

CESÁREO CALVO RIGUAL

LAS TRADUCCIONES DE LOS «CANTI» EN LA «ANTOLOGÍA DE POETAS LÍRICOS ITALIANOS» DE JUAN LUIS ESTELRICH (1889)¹

En el año 1889 aparecía en Palma de Mallorca un volumen titulado *Antología de poetas líricos italianos* (en lo sucesivo: ALI), realizada por Juan Luis Estelrich² y cuya edición corrió a cargo de la Diputación Provincial de Baleares.³ Se trata de una colección de traducciones de poesías líricas italianas de todos los tiempos, además de otras poesías originales castellanas en las que el compilador detecta el influjo de la lírica italiana.⁴

En un principio la *Antología* debía constar de algunas traducciones del propio Estelrich, seleccionadas y realizadas siguiendo sus personales preferencias. Pero esta idea inicial fue ampliándose progresivamente, en buena parte por el intercambio epistolar que mantuvo con Menéndez Pelayo, al que pedía opinión sobre la inclusión o no de ciertos autores y obras y sobre muchísimos otros temas.⁵ Así nació y fue publicada finalmente la obra, con un peso desigual de los diferentes autores y con numerosas composiciones que fueron añadidas sobre la marcha en el trecho final de la obra, muestra ésta, entre otras, de una cierta improvisación a la hora de seleccionar las obras que debían conformar la *Antología*.

En lo que respecta al poeta recanatense, la *Antología* incluye la traducción al castellano de 21 cantos, además de otras al eusquera y al catalán: la cifra es por tanto considerable, pues supone casi las dos terceras partes del total. Si hacemos un rápido cotejo con otros autores italianos allí presentes, comprobaremos que las traducciones de los *Canti* ocupan 74 páginas (sin contar los cuatro poemas añadidos en apéndice), un espacio sólo comparable con las 67 páginas dedicadas a Tasso; a mayor distancia siguen Manzoni (36 pp.) y Bembo (32 pp.); Petrarca queda muy rezagado, con sólo 7 páginas.⁶ La afición y casi devoción de Estelrich por Leopardi era declarada rotundamente en el cuerpo de la síloge:

Entre sus numerosas obras figuran y figurarán eternamente las poesías que colocan a Leopardi en el primer puesto de la humanidad como poeta lírico subjetivo. (ALI, p. 462)

Profeso pasión ferventísima a este artista y he puesto grande esfuerzo para que aparezca tan íntegro en mi colección como mis fuerza [sic] me permiten. Yo no dudo que en día cercano Leopardi figurará al lado de *I quattro poeti*, pues si cronológicamente aparece como *quinto* no cede en merecimientos a los tres últimos que le precedieron y sólo la colosal figura de Dante puede disputarle el primer puesto. (ALI, p. 726)⁷

De los 21 Cantos traducidos, 4 aparecen en el voluminoso Apéndice final de integraciones. Los traductores de Leopardi son diez: Calixto Oyuela⁸ (5 poemas), José Alcalá Galiano (3), Juan Luis Estelrich (3), Gerónimo Rosselló⁹ (2), Federico Baráibar¹⁰ (2), Juan O'Neill¹¹ (2), Marcelino Menéndez y Pelayo (1), Miguel Sánchez Pesquera (1), Juan Palou y Coll (1) y Manuel de la Revilla (1). Sin duda alguna el más prestigioso de ellos es Menéndez y Pelayo; algunos de estos traductores formaban parte del círculo de escritores mallorquinos, como Rosselló o Palou y Coll, este último famoso literato en la época; aunque aparecen también dos americanos: el argentino Calixto Oyuela y el venezolano Sánchez Pesquera, prueba del interés por Leopardi al otro lado del Atlántico.

Doy a continuación la lista de los cantos y sus traductores, tal como aparecen en ALÍ (el número romano corresponde a la edición italiana):

A Italia	I	Calixto Oyuela
Palinodia al marqués Gino Capponi	XXXII	M. Menéndez y Pelayo
La noche del día de fiesta	XIII	Gerónimo Rosselló
A la luna	XIV	Federico Baráibar
Amor y Muerte	XXVII	Miguel Sánchez Pesquera
Remembranzas	XXII	Calixto Oyuela
El pensamiento dominante	XXVI	José Alcalá Galiano
El pájaro solitario	XI	J. L. Estelrich
Lo infinito	XII	Juan O'Neill
La puesta de la luna	XXXIII	Federico Baráibar
Canto nocturno de un pastor	XXIII	José Alcalá Galiano
La lima	XXXVI	J. L. Estelrich
El sábado de la aldea	XXV	J. L. Estelrich
La retama o la flor del desierto	XXXIV	José Alcalá Galiano
A sí mismo	XXVIII	Juan Palou y Coll
La hoja	XXXV	Manuel de la Revilla
La calma después de la tempestad	XXIV	Juan O'Neill
Bruto menor	VI	Calixto Oyuela
La vida solitaria	XVI	Calixto Oyuela
A Silvia	XXI	Calixto Oyuela
Aspasia	XXIX	Gerónimo Rosselló

