

Il cinque maggio en España. Para un estudio de la labor de J. E. Hartzenbusch como traductor literario*

ASSUMPTA CAMPS, UNIVERSITAT DE BARCELONA

Ya desde sus inicios, y en gran medida por nuestra colocación periférica respecto a otros centros culturales mayores y más relevantes, el Romanticismo se nos presenta como un período particularmente fecundo en España en el capítulo de las traducciones literarias. Este fenómeno adquiere gran importancia hacia la década de 1830 (momento de la introducción de la obra de autores como A. Manzoni, V. Hugo o W. Scott, entre otros), si bien las traducciones obtuvieron un enorme éxito ya desde los primeros años del siglo XIX en España.

Sabido es que la época romántica se da por terminada hacia mediados del siglo XIX. Al finalizar la primera guerra carlista (1833-1840) languidece el espíritu revolucionario que había animado muchas de las actitudes románticas, hecho que se acentúa con la represión subsiguiente a la segunda guerra carlista (1846-1848), y, en términos generales, con el fin de la oleada revolucionaria que invadió Europa hacia 1848. Por entonces, el abandono de las posiciones románticas en favor de poéticas realistas se tiñe, por lo general, de un conservadurismo moralizante que se acaba imponiendo. Así las cosas, en buena parte de la segunda mitad del siglo XIX se debe hablar más de la persistencia de un posromanticismo que de la consolidación del realismo como nueva corriente; un posromanticismo a menudo edulcorado, no exento de una ñoña sensiblería, pero, sobre todo, caracterizado también por su complacencia en el

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación BFF2003-02569, del Ministerio de Educación y Ciencia, cofinanciado con fondos FEDER.

tono grandilocuente de cierta oratoria romántica, así como por un gusto marcado por lo efectista y patético.

En este contexto cabe inscribir la obra de Juan Eugenio Hartzenbusch, autor dramático, crítico, poeta, y también traductor, nacido en Madrid en 1806 y muerto en la misma ciudad en 1880.¹ Por su nacimiento y ubicación en el panorama literario de la época, Hartzenbusch se muestra como un autor de transición, formado en el drama romántico que dominaba la escena española en los años 30 del siglo XIX, y autor dramático de gran éxito, por cierto, sobre todo gracias a *Los amantes de Teruel*, estrenada el 19 de enero de 1837 en el teatro del Príncipe de Madrid. Hartzenbusch será un autor que muere ya en plena Restauración, aunque no cabe considerarlo como escritor realista. Por otra parte, en su faceta de autor dramático Hartzenbusch constituye también cierta excepción en el teatro de la época, tanto por la corrección formal y pulcritud de estilo, como por la meditada estructura teatral de sus obras.

Su labor de traductor se vincula a la ruina económica que, como liberal, sufrió después de la revolución de 1823. Se orientó principalmente a la traducción de obras dramáticas extranjeras, así como a la refundición de algunas de las más famosas producciones de la escena antigua.² Esta faceta de su producción se relaciona es-

- 1 Véase *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa-Calpe, s. v. "Hartzenbusch, Juan Eugenio"; así como el estudio de Fernández-Guerra en Hartzenbusch (1887).
- 2 Del trabajo de traductor de Hartzenbusch, cabe citar las siguientes obras: *Mélope* de Alfieri; *L'école des pères* de Piron; *Le mariage forcé* y *Le cocu imaginaire* de Molière; *Attendez-moi sous l'orme* y *Le retour imprévu* de Regnard; *Les bourgeois à la mode* y *Le tuteur* de Dancourt; *Nanine*, *L'enfant prodigue*, *Adélaïde du Guesclin* (con el título *Doña Leonor de Cabrera*, y más tarde conocida como *Floresinda*) y *Cédipe*, todas ellas de Voltaire; *L'esprit de contradiction* de Dufresny; *La noce sans mariage*, *L'acte de naissance*, *Monsieur Musard*, *Le collatéral*, *La maison en loterie*, *Le voyage interrompu*, todas ellas de Picard; *Angèle* (con el título de *Ernesto*) de Dumas; *La pupila* y *la péndola*, *El barbero de Sevilla*, *El doctor Capirote*, *Los dos maridos*, *El abuelito* y *La independencia filial*, de varios autores; *El novio de Buitrago*, con Eugenio González Apousa; *La abadía de Penmarch*, con Nemesio Fernández Cuesta; *Le tambour nocturne* de Destou-

trechamente con su labor como escritor, la cual se consolida durante la década de los años 40 (con obras como *Alfonso el Casto*, *Juan de las Viñas* y *La jura en Santa Gadea*, entre otras), hasta valerle el nombramiento de oficial primero de la Biblioteca Nacional (1844), el ingreso en la Real Academia Española (1847), la dirección de la Escuela Normal en 1854 (cargo que aceptó porque le ofrecía tener casa con jardín) y, finalmente, la de la Biblioteca Nacional en 1862, hasta su jubilación en 1875.

La crítica es recurrente en señalar que Hartzenbusch sobresale siempre como erudito, antes que como poeta y autor dramático, y lo menciona como un cultivador de todos los géneros, no exento de talento, pero que destaca más bien como refundidor y comentarista de autores clásicos, con cuyas obras realizó una labor “verdaderamente meritísima”. Por lo que hay que considerar que en Hartzenbusch traducción, refundición y divulgación son conceptos que se interrelacionan y se complementan muy a menudo, así como traducción y (re)escritura.

