omitir tiene una función sorprendentemente similar a la del guión largo en “Die Marquise von O...”; en ambos casos, el guión largo reemplaza el mismo momento indecible en el argumento — el sexo sin consentimiento — y sirve la misma función narrativa, es decir, como significante silencioso.

Más allá de la puntuación, la sintaxis y las similitudes estilísticas, hay amplia evidencia de la influencia de las traducciones al alemán de las novellas de Zayas en el lenguaje de las obras narrativas de Kleist. El número y la frecuencia con la que Kleist incluye frases sobresalientes extraídas de las obras de sus contemporáneos y predecesores es un campo importante en el que todavía queda mucho trabajo por hacer y la clave para entender el modo en que Kleist utiliza las novellas de Zayas en las suyas propias. En algunos casos, Kleist primero toma prestadas las frases, adaptadas de traducciones muy recientes de obras de Cervantes, Shakespeare y la reciente propaganda antinapoleónica proveniente de España, y luego las repite múltiples veces. Por ejemplo, en *Die Hermannsschlacht* II,1, de Kleist, Hermann caracteriza la división entre las ocupaciones como “Der höllentstiegene Geschwisterreigen” (SW 1: 548; “el baile en círculo entre hermanos llegado del infierno”); en “Katechismus der Deutschen” (1809), Kleist describe a Bonaparte como “einen der Hölle entstiegenen” (1809; SW 2: 354; “uno que viene del infierno”). El primer uso contemporáneo de “höllentstiegen” que Kleist habría conocido sería la invocación de Marco Antonio de la frase “der Höll’ entstiegen” (Sachs 38) en la traducción de *Julius Caesar*

<sup>94</sup> M-B #2, I: 151; “Sin embargo escogemos no levantar el velo que la noche esparce sobre el engaño y la inocencia y, con la seguridad de que Dios a todos nos juzga, volvemos a la escena en la casa de Aminta la cual, a esta misma hora, se había vuelto en un inútil campo de confusión, lágrimas, juramentos y amenazas” [traducción del alemán de los autores].”



de Shakespeare hecha por August Wilhelm Schlegel (III,1; Berlin: Unger,1797; “venido del infierno”); el segundo sería la traducción embellecida de los celos como una “hoellenstiegene Krankheit” (“enfermedad venida del infierno”) en la traducción al alemán de Franz Theremin de 1808 de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1615) de Cervantes.<sup>95</sup> En “Katechismus der Deutschen”, el personaje que aparece como “Hijo” de Kleist describe a Napoleón Bonaparte como un “Vatermördergeist, der herumschleicht, in dem Tempel der Natur, und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist” (SW 2: 354; “espíritu patricida que se arrastra por el templo de la naturaleza y sacude cada pilar sobre el que está construída”); y en *Das Käthchen von Heilbronn* (1807-1810) de Kleist, Theobald llama al Conde Wetter vom Strahl, “Ein glanzumfloßner Vatermördergeist, / An jeder der granitnen Säulen rüttelnd, / In dem urewgen Tempel der Natur; / Ein Sohn der Hölle [...]” (SW 1: 517; “Un espíritu patricida sumergido en el brillo, que sacude cada pilar de granito, en el eterno templo de la naturaleza, un hijo del infierno”). “Vatermördergeist” aparece por primera vez en la traducción al alemán del antinapoleónico “Catecismo español”, un proyecto en el que Friedrich Schlegel participa como traductor y que sirvió de modelo a Kleist para el “Katechismus der Deutschen”.<sup>96</sup>

