

# Cursilería y traducción poética: Byron y Heine

## *Cursilería* and Poetic Translation: Byron and Heine

---

CARLOS MORENO HERNÁNDEZ

Universidad de Valladolid

Dirección de correo electrónico: [morenoc@let.uva.es](mailto:morenoc@let.uva.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9287-452X>.

Recibido: 17/11/2017. Aceptado: 3/2/2018.

Cómo citar: Moreno Hernández, Carlos, «Cursilería y traducción poética: Byron y Heine», *Hermēneus. Revista de traducción e interpretación*, 20 (2018): 403-433.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.20.2018.403-433>

**Resumen:** Las traducciones en verso de Byron y Heine durante el siglo XIX juegan un papel importante en la configuración de lo cursi como categoría estética, en paralelo con el desarrollo en Alemania de otra categoría relacionada, el *kitsch*. Los poemas calificables de *cursis* son a menudo *pastiches* –mezcla del orientalismo como tema, la métrica tradicional aconsonantada y el vocabulario artificioso o ripioso, cuando no sensiblero– que reconfiguran, al tiempo que desfiguran, la composición retórica y métrica de los textos originales, tal como se comprueba al compararlos con las versiones en prosa, a veces anónimas, que predominan en Francia y que suelen hacer de intermediarias. Por supuesto, todo ello es inseparable del contexto en el que surge y se afianza la cursilería como amaneramiento social y literario con pretensiones fallidas de nivelación entre clases y mérito.

**Palabras clave:** Traducción poética, España, siglo XIX; cursilería; *kitsch*; Historia literaria; Lord Byron; Heinrich Heine; Gustavo Adolfo Bécquer.

**Abstract:** The verse translations of Byron and Heine into Spanish during the nineteenth century play an important role in the configuration of *cursi* as aesthetic category, in parallel with the development in Germany of another related category: *kitsch*. The *kitsch* poems are often *pastiches* (a mixture of Orientalism as a theme, traditional metric, and stilted, if not corny, vocabulary) that reconfigure the rhetorical and metrical composition of the original texts and disfigure them at the same time, as it is evidenced by comparison with the prose versions, sometimes anonymous, which are predominant in France and often act as intermediaries. All this, of course, is inseparable from the context in which *cursilería* emerges and holds on as a social and literary affectation with a failed pretentiousness of leveling classes and merits.

**Key words:** poetical translation, Spain, 19<sup>th</sup> century; *cursilería*; *kitsch*; Literary History; Lord Byron; Heinrich Heine; Gustavo Adolfo Bécquer.

**Sumario:** 1. Traductores de Heine; 2. Byron y Bécquer; 3. Otras traducciones de Heine; 4. El orientalismo; 5. Conclusión.

**Summary:** 1. Translators of Heine; 2. Byron and Bécquer; 3. Other translations of Heine; 4. Orientalism; 5. Conclusion.

---

## 1. TRADUCTORES DE HEINE

Con motivo del centenario de la muerte de Heinrich Heine (1956) pronuncia Max Aub una conferencia en México en la que alude a la cursilería de los «seguidores» de Heine en España, esto es, a sus traductores e imitadores, con citas de las traducciones de Eulogio Florentino Sanz en *El Museo Universal* (año I, n.º 9, 15 de mayo de 1857); añade que no hay por qué avergonzarse y menciona lo que había dicho de ellos Emilia Pardo Bazán –«Es harto fácil echar a perder a Heine y difícil, casi imposible, oscurecerle del todo: tal es de imperiosa y vencedora su genialidad poética»– y Enrique Díez Canedo, para quien, a comienzos del siglo XX, faltaba por hacer todavía la «verdadera» traducción de Heine. Traducción de su poesía, se entiende (Aub, 2000: 93-95).<sup>1</sup>

Ni que decir tiene que no hay traducciones poéticas verdaderas, sino las que juzgamos mejores y peores según criterios diversos que, desde el segundo tercio del siglo XIX, están afectados –por no decir infectados– por un nuevo germen, la cursilería, cuando no la producen. No hay por qué avergonzarse, es el signo de los tiempos, al irrumpir la producción y el consumo de todo tipo de cosas para cada vez más gente, también los versos ripiosos o sensibleros resultado de imitaciones, más bien *pastiches* que provocan, inevitablemente, un efecto *kitsch*. Disfrutémoslos, algo queda siempre del original que, a veces, tampoco lo es, como veremos; aquí vamos a ocuparnos más bien de algunas variedades del estropicio llevado a cabo por la vía del amaneramiento.

El aludido Díez Canedo (1914) había publicado un artículo en el que sostiene el parentesco espiritual entre Heine y Bécquer a través de las traducciones españolas y francesas, en particular las de E. F. Sanz y la de Gérard de Nerval –en prosa– del *Intermezzo* (1822-3) y de todos los «suspirillos germánicos» de su tiempo, como los definía Núñez de Arce.<sup>2</sup> Informa, además, que hay versiones de Heine desde 1842, al menos, en

<sup>1</sup> La edición de Aub incluye una versión en alemán de Berit Balzer, editora de Heine (1995), quien traduce *cursi* por *kitsch*, palabra alemana que designa, entre otras cosas, la falsificación de lo antiguo o la sustitución de lo artístico con sucedáneos para consumo masivo.

<sup>2</sup> En 1918 publica Díez Canedo *Páginas escogidas* de Enrique Heine, traducidas, según él mismo dice en nota (9), de las versiones francesas en prosa, que modifican a veces el original alemán. Aunque estas modificaciones –añade– están legitimadas por la autoridad del poeta, el traductor ha tenido a la vista el texto alemán, ateniéndose a él algunas veces. La selección –concluye– es, en general, la que ha dado el *Mercure de France* en su *Collection-des plus belles pages*.

referencia al poema de Pedro de Madrazo «Sólo ella lo sabe (Imitación de Heine)», publicado en *El pasatiempo. Diario de teatros*.<sup>3</sup> En efecto, allí puede leerse:

SÓLO ELLA LO SABE  
(Imitación de H. Heine)

Oh! si las flores supieran  
cual está mi corazón,  
dobláranse al llanto mio  
y vertieran su rocío  
para curar mi dolor!

Oh! si las parleras aves  
conocieran mi vivir,  
si mi duelo penetráran,  
un canto dulce exhaláran  
para templar mi sufrir!

Oh! si las claras estrellas  
supieran mi padecer,  
del alto cielo bajando,  
á consolarme, rodando  
vinieran hasta mis pies!

Pero mi quebranto ignora  
la estrella, el ave, la flor;  
solo una hermosa traidora  
por quien amor me devora  
sabe mi inmenso dolor!

Es el poema 22 del *Intermezzo* de Heine (1995: 80):

Und wüßten's die Blumen, die kleinen,  
Wie tief verwundet mein Herz,  
Sie würden mit mir weinen,  
Zu heilen meinen Schmerz.

Und wüßten's die Nachtigallen,

<sup>3</sup> (4-VIII-1842, nº 126: 3). El periódico se editó en Madrid entre el 1 de abril y el 15 de diciembre de 1842.

Wie ich so traurig und krank,  
 Sie ließen fröhlich erschallen  
 Erquickenden Gesang.

Und wüßten sie mein Wehe,  
 Die goldnen Sternelein,  
 Sie kämen aus ihrer Höhe,  
 Und sprächen Trost mir ein.

Die alle können's nicht wissen,  
 Nur Eine kennt meinen Schmerz;  
 Sie hat ja selbst zerrissen,  
 Zerrissen mir das Herz.

Transcribimos las dos versiones en prosa de Gérard de Nerval (1848 y 1857). La primera y más literal lleva prólogo del traductor:<sup>4</sup>

Et si les fleurs, les bonnes petites, savaient combien mon cœur est profondément blessé, elles pleureraient avec moi pour guérir ma souffrance.

Et si les rossignols savaient combien je suis triste et malade, ils feraient entendre un chant joyeux pour me distraire.

Et si, là-haut, les étoiles d'or savaient ma douleur, elles quitteraient le firmament et viendraient m'apporter des consolations.

Aucun d'entre tous, personne ne peut savoir ma peine; elle seule la connaît, elle qui m'a déchiré le cœur!

La otra versión la encontramos en la primera edición francesa de las obras completas (1857: 96). Se repite en *Oeuvres* (1910: 83):

Et si les fleurs, les bonnes petites, savaient combien mon cœur est profondément blessé, elles verseraient dans ma plaie le baume de leurs parfums.

Et si les rossignols savaient combien je suis triste et malade, ils feraient entendre un chant joyeux pour me distraire de mes souffrances.

Et si, là-haut, les étoiles d'or savaient ma douleur, elles quitteraient le firmament et viendraient m'apporter des consolations étincelantes.