Basta una mirada a la lista para constatar la total ausencia de cualquier orden lógico o cronológico, puesto que no se respeta ni la *dispositio* de los textos en el libro original, ni su fecha de composición, ni el tema, ni el nombre del traductor: muestra indudable de la asistematicidad con la que trabajaba Estelrich al recopilar los materiales de su *Antología*.¹²

En las páginas siguientes me limitaré a ofrecer un somero análisis lingüístico y estilístico de la calidad de las versiones tomando un muestreo representativo de versos. Pero, antes de proceder al análisis propiamente dicho intentaré aclarar los principios por los que éste pretende regirse:

En teoría una buena traducción debería contener todo lo que dice el original y solamente lo que éste dice, adoptando a la vez una lengua que no cause rechazo en sus hablantes. Sin embargo, el texto poético entrelaza de modo inextricable forma y contenido: ello obliga al buen traductor a infringir en cierta medida la ley de la trasposición plena para respetar en lo posible, no sólo el léxico en sus implicaciones conceptuales, sino también la estilística métrica en la interrelación

de sus múltiples aspectos (sintaxis-verso, estructura estrófica, acentuación, pausas, combinación de sonidos, etc.).

Frente a la extendida creencia de que sólo un poeta puede traducir poesía, creo que lo necesario es poseer, al lado de la sensibilidad poética, un conocimiento profundo del autor traducido y el pleno dominio tanto de la lengua de partida como de la lengua de llegada. A veces se tienen por buenas ciertas traducciones cuya única cualidad es el hecho de poseer un alto valor literario, cuando en realidad son meras recreaciones del original, o incluso simples falseamientos. Muchas de las traducciones españolas de los *Cantos* de Leopardi constituyen casos de apropiación por parte de famosos poetas-traductores que no han sido capaces de entender bien el original (fondo y estilo).¹³

En el caso que nos ocupa, lo dicho en el primer punto es, si cabe, más cierto aún, hasta el extremo de que resulta imposible traducir la lírica leopardiana sin reproducir en alguna medida sus elementos formales.¹⁴ A esta dificultad se añade la de dar cuenta del rico sustrato intertextual que subyace en los *Canti* (baste pensar en la magistral reelaboración de Petrarca) y la consiguiente (inevitable) necesidad de establecer una comparación entre la lengua de la tradición lírica italiana y la de la tradición poética española, no siempre recíprocamente traducibles. La lengua poética italiana cuenta con evidentes ventajas respecto a la española, puesto que es mucho más flexible: por citar sólo algunos ejemplos, recuérdese la facilidad que supone para el italiano el disponer de dos formas diferentes de la misma palabra (bien por apócope, bien por aféresis, bien por síncope) o su capacidad de sinalefacción (al acabar casi todas las palabras en vocal).¹⁵ Otros elementos difícilmente traducibles al castellano son las numerosas formas exclusivamente poéticas de la tradición italiana: *core*, *augello*... O bien los dobles de numerosas formas: *duolo/dolore*... Por no hablar de los arcaísmos o palabras antiguas, usados por Leopardi no por apego a las antiguallas sino con un profundo sentido estético.¹⁶

Por último, habrá que tener en cuenta también la diferencia que existe entre el primer Leopardi, aún muy cercano a la artificiosidad neoclásica, y el Leopardi maduro que se expresa en una lengua mucho más fluida aunque no menos elaborada.

Las traducciones que me dispongo a analizar no se distinguen en su mayoría por su fidelidad al original, ni en la letra ni el espíritu, como intentaré demostrar. Hay dos hechos que pueden explicar en parte esta situación, aunque no disculparla:

En primer lugar, el haber sido realizadas en un período en el que el concepto de fidelidad al original (en la forma o en el contenido) no estaba tan extendido como hoy, por lo que a menudo la traducción consistía en ofrecer una paráfrasis más o menos afortunada del texto.

En segundo lugar, el hecho de que prácticamente todos los traductores fueran también literatos y poetas, lo que puede explicar la propensión generalizada a recrear el texto, más que a traducirlo. La tendencia dominante de casi todos ellos es el romanticismo tardío, a excepción de Calixto Oyuela, proclive a un clasicismo más cercano a Leopardi (de ahí quizá la superioridad de sus versiones) y de Menéndez Pelayo, defensor de un clasicismo rotundo cuyo énfasis oratorio se aparta por razones opuestas del registro leopardiano.

En las líneas siguientes analizaré un breve fragmento de cada traductor, resaltando los aspectos que, a mi juicio, suponen un mayor alejamiento del original,

conforme a un patrón extensible a la totalidad de las versiones realizadas por cada uno de ellos.

1

CALIXTO OYUELA (*All'Italia*, 41-48; 134-140)

Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi
e di carri e di voci e di timballi:
in estranie contrade
pugnano i tuoi figliuoli.
Attendi, Italia, attendi. Io veggio, o parmi,
un fluttuar di fanti e di cavalli,
e fumo e polve, e luccicar di spade
come tra nebbia lampi.

Che se il fato è diverso, e non consente
ch'io per la Grecia i moribondi lumi
chiuda prostrato in guerra,
così la vereconda
fama del vostro vate appo i futuri
possa, volendo i numi,
tanto durar quanto la vostra duri.