En el segundo párrafo de la traducción de Mereau-Brentano de la cuarta novella de Zayas, “Der gewarnte Betrogene” (o el primer párrafo en el original de Zayas de “El prevenido engañado”), la relación entre Serafina y un noble se describe como “zärtliches Einverständnis” (“deseo”): “Der Jüngling faßte eine so große Leidenschaft für die Dame, als die Kälte war, mit welcher sie dieselbe erwiderte, denn sie hatte schon ein zärtliches Einverständnis mit einem anderen Edelmann”.<sup>97</sup> Kleist utiliza la misma frase para describir la relación de Jerónimo con Josephe en el primer párrafo de “Das Erdbeben in Chili”: “Don Enrico Asteron, einer der reichsten Edelleute der Stadt, hatte ihn ungefähr ein Jahr zuvor aus seinem Hause, wo er als Lehrer angestellt war, entfernt, weil er sich mit Donna Josephe, seiner einzigen Tochter, in einem zärtlichen Einverständnis befunden hatte”.<sup>98</sup> No existe registro del uso del término “zärtliches Einverständnis” con anterioridad a la traducción de Mereau y, en cambio, hay un gran número que sigue a Kleist, en su mayoría citas de Kleist (Schütz 292). Justo después de la publicación de las obras de Kleist en 1908-1911, la traducción de Heinrich Conrad de 1911 del capítulo décimosexto de las *Memorias* de Casanova, recurre a la frase distintiva “zärtliches Einverständnis” al traducir “Et si l'on vient à découvrir notre tendresse?” como “Und wenn man unser zärtliches Einverständnis entdeckte?”<sup>99</sup> Si bien la traducción de Conrad manifiesta alguna similitud con la primera traducción al alemán de Wilhelm von Schütz de 1822-1829, con: “Aber wie, wenn unser Einverständnis an den Tag kömmt? —”, así como con el original — “notre tendresse?” — dado que la traducción de Mereau de las novellas de Zayas parece haber acuñado la frase “zärtliches Einverständnis”, y además, teniendo en cuenta el momento preciso y los precedentes y el que salga

<sup>95</sup> El que Kleist esté utilizando las traducciones más recientes se demuestra al contrastar la traducción anónima del *Persiles* de 1746 donde “celos” aparece traducido simplemente como “Eiversucht” (Cervantes, *Persilus* 388).

<sup>96</sup> La traducción apareció en la vigésima sección del cuarto volumen de *Sammlung der Aktenstücke über die spanische Thronveränderung* (Vienna: Germanien, 1809) 103-114. Véase Grathoff, 184.

<sup>97</sup> M-B #4, II: 6; “El joven desarrolló una pasión tan grande por la dama que parecía en proporción inversa a la frialdad con la que ella le respondía, pues ya había entrado en tiernas conversaciones con otro caballero” [traducción del alemán de los autores].

<sup>98</sup> SW 2: 145; “Don Enrico Asteron, uno de los nobles más ricos de la ciudad, hacía alrededor de un año lo había echado de su casa, donde trabajaba como tutor, debido a la tierna conversación que existía entre él y Donna Josephe, la única hija de Don Asteron (Constantine 312).

<sup>99</sup> Véase Casanova, p. 442 y Conrad, p. 441.

a la luz durante la nueva ola de recepción de Kleist que sigue a la publicación de sus obras completas editada por Erich Schmidt, parece que la inspiración para Conrad haya sido Kleist.

### Conclusión

Wilhelm von Humboldt observó lo siguiente en la introducción a su traducción al alemán del *Agamemnon* de Esquilo:

Das Uebersetzen und gerade der Dichter ist vielmehr eine der nothwendigsten Arbeiten in einer Literatur, theils um den nicht Sprachkundigen ihnen sonst ganz unbekannt bleibende Formen der Kunst und der Menschheit, wodurch jede Nation immer bedeutend gewinnt, zuzuführen, theils aber und vorzüglich, zur Erweiterung der Bedeutsamkeit und der Ausdrucksfähigkeit der eignen Sprache. (Von Humboldt 130)<sup>100</sup>

Sería difícil encontrar un ejemplo más convincente de la idea de Humboldt que las evidentes similitudes transtextuales y la transferencia intertextual que va de Zayas, a Mereau y Brentano, y a Kleist de los principios narrativos, elementos estilísticos, puntuación y sintaxis característicos de las traducciones de las novellas de Zayas de Mereau-Brentano, algunos de cuyos rasgos ya conocen los lectores de la narrativa de Kleist por considerarlos kleistianos.