Aucun d'entre tous, personne ne peut savoir ma peine; elle seule la connaît, elle qui m'a déchiré le cœur!

---

<sup>4</sup> El poema 22 de Heine es aquí el XX (Nerval, 1848: 920).

Madrazo estuvo en París antes de 1842 y es muy improbable que conociera alguna de las versiones francesas citadas, aunque la segunda versión podría ser anterior a la otra, tal vez corregida después, y simplificada, por el propio autor. En cambio sí es probable que conociera el alemán, pues su madre, Isabel Kuntz, era hija de un pintor de Silesia – entonces dominio prusiano– a cuyos tejedores dedicó Heine un famoso poema elogiado por Karl Marx (Madrazo, 2017).

En cualquier caso, ¿qué es lo que estropea el poema de Heine en la versión de Madrazo? Dos cosas saltan a la vista: la rima mezclada de consonantes y asonantes y el uso del adjetivo y del verbo con un propósito amplificador –cuatro versos más que el original–, que tampoco falta en una de las versiones de Nerval. Sobran versos como «dobláranse al canto mio», «si mi duelo penetraran», o los gerundios «rodando» y «bajando», o el uso de «quebranto» y «hermosa traidora». Quítense y todo mejora y se acerca más al original y a la primera versión francesa en prosa. Acierta, quizás, en el título y en el verso 17, que agrupa a «todas las que no pueden saberlo» (*Die alle können's nicht wissen*): «la estrella, el ave, la flor».

Sobre las traducciones francesas de la poesía de Heine dice Kalinowski (1998: 90) que las primeras fueron publicadas en revistas: «Poésies de Henri Heine» traducidas por Lagrange aparecieron en *La France Littéraire*;<sup>5</sup> y diez años más tarde, el 7 de diciembre de 1844, en la *Revue de Paris*, «L'Allemagne, conte d'hiver», traducción de Edouard Grenier; pero fue sobre todo en la *Revue des Deux Mondes* donde la poesía de Heine se dio a conocer con *Voyage d'hiver*, por Saint-René Taillandier (enero de 184), y con las «Poésies de Henri Heine» traducidas en 1848 por Gérard de Nerval, y luego con extractos del *Romanzero* en 1851, por el mismo Saint-René Taillandier. Todo ello fue luego recopilado en *Poèmes et légendes* (París, Michel Lévy, 1855).

Añade Kalinowski (1998: 91-93) que las traducciones francesas de Heine son todas en prosa y no suelen llevar el nombre del traductor, lo que hizo suponer que él era el autor, pues parece ser, además, que corregía las traducciones, tal vez con ayuda, al no dominar el francés,<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Tomo XXII (9 de abril 1835: 341-356). Son traducciones en prosa de poemas de Heine, con un prólogo, del marqués de Lagrange, con el tema del mar. No incluyen ninguno del *Intermezzo*.

<sup>6</sup> «...en février 1848, tandis que la révolution faisait rage dans les rues de Paris, il traduisait — dans l'isolement d'une clinique — les poèmes de jeunesse de Heine en compagnie de celui-ci» (Kortländer y Siepe, 2005: 919). Los autores se refieren también

pues Heine consideraba la rígida métrica francesa incompatible con la alemana; de ahí su preferencia, compartida con Nerval, por la traducción en prosa.

Manuel M. Fernández y González (1873: 42) nos ilustra sobre el asunto en su prólogo a las versiones que hizo de Heine, las primeras que leyó Emilia Pardo Bazán y de las que conserva buen recuerdo:

Enrique Heine, emigrado en París cual se refiere en el anterior estudio sobre su vida y sus obras, emprendió la traducción de todas sus producciones á buena prosa francesa; mas como no le fuera accesible el manejo de este idioma, no obstante comprenderlo de manera que apreciaba con tanta suspicacia como el mejor hablante sus mayores dificultades y sus menores delicadezas, encomendó tan cuidadoso trabajo á escritores de gran renombre que, bajo la inmediata dirección de Heine, desempeñaron su parte con grande aplauso de él mismo. La versión francesa del Intermedio es debida á Gerardo Nerval: el *Regreso* y la *Nueva Primavera* deben su traducción á Saint-René Taillandier.

«No puedo acordarme sin emoción, escribe Enrique Heine á la cabeza de un tomo intitulado *Poemas y leyendas*, no puedo pensar sin emoción profunda en aquellas noches de Marzo de 1848, en que el afable y buen Gerardo venia á buscarme en mi retiro de la barrera de la Salud para trabajar conmigo en la traducción de mis desvarios alemanes...» Y entre los muchos elogios que le dedica, escribe: «Sin comprender muy bien el alemán, adivinaba el sentido de una poesía alemana mejor que los que estudiaron toda su vida el idioma».<sup>7</sup>

Saint-René Taillandier, que tradujo por encargo del poeta *El Regreso*, *Nueva Primavera* y otras varias producciones, obtuvo como Nerval un éxito lisonjero. Heine le escribió una carta en que llamaba su traducción magnífica. No es, pues, dudosa la exactitud de la edición francesa que nos ha servido de texto casi principal para nuestro humilde trabajo, porque reasume los últimos toques y correcciones del mismo autor.

Tras reconocer, pues, que traduce de las versiones francesas en prosa, hace luego Fernández y González la crítica de la traducción del *Intermezzo* publicada en *El Museo Universal* en 1867, obra de Mariano

---

en la página 918 a la reducción *kitsch* en forma de adaptación musical que se impuso en Francia del poema de Heine *Lorelei*, sobre una leyenda del Rhin, relacionándola con el cuento de Tales caído en el pozo por mirar a las estrellas, ante la risa de su sirvienta (Platón, *Teeteto*, 174a-175a).

<sup>7</sup> Es lo que ocurrirá con Bécquer ayudado de Augusto Ferrán, tal como se explica más abajo.

Gil Sanz, crítica que ejemplifica bien el proceso que ha llevado al ripio cursi de los «suspirillos germánicos»:

(...) la traducción del Intermezzo, publicada por el Museo Universal en 1867, no sólo es incompleta sino que ingiere muchos conceptos de cosecha propia y aun desfigura con lamentable frecuencia, cuando no el sentido de la frase, al menos el peculiar estilo de Enrique Heine. (...)

Véase, pues, cómo está traducida cualquiera de aquellas breves composiciones, la marcada, por ejemplo, con el número III. El texto de la edición francesa es el siguiente:

«III.—*Roses, lis, colomhes, soleil, autrefois j'aimais tout cela avec delices; maintenant je ne aime plus, je n'aime que toi, source de tout amour, el qui es á la fois pour moi la rose, le lis, la colombe et le soleil.*»

No cabe más brevedad ni sencillez mayor; sencillez y brevedad, que si no constituyen todo el mérito de la poesía, le prestan raro encanto y son su mejor esmalte. Nosotros hemos dicho:

“Rosas, lirios, sol, palomas;/ todo esto amaba yo / otras veces con delicia: / ahora no lo amo, no; / no amo nada más que á tí, / manantial de todo amor / y que para mí reunes / todo lo que amaba yo: / eres la rosa y el lirio / y la paloma y el sol”.

El Museo Universal traduce de este modo:

“Sol encendido, / tórtola tierna,/ fragante rosa, / lirio y violeta / fueron en otros días / mis adoradas prendas. // Hoy, tú eres sólo, / niña hechicera, / el embeleso / de mi existencia, / sólo á tí te idolatro, / sólo á tí, pura y bella.../ porque eres niña / donosa y fresca,/ como alboradas / de primavera; / y eres al par, bien mio, / mi tórtola hechicera, / mi egregio sol, mi lirio, / mi rosa y mi violeta..! “

No se comprende tanta plétora de palabras, ni por qué ha de ser ese sol encendido y egregio, ni la tórtola tierna y hechicera, ni fragante la rosa, ni esa tú á quien se dirige sencillamente el autor del Intermedio, niña hechicera, embeleso de mi existencia, pura, bella, donosa y fresca como alboradas de primavera, con otras cosas de ese linaje. Creemos, por consiguiente, que á esta especie de versiones, todo lo respetables que quiera, sobran tantos ripios y añadiduras cuanto les falta lo que debe y puede llamarse el sentimiento del estilo; y en tan breves y delicadas composiciones cuyo pensamiento no es siempre nuevo, el estilo constituye casi todo el mérito. En gracia á la brevedad, omitiremos ejemplos; pero en desagravio de nuestra censura, hénos, por otra parte, en el caso de hacer constar que si bien es incompleta y desfigurada la versión debida á D.