En este contexto, personal e histórico, cabe situar su labor como traductor, cuyo estudio es el objeto de este trabajo.

Uno de los capítulos de la labor de Hartzenbusch como traductor se ocupa de la obra de Alessandro Manzoni. No de toda su obra, y ni siquiera de una parte muy relevante de la misma. El interés de Hartzenbusch, en este caso, se centra, exclusivamente, en la célebre oda escrita por Manzoni a la muerte de Napoleón, conocida como *Il cinque maggio*. Su trabajo se inscribe dentro de la recepción del Romanticismo italiano en España, aspecto de la historia de la recepción y de la traducción de la que ya nos hemos ocupado con anterioridad (véase Camps 2002).

La recepción española de Manzoni presenta, en gran parte, una situación bastante similar a la de otros autores del XIX italiano, como ya pusimos de manifiesto en anterior ocasión (Camps 2001).

ches, con Manuel González Acevedo; *Jugar por tabla*, arreglo de la comedia francesa *Gabrielle*, con Luis Valladares y Cayetano Rosell. Se conocen 69 producciones escénicas de Hartzenbusch: 25 originales, 10 refundiciones y 34 traducciones.

En este contexto, la oda manzoniana de *Il cinque maggio* gozó de bastante suerte, pudiéndose hablar de un “verdadero entusiasmo”³ por Manzoni en lo concerniente a esta obra, aunque dicho entusiasmo no se llegara a concretar en una producción literaria propia.⁴ Dicha oda tuvo varias versiones españolas que se dieron a conocer en el siglo XIX, entre las que destacan muy especialmente las de Hartzenbusch, de las que nos ocuparemos aquí más adelante. S. Costanzo (Palermo, 1804) dejó constancia de ellas también en un curioso volumen de 1868, que recoge versiones del original manzoniano ya presentadas en 1847 por el autor. Así, por ejemplo: 1) la traducción de T. R.[odríguez] Rubí (1844), en silvas; 2) la del venezolano J. Heriberto García de Quevedo (1847) —“poeta de segundo orden, que temeraria y constantemente se empeñó en empresas de aquellas que sólo para el genio están reservadas”, según Menéndez Pelayo (1911: I, 405)—, de la cual existen tres versiones, con ligeras variantes y correcciones, una de ellas publicada asimismo por José Heriberto García de Quevedo en 1847⁵ (versión A), recuperada años más tarde por el autor, en 1851⁶ (versión B), y posteriormente, en 1863,⁷ en una nueva versión editada en París (versión C), que consta, asimismo, en la edición de *Los novios* publicada por Garnier en 1883; 3) la de Manuel Cañete (1846), dedicada a Manuel Rancés y Villanueva; y 4) la de J. E. Hartzenbusch (1847).

En lo referente a las traducciones de Hartzenbusch, constan asimismo varias versiones del *Cinque maggio*, a saber: una publicada

3 Así se aprecia, por ejemplo, en los comentarios de José Amador de los Ríos en *El Cisne* (“de lo mejor que ha producido nuestro siglo”, recogido por Peers 1932: 372), o del duque de Rivas (“una de las odas más altas, sublimes y filosóficas de nuestros días”, en sus *Romances históricos*, del 1841, en Rivas 1894-1904: 397).

4 José María de Cossío, a este respecto, habla tan sólo de tres herederos directos del *5 maggio*: Tejedo, Hüé y Costa y Llobera.

5 *El 5 de Mayo. A la muerte de Napoleón, El Renacimiento* (1847), 15.

6 *El 5 de Mayo. A la muerte de Napoleón, Ilustración mexicana*, I (1851), 493; recogida por Costanzo (1868) y Llausás (1879: 114-117).

7 En *Obras poéticas y literarias*, París, Baudry, 1863, I, 466. Todas las versiones fueron recogidas en Gasparini (1948).

en la *Revista Literaria de El Español* (2ª época, I, 5.IV.1847), que Juan Luis Estelrich atribuye erróneamente a Villoslada en su *Antología de poetas líricos italianos* (1889);⁸ otra publicada por el mismo Hartzenbusch años más tarde, en su volumen *Obras de encargo* (1864: n. 241)⁹ –volumen reseñado, por cierto, por Costanzo en el *Museo de las familias* (XXIII, I, 1865)–, siendo ambas diferentes de la que publica Costanzo en sus *Opúsculos* (1847), recogidas en *Música terrenal* (1868).¹⁰ Todas ellas son versiones mencionadas en la bibliografía de Hartzenbusch (1900). Fueron recogidas por la *Ilustración mexicana* (I, 1851), con la particularidad de presentar en aquella ocasión un complemento añadido: la traducción del mexicano José Joaquín Pesado¹¹ (juzada muy desfavorablemente por Ménendez Pelayo ya en 1896). Costanzo, en la misma reseña a *Obras de encargo* mencionada más arriba, habla de esta traducción, así como de la de José Risel (1865)¹² y la del chileno Guillermo Matta (publicada ya en 1858).¹³ Añadiremos que las traducciones de Hartzenbusch, García de Quevedo, Cañete (1847)¹⁴ y Rodríguez Rubí (1844)¹⁵ se