El caso mencionado anteriormente demuestra que ya solo el número y la naturaleza de las similitudes entre las traducciones de las novellas de Zayas de Mereau-Brentano y los textos de Kleist “Die Marquise von O...”, *Das Käthchen von Heilbronn*, y “Das Bettelweib von Locarno”, por mencionar solo tres de ellas, no pueden considerarse únicamente como adaptaciones no marcadas de pasajes o elementos de las historias de Zayas, sino que constituyen una relación de hipotexto-hipertexto. En cuanto a su contenido, las obras de Zayas y Kleist también comparten lo que Marina S. Brownlee denomina “epistemofilia”, un fenómeno que funciona como principio narrativo a lo largo de las historias de Zayas: “el deseo de saber secretos y escándalos y de conocer las circunstancias del tormento de la mujer que sufre de abuso para así explorar la subjetividad humana y su cualidad laberíntica” (Brownlee 173).<sup>101</sup> El término “epistemofilia” remite a Mikhail Bakhtin y a su observación de la literatura como forma de investigación epistemológica: “Cuando la novela se convierte en el género dominante, la epistemología se convierte en la disciplina dominante” (Bakhtin 15). La afinidad entre Zayas y Kleist se vuelve central con el trasfondo de la epistemofilia, en particular en lo que respecta a los asuntos de los desempoderados y la dinámica de su desempoderamiento. Por medio de una apelación similar a lo que Walter Müller-Seidel describió como un rítmico “Versehen und Erkennen” en las obras de Kleist, tanto las novellas de Zayas como las de Kleist ponen en duda la idea del conocimiento. Los textos de ambos autores despistan de modo intencional al lector al presentar una multiplicidad de voces opuestas por medio de un fenómeno que Bakhtin denominó *heteroglosia*. La afirmación de Brownlee respecto a que las historias de Zayas presentan ideas opuestas y que desorientan, “una diversidad de perspectivas en lugar de una que sea ideológicamente consistente” (Brownlee 181) es igualmente cierta respecto a las novellas de Kleist. Todavía más convincente que la evidencia conceptual de relaciones

<sup>100</sup> “La traducción y, en particular, la de los poetas, es una de las tareas más necesarias de una literatura, en parte porque introduce formas de arte y de vida humana que de otro modo hubieran permanecido totalmente desconocidas para aquellos que no conocen la lengua y, sobre todo, porque incrementa el significado y la expresividad de la propia lengua de uno”.

<sup>101</sup> De aquí en adelante aparece citado como “Brownlee” con el número de página.

intertextuales, son los casos concretos de adaptación a nivel sintáctico o léxico; la mayoría de los lectores que conozca muy bien la obra narrativa de Kleist reconocerá como un rasgo plenamente kleistiano solo mencionar la frase “zärtliches Einverständnis” o el guión largo que aparentemente es indicador de violencia sexual (extendida). Tal como se ha establecido, ambos rasgos se originan en las traducciones de las novellas de Zayas de Mereau-Brentano.

Es también crucial que el período de la producción narrativa inicial de Kleist — 1804 a 1807 — en el que se dedica plenamente a la novella en vez de a la tragedia, corresponda a las fechas de publicación de los dos volúmenes de las traducciones de Mereau-Brentano de 1804 y 1806. Kleist no escribió, ni siquiera mencionó que estuviera escribiendo una obra literaria narrativa hasta su obra sobre Michael Kohlhaas en 1804, el mismo año en el que apareció la publicación de *Spanische Novellen* de Mereau-Brentano. A propósito de esto, Kleist escribió su primera novella completa en 1806 y la publicó en 1807: “Das Erdbeben in Chili” (1806/1807) apareció como “Jerónimo und Josephe” en fascículos, del 10 al 15 de septiembre, en *Morgenblatt für gebildete Stände*, después de la cual aparecieron *Michael Kohlhaas*, “Die Marquise von O...”, “Das Bettelweib von Locarno”, “Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik”, “Die Verlobung in St. Domingo”, “Der Findling” y “Der Zweikampf”, todos entre 1806 y 1811, es decir, los años que siguieron a la publicación de las traducciones de las novellas de Zayas de Mereau-Brentano. Para Kleist, quien había escrito dos tragedias y una comedia entre 1802 y 1805, esto constituye no solo un cambio del género central de su obra, sino del modo en que se conectaría con los géneros.