Mariano Gil Sanz,<sup>8</sup> tan aplaudida por la redacción del *Muséo*, la media docena de traducciones parciales de este poemita debidas á la hábil pluma de Eulogio Florentino Sanz, pueden ser consideradas como modelos de integridad, carácter y semejanza. (Fernández y González, 1873: 46-7)

Como se ve, es una cuestión de estilo compositivo, donde la brevedad y la sencillez se oponen al exceso de ripios y añadiduras de la versión de *El Museo*; pero tampoco las versiones de E. F. Sanz son tan modélicas. Gómez García (2008: 5-6) indica con claridad diferencias sustanciales con el original:

Los quince poemas seleccionados por Florentino son amables, fáciles de comprender, de traducir y de «usar» en un país conservador. No hay huella de versos ácidos, como aquellos en los que lamenta su indecisión sobre quién enamorarse, de la madre o de la hija. Heine acostumbra a sazonar sus poemarios con mofas sobre su propio dolor, sobre el hecho de escribir versos y sobre la actitud del público, del lector, al que alude de forma irreverente. No hay rastro de este Heine, de su cuestionamiento, de su doble juego. Llama la atención, por el contrario, que todos los versos seleccionados por Florentino impliquen un sufrimiento desnudo, casi obsceno, expuesto sin ambages al lector; sorprende que aún la naturaleza sea un fiel espejo de los padecimientos por amor del «yo» poético. De una forma hasta ahora desconocida por la literatura, estos versos de Heine manifiestan un marcado carácter dialógico, esto es, marcan la presencia del lector que, en español, se expresa tanto mediante signos ortotipográficos como mediante puntos suspensivos e incluso oraciones exclamativas, rasgos, todos ellos, ausentes en el original alemán. La serena amargura que Heine incluso regala al lector se torna en español en patetismo, para el que Florentino no escatima interjecciones, como tampoco otros recursos de hiperbolización semántica:

Tienes diamantes y perlas,  
y cuanto hay que apetecer;  
y los más hermosos ojos...  
¿Qué más anhelas, mi bien?  
A tus ojos hechiceros  
he dedicado un tropel

Du hast Diamanten und Perlen  
Hast alles, was Menschen begehrt,  
Und hast die schönsten Augen  
Mein Liebchen, was willst du mehr?  
Auf deine schönen Augen  
Hab ich ein ganzes Heer

<sup>8</sup> De esta traducción completa del *Intermezzo* publicada en *El Museo Universal* (1867), dice F. Blanco García (1909: 76-94): «una traducción parafrástica y sumamente infiel del *Intermezzo*, hecha sobre la de Gerardo de Nerval y afeada con lujo de frases y epítetos incoherentes que desfiguraron el texto, despojándole de su característica sencillez».



de canciones inmortales...	Von ewigen Liedern gedichtet
¿Qué más anhelas, mi bien?	Mein Liebchen, was willst du mehr?
¡Con tus hechiceros ojos,	Mit deinen schönen Augen
cuán me has hecho padecer...!,	Hast du mich gequält so sehr,
y me has arrojado a pique...	Und hast mich zu Grunde gerichtet
¿Qué más anhelas, mi bien?	Mein Liebchen, was willst du mehr?
(Sanz, 1857: 66)	(Heine, 1988, I: 107 ss.)

La figura de la amada que puebla estos versos es una mujer caprichosa... pero pura. El amor al que aquí se canta es el amor romántico que busca yacer en la tumba con la amada (*Die Welt ist so schön* [Heine, 1988, I: 67]) o que en sueños la vislumbra en el sepulcro (*Ich hab' im Traum' geweinet* [Heine, 1988, I: 75]), es una pasión que se reconoce en un sauce llorón (*Die Mitternacht war kalt und stumm* [Heine, 1988, I: 78]).

Concluye Gómez García que la versión de Eulogio Florentino Sanz era formalmente casi libre, mostrando las futuras bases de lo que en adelante se tendría por estilo becqueriano: el poema breve, la asonancia, la subjetividad, el ensimismamiento, combinaciones métricas abiertas... Se imitaron motivos y ritmo, pero faltó el tono sarcástico y corrosivo, faltaron la ironía y el humor. Se eliminan las disonancias que constituyen la clave de la poesía de Heine, la fusión del más profundo sentimiento con la más mordaz de las ironías, forzando su lectura como meros poemas de amor.

Efectivamente, Sanz y la mayoría de los traductores e imitadores de Heine hacen meros poemas de amor, recargados de un patetismo sensiblero que añade la nota cursi, una forma de afectación, ni más ni menos, desde el punto de vista retórico.<sup>9</sup> Las excepciones, parciales, son Bécquer y su introductor en la poesía de Heine, Augusto Ferrán.<sup>10</sup> Bécquer, en especial, evoluciona hacia la emulación recreadora, visible ya en su propia «Imitación de Byron» (Revista *El Nene*, 17-XII-1859) – cronológicamente la primera «rima»–, cuya versión definitiva, la rima XIII, consigue despegarse del tufillo cursi con efecto *kitsch* –o la vena sensiblera, en el mejor de los casos– de los poemitas que adornan esos

<sup>9</sup> Para la afectación como vicio retórico –uso exagerado de los recursos artísticos–, véase Quintiliano, *Institutio oratoria*, 8, proemio, 20; 8, 3, 56. Véase también Moreno Hernández (2004).

<sup>10</sup> Ferrán publica sus primeras versiones después de su estancia en Alemania, tal vez en *El sábado* (1859), periódico perdido que dirige, y luego en el *El Museo Universal* («Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine», n.º 46, 17-XI-1861).

álbumes de las señoritas de las clases acomodadas y les dan la apariencia de una historia sentimental.<sup>11</sup>

## 2. BYRON Y BÉCQUER

El mismo año de 1842, meses después de que Madrazo publique en *El pasatiempo* su imitación de Heine, la revista gaditana *La estrella* publica, el 25 de diciembre, el primer texto sobre lo cursi, titulado «Un cursi», fisiología costumbrista de un tipo gaditano sin maneras, con afán de notoriedad (Moreno Hernández, 2005). El tipo gaditano tiene poco que ver con lo que sería propiamente un cursi más tarde. Precisemos un poco más sobre esto, aplicado a las traducciones poéticas. La palabra, después, adquirirá otros matices: el diccionario de 1869, el primero que la incluye, la aplica, entre otras cosas, «a lo que, con apariencia de elegancia o de riqueza, es ridículo y de mal gusto»; por ejemplo, a obras literarias, «cuando en vano pretenden mostrar refinamiento expresivo o sentimientos elevados»

Madrazo, nacido en 1816, colabora ya en la revista romántica *El Artista* (1835-1836), fundada por su hermano Federico, pintor con algunos cuadros de temas orientales, y Eugenio de Ochoa, a imitación de la publicación francesa *L'Artiste*. Son poemas primerizos de tipo arcaizante o medievalizante (Madrazo, 2017). Después, según los biógrafos, marcharía a París junto a Federico, donde pudo conocer la obra de Heine y de Byron. En la revista *No me olvides*, número 7 (1837: 6) publica el siguiente poema con epígrafe de Byron en inglés, poema que no procede, al parecer, de traducciones francesas de Byron:

### EL LOCO Y LA LÁGRIMA

«All I ask, all I wish, is a tear»

---

<sup>11</sup> Véase, a propósito del álbum de Julia Espín, Rubio Jiménez (1997: 133-271), quien señala: «Los textos tienen en general un tono desmesuradamente (...) encomiástico y cursi, respondiendo a usos sociales de la poesía de entonces que hoy nos resultan insoportables, pero cuya consideración resulta indispensable para comprender los propios textos becquerianos que con cierta frecuencia se sitúan en el límite de lo cursi. Cuando vemos llamada a Julia insistentemente «bella flor», «ángel del Cielo», «garza tímida», «bella entre las bellas», «sultana / del alma mía», advertimos lo viejo y desgastado del lenguaje de estos ripios». Y añade la primera versión de la rima XVI dedicada a Julia, depurada después y ya sin dedicatoria, rima repetida en otro álbum, dedicada a otra mujer.

Byron

Yo te adoro, mujer encantadora,  
¡Tú eres mi señora!  
Anhelo de tu labio la sonrisa  
Más que el primer aliento de la brisa  
la solitaria flor.  
Porque te veo en mi infantil delirio,  
pura cual blanco lirio;  
porque en mi pena, en mi gemir demente,  
lloras conmigo ¡oh ángel inocente!  
Y alivias mi dolor.  
¡Ay! que en el alma siento un ser sin nombre  
que, ludibrio del hombre,  
surca a despecho mi semblante en lloro,  
y tú le enjugas con tus alas de oro,  
celeste serafín.  
Por eso eres mitad del alma mía;  
y en mi amarga agonía  
el iris que corona la cascada  
que corre, entre rugidos, destrenzada  
a un abismo sin fin.  
Y esa lágrima ardiente con que brilla  
tu pálida mejilla,  
baja a mi frente calva, en los pesares,  
como una estrella al fondo de los mares,  
¡mujer de bendición!  
Es el único bálsamo que el mundo  
dio a mi dolor profundo...  
Es el fresco rocío, ¡oh mi querida!  
que humedece la planta envilecida  
¡de un oculto rincón!  
P. de M.