¿Do están tus hijos? Oigo rumor de armas,
Y de carros y voces y atambores:
Fugna tu prole en extranjeros climas.
Escucha Italia, escucha! Entrever creo
Un olear de infantes y caballos,
Y humo, y polvo, y centellear de espadas.
Como entre niebla lampos.

Mas si es otro el destino, y no consente
Que entorne yo los moribundos ojos
Por Grecia extinto en áspera contienda
De vuestro vate la modesta fama,
La edad futura, si a los dioses place,
Recuerde en tanto que la vostra esplenda.

Las traducciones de Oyuela son, como decía, probablemente las más ceñidas a los originales leopardianos, por cuanto no suelen añadir ni omitir elementos importantes. Aun así, es posible señalar algunas peculiaridades.

Desde el punto de vista formal destaca la reducción del número de versos, que lleva aparejada una drástica disminución de los heptasílabos, una tendencia llevada al extremo en el primer ejemplo.¹⁷ Las rimas y asonancias abundan en el segundo segmento, pero desaparecen en la traducción.¹⁸ Cabe señalar también que a veces se pierden ciertos efectos producidos por el ritmo, como en el verso 47, en el que la batalla es descrita con un ritmo marcado (acentos en las sílabas 2-4-8-10), que el traductor sustituye por otro mucho menos apremiante (1-3-8-10).

En el plano del significado me referiré únicamente a ciertos cambios de registro: *Dove* → *Do* (v. 41: arcaico en español), *lampi* → *lampos* (v. 48: inusual en español); *vereconda* → *modesta* (v. 137: corriente y unisémico en español).

2

FEDERICO BARÁIBAR (*Alla luna*, 1-5)

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai, che tutta la rischiari.

Recuerdo, Luna hermosa,
Que hace un año llegaba a esta colina,
Lleno de horrible angustia a contemplarte.
Sobre la selva hojosa
Tú la faz levantabas argentina
con el mismo fulgor que hoy la ilumina.

Además de aumentar el número de versos, Baráibar introduce heptasílabos en un poema compuesto sólo por endecasílabos, del mismo modo que añade abundantes rimas donde no había ninguna.¹⁹ Sólo esto bastaría para hacernos sospechar que en lo restante la traducción se aparta sideralmente del texto leopardiano.²⁰

De hecho, los errores más graves se producen en dos puntos: en el primer verso, al omitir la exclamación y hacer comenzar el verso con el verbo *Recuerda* en lugar de con la exclamación y el vocativo (*O graziosa luna*). Otra desviación grave es la omisión por dos veces del pronombre personal de primera persona (*io*) con lo cual la contraposición con el *tu* ('la luna') queda ofuscada; en esta misma línea, se observa que se ha perdido otra contraposición, establecida en el original por los deícticos «*questo colle*» y «*quella selva*», de modo que el segundo término se convierte en un genérico *la selva hojosa*. Por señalar solamente otro aspecto, diré que la levedad de las imágenes leopardianas desaparece bajo el peso de epítetos añadidos: así *horrible*²¹ y *argentina*, califican respectivamente la «angustia» y la «faz de la luna» (con sustitución de *pendevi* por un inverosímil «la faz levantabas» [= 'sollevavi il volto']), mientras que el difuso *rischiari* pasa a convertirse en un agresivo *fulgor*.²²

3

JUAN LUIS ESTERLICH (*Il passero solitario*, 17-26)

Oimè, quanto somiglia
al tuo costume il mio! Sollazzo e riso,
della novella età dolce famiglia,
e te german di giovinezza, amore,
sospiro acerbo de' provetti giorni,
non curo, io non so come; anzi da loro
quasi fuggo lontano;
quasi romito, e strano
al mio loco natio,
passo del viver mio la primavera.

¡Oh cuánto es parecida
Tu vida inútil a mi triste vida!
Familia dulce de la edad futura
—¡Oh hermano en juventud!— y los amores
(Suspiro acerbo de provecos días)
Yo, como tú, rehuyo,
Solo y mofado de la gente. Ahora,
Casi eremita, extraño
Aun en mi hogar nativo,
Paso de mi vivir la primavera.

Las versiones del compilador mallorquino tampoco se distinguen por su acierto pese a la profunda admiración que profesaba por Leopardi. Estelrich lleva a

cabo una palmaria suplantación del original achacable a pura y simple incompreensión antes que a una apropiación creadora.

Dejando a un lado los aspectos formales (en los que tampoco destaca, pues aparece como un mediocre versificador), me centraré en las incompreensiones de la letra, evidéntísimas en este fragmento. En él, Leopardi compara su vida a la del «pájaro solitario», afirmando que no le interesa la diversión ni el amor, sino que más bien huye de ellos y pasa solitario la primavera de la vida en su lugar natal. Este enunciado, aparentemente sencillo, es interpretado de forma un tanto incoherente por Estelrich. Veamos cómo:

§ El *costume* del original, que no es calificado de ninguna manera, se parafrasea como *Tu vida inútil a mi triste vida*.

§ El par *Sollazzo e riso* del verso 18 desaparece. El sintagma del verso 19: *della novella età dolce famiglia*, pierde así su antecedente y la secuencia resultante: *Familia dulce de la edad futura*, queda inconexa.