Seán Allan menciona que mientras que las tragedias de Kleist, de modo muy característico, “rompieron con muchas de las convenciones teatrales de su tiempo”,<sup>102</sup> sus novellas “pertenecen a una tradición identificable” (Allan 2) que se remonta a las novellas italianas y españolas de la Italia del siglo XIV (Boccaccio) y de la España del siglo XVII (Cervantes).<sup>103</sup> Si bien es cierto, a diferencia de la novella de Boccaccio o de las que componen *Comische Erzählungen* (1765) de Christoph Martin Wieland, la tradición de la novella gótica que va de Schiller y Goethe a Kleist — al igual que de Zayas a Kleist en las novellas de la fatalidad — constituye el hilo de continuidad alterno de la “novella de la muerte” alemana, un género cuyas señales distintivas son la crisis, la indignación y el rechazo y que representa la llegada de una ineludible conciencia de modernidad, tal como han demostrado Andreas Gailus and Jeffrey L. High.<sup>104</sup> Con todas las similitudes entre las novellas de Zayas y de Kleist, las diez novellas de Zayas exhiben las características clásicas de la tradición iniciada por Boccaccio con su *Decameron* (1348-1353): la novella que forma el marco narrativo comprende las historias que cuentan un grupo fijo de personajes rodeados por la crisis de la peste. La crisis de la novella de Zayas también es una enfermedad, pero a menor escala: una joven, Lisis, está enferma y su familia y amigos organizan una serie de reuniones para entretenerla, con dos narraciones intercaladas cada noche. En las novellas de Kleist, post-Schiller, la estrategia de un único marco narrativo presenta tanto las narraciones intercaladas como la peste con un tono verosímil siniestro y tienen lugar serias consecuencias morales justo al límite de lo convincente. En este momento, en la narrativa sobre la imposibilidad de lograr una narración que sea hermenéuticamente coherente en sí misma, Kleist se desliga de Zayas filosóficamente, si no estilísticamente.

<sup>102</sup> De aquí en adelante aparece citado como “Allan” con el número de página.

<sup>103</sup> Estas expresiones persistentes de crisis, indignación y rechazo están presentes en Kleist y en Zayas en mucha mayor medida que en Cervantes. El final de “Die Marquise von O...”, que es “perturbadoramente sanguinario”, “no fidedigno” e inquietante, comparte menos con el cierre armónico de la novella de Cervantes de lo que lo hace con los cuentos de Zayas. Véase Jeffrey L. High, “Crisis”, 195.

<sup>104</sup> Véase Jeffrey L. High, “Introduction”; véase también Andreas Gailus.

Tal como han escrito Susan Bassnett y André Lefevere: “Las reescrituras pueden introducir nuevos conceptos, nuevos géneros, nuevas estrategias y la historia de la traducción es también la historia de la innovación literaria, de la capacidad de una cultura de formar a otra” (Venuti vii). Con una excepción notable, antes de la presente investigación sobre la relación de Kleist con la obra de Zayas en traducción y su importancia para la innovación literaria, parecería que Hugo Aust fuera uno de los pocos que hubieran reconocido el impacto profundo y potencial de las traducciones de Mereau-Brentano para la trayectoria evolutiva de la novella alemana, declarándolas mucho más significativas que los cuentos de hadas de Brentano o su novella canónica *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* (El cuento del honesto Caspar y la justa Annie; 1817).<sup>105</sup> La excepción notable es Wieland, con su comentario justo en el momento adecuado y su proximidad al círculo de Mereau-Brentano, son contribuciones importantes para la historia de la recepción de Zayas en la literatura alemana.