- 8 Versión recogida por Costanzo (1847), con el título *A la muerte de Napoleón (El 5 de Mayo)*, así como por la *Ilustración mexicana*, I (1851), 497, y se reproduce en Llausás (1879) y en Caro (1918: 379-433).
- 9 También en *El Museo Literario*, II, 2, 5 (Valencia, 29.I.1865) y *El Repertorio Colombiano*, XIII, 9, 255-256 (Bogotá, mayo de 1887), recogido por Llausás (1879: 122-125); así como en Hartzenbusch (1887) y, mucho más tarde por R. Palmieri (Manzoni 1923), que incluye además los textos de las tragedias en traducción de Baráibar.
- 10 Gasparini (1948: 71-85) recoge todas estas versiones.
- 11 (I, 1851, 492); recogida por Costanzo (1865 y 1868), Estelrich (1889: 386), y en la 3ª edición de sus *Poesías* (México, 1886). También en Gasparini (1948: 95-98).
- 12 Recogida por Costanzo (1868: 55) y Gasparini (1948: 107-109); Macrí (1976) puntualiza que esta versión es, como máximo, de 1859.
- 13 *El Cinco de Mayo*, en G. Matta, *Poesías líricas* (Madrid, 1858, II, 186), y no en 1958, como se puede leer en Macrí (1976); esta versión se menciona en Costanzo (1868) y en Gasparini (1948: 89-92).
- 14 *En la muerte de Napoleón (El 5 de Mayo)*, en Costanzo (1847: 246-248).
- 15 *El 5 de Mayo* en Costanzo (1847).

hallan publicadas, asimismo, como preliminares a la edición de la traducción española de *Los novios* editada por Garnier en 1883.

Costanzo, en su volumen *Música celestial*, afirmaba además no haber recibido a tiempo las traducciones de dicha oda realizadas por dos catalanes, es decir, Llausó (por Llausás) y J. Martí y Folguera, y añadía que tenía constancia de otra traducción más de dicha obra gracias a su buen amigo, y traductor, Hartzenbusch.¹⁶ Incorporaba asimismo a la lista de las traducciones ya publicadas en los *Opúsculos* la traducción libre, en endecasílabos y heptasílabos, realizada por Leandro Mariscal, teniente del Regimiento de Caballería Farnesio (1868); así como la de R. Sanz y Rives (traducción libre también); y la del portugués José Ramos Coelho. Todas ellas, recogidas por Gasparini (1948), excepto la traducción de Hartzenbusch, eran, sin embargo, juzgadas bastante negativamente por el mismo Costanzo, cuando no se hacía eco de la opinión desfavorable expresada por Menéndez Pelayo. Contemporánea de la 1ª versión de Hartzenbusch es la traducción del cubano Ramón de Palma y Romay (1812-1860), poeta y abogado, que vivió muchos años en España.¹⁷

Al margen de estas traducciones mencionaremos las que recogió J. Llausás, acompañando a la suya, publicadas en Barcelona (1879). El mismo Llausás afirma en su volumen que “Nuestra traducción fue hecha en Diciembre de 1867 y leída enseguida en una velada literaria del Ateneo Catalán (hoy Ateneo Barcelonés), habiendo quedado inédita hasta ahora” (es decir, hasta 1879). Es, sin duda, la mejor y de mayor calidad poética de todo el volumen,¹⁸ que recoge, asimismo, la versión de Cañete, la segunda traducción de García Quevedo, así como la 1ª de Hartzenbusch, junto a las traducciones castellana y catalana de J. Martí Folguera (recordaremos que la 1ª es de comienzos de 1868, y apareció en su libro *Vi-*

16 En efecto, dice así: “don Eugenio Hartzenbusch me ha dicho también que leyó, muchos años há, la oda de Manzoni en romance é inserta en un periódico, cuyo nombre ha olvidado, por lo que no me ha sido posible buscarla”.

17 Puede leerse en Fucilla (1951).

18 También según D’Ovidio (1908).

braciones, Barcelona, Verdaguer, s. a.;¹⁹ mientras que la 2ª se publicó en el volumen *Veus escampades*, Reus, Torroja, 1874).²⁰ Años más tarde, con ocasión del décimo aniversario de la muerte del autor, acaecida el 22 de mayo de 1873, C. A. Meschia (1883) recopiló, basándose en el trabajo de Llausás, veintisiete traducciones del *Cinque maggio* en varias lenguas, incluidas las españolas.

Naturalmente, en este breve recordatorio de la fortuna española de Manzoni no podíamos pasar por alto, aunque sea de soslayo, la *Antología de poetas líricos italianos* de Estelrich, quien se hace eco de la traducción de Pesado, así como de la catalana de J. Martí y Folguera, y añade a lo anteriormente dicho dos parodias de la obra, como muestra fehaciente de la popularidad del escritor italiano en España. Nos referimos a: *Alejandro Manzoni. Parodia política del Cinque maggio publicada en un periódico que se imprimía en Palma por el año 1869 en casa de D. Felipe Guasp*, y la que improvisó en su día Joaquim M. Bartrina ante unos amigos, parcialmente copiada y conservada por Mateu Obrades (citada por Estelrich 1889: 386).