§ El apóstrofe al amor (*e te german di giovinezza*) se convierte en un vocativo sin referente, con el agravante de que *amor* pasa a ser un plural (*amores*) implícitamente alusivo a múltiples experiencias amoratorias del poeta.

§ La abstención de los placeres, expresada con el verbo *non curo* (= 'no cuido', 'descuido'), se convierte, por hipertraducción, en 'miedo' y 'huida' (*refugio*).

§ El traductor añade, en cambio, una frase de su cosecha, cargando la mano sobre la infelicidad y aislamiento del poeta, que aparece *Solo y mofado de la gente*, tal vez por contagio con *Le ricordanze* (vv. 28-39).

4

GERÓNIMO ROSSELLÓ (*Aspasia*, 89-96)

Or ti vanta, che il puoi. Narra che sola
sei del tuo sesso a cui piegar sostenni
l'altero capo, a cui spontaneo porsi
l'indomito mio cor. Narra che prima,
e spero ultima certo, il ciglio mio
supplichevól vedesti, a te dinanzi
me tímido, tremante (ardo in ridirlo
di sdegno e di rossor), me di me privo

Envanécete, Aspasia, bien lo puedes.
De las mujeres dí que fuiste la única
Ante quien se rindió mi altiva frente.
Dí que eres la primera, la última cerco,
Que has visto suplicante a tu presencia
Mi ceño adusto (córrome al decirlo).
Que tembloroso y tímido, a tu antojo
Mí alvedrío he rendido

Las traducciones de Rosselló son otro ejemplo de apropiación arbitraria escasamente respetuosa con el original. Se trata más bien de adaptaciones, puesto que los añadidos, omisiones, simplificaciones triviales y cambios de registro — entre otros aspectos — desfiguran el texto leopardiano hasta hacerlo casi irreconocible. Véanse en el fragmento propuesto algunos casos: *del tuo sesso* -> *de las mujeres*; *a cui piegar sostenni* -> *Ante quien se rindió*; *ardo in ridirlo di sdegno e di rossor* -> *córrome al decirlo*; *me di me privo* -> *a tu antojo mi alvedrío [sic] he rendido*. Sobran los comentarios entorno a los dos últimos ejemplos, dignos de la más ramplona cursilería.²³

Una omisión significativa es el adverbio conector *Or* del verso 89, nexa esencial entre lo que ha dicho hasta ese momento y la secuencia siguiente: en la tra-

ducción no aparece ningún elemento que desempeñe esta función. Igualmente importante es la omisión de parte de los versos 91-92 del original (*a cui spontaneo porsi | l'indomito mio cor*): con lo cual Leopardi aparece como una persona simplemente obstinada que al fin claudica (*ante quien se rindió mi altiva frente*), pero sin participación alguna del sentimiento al que alude el original (*l'indomito mio cor*).

5

JOSÉ ALCALÁ GALIANO (*Canto notturno*, 133-143)

Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi,
e noverar le stelle ad una ad una,
o come il tuono errar di giogo in giogo,
più felice sarei, dolce mia greggia,
più felice sarei, candida luna.
O forse erra dal vero,
mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dì natale.

Tal vez si alas tuviese
Para volar sobre las altas nubes
Y contar las estrellas una a una,
Más feliz fuera yo, dulce rebaño,
Más feliz fuera yo, cándida luna.
O acaso yerro, y la verdad no acierte,
Viendo la agena [sic] suerte,
Mi pobre pensamiento.
Y en todo estado y forma, en cueva o cuna,
Es fatal a quien nace, el nacimiento.

Con las versiones de Alcalá Galiano volvemos a una cierta cordura al menos en lo que a la interpretación se refiere. Aun así, abundan las infidelidades en los tres importantes y largos poemas elegidos (el *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, *Il pensiero dominante* y *La ginestra*).²⁴

El fragmento reproducido corresponde a los versos finales del *Canto notturno*, donde Leopardi, tras su pesimista descripción de la existencia humana, plantea hipotéticamente posibles alternativas. Podemos observar dos diferencias significativas entre el original y su traducción:

§ Se ha omitido completamente el verso 136 «o come il tuono errar di giogo in giogo», con lo que se pierde la sugestiva imagen de la erraticidad expuesta en los dos versos anteriores.

§ La secuencia está estructurada en tres partes, introducidas todas ellas por el adverbio *forse*: la primera establece una hipotética situación con la que se podría alcanzar la felicidad, la segunda plantea serias dudas al respecto y la tercera concluye suponiendo que quizá no haya solución para la infelicidad. El traductor ha omitido el último *forse*, por lo que los dos versos finales se presentan como una afirmación, antes que como una hipótesis dubitativa.²⁵

JUAN O'NEILLE (*La quiete dopo la tempesta*, I-10)

Passata è la tempesta:
 odo augelli far festa, e la gallina,
 tornata in su la via,
 che ripete il suo verso. Ecco il sereno
 rompe là da ponente, alla montagna;
 sgombrasi la campagna,
 e chiaro nella valle il fiume appare.
 Ogni cor si rallegra, in ogni lato
 risorge il romorio
 torna il lavoro usato.
 L'artigiano a mirar l'umido cielo,
 con l'opra in man, cantando,
 fassi in su l'uscio;

Pasó ya la tormenta:
 Los pájaros gorgean [sic], la gallina
 De nuevo reaparece.
 Por el ocaso, serenado, el cielo
 Permite ver el monte.
 La campiña sin sombra
 Muestra en los valles transparente el río.
 Alégranse los pechos;
 Por todas partes el rumor renace.
 A su trabajo vuelve
 El artesano, y mira aquellas nubes
 De la tempestad preñadas todavía,
 Pero tranquilo en el umbral se sienta
 Y a trabajar preparase cantando.

