



UNIVERSITÀ DI PARMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

**DOTTORATO DI RICERCA IN
SCIENZE FILOLOGICO-LETTERARIE, STORICO-FILOSOFICHE E ARTISTICHE**

CICLO XXXVII

**TRADUCIR DEL ITALIANO
EN LA EDAD DE PLATA:
EL CASO DE ENRIQUE DÍEZ-CANEDO**

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Italo Testa

Tutore:
Chiar.ma Prof.ssa María Joaquina Valero Gisbert

Cotutore:
Chiar.ma Prof.ssa Olga Perotti

Dottoranda: Alice Mazzarello

Anni Accademici 2021/2022 – 2023/2024

Agradecimientos

Expreso mi agradecimiento a la Prof.^a María Valero Gisbert y a la Prof.^a Olga Perotti, mis tutoras, que me han guiado durante toda esta etapa de investigación. El apoyo, la disponibilidad y los consejos que me han brindado han sido fundamentales para llevar a cabo el proyecto.

Agradezco al grupo de investigación La Otra Edad de Plata su acogida durante mi estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid. En especial, me gustaría dar las gracias a la Prof.^a Dolores Romero López por haber sido mi tutora en Madrid y haber contribuido con su asesoramiento a la realización de la presente tesis doctoral.

Por último, quiero expresar mi gratitud a la Prof.^a Aurora Díez-Canedo Flores por haber acogido siempre con amabilidad y generosidad mis peticiones de información y materiales presentes en el Archivo Enrique Díez-Canedo sin los cuales no habría sido posible realizar esta tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
<i>PARTE PRIMERA: MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA</i>	18
1. MODELO DE ANÁLISIS PARA LA CONTEXTUALIZACIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE LAS TRADUCCIONES	19
1.1 Metodología: estudio descriptivo	19
1.2. Enfoques traductológicos.....	20
1.3. Presupuestos conceptuales y terminológicos.....	23
1.4 Traducción literaria y poética	25
2. METODOLOGÍA APLICADA AL CORPUS	29
2.1 Análisis descriptivo del corpus	29
2.1.1 Contextualización historiográfica	29
2.1.2 Presentación y descripción de los textos que componen el corpus	30
2.1.3 Análisis lingüístico-textual de los TTOO y TTMM y comparación	31
2.1.4 Reconstrucción de las normas que gobiernan el corpus e identificación del nivel de equivalencia entre los TTOO y TTMM.....	32
2.2 Técnicas de traducción	33
<i>PARTE SEGUNDA: CONTEXTUALIZACIÓN HISTORIOGRÁFICA</i>	36
3. TRADUCCIÓN Y TRADUCIR EN LA EDAD DE PLATA	37
3.1 El poeta-traductor	37
3.2 Traducir literatura italiana en España durante la Edad de Plata	40
3.2.1 Traductores del italiano	43
3.2.2 Literatura italiana traducida	47
4. ENRIQUE DÍEZ-CANEDO: TRADUCTOR EN VARIOS IDIOMAS.....	56
4.1 Introducción y contextualización del autor.....	56

4.2 Aspectos biográficos: idiomas y traducción	59
4.3 Labor traductora.....	63
4.3.1 Estado de la cuestión.....	65
4.3.2 Traducciones y versiones de Enrique Díez-Canedo.....	67
4.3.3 Ideas de Enrique Díez-Canedo sobre la traducción y la traducción poética	75
4.4 Enrique Díez-Canedo como traductor del italiano	80
<i>PARTE TERCERA: PRESENTACIÓN DEL CORPUS</i>	90
5. CARACTERIZACIÓN DE LOS TTMM	91
5.1 Introducción.....	91
5.2 Factores extratextuales.....	97
5.3 Variaciones entre versiones de un TM	100
6. PROCESO DE IDENTIFICACIÓN DE LOS TTOO.....	116
6.1 Fuentes consultadas	116
6.2 Corpus TTMM y TTOO	118
6.3 Elección del TO	123
7. DESCRIPCIÓN TEMÁTICA DE LOS TTOO.....	133
7.1 Poemas de los siglos XIII-XIV-XV	133
7.2 Poemas del siglo XVII.....	136
7.3 Poema de la primera mitad del siglo XIX	136
7.4 Poemas de la segunda mitad del siglo XIX	137
7.5 Poemas del siglo XX	139
8. CONTEXTUALIZACIÓN DEL CORPUS.....	145
8.1 Criterios de selección de los TTOO.....	145
<i>PARTE CUARTA: EDICIÓN DE LAS TRADUCCIONES CON LOS RESPECTIVOS TEXTOS ORIGEN</i>	148
<i>PARTE QUINTA: ESTUDIO TRADUCTOLÓGICO</i>	225