Con todo, la traducción de Hartzenbusch es la que mereció mayor fortuna entre nosotros. Ésta se reproduce posteriormente, aunque en una versión remozada, en la traducción de F. Baráibar *Tragedias, poesías y obras varias* de A. Manzoni (1891: II). El mismo Baráibar menciona las traducciones españolas de la oda manzoniana, basándose en la antología de Estelrich, pero ampliándola substancialmente con la noticia de tres traducciones más: la de la poeta asturiana Micaela de Silva (seudónimo de Camila Avilés), quien la publicó con su verdadero nombre en *La Ilustración Gallega y Asturiana* (1881: III, 148), así como en el *Correo de la Moda*, de Madrid;²¹ la de Nicolás Suárez Cantón, de 1853, publicada en la *Revista de Asturias* (II, 214); y la de Francisco Navarro Villoslada, para la *Revista Literaria El Español* de Madrid (II, 5.IV.1847; lo cual, como ya apuntábamos, es un error, porque la traducción que aparece ahí es,

19 Recogida por Llausás (1879: 126-129) y Gasparini (1948: 131-134).

20 Recogida por Llausás (1879: 130-133) y Gasparini (1948: 136-137).

21 Una versión revisada se incluyó en su poemario *Emanaciones del alma* (Madrid, 1885).

de hecho, la segunda realizada por Hartzenbusch de la oda de Manzoni).

Si damos un breve repaso a los traductores de esta obra, cabe destacar al colombiano Miguel Antonio Caro (traductor de Virgilio, muy elogiado por Menéndez Pelayo). Caro publicó cuatro traducciones del *Cinque Maggio* (dos en castellano y dos en latín, que conservan el ritmo estrófico, aunque no el metro ni la rima). Éstas pasan por ser las mejores versiones de esta obra de Manzoni en nuestra lengua, quizá por el hecho de ser más fieles a la intención del original, hecho que nos evidencia los criterios de traducción seguidos y valorados por entonces. Cabe recordar que en su volumen de 1889 se publicó también la versión corregida de la traducción de Hartzenbusch (tal como se conoce en la edición de las obras del traductor, de 1887).

Sin embargo, en la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, se citan, en la voz “Manzoni”, otras traducciones, entre ellas la de José M^a Quadrado. Costanzo afirma que se trata de un error, ya que A. M. Alcover (1919), menciona tan sólo el estudio de Quadrado sobre Manzoni –pero no habla de ninguna traducción del *Cinque maggio*– publicado en el semanario *La Palma*, así como su versión de los *Inni sacri*, recogida en el *Museo Balear* (1887).

Al margen de todo lo anteriormente reseñado, nos consta una traducción más de la misma oda realizada por otro chileno, poeta y filólogo, Eduardo de la Barra (citada por Menéndez Pelayo en la 1^a edición de la *Historia de la poesía hispano-americana*, de 1896), así como otras que se sitúan ya en el siglo XX, entre las que citaremos, tan sólo a título de complemento, las de F. Maristany (de 1920 y 1923), la de P. Beltrán de Heredia (1944) –ambas ediciones también publicarán, por cierto, la traducción de Hartzenbusch, aunque no en su primera versión–, así como la edición de Antonio C. Galvalda (1945), precedida de un importante “Ensayo crítico” firmado por J. Miret Monsó, quien elogia las versiones de Hartzenbusch y Martí y Folguera.

Sabido es que el año 1810, momento de la conversión religiosa de Manzoni, marca un antes y un después, naturalmente en su vida,

pero mucho más interesante en su obra, pues conlleva un radical cambio en su poética. De este giro surgirán los *Inni sacri* (1812-1815 y 1822), las tragedias como *Il conte di Carmagnola* (1820) o *Adelchi* (1822), y, por último, las poesías civiles, como *Aprile* (1814), *Marzo* (1821) y, por supuesto, *Il cinque maggio* (1821). Éste es el contexto en el que se inscribe la oda manzoniana.

Con todo, cabe precisar de antemano que no será exactamente a Manzoni a quien se invoca en la traducción de dicha oda por Hartsenbusch, y menos aún a ese Manzoni católico. Tampoco se pretenderá, a través de la traducción, hacer una referencia tangencial al romanticismo católico. Lo que realmente se invoca es la figura de Napoleón, en un momento en que éste se halla ya ausente: como es sabido, Napoleón ya ha fallecido, y Manzoni concibe esta oda como epitafio, aunque no exactamente de carácter hagiográfico. Nos hallamos ante una invocación que ensalza sobremanera la figura de Napoleón, vista como genio romántico, excesivo en todo, en sus proezas, en su grandeza, en su caída y en su resurgir, en los sentimientos contradictorios que suscita en los demás, en su capacidad creadora (más que en su verdadera gloria, para Manzoni).