O'Neillie elige dos de las líricas breves más conocidas de Leopardi: *L'infinito* y *La quiete dopo la tempesta*. No me ocuparé de la primera, pues Muñoz lo ha hecho anteriormente de modo exhaustivo.²⁶ Me limitaré a comentar los versos iniciales de *La quiete* que, pese a su brevedad, revela el método seguido por el traductor y su inclinación a recrear de modo arbitrario el original leopardiano.

En el exordio, el poeta ofrece una serie de imágenes vivaces y a la vez sumamente elaboradas: es fundamental, pues, mantener uno y otro factor si se quiere transmitir el mismo efecto. Desgraciadamente, O'Neillie introduce elementos ajenos al original, que lo alteran seriamente rebajándolo a un nivel ramplón. Así, la genérica y poética frase *odo augelli far festa* se convierte en un cliché banal: *Los pájaros gorgean*; o bien el cielo, descrito sencillamente como *l'umido cielo* se dilata en un profuso *aquellas nubes De la tempestad preñadas todavía*; mientras que *Ecco il sereno Rompe là da ponente, alla montagna* pierde todo carácter delfínico e incoativo para amplificarse en una prolija perífrasis explicativa: *Por el ocaso, serenado, el cielo Permite ver el monte*.

En los versos 6-7 se produce una curiosa mutación a causa de un cambio sintáctico, motivado a su vez por un error de comprensión: el consistente en acercar paretimológicamente la palabra *sgombrasi* a *ombra* (con la que no tiene nada que ver), por lo que *sgombrasi la campagna* pasa a ser *La campiña sin sombra* ("senza ombra"); a su vez, esta *campiña sin sombra* se convierte en sujeto de *muestra ... el río*, mientras que en el texto original el sujeto de *appare* es *il fiume*: la imagen del paisaje resulta, así, profundamente alterada.

7

JUAN PALOU Y COLL (*A se stesso*, 1-7)

Or poscrat per sempre,
 stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
 ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,
 in noi di cari inganni,
 non che la sperne, il desiderio è spento.
 Posa per sempre. Assai
 palpitasti

Muerto el engaño que creía eterno,
 De tus fatigas para siempre ahora
 Descanso encontrarás, corazón mío.
 No la esperanza ya, consoladora,
 Hasta el deseo que despierta e inspira
 Esa común mentira
 Extinto siento en mí. ¡Harto, insensato,
 Palpitaste en tu torpe desvarío!

No menos insatisfactoria la versión de *A se stesso* ofrecida por Juan de Palou.

Por una parte tenemos un radical cambio de orden de los tres primeros versos, en los que, además, resulta omitido el fundamental *Però*: elemento encargado de imprimir a todo el texto la idea de un final abrupto, definitivo y mortuorio. La apelación al *stanco mio cor* que abre el poema se ve sustituida por la referencia a la 'muerte del engaño', mientras que, en lugar de la estructura segmentada que abarca todo el texto, hallamos un rutinario fluir de endecasílabos. No hace falta comentar, en fin, por exceso de evidencia, otras apropiaciones y tergiversaciones, como: *cari inganni* convertido en *esa común mentira*, *Assai palpitasti* en un enfático: *¡Harto, insensato, Palpitaste en tu torpe desvarío*.

8

MANUEL DE LA REVILLA (*Imitazione*, 1-7)

Lungi dal proprio rano,
 povera foglia frale,
 dove vai tu? — Dal fuggio
 là dov'io naeui, mi divide il vento.
 E sso, tornando, a volo
 dal bosco alla campagna
 dalla valle mi porta alla montagna.

Dónde vas, débil hoja,
 Lejos del tallo?
 —Del haya en que he nacido
 Me ha separado
 El viento fiero,
 Y consigo me lleva
 En raudó vuelo.
 De la montaña al bosque
 Y a la campiña.

Los numerosos defectos de esta versión tienen su origen en la elección de una estrofa típicamente española de verso corto (la seguidilla compuesta, formada por heptasílabos y pentasílabos) en la que es casi imposible dar cabida al texto original, distribuido en heptasílabos y endecasílabos; de este modo — a pesar de los dos versos añadidos — el traductor, no sólo omite diferentes palabras, sino que salta toda una secuencia (vv. 9-10).²⁷ Igualmente espectacular el "terremoto sintáctico"²⁸ producido al eliminar los dos primeros hipérbatos con el infeliz resultado de unos versos cantarines en exceso. Para rematar el seísmo, el traductor separa los lugares mencionados en los vv. 6-7 (además de variar su orden a causa de la rima) para unirlos a la frase siguiente.