En su “Novelle ohne Titel” de 1803 — la única novella en la colección *Hexameron von Rosenhain* (1805) — Wieland entrega la que parecería ser la novella más kleistiana de toda su obra (Wieland 258-286), de no ser porque Wieland ya había escrito y publicado antes de que Kleist escribiera ninguna obra narrativa breve. De modo similar a un buen número de lo que hoy se consideran rasgos kleistianos reconocibles, el marco escénico gótico y español de Wieland, el protagonista (Galora) descrito como “ein so grimmiges, blutdürstiges, cannibalisches Geschöpf” (Wieland 19: 282: “una criatura tan iracunda, sanguinaria y canibalesca”), una atmósfera de disimulos, inescrutable, a la luz de las velas, a medianoche, con cambio de identidades, penumbra, es de una similitud sorprendente a las traducciones de las novellas de Zayas de Mereau-Brentano. Wieland, que escribió una sola novella gótica en su larga carrera, en una carta de 1803 contenida en *Cartas de Wieland*, demuestra que era consciente de las traducciones nacientes de Mereau-Brentano. En primer lugar, el narrador del marco narrativo de Wieland explica que Herr M. se proponía contar una pequeña novella “die er ehemals in einem alten wenig bekannten Spanischen Buche gelesen zu haben vorgab” (Wieland 19: 256; “que pretendía haber leído una vez en un libro español antiguo y poco conocido”). Hacia el final, el Herr M. de Wieland compara la tradición wielandiana de la comedia y la novella — “alle Komödien und beinahe alle Novellen” (“todas las comedias y casi todas las novellas”) — con los relativamente escasos ejemplos de obras trágicas en narrativa breve — novellas — “die ein tragisches Ende nehmen [...] — mit der Anwartschaft auf gräßliche Träume zu Bette zu schicken [...]” (Wieland 19: 278-279; “que toman un final trágico [...] — y lo envían a uno a la cama con la posibilidad de tener sueños horribles”). Herr M. procede a amenazar con hilvanar un cuento gótico, “wie es heutzutage die Mode ist, auf die höchste Spitze des Schrecklichen und Unsinnigen getrieben — meinen Sie nicht, daß meine Novelle neben den allergräßlichsten sich mit Ehren sehen lassen dürfte?” (Wieland 19: 280; “tal como está de moda hoy día, en que se llevan las historias a los mayores extremos de lo terrible y falto de sentido — ¿no les parece que mi novella puede tener el honor de encontrarse entre las más horribles de todas?”). La primera persona en hablar después de Herr M., Nadine von Thalheim, lo resume con un gesto retórico de lo más revelador para el año 1803, con la comparación de la novella contemporánea “gattungsgerechte” (“representativa del género”) de su predecesor, seguida de su

<sup>105</sup> “Brentanos Stellung innerhalb der Novellengeschichte ist keineswegs dadurch hinreichend charakterisiert, dass ihn seine ‘Märchen’ aus dem Zusammenhang ausschließen, während die *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* (1817) ihm einen herausragenden Platz in der Gattungsentwicklung zuweist. Für die Entstehung der Novelle in Deutschland weitaus wichtiger ist seine Übersetzertätigkeit. Im Jahr 1804 erschien der erste Band der von Sophie Brentano herausgegebenen *Spanischen und Italienischen Novellen*; dieser und der nachfolgende zweite Band (1806) enthielten die wohl von Clemens Brentano stammende Übersetzung bzw. Bearbeitung der *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) der Spanierin Maria de Zayas y Sotomayor. Véase Hugo Aust, p.108.

anécdota, de nuevo, en contraste con los tres cuentos “Erzählungen” que la precedieron: “Herr M. hat sich mit einer spanischen Novelle aus der Sache gezogen; was bleibt mir also, um etwas Neues auf die Bahn zu bringen, als eine *Anekdote*?” (Wieland 19: 286; “Herr M. se ha salido con una novella española ¿qué me queda a mí, para poder traer algo nuevo, sino una anécdota?”). No cabe duda de que ambos se refieren a las novellas de María de Zayas. Finalizada en enero de 1803, la “Novelle ohne Titel” se terminó poco antes de que Kleist fuera a pasar seis semanas de invitado a la casa de Wieland en el invierno de 1803. Por consiguiente, la “Novelle ohne Titel” de Wieland marca el inicio de la recepción de las traducciones de las novellas de Zayas de Mereau-Brentano, la cual Aust considera “[f]ür die Entstehung der Novelle in Deutschland weitaus wichtiger” (Aust 108; “mucho más importante para el desarrollo de la novella en Alemania”) que la obra narrativa original de Brentano. La novella de Wieland sale a la luz durante la última fase de trabajo de Mereau y Brentano en el primer volumen de *Spanische Novellen* que se publicó en mayo de 1804 y que para el 14 de junio de 1804 ya había sido reseñado en el número 118 de *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser*. Unos dos años después, en 1805, Kleist empezó a trabajar en *Michael Kohlhaas*; en 1806, Kleist empezó a trabajar en su novella “española” desde muchas perspectivas, “Das Erdbeben in Chili” (El terremoto de Chile), publicada en septiembre de 1807 y, en una línea similar, su primera novella italiana, “Die Marquise von O...”, publicada en febrero de 1808.