Se trata de una oda que surge no con voluntad hagiográfica, sino en parte con un propósito que podríamos considerar substitutorio: Manzoni la escribe no exactamente inspirado por admiración hacia Napoleón, a quien conoció personalmente (de ser así, seguramente podría haberla escrito en vida del propio Napoleón, o incluso después de su resurgir), sino en el momento de su desaparición: “al subito/sparir di tanto raggio”. Nos hallamos, por tanto, ante una poesía *in absentia*, concebida como canto (en la plena dimensión romántica del término, es decir, como canto que quizás –tan sólo– logrará rescatar a Napoleón de la muerte). Con todo, no hay que olvidar que para Manzoni el ensalzamiento de la figura de Napoleón como genio romántico no está exento de clara intencionalidad religiosa, ya que su grandeza no le interesa per se, sino en tanto en cuanto sirve para mostrar un mayor triunfo de la Fe, como los últimos versos de la oda ponen de manifiesto. Si nos ceñimos a esta lectura, Napoleón pasa a ser el mayor de los hom-

bres que se ha doblegado ante Dios y, por lo mismo, el canto de Manzoni es un canto no ya a la grandeza del hombre excepcional, del genio, o como prefiramos llamarle, sino a la mayor grandeza del creador: “chiniam la fronte al Massimo/Fattor, che volle in lui/del creador suo spirito/più vasta orna stampar”.

La profunda dimensión religiosa de la oda manzoniana contrasta singularmente con lo que sabemos como autor y traductor de J. E. Hartzzenbusch, conocido liberal de nuestro siglo XIX. De su trabajo sobre el texto original, en sus diferentes versiones, de su operación traductiva, en fin, a la hora de trasladar a un contexto histórico, ideológico, cultural y político muy diferente, la oda manzoniana, intentaremos dar cuenta en este estudio.

Como ya anticipábamos, existen fundamentalmente dos traducciones del *Cinque maggio* realizadas por Hartzzenbusch, con variantes entre una y otra. La primera, que empieza con el verso “Murió. Cuál sin el ánimo...” se presenta como *Oda de Alejandro Manzoni*, y reza, como subtítulo, *A la muerte de Napoleón (El Cinco de Mayo)*. La primera traducción corresponde a 1847, y está incluida en el volumen de Costanzo (1847).²² Es la única edición existente de esta primera versión de la oda manzoniana, por lo que sabemos. Las siguientes, comprenden ya la segunda traducción de Hartzzenbusch, que inicia con el verso “Murió. Cuál yerto quédase...”. Como

22 El “Opúsculo IV: Ensayo político y literario sobre la Italia desde el siglo XI hasta nuestros días” (109-188), contiene el original de Manzoni *Il 5 maggio. Ode* (171-173), así como *El 5 de mayo a la muerte de Napoleón* de J. Heriberto García de Quevedo (173-175), junto a otras poesías italianas. Por su parte, el “Opúsculo V: Discurso histórico-político sobre la poesía italiana y española” (189 y ss.), se presenta seguido de un álbum de poesías contemporáneas en ambas lenguas. En este apartado hallamos, de nuevo: a) *Il 5 maggio. Ode* (original de Manzoni), 239-241, junto a b) *El 5 de mayo (traducción libre de la oda de Manzoni)*, de T. Rodríguez Rubí, de 1844 (241-244), c) *A la muerte de Napoleón. El 5 de mayo*, de J. Heriberto García de Quevedo, de 1847 (244-246), d) *En la muerte de Napoleón. El 5 de mayo, paráfrasis de la célebre oda de Manzoni, dedicada á mi amigo Manuel Rances y Villanueva*, de Manuel Cañete, de 1846 (246-248), y e) *A la muerte de Napoleón. El 5 de mayo. Oda de Alejandro Manzoni*, de J. E. Hartzzenbusch, de 1847 (248-250).

subtítulo, tan sólo “*El Cinco de Mayo*. Oda traducida de la que escribió en italiano Alejandro Manzoni á la muerte de Napoleón”. En esta segunda versión, la traducción de Hartzenbusch fue publicada en varios momentos, a saber: a) en su volumen titulado *Obras de encargo* (1864);²³ b) en *El Museo Literario* de Valencia, el 29 de enero de 1865; c) por el mismo Costanzo, esta vez en su volumen *Música terrenal* (1868); d) por José Llausás en Barcelona el 1879;²⁴ e) en la edición de las *Obras* de Hartzenbusch, aparecida en Madrid en 1887 (similar a la de 1864); f) en la *Biblioteca clásica* (Manzoni 1891), y g) por P. Beltrán de Heredia (1944), con un texto cuya base es la 2ª versión de Hartzenbusch, aunque presenta algunas variantes importantes.

En líneas generales podemos considerar que la 2ª versión de Hartzenbusch, realizada en 1864, tiende a pulir la 1ª versión del 47 y a menudo regresa a soluciones más próximas al original italiano. Un capítulo importante en la operación traductiva emprendida por Hartzenbusch está constituido por las acentuaciones, muy abundantes, tanto en la 1ª como en la 2ª de las versiones (a menudo se mantienen de una a otra). Éstas se orientan principalmente a enfatizar el carácter genial (en lo bueno y en lo malo) de la figura de Napoleón como héroe romántico, a insistir en los signos que revelan la postración y humillación del personaje derrotado, a subrayar, en fin, la noción de eternidad que se observa en algunos momentos clave del