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO (*Palinodia*, 208-226)

Oh menti, oh senno, oh sovrumano acume
 dell'età ch'or si volge! E che sicuro
 filosofar, che sapienza, o Gino,
 in più sublimi ancora e più riposti
 subbietti insegna ai secoli futuri
 il mio secolo e tuo! Con che costanza
 quel che ieri schernì, proteso adora
 oggi, e domani abatterà, per girne
 raccozzando i rottami, e per riporlo
 tra il fumo degl'incensi il dì vegnentel
 Quanto estimar si dee, che fede inspira
 del secol che si volge, anzi dell'anno,
 il concordé sentir! con quanta cura
 convienci a quel dell'anno, al qual difforme
 fia quel dell'altro appresso, il sentir nostro
 comparando, fuggir che mai d'un punto
 non sien diversi! E di che tratto innanzi,
 se al moderno si opponga il tempo antico,
 filosofando il saper nostro è scorsol

¡Oh mente sobrehumana, oh agudeza
 Del siglo que ora corre! ¡Y qué seguro
 Filosofar, y qué sapiencia, amigo,
 En más sublime asunto y remontado
 Enseña nuestra edad a las futuras!
 ¡No ves con qué constancia hoy escarnece
 Lo que ayer adoró, y el ara abate,
 Para juntar mañana sus pedazos,
 Y venerarlos entre el humeante incienso?
 ¡Oh cuánta fe y estimación merece
 El concordé sentir de nuestro siglo,
 O el del año corriente! ¡Y qué trabajo
 Es comparar nuestro sentir y ciencia
 Con el del año actual, y del que viene,
 Porque ni un punto discrepemos todos!
 ¡Cuánto en filosofar adelantamos,
 Si al moderno se opone el tiempo antiguo!

El ilustre crítico colaboró en la *Antología* dando nuevamente a la luz la versión de la *Palinodia* que había publicado el año 1881 en la «Revista de Madrid». El amargo e irónico retrato de la época trazado por Leopardi parecía sintonizar con la tendencias antimodernistas del traductor, pero la apropiación denota un desajuste de fondo. A pesar de los elogios prodigados por algunos al quehacer de Menéndez Pelayo,²⁹ estamos muy lejos de un logro feliz: también aquí la poesía queda desvirtuada en aquello que tiene de más propiamente leopardiano: la desviación es quizá más sutil que en los casos estudiados hasta ahora, pero igualmente efectiva.

Comencemos por el aspecto formal: tanto el original como la traducción son series de endecasílabos blancos, pero existe una diferencia de cierta importancia: en el texto italiano son decisivos los numerosos encabalgamientos, que engarzan sin solución de continuidad el razonamiento en un intenso fluir; en la traducción apenas se mantienen: la sintaxis se adapta al límite del verso creando una cadencia menos potente y más mecánica. Otro tanto cabe decir de la mayoría de los hipérbatos presentes (vv. 217, 219-20, 221-24, 224-26) que desaparecen en la traducción. Por otra parte, algunos versos han sido gravemente manipulados: así, donde se ironiza sobre la volubilidad de los contemporáneos, que primero escarnecen una idea para después adorarla (*quel che ieri schernì, proteso adora Oggi...*), invirtiendo el orden de los factores gratuitamente: *hoy escarnece Lo que ayer adoró*.

Por lo demás, esta traducción es, de todas las estudiadas, la que recorta más el original: 24 versos menos en total: prueba ulterior de la tendencia simplificadora.

Pero los mayores problemas los encontramos en la trasposición del léxico, encaminada a reducir el impacto del lenguaje leopardiano poniendo en su lugar succédáncos triviales, anecdóticos o convencionales. Tal es el caso de la ramplona

reducción a vocablos comunísimos de fórmulas perifrásticas: *il di vegnente* -> *mañana*, *del secol che si volge* -> *de nuestro siglo*, la supresión de elementos descriptivos: *proteso adoru* -> *adoró*, o la sustitución de precisos distingos por pares redundantes: *più sublimi... e più riposti* -> *más sublime... y remontado*.

Por otro lado no es inusual el añadido de ciertas palabras ajenas al texto con el agravante de ser términos poco evocadores o incluso antipoéticos.

10

MIGUEL SÁNCHEZ PESQUERA (*Amore e Morte*, I-9)

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e morte
ingenerò la sorte.
Cose quaggiù sì belle
altre il mondo non ha, non han le stelle.
Nasce dall'uno il bene,
nasce il piacer maggiore
che per lo mar dell'essere si trova;
l'altra ogni gran dolore,
ogni gran male annulla.

Hermanos a la par formó la suerte
Al Amor y a la Muerte.
Y deidades más bellas
El mundo no tendrá ni las estrellas.
Nace del uno el bien, inmenso goze
Que a la suprema dilección convida
Y el oceano del vivir inunda:
La otra, todo duelo,
Toda pena profunda,
Y todo acerbo mal borra y olvida.

En el caso del venezolano Sánchez Pesquera encontramos dos tipos de problemas:

§ Unos derivados de la evidente intención del traductor de mantener a toda costa un esquema de rimas similar al del original (AabBcdEde; en la traducción AabBCDEfeD), recurriendo a material de relleno (*acerbo, borra y olvida* traducen un solo vocablo: *annulla*). El mismo propósito parece haber inducido a sacrificar el quiasmo del verso 4, el paralelismo de los vv. 5-6 y la serie de dos expresiones sinonímicas de los vv. 8-9, dando como resultado una monótona y prolíja retahíla.