**Obras citadas**

- Allan, Seán. *The Stories of Heinrich von Kleist*, Rochester NY: Camden House, 2001.
- Amelung, Heinz, ed. *Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau*, vol.1. Leipzig: Insel Verlag, 1908. 2 vols.
- Aust, Hugo. *Novelle*. Stuttgart: Metzler, 2012.
- Bakhtin, Mikhail. "Epic and Novel". En *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bassnett, Susan, y André Lefevere. "General editors' preface". En Lawrence Venuti. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge, 1995. vii.
- Behme, Hermann. *Heinrich von Kleist and C.M. Wieland*. Heidelberg: Carl Winter, 1914.
- Blanknagel, John C. "Heinrich von Kleist and Wieland". *The Journal of English and German Philology* 25.1 (1926): 54-65.
- Brentano, Sophie, ed. *Spanische und Italienische Novellen*. Penig: Dienemann, 1804 y 1806.
- Brentano, Clemens. *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald y Detlev Lüders, ed. Stuttgart: Kohlhammer, 1974-2014.
- . *Die lehrreichen Erzählungen und Liebesgeschichten der Donna Maria de Zayas und Sotomayor*, "Übertragen von Clemens Brentano". 2 vols. Leipzig: Ernst Rowohlt Verlag, no date/1910?.
- . trad.. *Spanische und Italienische Novellen*. Leipzig: Rowohlt, 1918.
- . *Spanische Novellen. Der Goldfaden*, en *Sämtliche Werke*. Vol. 13. Heinz Amelung y Carl Schüdelkopf, ed. Munich y Leipzig: Georg Müller, 1911.
- . *Spanische und Italienische Novellen übertragen von Clemens Brentano*. Vol. 2. Leipzig: Ernst Rowohlt Verlag, sin fecha.
- Börsch, Friedrich. "Ueber eine Beurtheilung der Spanischen Novellen herausgegeben von Sophie Brentano". En *Zeitung für die elegante Welt* 76. Vierter Jahrgang. Leipzig: Georg Voß, 1804. 606-608.
- Boyer, H. Patsy. ed. y trad. "Introduction". En *Maria de Zayas: The Enchantments of Love. Amorous and Exemplary Novels*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Breuer, Ingo. ed. *Kleist Handbuch: Leben — Werk — Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2013.
- Brownlee, Marina S. "The Fear and Fascination of María de Zayas". En *A History of the Spanish Novel*, J. A. Garrido Ardila, ed. Oxford: Oxford University Press, 2015. 173-194.
- Casanova, Giacomo. *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, Écrits par Lui-Même*- Vol. 1. Brussels: J. Rozez, 1879.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Satyrische und Lehrreiche Erzählungen des Michel de Cervantes Saavedra, Verfasser der Geschichte des Don Quischotts: Nebst dem Leben dieses berühmten Schriftstellers; wegen ihrer besondern Annehmlichkeiten in das Teutsche übersetzt*. Frankfurt, Leipzig: Knoch und Eßlinger, 1753.
- . *Persilus und Sigismunda, nordische Historie*. Ludwigsburg: Verlag Christian Heinrich Pfothenhauern, 1746. 388.
- Conrad, Heinrich. *Die Erinnerungen des Giacomo Casanova*. Vol. 1. Leipzig and Munich: Georg Müller, 1911. 441. 6 vols.
- Crosby, Donald H. "The Creative Kinship of Schiller and Kleist". *Monatshefte* 53.5 (1961): 255-264.