Aquí el poema de Byron «The tear» (1806), de más amplios vuelos, es una excusa, desde su último verso, para hacer otra cosa, siempre con una mujer al fondo, real o imaginaria, según la forma, o fórmula, dominante de efusión sentimental exacerbada que se estila entre los «literatos», palabra nueva esta que se aplica a la gente, a menudo muy joven, que escribe un poco de todo en los periódicos cada vez más numerosos y a menudo efímeros, vehículo de poesías primerizas al lado de relatos de

viajes, encendidos debates políticos y folletines más o menos truculentos. La traducción poética en verso ocupa también en ellos su lugar, a partir, casi siempre, de versiones francesas en prosa de poetas ingleses o alemanes, con un estilo y un vocabulario calificables de protocursis.<sup>12</sup> Son a veces los mismos versos, o versiones, que ostentan las señoritas en sus álbumes, copiados por amigos o pretendientes, a menudo pobres, que son recibidos en los salones en torno al medio siglo.<sup>13</sup>

Además, puede establecerse, a través de la rima XIII y su genealogía, una relación entre lo cursi y el pastiche orientalista que encontramos en el conde de Noroña, militar y diplomático fallecido en torno a 1815, autor de unas *Poesías asiáticas* publicadas por primera vez en París en 1833, en las que retraduce, entre otros, un poema árabe del siglo XII, obra de Ibn Rumi, traducido en 1774 al latín por William Jones y parafraseado en inglés por Joseph C. Carlyle (1797), a su vez antecedente directo de un poema de Lord Byron («I saw thee weep», *Hebrew Melodies*, 1815) y de la rima XIII de Bécquer:

A una muchacha llorando

Cual la viola del huerto,  
cuyas suaves hojas  
brillan con el rocío,  
que derrama la aurora,  
parece la flor mía,  
cuando a la angustia brotan  
de sus ojos azules  
mil perlas deliciosas.  
(Noroña, 1833: 118)

Noroña traduce la versión latina de Jones y su ensayo sobre la poesía oriental (1772),<sup>14</sup> modificando el título de la versión inglesa del

<sup>12</sup> *Protocursi* es el calificativo que usa Galdós para referirse al personaje Frasquito Ponte Delgado en *Misericordia* (1897), pero podría extenderse a la sensibilidad prerromántica que se encuentra ya en autores dieciochescos y a la recepción misma que se hace del romanticismo en España.

<sup>13</sup> Santiago Liniers y Francisco Silvela en su libro *La filocalia* (1868) habían definido lo cursi como desproporción evidente entre la belleza que se quiere producir y los medios materiales que se tienen para lograrla, pero que ya para entonces las poesías cursis estaban refugiadas en los álbumes y eran poco temibles.

<sup>14</sup> Jones declara que hizo una versión previa en francés de este ensayo (1770).

orientalista de Cambridge, Carlyle, una paráfrasis con dos estrofas más, fuente, a su vez, del poema de Byron. El uso manido de «viola» y «perla», junto a «flor» como piropo inadecuado y redundante nos introducen ya en lo que será luego la marca ripiosa caracterizadora del poema calificable de cursi que pudo influir luego en Madrazo para su versión de Heine, junto con el uso de la métrica española, que Noroña justifica en la advertencia preliminar como medio más adecuado de trasladar el calor y el entusiasmo de los poetas del oriente que las insulsas o gálicas frialdades de las prosas rimadas de allende los Pirineos, pues incluso se atreve a derivar los romances de un tipo de oda persa, la gacela.

Dice Carlyle (1797: ii-iii) en la introducción a su edición que el lector puede quedar sorprendido al no encontrar en los poemas que traduce los blandos epítetos e infladas metáforas que suelen considerarse característicos del modo de composición oriental; más sorprendido aún si oye que en la época de florecimiento de la literatura árabe el estilo ampuloso o grandilocuente (*bombast*) es desconocido y se inclina a la sencillez, como ocurre en todos los períodos en que lo bárbaro ha sido superado y aún no ha llegado el refinamiento de la fantasía.

En efecto, la versión original árabe de Rumi, que Jones y Carlyle (1797: 25) incluyen, transcrita a continuación y traducida literalmente entre paréntesis se reduce a:

raaitu al banafseg fi raudhta (Vi la violeta en el jardín)  
 wa ahdaq llnada shaherh (y las pupilas por el rocío brillantes)  
 yuhaky beha alzhr zurq aluiun (semeja la flor a los azules ojos de ella)  
 wa agfan bel bokaa qatra ta (y a sus párpados por el llanto mojados)

La versión latina de Jones (1774: 185) dice así:

Vidi in hortulo violam,  
 Cujus folia rore splendebant;  
 Similis erat flos illi (puellæ) coeruleos habenti oculos,  
 Quorum cilia lacrymas stillant

Carlyle desarrolla y amplifica el asunto poniendo el título «To a lady weeping» y oponiendo una nueva estrofa en la que los ojos ríen y agrega una recargada glosa, también en verso. Byron repite la composición de

Carlyle con más sencillez y habilidad, y Bécquer sigue, quizás, una versión en prosa de Byron como la citada más adelante.<sup>15</sup>

Una de las primeras traducciones del poema de Byron es la de Tomás Aguiló (1849: 54-5), titulada «Llanto y sonrisa», de la que solo citamos las dos primeras estrofas:

Te vi llorar . . . y el límpido / humor que se destila / en transparente  
lágrima / cubrió tu azul pupila. / Entonces parecíame / ver una fresca viola,  
/ cubierta su corola / de escarcha matinal.

Te vi reír . . . del záfiro / el lustre sin mancha / al lado tuyo súbito / se  
ofusca y ya no brilla: / Su colorido fúlgido, / de aquella luz serena / que tus  
miradas llena, / no puede ser rival.

Aguiló ha optado por imprimir al verso en castellano un ritmo esdrújulo —con un forzado *záfiro*— en heptasílabos para sustituir el ritmo yámbico del verso inglés de Byron,<sup>16</sup> además de dar color a la pupila, error que Bécquer repite tres veces en su rima al comienzo de cada estrofa con un rotundo «Tu pupila es azul» que estropea la lectura a cualquiera que repare en él, a pesar de la evidente calidad de su versión. La de Aguiló tiene un nivel aceptable y es de notar que había incluido ya en la *Revista de Madrid* (1842: 157) una traducción de la «Oda a Napoleón» de Byron, en cuyo preámbulo se lee:

Arredrados por las dificultades que presenta la poesía inglesa, los que movidos de curiosidad han deseado leer las obras del famoso Lord Byron, hanlo hecho en traducciones francesas y en prosa, ó quizá, lo que es peor, en traducciones de estas mismas traducciones. En vez de apagar su sed junto á la boca del manantial, han preferido por mas fácil beber aquella agua después que tomara ya algún tanto del sabor de sus acueductos, no debiendo ignorar que la energía del pensamiento se desvirtúa por cuantos mas idiomas pasa, como pierde un licor aromático de su espíritu y fragancia en cuantas mas botellas se trasiega. Supuesto empero lo difícil

<sup>15</sup> Véase Moreno Hernández (2010), donde se citan todas las versiones.

<sup>16</sup> El poema entero de Lord Byron (1951: 262) dice: I saw thee weep—the big bright tear / Came o'er that eye of blue; / And then methought it did appear / A violet dropping dew: / I saw thee smile—the sapphire's blaze / Beside thee ceased to shine; / It could not match the living rays / That filled that glance of thine. / As clouds from yonder sun receive / A deep and mellow dye, / Which scarce the shade of coming eve / Can banish from the sky, / Those smiles unto the moodiest mind / Their own pure joy impart; / Their sunshine leaves a glow behind / That lightens o'er the heart.

que sería generalizar tanto el estudio de los idiomas germánicos, que pudiésemos pasarnos sin pagar á los franceses, por decirlo así, su derecho de portazgo, es un deber de los que estén versados en ellos ensayar traducciones directas de sus obras principales, poniéndolas al alcance de una muchedumbre que conoce á sus autores únicamente de oídas.

Esta es la situación durante el siglo y aun después, con el francés de lengua intermediaria de muchas traducciones, aunque los traductores declaren basarse en los originales, suponiendo que figuren como tales, lo que es mucho suponer. A menudo, lo que ocurre es que la versión francesa les sirve para corregir, dependiendo de su nivel de conocimiento del idioma original, lo que explicaría la frecuencia de los traductores de segunda mano que fabrican pastiches sin firmar que contribuyen a aumentar el efecto cursi, o *kitsch*, de hacerse pasar por lo que no se es, o de dar gato por liebre. Así, por ejemplo, una versión anónima en prosa del poema de Byron se publica en el *Semanario Pintoresco Español*:<sup>17</sup>

Te vi llorar . . . Una lágrima brillante se detuvo en el azul de tu pupila, como una gota de rocío en la violeta.