9. ANÁLISIS COMPARATIVO TO Y TM.....	226
9.1 Plano fónico.....	226
9.2 Plano léxico-semántico.....	238
9.2.1 Metáforas.....	239
9.2.2 Lengua arcaica y registro lingüístico.....	247
9.2.3 Variaciones semánticas.....	252
9.3 Plano morfosintáctico.....	264
9.4 Referencias culturales.....	278
9.5 Ulteriores observaciones.....	282
10. ANÁLISIS NORMA INICIAL Y RELACIÓN DE EQUIVALENCIA TO Y TM.....	284
Conclusiones.....	288
BIBLIOGRAFÍA.....	293

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Dos experiencias de especial amenidad nos han dado el impulso para emprender el presente estudio: un período de investigación junto con el grupo académico La Otra Edad de Plata (LOEP)¹ de la Universidad Complutense de Madrid y la asistencia como oyente a un congreso organizado en homenaje a Enrique Díez-Canedo por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Desde hace años el grupo LOEP persigue el objetivo de sacar a la luz el inmenso patrimonio cultural y literario que surgió en las primeras décadas del siglo XX y quedó oscurecido por los grandes éxitos, movimientos y tendencias que constituyeron el canon en la Edad de Plata. Una de las líneas de investigación del proyecto está dedicada a los «Raros y olvidados», es decir, a la recuperación de autores, temas y géneros que se han estudiado poco o de manera más superficial. Entre los que Martín-Gaitero denomina *raros y olvidados* están las numerosas personalidades que pueden ser adscritas a la Generación del 98 y que se ocuparon de traducción²: aunque no desempeñaron nunca un papel de primer plano, es gracias a su trabajo que «soplaron en España *vientos de fuera*. Son los intelectuales que hicieron posible la apertura cultural de la [sic] España desde finales de siglo hasta *nuestra guerra*»³. En seno al grupo LOEP no ha pasado desapercibida la importancia de la labor de traducción realizada durante la Edad de Plata, como demuestra el sorprendente volumen *Retratos de traductoras en la Edad de Plata* de Romero López: un recorrido que pone de relieve por primera vez la contribución de nueve traductoras al avance de la sociedad española con sus traducciones de obras, relatos, pensamientos e ideas de otras lenguas⁴. Ese contexto ha sido propicio para desarrollar cierto interés hacia la recuperación de la riqueza literaria de la (otra) Edad de Plata a través del estudio de la labor de traducción emprendida en esa época, habida cuenta de que detrás de los procesos

¹ El grupo de investigación La Otra Edad de Plata, cuya coordinadora es la Dra. Dolores Romero López, se constituyó en 2007 con el objetivo de «recuperar autores, temas y géneros que fueron cayendo en un olvido, injusto en la mayoría de los casos, al quedar excluidos del canon de la época. Se estudian, además del origen, la proyección de la Edad de Plata hasta la actualidad» <<https://www.ucm.es/loep/>> [01/10/24].

² Martín Gaitero menciona también el nombre de Enrique Díez-Canedo en el grupo de los *raros y olvidados* («*Vientos de fuera: los traductores españoles del 98*», en Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.), *La traducción en torno al 98*, Madrid, Universidad Complutense-Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 1998, pp. 73-87).

³ Martín-Gaitero, «*Vientos de fuera: los traductores españoles del 98*», p. 76.