- Dünnhaupt, Gerhard. “Kleist’s *Marquise von O...* and its Literary Debt to Cervantes” [“La marquesa Von O de Kleist y su deuda literaria con Cervantes”] en *Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 10 (1975): 147-157.
- Fischer, Christian August, trad. *Spanische Novellen*. Berlin: 1801.
- Florian, Jean-Pierre Claris de. *Kleinere Schriften*. Zwickau: Schumann, 1798.
- Gailus, Andreas. “Form and Chance: The German Novella”. En Franco Moretti, ed. *The Novel*. Princeton: Princeton UP, 2006. 1053-1123.
- Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trad. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- . *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.
- Görres, Johann Joseph von. “Corruscationen”. *Aurora* 94. München: Scherer, 1804. 375-376.
- Grathoff, Dirk. *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache: Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.
- Greiner, Bernhard. “‘Repräsentationen’ novellistischen Erzählens. Cervantes, ‘La fuerza de la sangre’ (‘Die Macht des Blutes’), Kleist, ‘Die Marquise von O’”. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 47.1 (1997): 25-40.
- Hannemann, Britta. “Sophie Mereau und Clemens Brentano: ‘Spanische Novellen’ — eine kunstvolle und subtile Gemeinschaftsarbeit”, en Jan Cölln and Annegret Middeke, ed., *Dioskuren, Konkurrenten und Zitierende: Paarkonstellationen in Sprache*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014. 265-288.
- High, Jeffrey L. “Introduction and English Translation: Heinrich von Kleist’s Essay: How to find the certain Path to Happiness, and — even amid Life’s greatest Tribulations — enjoy the Journey undeterred”, en Günter Blamberger, ed., *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft*. Stuttgart: Metzler, 2018. 253-269.
- . “Crisis, Denial, and Outrage: Kleist (Schiller, Kant) and the Path to the German Novella(s) of Modernity”, en Bernd Fischer and Tim Mehigan, ed., *Heinrich von Kleist and Modernity*. Rochester: Camden House, 2011.
- Howe, Steven. *Heinrich von Kleist and Jean-Jacques Rousseau*. Rochester: Camden House, 2012.
- Humboldt, Wilhelm Freiherr von. *Gesammelte Schriften*, vol. 8. Albert Leitzmann, ed. Berlin: B. Behr’s Verlag, Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften, 1909.
- Koopman, Helmut. “Kleist and Schiller”. En *Heilbronner Kleist-Blätter* 19 (2007): 50-71.
- Klaar, Alfred. *Die Marquise von O ...*, Berlin: Propyläen Verlag, 1922.
- Kleist, Heinrich von. *Sämtliche Werke und Briefe*. 2 vols. Helmut Sembdner, ed. Munich: Hanser, 1984.
- . “Die Verlobung”. En *Der Freimüthige oder Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser* 1.60-68 (1811). Berlin: Im Verlag der Kunst und Industrie Comptoirs, 1811.
- . “Die Hunde und der Vogel” y “Die Fabel ohne Moral”. *Phöbus* 3 (1808).
- . *Erzählungen von Heinrich von Kleist*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1810-1811.
- Kotzebue, August von, Friedrich August Kuhn, and Garlieb Merkel, ed. *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser* 118, (1804). Berlin: Heinrich Frölich, 1804.
- Kunz, Josef. *Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1971. 153-158.
- Leopold, Stephan. “Calderón y Kleist: Prinz Friedrich von Homburg como transposición hipertextual de *La vida es sueño*”. En Manfred Tietz, ed. *Teatro calderoniano sobre el*

- tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio anglogermano sobre Calderón. Florencia 10-14 Julio 2002. Stuttgart: Steiner, 2003. 261-274.*
- MagShamhráin, Rachel. *Heinrich von Kleist: The Battle of Hermann: A Drama*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Mann, Thomas. "Heinrich von Kleist und seine Erzählungen". En *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Oldenburg: S. Fischer Verlag, 1960. 823-842.
- Meding, Twyla. "Translation as Appropriation: The Case of María de Zayas's *El Prevenido engañado* y Paul Scarron. *La Précaution inutile*", en *The Shape of Change. Essays in Early Modern Literature and La Fontaine*, Anne L. Birberick y Russell Ganim, ed., Amsterdam: Brill/Rodopi, 2002. 91-118.
- Métel de Boisrobert, François Le. *Les Nouvelles Héroïques et Amoureuses: de M. L'abbé De Boisrobert*. Paris: P. Lamy, 1657.
- Müller-Seidel, Walter. *Versehen und Erkennen: Eine Studie über Heinrich von Kleist*. Köln: Böhlau, 1961.
- Pierce, Frederick. "Heinrich von Kleist," en Frederick E. Pierce y Carl F. Schreiber, ed., *Fiction and Fantasy of German Romance*. New York: Oxford University Press, 1927.
- . y Carl F. Schreiber, ed. *Fiction and Fantasy of German Romance*. New York: Oxford University Press, 1927.
- Pongs, Hermann. *Das Bild in der Dichtung II*. Marburg: Elwert, 1963.
- Rhodes, Elizabeth. *Dressed to Kill: Death and Meaning in Zayas's Desengaños*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- Sachs, Karl, ed. *William Shakespeare's Sämtliche Werke in englisch-deutscher Parallel-Ausgabe*. A.W. Schlegel, trad. Leipzig: Moritz Schäfer, 1883-1887.
- Scarron, Paul. *Nouvelles tragi-comiques, tournées de l'espagnol en français*. Paris: Antoine de Sommerville, 1655.
- Schmidt, Erich, ed. *Heinrich von Kleists Werke III*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1904.
- Schneider, Hermann. *Studien zu Heinrich von Kleist*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1915.
- Schultz, Franz. *Joseph Görres als Herausgeber, Literaturhistoriker, Kritiker im Zusammenhang mit der jüngeren Romantik*. Berlin und Leipzig: Mayer und Müller, 1922.
- . "Zu Clemens Brentano". En *Euphorion. Zeitschrift für Litteraturgeschichte*. August Sauer, ed. Leipzig and Vienna: Buchdruckerei Carl Fromme, 1901. 330-337.
- Schütz, Wilhelm von. *Aus den Memoiren von Casanova de Seingalt*. Vol. 2. Leipzig: Brockhaus, 1822.
- Siebmann, Friedrich Sigismund. *Lehrreiche Erzählungen. Theil 1*. Berlin: Johann Friedrich Weiß, 1810.
- Soden, Friedrich Julius Heinrich von. *Moralische Novellen des Miguel de Cervantes, Verfassers des Don Quixote, zum erstenmal aus dem Originale übersetzt*. Leipzig, Dodsley und Compagnie, 1779.
- Soltau, Dietrich Wilhelm. *Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra übersetzt von D. W. Soltau*. Königsberg: Friedrich Nicolovius, 1801. 8 vols.
- Stam, Robert. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", en Robert Stam y Alessandra Raengo, ed., *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.
- Theremin, Franz, trad. *Die Drangsaale des Persilus und der Sigismunde*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1808.



- Venuti, Lawrence. *The Invisibility of the Translator: A History of Translation*. London and New York: Routledge, 1995.
- Vollendorf, Lisa. *Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- Wellbery, David E. "Semiotische Anmerkungen zu Kleists 'Erdbeben in Chili'". En *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists "Das Erdbeben in Chili"*, cuarta edición. Munich: Beck, 1985.
- Wieland, C. M. *Sämmtliche Werke*. Vol. 19. Leipzig: Göschen, 1856. 258-286.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*. Augustín G. de Amezúa, ed., Madrid: Aldus, S. A. de Artes Gráficas, 1948.
- . *Spanische und Italienische Novellen*. Ed. Sophie Brentano. Penig: Dienemann, 1804 y 1806.
- Zayas y Sottomaioir, Marie de. *Les Nouvelles Amoureuses et Exemplaies*. Antoine le Métel Sieur d'Ouille, trad. Paris: G. de Luyne, 1656.

### Lista de abreviaturas

- "Allan", *The Stories of Heinrich von Kleist*.
- "Brownlee", "The Fear and Fascination of María de Zayas".
- "MagShamhráin", *Heinrich von Kleist: The Battle of Hermann: A Drama*.
- "M-B", traducción de Zayas de Brentano.
- "FBA", (Frankfurter Brentano Ausgabe), *Sämmtliche Werke und Briefe*, colección de las obras de Clemens Brentano a cargo de Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald y Detlev Lüders.
- "Pierce", Pierce y Schreiber, ed., *Fiction and Fantasy of German Romance*.
- "SW", *Sämmtliche Werke und Briefe*, colección de las obras de Kleist en dos volúmenes a cargo de Helmut Sembdner.
- "Zayas", edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas a cargo de Agustín de Amezúa.
- "ZfdeW", Revista *Zeitung für die elegante Welt*.