Te vi sonreír . . . y eclipsaste el resplandor del zafiro, que no pudo competir con los rayos centelleantes de tu mirada.

Así como las nubes reciben del sol una suave tinta de luz que las cercanas sombras de la noche apenas pueden disipar, así tu sonrisa comunica la pura felicidad al alma más triste, y tu mirada deja en pos desí una claridad que se difunde por el corazón.

Esta versión ha podido influir en Bécquer, antes o después de su «Imitación de Byron» (Revista *El Nene*, 27-XII-1859), luego reelaborada como rima XIII.<sup>18</sup> La presencia de la «pupila azul» hace pensar si procederá de alguna versión francesa de las que menciona Aguiló, como la suya misma; y en efecto, la encontramos en la primera traducción

<sup>17</sup> N.º 31, 3 de agosto de 1851: 248.

<sup>18</sup> Tu pupila es azul y, cuando ríes, / su claridad süave semeja (me recuerda) / el trémulo fulgor de la mañana / en las ondas inquietas (que en el mar se refleja). / Tu pupila es azul y, cuando lloras, / las (transparentes) lágrimas en ella / se me figuran gotas de rocío / sobre una violeta. / Tu pupila es azul, y si en su átomo (fondo) / (como un punto) de luz radia una idea, / me parece en el cielo del crepúsculo (de la tarde) / una perdida estrella. (Entre paréntesis las variantes de la rima XIII).

francesa completa de Byron, la de Amédée Pichot, en circulación parcial desde 1819:<sup>19</sup>

Je te vis pleurer... Une larme brillante s'arrêta sur l'azur de ta prunelle, et je crus voir une goutte de rosée suspendue sur la violette. Je te vis sourire... le saphir perdit près de toi tout son éclat; il ne put égaler les rayons animés qui étincelaient dans ton regard.

Comme les nuages reçoivent du soleil une douce teinte de lumière que l'approche des ombres du soir n'efface qu'avec peine, ton sourire communique sa pure félicité à l'âme la plus triste, ton regard laisse après lui une clarté qui se répand sur le coeur.

Carlyle, en su versión, escribe «blue eyes» y Byron «that eye of blue». *L'azur de ta prunelle* sería, por tanto, un error de Pichot que repiten Aguiló, la versión anónima de 1851 y Bécquer, pero no la versión anónima en prosa del *Semanario popular* de Madrid,<sup>20</sup> la titulada «La lágrima y la sonrisa», donde no hay ya «pupila azul», sino «ojos azules». Aparece luego, con la firma de Augusto Ferrán, en *El Diario de Alcoy*,<sup>21</sup> donde también, desde 1863, se incluyen sus versiones en prosa de Heine.

El recuento de variaciones sobre el mismo tema podría continuar, pero cerramos aquí el círculo abierto por Carlyle en su versión de Rumi con una traducción de la rima XIII al inglés, publicada con el seudónimo de Owen Innsly (1902: X) por la poetisa norteamericana Lucy Jennison:

Thine eye is blue, and when thou laugh'st  
Its gentle light recalls to me  
The morning's tremulous brilliancy  
reflected in the sea.

Thine eye is blue and when you weep'st  
The shining tears thine eye that wet  
seem to me like the drops of dew  
upon a violet.

Thine eye is blue, and when a thought  
Illuming to its depths doth lie,

<sup>19</sup> La primera edición completa con el nombre del traductor es la cuarta (1822-1825). Citamos por la 11.ª ed. (1842: 60)

<sup>20</sup> *Semanario Popular. Periódico Pintoresco* (n.º 22, 30 de julio de 1863).

<sup>21</sup> N.º 86, 11 de junio de 1865.



It sees a lost and wandering star  
Within the evening sky.

Comenta Dendle (1996: 18) que la combinación de octosílabos y versos más cortos refleja adecuadamente los heptasílabos y endecasílabos del original; el ritmo yámbico —el de Byron— y la rima consonante de los versos pares también le parecen apropiados para la traducción al inglés, pero el uso de arcaísmos como «thou», o de palabras tan poco usadas como «illumining», o de combinaciones de sonidos como «tremoulous brilliancy», por no hablar de alteraciones del orden tan impropias del inglés como «thine eye that wet», dan al poema un efecto extraño y forzado, muy distinto al movimiento fluido de la rima becqueriana.

Es decir, defectos parecidos a los que cabe achacar a las versiones en español de Byron o Heine, pero al revés.

### 3. OTRAS TRADUCCIONES DE HEINE

El poema 22 del *Intermezzo*, lo volvemos a encontrar en la versión de José J. Herrero (Heine, 1883: 42), con prólogo de Menéndez Pelayo:

XX  
Si supieran las flores  
Cuán triste y lacerado  
Está mi corazón, derramarían  
De sus perfumes, en mi herida, el bálsamo.  
Si supieran las aves  
Cuán triste y cuán enfermo  
Estoy, alegres cantos  
Dieran, por distraer mi pena, al viento.  
Si las estrellas de oro  
Conocieran mi pena,  
El cielo dejarían y a prestarme  
Consuelos de fulgores descendieran.  
Pero ¡ay! que nadie puede  
Conocer mi quebranto;  
Ella sólo lo sabe,  
Ella, que el corazón me ha destrozado.

El prologuista escribe, condescendiente, sobre las dotes poéticas que apuntan en el joven Herrero y al llegar a la cuestión de la traducción, que el autor de la versión ni menciona, dice:

Sólo aconsejaré al Sr. Herrero que procure acercarse todo lo más posible a la frase alemana, en los casos en que esta difiere del texto en prosa que el mismo Heine autorizó en París, modificándole con frecuencia él o su traductor por escrúpulos y consideraciones nimias al meticuloso gusto francés, que no deben hacernos fuerza en España (8).

Menéndez Pelayo sabe que el Sr. Herrero ha traducido del francés. Tal vez sepa también que ha traducido de la edición de obras completas de 1857, donde los poemas del *Intermezzo* van con números romanos y este hace el número XX, en vez del 22 del original alemán; pero tal vez no sepa, como no lo sabe Herrero, que hay otra versión más literal, más «musical» también, por necesidad, quizás una corrección del propio Heine a la versión de Nerval publicada en 1848, ambas ya citadas, por no hablar de la primera versión, la de Madrazo de 1842, quizá del original.

En el caso de Herrero se da, a la altura de 1883, otra variante de la cursilería, tan frecuente hasta hace bien poco: la pretensión de tantos vates afrancesados de ser poetas con materiales de segunda mano de origen *parisién* y que no se les note, como ya les ocurría a las señoritas gaditanas de Tessi-Court, hijas de un sastre francés y objeto de una copla maliciosa sobre los vestidos que les hacía su padre en los años treinta del siglo XIX, una de las anécdotas que se citan siempre para explicar el origen de la palabra «cursi».

Teodoro Llorente, traductor del alemán, como proclama, publica su versión. En el prólogo (Heine, 1885a) argumenta lo siguiente:

Estas traducciones francesas, cuya deficiencia proclamaba el mismo autor, son las que le han dado a conocer en España, donde abundan poco los amantes y cultivadores de las letras que puedan leer su texto original. Pero, aun así, sin poder aspirar todo el aroma de esas flores, tan frescas y lozanas, contemplándolas secas y descoloridas, como las que guardan los botánicos en sus herbarios, han gustado tanto de ellas nuestros ingenios, que muchos se han dado a copiarlas y contrahacerlas. Y como las imitaciones suelen pecar de insípidas y pesadas, han puesto a uno de nuestros más vigorosos poetas en el caso de protestar contra «esos suspirillos líricos, de corte y sabor germánico, exóticos y amanerados, con los cuales expresa nuestra adolescencia poética sus desengaños amorosos,

sus ternuras malogradas y su prematuro hastío de la vida». <sup>22</sup> Esta justa crítica del rebaño de los plagiarios no amengua el valor altísimo de las creaciones de Heine, ni puede referirse tampoco a los poetas que, con inspiración propia, han seguido su camino. Uno tenemos en España que figura con razón entre los primeros de nuestra época: el insigne y malogrado vate sevillano Gustavo Adolfo Bécquer. Por más que su biógrafo y panegirista <sup>23</sup> haya negado que imitase al poeta alemán, basta leer las obras de uno y otro para convencerse de lo contrario. Sería el caso más extraordinario de inspiraciones coincidentes la igualdad del asunto principal, la analogía de sentimientos, la identidad de tono y la semejanza de formas métricas, que hay entre las *Rimas* de Bécquer y el *Intermezzo*. Intercaladas muchas de aquellas poesías en una perfecta traducción castellana del libro de Heine, no se notaría diferencia entre ambos autores. Esto basta para la gloria del poeta sevillano; no hay que atribuirle una originalidad difícil de sostener. <sup>24</sup>

Se sobreentiende, entonces, que la versión de Llorente estará a la altura de Bécquer y puede ser intercalada con sus poemas; no es pequeña su pretensión, y Emilia Pardo Bazán preferirá su traducción a la del poeta venezolano Pérez Bonalde (1885b), en contra del criterio de Menéndez Pelayo (Rodríguez Yáñez, 2005). Intercalamos la versión de Llorente del poema 22 del *Intermezzo* (Heine, 1885a: 21):

Si supieran las pobres florecillas  
cuán vivo es mi dolor,  
me ofrecieran, piadosas y sencillas,  
su aroma bienhechor.