23 La *Enciclopedia Universal Ilustrada* da a dicho volumen la fecha de 1861.

24 Según Llausás, la segunda traducción de Hartzenbusch es la más fiel al original italiano de cuantas incluye en su antología. El volumen está dedicado a Manuel Milá y Fontanals “que con especial interés y cariño examinó este opúsculo y, ya antes de imprimirsele, habló de él al público en los más ventajosos términos. Su antiquísimo y siempre apasionado amigo J. Ll. (*Senectutem oblectant*)”. Contiene, además de la presentación (11-19), la traducción de la obra, con el texto original enfrentado, así como las “Notas á la traducción de *Il Cinque maggio*” (23-97) y “Siete traducciones españolas de *Il Cinque maggio*, dos libres en silvas y cinco en el metro original, publicadas desde 1844 hasta fines de 1878” (101-133), a saber: de Rodríguez Rubí, Cañete, García de Quevedo, Hartzenbusch (las dos versiones), y Martí y Folguera (en castellano y catalán).

original, y que acentúan una interpretación católica de la Fe en apoteosis triunfante. Especialmente relevante es alguna transformación, presente de manera muy marcada en las versiones de Hartzzenbusch, que subraya el movimiento hacia abajo, revelador de la caída del personaje (v. 4/11-12, v. 6/1-2, v. 9/9), o bien el empecinamiento de Napoleón en su resurgir (v. 2/3), su voluntad de dejar rastro en la historia (v. 6/9-10, más relevante en la 2ª que en la 1ª versión), y el patetismo de su caso, en términos generales (v. 6/7-8, v. 7/1, etc.).

También los traslados efectuados por Hartzzenbusch con respecto al original a menudo nos aproximan la versión segunda al texto italiano, cuando no conservan soluciones ya presentes en la versión anterior que persisten en una interpretación más débil del poema de partida (v. 2/1). Por momentos se tiende a una interpretación en clave claramente católica: en este sentido, es muy marcado el cambio operado por el traductor en la estrofa 9 —momento decisivo en la oda manzoniana—, al trasladar el calificativo de la Fe e invertir el movimiento de la acción divina al final de la vida de Napoleón. Otras actuaciones en este apartado hacen referencia a modificaciones en un sentido que tiende a impersonalizar la acción (ya sea por los cambios en las formas verbales y en los tiempos y modos adoptados por Hartzzenbusch en una y otra versión), o bien a alterar la puntuación (con el resultado de modificar la estructura de la estrofa, e incluso la vinculación entre los versos de la misma, abriendo o cerrando explicativas de un modo no sugerido por el original italiano). Pero más interesante resulta, si cabe, el traslado operado en las exclamativas y en las cesuras internas del verso, ya sea introduciendo o suprimiendo (mejor aún, trivializando) algunos encabalgamientos muy marcados por Manzoni en su oda.

Las trivializaciones observadas en la operación traductora de Hartzzenbusch hacen referencia a menudo al paso de la versión 1ª a la 2ª. En ellas las soluciones aportadas tienden a perder fuerza con respecto al original o a las soluciones anteriores de su primera versión, se orientan a eliminar el patetismo (los ejemplos son muchos, pero quizá uno de los más claros alude a los restos mortales de Na-

poleón en la versión 1ª), y se muestran particularmente reductivas (v. 4/5, o bien al tratar de la gloria de la escritura), o semánticamente simplificadoras (un caso muy claro hace referencia al tratamiento de la envidia y de la piedad, como se observa en los v. 5/7-10). Otras banalizaciones tienden a eliminar elementos redundantes y particularmente enfáticos del original (v. 8/7), o bien a trivializar referencias clásicas presentes en el texto manzoniano (v. 8/8). Aunque sin duda la actuación más relevante emprendida por Hartzzenbusch en este sentido hace referencia a la fuerte trivialización que se observa en la invocación a la Fe en la importantísima estrofa 9 (v. 9/7-8), la cual constituye, no hay que decirlo, uno de los momentos cruciales del original manzoniano.

Estrechamente relacionados con lo anteriormente dicho son los cambios que se pueden apreciar en el uso de ciertos verbos. Como ejemplo, el paso del “pensamiento” (en el original) a la “contemplación” (1ª versión), y de ahí a la “visión” (2ª versión) es muy ilustrativo de lo que queremos mostrar aquí (v. 1/7). Aunque todas las transformaciones operadas en el plano formal en este capítulo resultan muy interesantes. En este sentido, mencionaremos la acentuación de la duda que Hartzzenbusch introduce en v. 1/12, o el imperativo (v. 2/12), así como la operación de personalización que se puede apreciar en varios momentos de la traducción (v. 2/10, entre otros). A veces, dichos cambios se mantienen (como al pasar del participio presente al imperfecto, v. 7/4) en ambas versiones, pero en muchos casos la versión 2ª regresa a soluciones formales más próximas a las manzonianas, corrigiendo la primera versión o prescindiendo de ella (v. 7/5-6).

Las supresiones efectuadas por Hartzzenbusch son frecuentes, mucho más que las introducciones, que habitualmente tienen una función explicativa. Ambas versiones españolas de Hartzzenbusch a menudo coinciden en este apartado (y cuando no es así, la 2ª se aproxima más al original, siguiendo la tónica general), y tienden a eliminar adjetivos, o bien su colocación como epítetos, así como a suprimir encabalgamientos a través de la reordenación de los versos y de los elementos constitutivos de los mismos. Con todo ello, se