⁴ Romero López (ed.) hace hincapié en que «La denominada Edad de Plata de la literatura española es una época espléndida para realizar investigaciones interdiscursivas, intertextuales, y comparativas» (*Retratos de traductoras en la Edad de Plata*, Salamanca, Escolar y Mayo, 2016, p. 9).

traductológicos se entrelazan dinámicas y asuntos que trascienden el ámbito de la traducción y atañen a los Estudios Culturales y Literarios⁵. Como afirma Gallego Roca⁶, «todos los textos traducidos interesan a la hora de estudiar un sistema literario, los canónicos y los no canónicos, los realizados por autores prestigiosos y los firmados por desconocidos»⁷. De ahí que fuera revelador el seminario *Traducir poesía, siglos XX y XXI. Enfoques, aportaciones, rescates*, organizado por la Dra. Aurora Díez-Canedo en honor a Enrique Díez-Canedo (1879-1944). Entre los traductores raros e — injustamente— olvidados de la Edad de Plata aparece el nombre de Díez-Canedo, un intelectual y escritor de suma importancia en el contexto español de las primeras tres décadas del siglo XX⁸ y que, sin embargo, ha permanecido entre las segundas filas. A pesar de que sus traducciones «fueron leídas y reeditadas durante cerca de treinta años y aún hoy algunas son reconocidas como decisivas en la evolución de la poesía española de la primera mitad del siglo»⁹, solo en tiempos recientes se ha iniciado un proceso de valorización de su inmensa labor de traducción, a la que se deben los primeros atisbos de la modernidad en España y la configuración de un nuevo gusto poético y canon de autores extranjeros. Las intervenciones presentadas durante el seminario evidenciaron que queda mucho por estudiar puesto que hasta hoy se ha profundizado solo la relación de Díez-Canedo con el francés y las letras francesas, y parcialmente con el inglés. No obstante, tradujo desde un abanico impresionante de lenguas, entre las cuales desempeña una posición relevante el italiano por el volumen de traducciones localizadas. La ponencia de Pilar Carrillo Farga, titulada «Enrique Díez-Canedo, lecciones desde el italiano», ha constituido la verdadera inspiración para nuestro trabajo. Sus palabras han denotado la calidad de las traducciones del italiano realizadas por Díez-Canedo y la existencia de un número elevado de textos traducidos que se han quedado inéditos en dos libretas

⁵ Gallego Roca nos recuerda que «las traducciones pueden iniciar una tradición, o confluir en una previamente existente, y contribuir a un determinado proceso de cambio literario» (*Traducción y poesía en España, 1918-1936. Ensayo metodológico para el estudio de las traducciones literarias*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 1993, p. 39).

⁶ Se da constancia desde el principio que para el presente trabajo hemos consultado: Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1996; y hemos citado por: Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936. Ensayo metodológico para el estudio de las traducciones literarias*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 1993.

⁷ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 71.

⁸ Como veremos, Díez-Canedo fue crítico literario, poeta, traductor, docente de francés y de historia del arte, articulista, conferenciante, diplomático y miembro —o director— de muchos grupos e instituciones culturales.

⁹ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 363.

manuscritas autógrafas¹⁰ —o que todavía no han sido localizados en una publicación—, dejando clara la necesidad de elaborar un estudio riguroso y completo que profundice su relación con el idioma y la literatura italianas. Hemos decidido, por tanto, acoger el estímulo y proponer el primer estudio que analiza la vertiente de Enrique Díez-Canedo como traductor del italiano. Nuestro propósito es añadir una pieza más al mosaico heterogéneo y dinámico que refleja el panorama literario y cultural de la (otra) Edad de Plata¹¹. Consideramos indispensable sacar a la luz y valorar las prácticas traductorales de una figura que desempeñó un papel social y cultural tan arraigado en su contexto de procedencia, como es el caso de Enrique Díez-Canedo en España. Los motivos que han dictado nuestro estudio son los siguientes:

- Hemos reconstruido un corpus de traducciones poéticas del italiano realizadas por Díez-Canedo que resulta de notable relevancia desde el punto de vista cualitativo y cuantitativo. Está constituido por sesenta y siete poemas de cuarenta y cuatro poetas diferentes, y numerosas traducciones probablemente constituyen la primera versión al español. Enrique Díez-Canedo es un traductor sumamente estimado por sus contemporáneos —y por la crítica actual—, de hecho, tenemos varios testimonios de los elogios que le dedican grandes personalidades como Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez o Rivas Cherif, que no esconde la admiración por sus habilidades: «impecables como son siempre las versiones poéticas que de lírica extranjera nos da Enrique Díez-Canedo»¹². La importancia de su intensa y extendida actividad de traducción no se expresa solo en la práctica sino también en las formulaciones teóricas y metodológicas que deja dispersas en muchos escritos y que dan la idea de su profesionalidad a la hora de traducir.
- Durante la Edad de Plata los traductores del italiano, que se reconocen como tales por regularidad y calidad del trabajo, son muy pocos y entre ellos desempeña un papel destacado Enrique Díez-Canedo por el volumen de traducciones. El estudio de su vertiente como traductor y mediador literario del italiano, por tanto, constituye una

¹⁰ En el Archivo Enrique Díez-Canedo, en México, se conservan dos libretas manuscritas autógrafas, que constan también de una copia mecanografiada, en las que Díez-Canedo recopiló y organizó cronológicamente decenas de traducciones de poemas que había realizado a partir de numerosas lenguas, entre las cuales sobresalen por el volumen las del francés, inglés, catalán, italiano y alemán. No llevan fecha ni las libretas manuscritas ni las copias mecanografiadas.

¹¹ Queremos aclarar desde el principio que adoptamos la propuesta de Mainer para fechar la Edad de Plata: 1902-1936 (considerado que Enrique Díez-Canedo empieza a traducir a principios del siglo XX). Se remite a Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 9-13.

¹² Rivas Cherif, «La invasión literaria», *España*, 284 (1920), p. 12.

pieza indispensable para tener un cuadro profundizado y completo de las relaciones culturales y literarias que unieron España e Italia en ese momento histórico.

- La actividad de traducción realizada por Díez-Canedo a partir del italiano nos permite arrojar luz sobre la traducción de textos poéticos entre lenguas afines. A menudo los estudios descriptivos de traducción se han detenido en procesos traslaticios que ponen en relación idiomas muy desemejantes entre sí debido a que se agrandan las diversidades de los sistemas lingüísticos y culturales y por consiguiente se hacen más evidentes los problemas de traducción. De ahí que hayan permanecido en segundo plano las dificultades que derivan de la proximidad de dos lenguas y que, sin embargo, pueden requerir reflexiones, como ha señalado Boselli: la afinidad entre la poesía italiana y castellana «constituye una dificultad por las infinitas interferencias en la construcción, en el uso de determinadas palabras o locuciones, en el sentido de vocablos en apariencia iguales»¹³.

Hemos emprendido el presente estudio desde una doble vertiente:

- ‘Traductológica’. Los *Translation Studies* y, especialmente, los *Descriptive Translation Studies* nos han proporcionado el marco teórico para realizar la investigación descriptiva del corpus y recoger datos cualitativos y cuantitativos sobre las prácticas traductoras de Enrique Díez-Canedo, que se insertan en el contexto más amplio del fenómeno de la traducción en la Edad de Plata y de la traducción poética.

- ‘Filológica-literaria’. Puesto que la traducción es un hecho cultural, y no solo lingüístico, y en el acto de traducir están involucrados factores de diferente naturaleza — *in primis* socioculturales— hemos ampliado el alcance del estudio a una reflexión cultural y literaria¹⁴, cuyos resultados se aprecian en el análisis de la relación de Díez-Canedo con el italiano y las letras italianas y en la contextualización historiográfica del corpus. Hemos considerado necesario, asimismo, proponer una edición de las sesenta y siete traducciones, con los respectivos textos origen, porque en veintisiete casos la versión de un mismo poema realizada por Díez-Canedo se ha localizado en más de una fuente. La edición, de hecho, constituye el resultado de dos procesos en ocasiones desatendidos en los estudios descriptivos de traducción: la identificación del texto origen empleado por el

¹³ Maristany, *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana*. Traducidas directamente en verso por Fernando Maristany. Prólogo de Carlos Boselli. Carta Abierta de Guido Mazzoni, Valencia, Cervantes, 1920, p. 8.