Si supieran los tiernos ruseñores  
cuán grande es mi penar,  
dieran algún alivio a mis dolores  
cantando sin cesar,

Si supiesen los astros en el cielo

<sup>22</sup> Gaspar Núñez de Arce, prefacio a *Gritos del combate* (1875). Como ejemplo típico de poetastro cursi autor de *suspirillos germánicos*, véase el descrito por Galdós al comienzo del capítulo XII de *El amigo Manso* (1882).

<sup>23</sup> Se refiere a Ramón Rodríguez Correa.

<sup>24</sup> Prólogo de Llorente sin paginación en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-los-cantares> (fecha de consulta: 15/10/2017).

cuán hondo es mi sufrir  
dejaran para darme algún consuelo,  
su alcázar de zafir.

Pero no saben ¡ay! la pena mía  
estrella, ave ni flor;  
sábela sólo quien desdeña impía  
mi afán y mi dolor.

Veamos la de Pérez Bonalde (Heine, 1885b: 173):

Si supieran las nítidas flores,  
De mi pecho el profundo quebranto,  
Por calmar mis agudos dolores,  
Con mi llanto vertieran su llanto.

Si supieran las dúlcidas aves  
La tristeza que oprime mi alma,  
Modularan sus notas suäves  
Por volver a mi pecho la calma.

Si supieran mi honda amargura  
Las estrellas de öro en el cielo,  
Se verían bajar de su altura  
A ofrecerme piadoso consuelo.

Ellas, ¡ay! desconocen mi pena;  
Sólo sabe mi negra aflicción  
La adorada, engañosa sirena  
Que cruël me rasgó el corazón.

Llorente se vale de un tipo de estrofa usada por Bécquer; así, su Heine se parece a Bécquer en esto, necesariamente; pero los defectos de su versión son otros, algunos ya presentes en Pedro de Madrazo, como la adjetivación forzada por la rima: «pobres –y sencillas– florecillas», «tiernos ruiseñores», «impía»; o añadidos extraños como «alcázar de zafir», un «orientalismo» aún más forzado. La versión de Pérez Bonalde traslada mejor el ritmo y la musicalidad de verso alemán mediante versos decasílabos, aunque sea algo forzado el uso del hiato y los esdrújulos.

A Bécquer, que no sabía alemán, tampoco le era imprescindible Augusto Ferrán para saber del ritmo y la musicalidad del verso de Heine, como el mismo Menéndez Pelayo sugiere en el prólogo antes citado:

Cuando se hayan apagado los últimos ecos de la terrible canción con que hilaban su venganza los tejedores de Silesia, proseguirá brillando aquella trémula estrella de amores que descendió del cielo a la tierra, como leemos en el *Intermezzo*. (...) Y grande debe de ser, sin duda, el oculto prestigio de esos versos, capaces todavía de conmover en lengua extraña, con rimas nuevas, y hasta destituidos a veces del halago métrico. Parece como que la esencia de estos *Lieder*, por lo mismo que es tan espiritual y recóndita y que no está pegada a los ápices de la dicción, ni envuelta en el torrear de la frase, sobrenada siempre como el aceite sobre el agua, y hasta en la prosa francesa de Gerardo de Nerval se siente y percibe (Heine, 1883: 5).

#### 4. EL ORIENTALISMO

Byron, Heine y sus imitadores están influidos por el orientalismo que impregna el romanticismo, desarrollado a lo largo del siglo XVIII a través de crónicas de viaje y estudio o de especialistas como los citados Jones y Carlyle.<sup>25</sup> Las *Melodías hebreas* de Byron (1815) contienen veintitrés poemas –la mayoría de temática bíblica–, escritos no como poesía original para ser leída o recitada, sino como letra para la música compuesta por Isaac Nathan (1791-1864) e interpretada en muchos salones europeos. Entre los personajes y figuras de los poemas de Byron se encuentran Baal, Baltasar de Babilonia, David, Gad, Herodes, Israel, Mariamna, Jefté, Job y Tito; son citados, entre otros, los siguientes lugares: Assur, Babel, Babilonia, Jerusalén, el río Jordán, el Reino de Judá, Roma, Salem, Sennaquerib, Sinaí y Sión. Augusto Ferrán tradujo catorce de esos poemas, en prosa, de manera libre. Las imitaciones de Byron aparecieron en los años cuarenta en *El semanario pintoresco* citado y en la revista de Barcelona *El eco de Euterpe*, entre 1859 y 1863.

En cuanto a Heine, sus *Melodías hebreas* son de 1851 y forman la tercera parte de su obra *Romanzero* (1849-51) con tres poemas largos de esa temática, más bien narrativos. Nada tienen que ver con las letras para música de los poemas de Byron. Abundan también las imitaciones de Heine en *El Eco de Euterpe* entre 1863 y 1866. Otras revistas que

<sup>25</sup> Un orientalista muy conocido fue August Wilhelm Schlegel, profesor de Heine.

difundieron a Heine fueron, en Barcelona, *La abeja* (1862-1867),<sup>26</sup> y en Madrid *El Correo de la Moda*, *El Sábado*, *La Ilustración*, *El Semanario Popular* y *El Museo Universal*, ya citados.

En sus «Estudios de literatura alemana» José Fernández Matheu dice de Heine:<sup>27</sup>

Brillante en sus imágenes, encantador en su estilo, voluptuoso en sus pensamientos, nos recuerda la galanísima fantasía de los poetas orientales. Es el bardo de la Arabia transportado al frío Septentrión; que llora por su sol y sus placeres, y que se consuela solo en cantar a la manera de los asiáticos... Cuánta dulzura cuando expresa tiernamente el sentimiento erótico!... ¡Cuánta voluptuosidad cuando declara sus mas recónditos pensamientos! Pero esa dulzura y esa voluptuosidad no nacen del éxtasis de los sentidos, sino del arrebató del alma, del amor a la belleza ideal. Por eso el ardor que manifiesta no nos violenta, ni desagrada, sino que nos seduce y embelesa...

«A la manera de los asiáticos», dice Fernández Matheu, quien traduce de Heine, para *La Abeja*, la parte cuarta de «Angélique» (*Neue Gedichte*, 1844) con el título «Los besos»,<sup>28</sup> traducción libre que Dendle (1999: 72-73) juzga sumamente interesante por su concisión (ocho versos en vez de los doce de Heine) y por su combinación de versos largos y cortos con fluidez rítmica, sencillez y energía de expresión, de fuertes resonancias becquerianas, al tiempo que conserva el estilo sencillo y en apariencia espontáneo de Heine. En contraste, añade, las traducciones de Font y Guitart parecen forzadas y artificiosas.

El juicio de Dendle sobre esa traducción de sintaxis forzada, que incluye junto al original,<sup>29</sup> es un tanto benévolo; no encontramos en ella

<sup>26</sup> Unos treinta y cinco *Lieder* fueron traducidos en los tomos por Juan Font y Guitart. Véase Dendle (1999).

<sup>27</sup> *El Museo Universal*, 3, 3-II-1861. Véase Cubría (1999: 106) y Rubio Jiménez (2015: 103 y ss.).

<sup>28</sup> Tomo V (1866: 472): «Los ojos la cierro si beso su boca, / Mas ella la causa pretende saber / De aquesa conducta la causa tan loca / De tal proceder. / Pregúntame siempre, mostrándome enojos, / Mas yo que la causa no acierto a encontrar, / Respóndola siempre que cierro sus ojos / Su boca al besar!».