aprecia la tendencia de Hartzzenbusch, en su segunda versión, a rebajar el grado de patetismo del original, y a eliminar soluciones efectistas, a menudo de gran fuerza poética en el original. Otros aspectos relevantes en este capítulo hacen referencia a la eliminación de las temporales, las comparativas y las copulativas (tan habituales en la prosodia italiana cuando se acumulan los adjetivos), así como la supresión de los vocativos (algunos de ellos fortísimos, como el que alude a la Fe: v. 9/1), las consecutivas, las cesuras internas del verso (que a menudo eliminan el énfasis existente en el original), y algunas exclamativas (a veces transformadas en un simple lamento intercalado en el verso), que en algunos casos son muy importantes (v. 9/1-2). Muy marcada resulta, asimismo, la desvirtuación de algunas anáforas presentes en el original (v. 7/9-12). En su conjunto, todas estas eliminaciones se orientan a rebajar el grado de patetismo del original. Son cambios en el aspecto formal de la oda que caracterizan la operación traductora de Hartzzenbusch (sobre todo en su segunda versión) y lo distancian tanto de la primera, como de algunos rasgos del original manzoniano.

Por su parte, las introducciones reseñadas obedecen a diferentes propósitos: en algunas ocasiones corrigen el énfasis eliminado por otras supresiones, y lo compensan con la introducción de algún adjetivo que ayuda a perfilar conceptos (v. 7/5-6), a visualizar la fuerza del recuerdo (v. 7/5), o bien añaden algún encabalgamiento (v. 4/7-8), que compensa otro trivializado o suprimido al traducir un verso anterior. Tal proceso de compensación alcanza incluso a las anáforas, previamente eliminadas, que se ven a veces trasladadas a otros elementos en la estrofa (v. 6/11-12), así como a las copulativas, que añaden por momentos un efecto iterativo inexistente en el original (v. 4/10). Sin embargo, al margen de la voluntad compensatoria, a menudo las introducciones cumplen una función explicativa: Hartzzenbusch introduce, así, en su segunda versión, sintagmas nominales que desarrollan la 1ª versión (v. 5/3) o bien explican el original (v. 5/7-10). Incluso añade sintagmas y construcciones verbales que insisten en el movimiento hacia abajo, subrayando la caída del protagonista, insistiendo, en el plano simbólico, en el destino de

Napoleón (v. 6/1-2) y desarrollando el tema su derrota (v. 6/7-8). Una de las introducciones más destacadas, en este sentido, hace referencia a la inflexibilidad y rigidez de la actuación divina con respecto a Napoleón (v. 9/9), aspecto que se halla muy marcado en la versión 1ª (no así en la 2ª, que retorna al original), más si cabe por la introducción de todo un verso, completamente inexistente en el original manzoniano, que cierra la oda en la versión primera en clave absolutamente católica.

En general, muchas variantes tienden a optimizar el grado de fidelidad traductora con respecto al original, puliendo soluciones poco claras o alejadas del texto manzoniano, que presentaba la versión inicial. En algunas ocasiones, las propuestas aproximan el resultado a la realidad española (de un modo ligeramente mayor en la versión 2ª, v. 3/2, v. 4/10).

En términos generales, Hartzenbusch tiende siempre a una interpretación figurada (a menudo en clave católica, aspecto que se verá suavizado en la 2ª versión en algunas ocasiones: v. 5/5, v. 9/12), y subraya el carácter romántico de la figura de Napoleón, la interpretación de su vida como un juguete en manos del destino, una vida despilfarrada en su etapa final por la ociosidad forzosa. Esto no contradice algunos rasgos singulares de las versiones de Hartzenbusch, que en sus transformaciones confiere a sus traducciones un carácter más visual, o incluso desarrolla en algunos casos efectos sonoros (sobre todo en la versión 2ª). El traductor acentúa, asimismo, el desfallecimiento de Napoleón, la fuerza del pasado que lo asalta, su postración (y, como consecuencia, la fuerza del triunfo de la Fe: v. 9/4), confiriendo sentido concreto a la oración implícita en la versión 2ª... Todo ello se vincula a algunas interpretaciones relevantes operadas por Hartzenbusch al invertir la direccionalidad (de activa a pasiva) con respecto al original –e incluso en la 2ª versión con respecto a la 1ª (v. 8/2)–, y confiriendo a la esperanza una función activa, inexistente en el original. Con todo, algunos cambios entre ambas versiones pueden considerarse variaciones leves dentro del mismo paradigma (quizá para respetar una rima o con-

servar un elemento formal relevante), orientadas a clarificar, pulir errores o eliminar interpretaciones arriesgadas.

Por todo ello podemos concluir que la intención de Hartzenbusch al revisar la versión inicial de la oda manzoniana obedece a una voluntad de autocorrección. No nos hallamos ante una versión nueva, es decir, una lectura diferente, con soluciones formales de otro orden y alcance. No se trata de una nueva propuesta traductora; antes bien, nos hallamos ante la misma operación de traslación, que se ofrece al lector en dos tiempos y, en líneas generales, con los mismos presupuestos. Habida cuenta de lo anteriormente dicho, y de la mayor difusión que tuvo la segunda versión de Hartzenbusch del *Cinque maggio*, hay que considerar que el texto definitivo de la traducción corresponde a esta última versión, de 1864. Un texto claramente romántico compuesto sobre la muerte de Napoleón que se verá incorporado, por cierto, al repertorio poético español en un contexto ya periclitado como es el de los años 60 del siglo XIX, no sin un claro sabor nostálgico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCOVER, Antoni M. 1919. *D. Jusep M. Quadrado. Sa vida i ses obres*, Ciutat de Mallorca, Amengual i Muntaner.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Pablo. 1944. *Estela literaria de Napoleón*, Madrid, Atlas.
- CAMPS, Assumpta. 1999. "La literatura italiana en España (1800-1830): a propósito de Torquato Tasso y Vittorio Alfieri" in Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 91-96 (otra versión, más completa, en *Cuadernos para la investigación de las literaturas hispánicas*, 25, 2000, 57-74).
- CAMPS, Assumpta. 2001. "El Romanticismo italiano en el siglo XIX español. A propósito de la recepción española de A. Manzoni" in Francisco Lafarga, Concepción Palacios & Alfonso