¹⁴ En el capítulo «El valor literario de las traducciones» Gallego Roca afirma que «Incluso si las traducciones de textos literarios no adquieren valor en un momento determinado de la historia de una literatura nacional, ese hecho constituye un valioso dato para quien la estudie desde el punto de vista de la recepción o intente describir las tensiones que se producen entre los elementos de ese sistema literario» (*Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 167).

traductor, que requiere la formulación de hipótesis, y el análisis de la evolución de las versiones de un poema realizadas por el mismo traductor. Estas dos fases de trabajo resultan indispensables para fijar los textos meta y los textos origen y, luego, efectuar el estudio comparativo entre ambos textos.

Ambas perspectivas cumplen con el propósito de elaborar un estudio de tipo descriptivo que debe dar como resultado las normas a la que se supeditan las decisiones de traducción de Enrique Díez-Canedo.

OBJETIVOS

El objetivo que se plantea ese estudio descriptivo es investigar cuál es la tendencia o la norma de traducción imperante en la práctica de Enrique Díez-Canedo y relacionarla, si es posible, con el contexto más amplio de la Edad de Plata. Queremos llegar a conclusiones provisionales sobre la jerarquía de equivalencia que es predominante para el corpus objeto de estudio y detectar si las normas que modelan el comportamiento traductor muestran una tendencia conservadora o innovadora. Para alcanzar este objetivo general se han planteado los siguientes objetivos específicos:

- proporcionar una contextualización historiográfica del corpus de traducciones en relación con el sistema meta y los distintos factores que participan en el proceso de traducción:
 - el panorama cultural y la tradición literaria ya existente en la cultura meta: cuáles obras se traducían en la Edad de Plata, específicamente del italiano y pertenecientes al género de la poesía, y quién traducía del italiano en ese momento histórico;
 - el papel social y cultural de Enrique Díez-Canedo, su prestigio en el ámbito literario y traductológico, y su labor traductora;
 - las ideas de Enrique Díez-Canedo acerca de la traducción, sobre todo de la traducción poética, en relación con las prácticas traductoras y las ideas de los demás traductores en la Edad de Plata;
 - la relación de Enrique Díez-Canedo con el idioma, la literatura y la cultura italianas;
- proporcionar una descripción y caracterización del corpus de traducciones y averiguar las razones y los parámetros de selección de los autores y de los textos;
- proponer una edición de las traducciones y de los respectivos textos origen, cuya identificación requiere un largo proceso de búsqueda y la formulación de hipótesis,

con el fin de poder realizar, sucesivamente, un análisis comparativo entre ambos textos y adquirir datos descriptivos;

- averiguar las técnicas de traducción empleadas y detectar las transformaciones de los textos meta respecto de los textos origen;
- indagar los problemas de traducción que surgen al verter poemas del italiano al español;
- averiguar el tipo de relación de equivalencia que se ha establecido entre los textos meta y los textos origen, y detectar la norma que encabeza la jerarquía de equivalencia a la que está sujeto el comportamiento traductor.

HIPÓTESIS

La hipótesis general de la que parte esta investigación consiste en que la práctica traductora de Enrique Díez-Canedo constituye un caso ejemplificativo y precursor de la moderna concepción de la traducción durante la Edad de Plata. A partir de esta hipótesis general se han planteado otras hipótesis:

- Las obras literarias traducidas reflejan las relaciones existentes entre la cultura origen y la cultura meta, y la elección de autores y textos depende de múltiples factores socioculturales que trascienden el ámbito de la traducción.
- A pesar de que en las primeras tres décadas del siglo XX era aún común utilizar versiones del francés como lengua intermediaria para traducir, Enrique Díez-Canedo traduce directamente del italiano.
- Frente al imperante paradigma de la intraducibilidad de la poesía y la posibilidad de las traducciones solo como producciones semejantes al original y nunca como reproducciones, Enrique Díez-Canedo representa un caso «anómalo» respecto a la tradición y a la tendencia generalizada porque vierte los poemas italianos al español con el fin de realizar traducciones poéticas y no solo versiones poéticas.
- Díez-Canedo persigue cuidar tanto el aspecto literario y estético de las traducciones como la transferencia del significado.
- La traducción entre lenguas afines supone dificultades no menos relevantes que las que surgen con lenguas desemejantes y el corpus de traducciones de Díez-Canedo constituye un soporte significativo para indagarlas.