§ Otros problemas plantea la traducción de ciertas palabras y expresiones, que alteran visiblemente el original recargándolo de vacuo énfasis: *cose* -> *deidades*, *che per lo mar dell'essere si trova* -> *y el oceano del vivir inunda*; *ogni gran dolore* -> *todo duelo, toda pena profunda*.

El balance de este rápido muestreo es sin duda desalentador: el entusiasmo por Leopardi resulta haber sido tan grande como profundo su desconocimiento e inadecuado el lenguaje utilizado para trasponerlo. Las primeras versiones de los *Canti* constituyeron, así, tal vez, paradójicamente, el obstáculo mayor para dar a conocer el verdadero alcance de la lírica leopardiana en la España de fin de siglo.

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto DIGICYT (PB94-0902) titulado *Catálogo histórico crítico de las traducciones de obras literarias italianas al castellano y al catalán*, financiado por el Ministerio de Educación y Cultura (Subdirección General de Promoción de la Investigación).

2. Juan Luis Estelrich y Perelló nació en Artà (Palma de Mallorca) en 1856 y estudió en Barcelona y Madrid, donde trabó amistad con numerosos estudiosos, entre los que debemos destacar — por la importancia que tuvo en la gestación de la *Antología* — a Marcelino Menéndez y Pelayo. Una vez de vuelta a Mallorca, en 1882, se convirtió en profesor de literatura por oposición. Estelrich fue autor de obras de erudición local, de estudios sobre las literaturas española, italiana y alemana, de antologías poéticas y de algunos libros de poesía.

3. *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, obra recogida, ordenada, anotada y en parte traducida por Juan Luis ESTELRICH. Palma de Mallorca, Escuela Tipográfica Provincial, 1889. Primera edición a expensas de la Excma. Diputación de las Baleares (a partir de ahora nos referiremos a ella con la sigla ALI). El volumen fue reseñado por Juan Valera en «El Imparcial» el mismo año de su publicación (cfr. Juan VALERA, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, II, 1961, pp. 791-794).

4. Las traducciones son obra de muchos autores, unos de sobra conocidos, como Garcilaso, Boscán, Fray Luis de León, Moratín, Espronceda, etc., otros menos famosos o completamente desconocidos; a todos los anteriores hay que sumar al propio Estelrich, que es autor de un buen número de las versiones, y que en 1891 publicaría otro volumen sólo con sus traducciones de poesía italiana: cfr. Juan Luis ESTELRICH, *Poetas líricos traducidos en verso*, Palma de Mallorca, Imprenta Amengual y Muntaner, "Biblioteca Literaria", I, 1891.

5. Cfr. María de las Nieves MUÑIZ MUÑIZ, *La Antología de poetas líricos italianos de Estelrich nell'Epistolario di Menéndez Pelayo (Per una storia delle traduzioni della letteratura italiana in Spagna)*, in «Anuari de Filologia (Filologia Romànica)», vol. XIX, Secció G, n° 7 (1996), pp. 95-109.

6. El interés de Estelrich se centraba sin duda en la literatura italiana moderna y contemporánea, tal como se puede comprobar si comparamos el espacio concedido a los autores de cada siglo: siglos XII XIII (38 pp.), s. XIV (32 pp.), s. XV (82 pp.), s. XVI (123 pp.), s. XVII (24 pp.), s. XVIII (158 pp.), s. XIX (204 pp.).

7. Como afirma Muñiz en el estudio citado más arriba, la *Antología* sirvió al menos para reivindicar la grandeza de la figura de Leopardi entre los literatos españoles (cfr. María de las Nieves MUÑIZ MUÑIZ, *L'Antología de poetas líricos italianos di Estelrich...*, pp. 108-109).

8. De Oyuela aparecen varios poemas de la Condesa Lara en ALI. Estas noticias, como las de las notas siguientes, están sacadas de la propia *Antología* y del *Catálogo* citado en la primera nota.

9. Rosselló traduce en ALI sendos poemas de Lapo Gianni y de Tasso.

10. Federico Baráibar es traductor también de algunas obras de Manzoni, entre las que se encuentra un fragmento del *Adelchi* (en ALI, p. 414), algunas rimas de Carducci, varios poemas de Giusti (en ALI), de *El avaro* de Goldoni, además de una de las *Operette morali* del propio Leopardi (*Diálogo di Malambruno e di Farfarello*). Es autor, además, de un volumen de *Poesías líricas*, Madrid, Calpe, 1923.

11. O'Neill tradujo *El doctor y el asno*, de Carlo Lodoli, además de un cuento de Bandello (*Un usurero hizo predicar un sermón contra la usura*).

12. Únicamente es posible ver un cierto criterio en la colocación de los dos primeros poemas (*A Italia* y la *Palinodia al marqués Gino Capponi*): el primero porque lo es también en el original italiano, el segundo porque por su tema y tratamiento es muy diferente al resto de los cantos.

13. Baste citar la traducción de Unamuno de *La ginestra*, con aislados pero vistosos errores. Cfr. Rosario SCRIMIEMI MARTÍN, «La ginestra» de Leopardi: Valor y función de alguna de sus traducciones al español, in AA.VV., *El siglo XIX italiano. Actas del III Congreso Nacional de Italianistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 385-395. Más adelante se darán ejemplos tomados de la *Antología* de Estelrich.