<sup>29</sup> Ich halte ihr die Augen zu / Und küß' sie auf den Mund; / Nun läßt sie mich nicht mehr in Ruh, / Sie fragt mich um den Grund. / Von Abend spät bis Morgens früh, / Sie fragt zu jeder Stund: / Was hältst du mir die Augen zu / Wenn du mir küßt den Mund? / Ich sag' ihr nicht weßhalb ich's thu', / Weiß selber nicht den Grund. / Ich halte ihr die Augen zu / Und küß' sie auf den Mund.

nada distinto de lo forzado y artificioso de tantas otras que pretender imitar esa supuesta «manera de los asiáticos» que supuestamente sigue Heine y no hacen sino caer en un amaneramiento que, por esas mismas fechas, se empieza a calificar por medio de una nueva palabra: *cursi*.

Por esas mismas fechas, también, dos tipos de poesía distingue Bécquer en la reseña que dedica a *La soledad* (1860) de Augusto Ferrán en *El contemporáneo* (1861): una poesía magnífica y sonora que se engalana con todas las pompas de la lengua, la poesía de todo el mundo, y otra desnuda el artificio y desembarazada dentro de una forma libre, la poesía de los poetas. Ninguno de los dos tipos encaja en la mayoría de las versiones poéticas de Byron y Heine, aunque procedan claramente de un abuso de la primera.

Ferrán es un poeta para Bécquer; tal vez, en efecto, el único poeta estimable con influencia de Heine antes de él, pero cuando traduce casi siempre lo hace en prosa, tal como era la norma en Francia. Cuando escribe en verso no imita un poema, sino una forma, el cantar popular, tal como Heine hace con el *Lieder*. Sobre las semejanzas entre Ferrán y Heine dice Cubría (1999: 114):

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

En lo oriental suelen mezclarse por estas fechas, más o menos confusamente, lo primitivo y lo popular en lo que tiene éste de originario o de castizo, lo que hay que conservar o restaurar, asociado a la confluencia en España de las tres religiones monoteístas. Rubén Benítez (1995), en su ensayo sobre las *Rimas* como orientales, nos informa de que al padre de Bécquer, Joaquín Domínguez, se le conocía en Sevilla como *el pintor del Alcázar*, y su trabajo de reconstrucción mereció desde temprano el reconocimiento de otros pintores, como Pedro de Madrazo, quien habla elogiosamente de esa tarea en su *Sevilla y Cádiz* (1853). Precisa Benítez (1995: 182 y ss.):

Llevado de la mano por Amador de los Ríos, Bécquer estudia las metamorfosis que el arte árabe sufrió en Toledo, por la utilización que de él hacen judíos y cristianos. (...) Voy a comentar lo que sobre el estilo oriental se dice en un texto de gran significación en la historia del orientalismo, el «Discurso sobre la poesía de los orientales» escrito por Sir William Jones en 1773 y publicado en versión española al frente de las *Poesías asiáticas* de Gaspar García de Navas, el Conde de Noroña en 1833. (...) El Padre Juan Arolas y muchos poetas menores, se inician en el orientalismo imitando las traducciones de Noroña.<sup>30</sup> Bécquer, como veremos luego, debió conocer la obra de Noroña. De cualquier manera, el discurso de Jones integra la definición de poesía oriental en las *Lecciones de Retórica* de Hugh Blair, libro que leyeron y siguieron fielmente los poetas españoles desde su traducción en 1804. (...) El estilo oriental, como el mismo Blair lo denomina, es el propio de todas las civilizaciones primitivas. En la poesía primitiva, las ideas, aún las más abstractas, se hacen visibles a través de los objetos concretos o sensibles con las que se comparan. (...) Otra característica propia del estilo oriental es la expresión de sentimientos, sobre todo amorosos, que constituyen el material fundamental de ese tipo de poesía. En la poesía oriental la música se asocia con la palabra; la música contribuye al efecto que provoca en nosotros cautivando nuestra mente y transportándonos a mundos irreales.

Benítez equivoca las fechas del discurso de Jones (1772) y de la traducción de Blair hecha por Munárriz (1798-1801), y no parece advertir que ese discurso es anterior al original de Blair (1783), el cual no se refiere propiamente a un estilo compositivo o modo de composición, sino a una «manera», o *manner* que lo integra:

That strong hyperbolic manner which we have been long accustomed to call the Oriental manner of poetry (because some of the earliest poetical productions came to us from the East), is in truth no more Oriental than Occidental; it is characteristic of an age rather than of a country; and belongs, in some measure, to all nations at that period which first gives rise to Music and to Song. Mankind never resemble each other, so much as they do in the beginnings of society. Its subsequent revolutions, give birth to the principal distinctions of character among nations, and divert into channels widely separated, that current of human genius and manners, which descends originally from one spring.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Juan Arolas publica sus *Poesías* en Barcelona en 1842 (Imprenta del Constitucional) y en Valencia en 1860 (J. Mariana y Sanz).

<sup>31</sup> Blair (1783: 112), Lecture XXXVIII.



El «estilo conciso y brillante» de lo primitivo que es común a oriente y occidente está integrado en la fuerte *manera* hiperbólica que se ha venido a llamar oriental. No se trata, pues, de un estilo o modo de composición, ni es oriental.<sup>32</sup>

En el ensayo de Jones sobre la poesía oriental (1772: 174), hay dos párrafos no traducidos por Noroña. En el segundo se lee:

...I shall describe, as concisely as possible, the manners of the Arabs, Persians, Indians, and Turks, the four principal nations, that profess the religion of Mahomet.

Aquí *manners* se refiere a lo propio de esas cuatro «naciones principales» islámicas, algo así como el «carácter nacional» –habría que añadir *católico*– de Cadalso en las *Cartas marruecas* (1774, publicadas en 1788-9), imitadas de las *Cartas persas* de Montesquieu (1721).

La moda del orientalismo en los siglos XVIII y XIX, con muchas de las vaguedades y los tópicos sobre lo oriental en la literatura, es repasada por Fortuño (2003) en su edición de las *Poesías asiáticas* de Noroña; repite en nota, por ejemplo, el juicio de Blanco García, en el estudio arriba citado, sobre las *Orientales* de Juan Arolas:

Las *Orientales*, dechado de inspiración colorista, tal como nunca se vio en castellano, y que solamente podría encontrarse en las canciones persas y arábicas, cuyo espíritu reproduce, y cuyo lenguaje, abrasador como las arenas del desierto. (...) Conjunto, en fin, de cuadros sangrientos, lánguida morbidez y erotismo de serrallo (Fortuño, 2003: 21, nota 37).

Y concluye el primer apartado de su introducción con un juicio así de optimista:

Las *Poesías asiáticas* dan a conocer no sólo su literatura, primordialmente, sino también acercan al Occidente la realidad vital y social de estos desconocidos pueblos exóticos. En estos poemas árabes, persas y turcos

---

<sup>32</sup> Moles (1971: 75) dice sobre el *kitsch* que es: *une manière d'être plus qu'un objet, ou même un style. Certes, nous parlerons souvent du «style Kitsch», mais en tant qu'un des supports objectivables de l'attitude Kitsch, et nous verrons ce style se formaliser dans une époque artistique.*

hallamos, entreverados, sus momentos líricos y religiosos con su historia y leyendas, tradiciones y costumbres, cultura y folklore (Fortuño, 2003: 19).

Todo es un pastiche orientalista, sin embargo, que tiene poco que ver con los originales y su contexto. Volviendo a Bécquer, Benítez (1995: 190) relaciona la rima XIII con *El caudillo de las manos rojas* (1857) y el poema de William Jones tomado de Rumi, y vuelve a repetir el error de la pupila azul arrastrado desde la versión de Aguiló, además de desconocer la fuente inglesa del poema de Byron:

Siannah, en cambio, tiene los mismos ojos azules que la amada de la rima XIII y «en su pupila húmeda, azul y dilatada», brilla, como en los ojos de la Rima, «un punto luminoso semejante al reflejo de una estrella en un lago».

Concluye Benítez (1995: 193-6):

La nueva sensibilidad de Bécquer aprendida y expresada en el estilo oriental encuentra en Byron la simple estructura que habrá de constituir la Rima. Un sentimiento inmediato, una comparación simple pero al mismo tiempo inusitada, un tono *cantabile*, y un bien determinado esquema musical. Bécquer incorpora además su experiencia de la poesía popular andaluza recalcando el paralelismo semántico y sonoro apenas insinuado en Byron. ¿Y por qué Byron? Porque Byron es el más cercano modelo europeo del orientalismo lírico. (...) No se trata pues de Byron o Heine, sino de Byron y Heine, en cuanto son los dos modelos más modernos de la canción étnica; ambos poetas están además relacionados por ese interés por los sonos del pueblo hebreo. (...) Cuando Bécquer escribe las primeras Rimas ya las Orientales de Víctor Hugo se han incorporado a la literatura española sobre todo a través de las obras del Padre Juan Arolas y de Zorrilla. Al fin y al cabo, es Hugo uno de los primeros en considerar a España, por la presencia de una viva tradición arábiga, una parte del Oriente. (...) Pero la concepción de las Orientales de Hugo difiere de las de Byron, Heine, Arolas y Bécquer; se trata de una poesía descriptiva, casi costumbrista, con constantes referencias de carácter histórico, más que de canciones o de lírica amorosa.