- Saura (ed.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 405-418.
- CAMPS, Assumpta. 2002. "Poesía y traducción" in Soledad Porras (ed.). *Lengua y lenguaje poético*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 201-210.
- CARO, Miguel Antonio. 1889. *Traducciones poéticas*, Bogotá, Librería Americana.
- CARO, Miguel Antonio. 1918. *Flos poetarum. El "Cinco de Mayo". Canto de Alejandro Manzoni a la muerte de Napoleón. Nuevas versiones poéticas en latín y en castellano. Con un discurso preliminar y comentario crítico*, Bogotá, Imprenta Nacional, vol. I de sus *Obras completas*.
- COSTANZO, Salvatore. 1847. *Opúsculos políticos y literarios, precedidos de un discurso preliminar escrito por D. Manuel Moxó y acompañados de un album de poesías italianas y castellanas de algunos poetas antiguos y de los más esclarecidos modernos*, Madrid, La Publicidad.
- COSTANZO, Salvatore. 1868. *Música terrenal, que puede servir de prólogo o apéndice á la música celestial expresada en leyendas históricas, disertaciones, fantasías y chistes, seguida de la célebre oda de Manzoni a la muerte de Napoleón I, titulada el 5 de mayo, acompañada de varias traducciones castellanas y de una portuguesa*, Madrid, Gómez Fuentenebro.
- D'OVIDIO, Francesco. 1908. *Nuovi studii manzoniani*, Milán, Hoepli.
- ESTELRICH, Juan Luis. 1889. *Antología de poetas líricos italianos, 1200-1889*, Madrid, Fernando Fe.
- FUCILLA, J. G. 1951. "La traducción del Cinque Maggio de Ramón de Palma y Romay", *Giornale storico della letteratura italiana* 128, 373-376; recogido en sus *Relaciones hispano-americanas*, Madrid, CSIC, 1953.
- GASPARINI, M. 1948. *Traducciones españolas del Cinco de mayo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- GAVALDA, Antonio C. 1945. *Pensamientos de Alejandro Manzoni*, Barcelona, Símbolo.
- HARTZENBUSCH, Eugenio. 1900. *Bibliografía de Hartzenbusch*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. 1864. *Obras de encargo*, Madrid, M. Rivadeneyra.

- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. 1887. *Poesías de D. J. E. Hartzenbusch con la bibliografía del autor y juicio crítico de sus obras, por D. Aureliano Fernández-Guerra*, Madrid, M. Tello.
- L LAUSÁS, José. 1879. *El Cinco de mayo, famosa oda italiana de Alejandro Manzoni á la muerte de Napoléon I, acaecida el día del año 1821. Nueva traducción española en el metro original ilustrada con notas relativas á la interpretación del texto y seguida de otras siete traducciones en verso español, publicadas con anterioridad á la presente por Don José Llausás, de la Academia de Buenas letras de Barcelona, catedrático que fue de lengua francesa y ahora de lengua italiana en el Instituto de esta provincia*, Barcelona, José Jepús.
- MACRÍ, Oreste. 1976. *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche. (Con una premessa sul metodo comparatistico)*, Ravenna, Longo.
- MANZONI, Alessandro. 1891. *Tragedias, poesías y obras varias, traducidas directamente por don Federico Baráibar y Zumárraga*, Madrid, Viuda de Hernando y C^a ("Biblioteca Clásica", CL).
- MANZONI, Alessandro. 1923. *Poesías líricas*. Edición de Ruggiero Palmieri, Madrid, Calpe ("Colección Universal").
- MARISTANY, Fernando. 1920. *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana*, Valencia, Cervantes.
- MARISTANY, Fernando. 1923. *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas, traducidas directamente en verso*, Barcelona, Cervantes.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1911. *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, Victoriano Suárez.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1942. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, Aldus.
- MEREGALLI, Franco. 1977. "Manzoni in Spagna", *Annali manzoniani* VII, 199-214.
- MESCHIA, C. A. 1883. *Ventisette traduzioni in varie lingue del Cinque Maggio di Alessandro Manzoni*, Foligno, F. Campitelli.
- PEERS, E. A. 1932. "The Influence of Manzoni in Spain" in *A Miscellany of Studies presented to L. E. Kastner*, Cambridge, 370-384.
- RIVAS, Ángel de Saavedra, duque de. 1894-1904. *Obras completas [...] coleccionadas de nuevo por su hijo Enrique R. de Saavedra, Duque de Rivas*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra (BAE 115).
- R[OLFS], G. 1923. "Manzoni in Spagna", *Cultura* II: 8 (15.VI.1923), 380.