14. Sobre los aspectos lingüísticos de la poesía de Leopardi, véanse Gian Luigi BECCARIA, *Dal Settecento al Novecento*, in AA.VV., *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, I, 1993, pp. 679-749 y Vittorio COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle Origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993.

15. Cfr., Joaquín ARCE, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 25-26; y en el mismo volumen: *Leopardi en la crítica y la poesía españolas*, pp. 316-332.

16. Recuérdese a este respecto lo dicho por el propio Leopardi: «Una parola o frase difficilmente è elegante se non si apparta in qualche modo dall'uso volgare [...] Le parole antiche (non anticate) sogliono riuscire eleganti, perchè tanto rimote dall'uso quotidiano, quanto basta perchè abbiano quello straordinario e peregrino che non pregiudica nè alla chiarezza, nè alla disinvoltura, e convenienza loro colle parole e frasi moderne» (*Zibaldone di pensieri*, ed. crítica a cura di Giuseppe PACELLA, Milano, Garzanti, 1991, vol. I, pp. 1806-1807 dell'autógrafo).

17. Sin embargo, en las cinco traducciones estudiadas se produce un ligerísimo aumento en el número de versos (el descenso en el de heptasílabos es, por otra parte, general).

18. Por ejemplo con las siguientes palabras: *armi* (41), *carri* (42), *timballi* (42), *parmi* (45), *fanti* (46), *cavalli* (46); y una clara alteración en: *consente* (134), *moribondi* (135), *vereconda* (137), *volendo* (139), *quanto* (140).

19. Sólo una asonancia entre los vv. 3-5.

20. A esto hay que añadir que a causa de su prolijidad, las traducciones hechas por él presentan un 10% más de versos que el original.

21. *Orribilmente* aparece una sola vez (XXXIX, 62). Para las comprobaciones de tipo léxico me he valido de la LIZ (Pasquale STOPPELLI - Eugenio PICCHI, *Letteratura Italiana Zanichelli*. Seconda edizione 2.0. CD-ROM dei testi della letteratura italiana, Bologna, Zanichelli, 1993).

22. *Folgore* aparece sólo una vez, pero con un significado ('rayo') diferente del de la palabra española usada en el texto *fulgor* ('resplandor').

23. Pueden añadirse algunas citas de la

traducción de este mismo poema, donde Rosselló demuestra bien una incompreensión ante el original, bien una actitud pacata ante cierto erotismo presente en la obra: *Or questa egli non già, ma quella, ancora | nei corporali amplessi, inchina ed ama. || Mas ya para él esta mujer no existe, | y la otra sola reverencia y ama | en su corpórea forma. (44-45); E male al vivo sfalgorar di quegli sguardi | spera l'uomo ingannato, e mal richiede | sensi profondi, sconosciuti, e molto più che virili, in chi dell'uomo al tutto da natura è minor. || Y en vano, en vano | en su ilusión falaz el hombre espera, | y pide en vano ¡ay Dios! sentir profundo, | recondito y viril, como el que al hombre | Naturaleza da (53-58).*

24. Señalaré como principales 'infidelidades' las numerosas adiciones de rimas (en *La ginestra* son el triple que las del original) y de adjetivos (se llega a una cierta inflación, tratándose generalmente de adjetivación tópica y justificada a veces sólo por la rima). Se añaden también otros muchos elementos que hacen aumentar en gran medida el número de versos del original.

25. Es cierto que la puntuación (los dos puntos con los que se cierra el verso 140 se convierten en la traducción en una coma) parece dar a entender que el segundo *forse* (traducido por *O acaso*) afecta también al contenido de los últimos dos versos, pero no es así, ya que la distancia que separa ambos elementos impide tal interpretación.

26. Cfr. María de las Nieves MUÑIZ MUÑIZ, *Tradurre «L'infinito». Intorno ad alcune versioni spagnole dei «Canti» leopardiani*, in AA.VV., *La corrispondenza imperfetta: Leopardi tradotto e traduttore*, a cura di Anna DOLFI e Adriana MITESCU, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 127-160; véase asimismo, para otros aspectos de las traducciones decimonónicas de Leopardi, de la misma MUÑIZ, *Lo stile dei «Canti» in spagnolo*, in AA.VV., *Lingua e stile in Giacomo Leopardi*. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1994, pp. 527-540.

27. Ello no impide que se introduzcan algunas palabras ausentes en el original, como los dos adjetivos (tópicos) de los versos 5 y 7 de la traducción: «viento fiero», «raudo vuelo».

28. Tomo esta feliz expresión de MUÑIZ, *Lo stile dei «Canti» in spagnolo*, cit., p. 529.

29. Así Miguel ROMERO MARTÍNEZ en su edición de Giacomo LEOPARDI, *Obras*, Madrid, Aguilar (1945), 2ª ed. 1960, p. 12; cfr. asimismo Giuseppe Carlo Rossi, *Menéndez Pelayo crítico y traductor de la poesía italiana del siglo XIX*, in «Revista de Literatura» gennaio-giugno 1957, tomo XL, nn. 21-22, pp. 78-101.