Pero Arolas y Bécquer, además, hacen suyo lo oriental, según Benítez (1995: 198):

Esa dramática interiorización del Oriente no ocurre en otros poetas románticos, ni claro está, en Zorrilla. Creo que esa interiorización distingue

no sólo a las *Orientales* de Arolas sino también a las de Bécquer. No se trata ya de describir costumbres con imágenes derivadas de la pintura de color local, ni de matizar la historia romanceada con nombres de lugares más o menos lejanos y exóticos, sino de reconocer y aceptar en el recinto de la propia sensibilidad la presencia de un elemento en común con esos pueblos del Oriente.

Así, Byron y Heine serían los dos modelos de la canción popular de raíz semítica que confluyen en Arolas y Bécquer en un supuesto estilo derivado de una sensibilidad común con esos pueblos de oriente derivada a su vez de una historia compartida, que aún está viva. Fortuño (2003: 38-40) agrega a dicha sensibilidad a García Lorca, quien cita a Noroña en una conferencia sobre el cante jondo pronunciada en 1922.

La mezcolanza está servida: el estilo oriental –inexistente– se agrega a la sensibilidad común, de base histórica, que no es tal, sino una moda propagada por el romanticismo tradicionalista que practica el ripio sentimentaloides en la prensa del siglo XIX. Solo Bécquer se salva de la quema.

## 5. CONCLUSIÓN

Todo lo anterior sugiere que la cursilería de tantas traducciones e imitaciones en verso de Byron y Heine sería consecuencia de una adaptación inadecuada, o un malentendido, sobre el «estilo oriental» expresado en una métrica y un vocabulario que estropean o echan a perder, aun sin lograrlo del todo, el engarce de música y palabra para expresar sentimientos –con ironía, a menudo– que el poeta inglés y el alemán llevan a la perfección y que Bécquer logrará en las *Rimas*. Esas traducciones e imitaciones en verso destilan un sensualismo blando, o dulzón, supuestamente característico de la poesía oriental y de la árabe en particular, unido a una superflua glosa amplificadora que, se piensa, corresponde a la decoración recargada que se atribuye a todo lo oriental, de manera infundada. A esto se añade que el arabesco es asociado a la etimología del término *cursi*, que unos derivan del árabe marroquí y otros de lo que tiene que ver con la letra cursiva, sea la árabe o la manuscrita que se aprende en las escuelas. El pastiche está servido y el efecto *kitsch* garantizado.

Byron y Heine, en fin, alimentan el esteticismo imperante en el siglo XIX con origen en el idealismo alemán, que acaba segregando todo tipo

de imitaciones para consumo de lectores a los que se ofrecen productos nuevos de mala calidad como si fueran antigüedades valiosas, que es una de las definiciones del *kitsch*. Eso son las traducciones y retraducciones en verso que remedan los textos líricos de ambos, inaccesibles para la mayoría, traducciones en las que se mezclan y confunden sensiblería y sentimiento como marca distintiva de la cursilería poética en general.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiló, Tomás (1849), *Rimas varias*, Palma de Mallorca, Imprenta J. Guasp.
- Aub, Max (2000), *Heine*, ed. M. Figueras, Segorbe, Fundación Max Aub.
- Benítez, Rubén (1995), «Las Rimas como orientales», en coord. por Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena Peña (coords.), *Bécquer, origen y estética de la modernidad: actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 175-200.
- Blair, Hugh (1783), *Lectures on Rhetoric and Belles Letres*, 3 vols., Dublín, Whitestone et al.
- Blanco García, Francisco (1909), *La literatura española en el siglo XIX*, II, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos.
- Byron, George G. (1842), *Oeuvres complètes de Lord Byron*, 11.<sup>a</sup> ed., París, Furne et Gosselin.
- Byron, George G. (1951), *Selected Poetry*, ed. Leslie A. Marchand, Nueva York, The Modern Library.
- Carlyle, Joseph. C. (1796), *Specimens of Arabian Poetry: From the Earliest Time to the Extinction of the Khaliphate, with some account of the authors*, Cambridge, Printed by John Burges, printer to the University.

- Cubría, M.<sup>a</sup> José (1999), «Heine y Augusto Ferrán. El *Lyrisches Intermezzo* y *Die Heimkehr* en *La Soledad*», *Revista de Filología Alemana*, 7, pp. 105-124.
- Dendle, Brian J. (1996), «Bécquer, traducido al inglés», *El Gnomo*, 5, pp. 11-35.
- Dendle, Brian J. (1999), «Las traducciones de Heine en *La Abeja*, 1863-1867», *El Gnomo*, 8, pp. 69-82.
- Díez Canedo, Enrique (1914), «Eulogio Florentino Sanz y Bécquer», *La Ilustración Europea y Americana*, LVII, n.º 17 (8 de marzo), pp. 290-291.
- Fortuño, Santiago (2003), «Introducción», en *Poesías asiáticas puestas en verso castellano por el Conde de Noroña* (1833), Madrid, Hiperión, pp. 9-57.
- Gómez García, Carmen (2008), «La repercusión de una traducción manipulada: Los primeros poemas de Heine en Español», *Revista del CES Felipe II*, n.º 9, en <http://www.cesfelipeseundo.com/revista/articulos2008b> (fecha de consulta: 15/10/2017).
- Heine, Henri (1857), *Oeuvres complètes*, 8, *Poèmes et légendes*, París, M. Lévy frères.
- Heine, Enrique (1873), *Joyas prusianas, poemas líricos*, versión de Manuel M. Fernández y González, Madrid, Imp. J. Velada.
- Heine, Enrique (1883), *Poemas y Fantasías*, traducción en verso castellano de José J. Herrero con un prólogo de D. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Luis Navarro, Editor.
- Heine, Enrique (1885a), *Libro de los cantares*, versión de Teodoro Llorente, Barcelona, Daniel Cortezo.
- Heine, Enrique (1885b), *El cancionero*, versión de Juan Antonio Pérez Bonalde, Nueva York, 1885.

- Heine, Henri (1910), *Oeuvres*, vol. I, París, Bibliopolis.
- Heine, Enrique (1918), *Páginas escogidas*, versión de E. Díez Canedo, Madrid, Calleja.
- Heine, Heinrich (1988), *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Wiesbaden, Essen, Phaidon-Verlag.
- Heine, Heinrich (1995), *Gedichte-Auswahl / Antología bilingüe*, ed. de Berit Balzer, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Innsly, Owen (1902), *Love Songs and Other Poems*, Nueva York, The Grafton Press.
- Jones, William (1772), «On the Poetry of the Eastern Nations», en *Poems, Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Tongues*, Oxford, Clarendon Press, pp. 173-201.
- Jones, William (1774), *Poeseos Asiaticae commentariorum libri sex: cum appendice*, Londres, Typ. Richardson.
- Kalinowski, Isabelle (1998), «Heine en français : brève histoire d'une réception difficile», *Romantisme*, n.º 101, pp. 89-96.
- Kortländer B. y Siepe, H. T. (2005), «Heinrich Heine poète allemand et écrivain français», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 4, vol. 105, pp. 913-928.
- Madrazo, Pedro de (2017), en <https://pedrodemadrazo.wordpress.com/category/literatura/poesia/> (fecha de consulta: 17/8/2017).
- Moles, Abraham (1971), «Qu'est-ce que le Kitsch?», *Communication et langages*, n.º 9, pp. 74-87.
- Moreno Hernández, Carlos (1995), *Literatura y cursilería*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Moreno Hernández, Carlos (2004), «Retórica y cursilería», *Logo: Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, n.º 7, pp. 117-129.

- Moreno Hernández, Carlos (2005), «El primer texto sobre lo cursi», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 30, pp. 399-415.
- Moreno Hernández, Carlos (2010), «Bécquer y Byron: imitación y emulación», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXVII, 2, pp. 163-175.
- Nerval, Gérard de (1848), «Poésies de Henri Heine», *Revue des Deux Mondes*, tomo XXIII, 15 de septiembre de 1848, pp. 914-930.
- Noroña, Conde de (1833), *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, París, Imprenta de Julio Didot Mayor.
- Rodríguez Yáñez, Yago (2005), «Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán», *Tribuna: Cadernos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 3, pp. 71-89.
- Rubio Jiménez, Jesús (1997), «Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: Los álbumes de Julia», *El Gnomo*, n.º 6, pp. 133-271.
- Rubio Jiménez, Jesús (2015), *Augusto Ferrán y Forniés, traductor*. Madrid, Escolar y Mayo.