CORPUS

A lo largo de la búsqueda y el estudio de las traducciones del italiano realizadas por Enrique Díez-Canedo ha venido configurándose un corpus de autores y obras de dimensión impactante. El corpus consta de cuarenta y cuatro poetas y sesenta y siete poemas traducidos. De la mayoría de los autores Díez-Canedo traslada al español solo uno o dos textos.

El corpus constituye un recorrido por ocho siglos de la literatura italiana. Los poetas que Díez-Canedo decidió traducir abarcan un período histórico que va del siglo XII a principios del siglo XX. Su selección revela una visión diacrónica y universal de la literatura que va de la escuela poética siciliana, a la que se deben las primeras huellas de la literatura poética en la lengua romance, a los marinistas de la época barroca, a los románticos y los simbolistas, hasta los futuristas y unas figuras centrales de la escena italiana de los primeros decenios del siglo XX.

Por lo que concierne a las fuentes, hemos localizado las traducciones de Díez-Canedo en: revistas y prensa periódica, antologías poéticas y libros de Díez-Canedo, volúmenes de otros autores y las dos libretas manuscritas autógrafas (y copiadas a máquina). Un dato relevante es que veintisiete poemas sobre sesenta y siete presentan más de una versión realizada por Díez-Canedo, es decir, se han localizado en dos o tres fuentes diferentes. Esto hace necesario detectar posibles variantes entre las versiones y, sucesivamente, realizar una edición del corpus fijando el texto meta y el texto fuente correspondiente, de manera que sea posible elaborar el estudio comparativo entre traducciones y origen.

METODOLOGÍA

Para nuestra investigación ha sido necesario delinear un modelo de contextualización y caracterización de las traducciones que nos permitiera, por un lado, analizar los factores que participan en el proceso de traducción (contextualización historiográfica del corpus) y, por otro lado, realizar un análisis comparativo entre traducciones y textos origen (estudio traductológico). El marco teórico que encuadra el presente estudio se asienta en la teoría de los Estudios de Traducción de Holmes y en la metodología basada en los Estudios Descriptivos de Traducción de Toury.

Contextualización historiográfica del corpus

La investigación se ha llevado a cabo conjugando, principalmente, dos herramientas cuya potencialidad todavía no ha sido integralmente explorada: las hemerotecas y los

documentos digitalizados. Para aportar nuevas reflexiones acerca de Enrique Díez-Canedo y llegar a un nuevo nivel de interpretación de su trabajo se ha considerado fundamental realizar una búsqueda y consulta de materiales en la prensa. La Edad de Plata es precisamente el período histórico en el que surgen y adquieren autoridad muchas revistas¹⁵. Así que un estudio sobre Díez-Canedo no puede prescindir de este medio de comunicación, no solo porque él mismo fue autor de decenas de contribuciones en revistas y diarios que marcaron un hito en la cultura de la época, sino también por todas las referencias y noticias indirectas, reseñas y artículos escritos sobre su producción por otros exponentes del contexto literario de primeros del siglo XX. Como subraya Marta Palenque, la digitalización ha conllevado una evolución en la manera de investigar, sobre todo con respecto al estudio de la prensa, que hace patente la necesidad pendiente de volver a leer e interpretar la historia de la literatura con el soporte de las herramientas más recientes¹⁶. El trabajo aquí presentado es el resultado de una búsqueda realizada con el apoyo sistemático de fondos digitalizados de hemerotecas. Hemos acudido primariamente a las siguientes fuentes: la Biblioteca Nacional de Madrid, la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del Ateneo de Madrid, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, la Hemeroteca Municipal, el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid y la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla.

Edición de las traducciones con sus respectivos textos origen

La edición del corpus de traducciones constituye una parte central de nuestra investigación descriptiva porque es propedéutica al análisis lingüístico-textual y comparativo de los textos meta en relación con los textos origen. Se ha realizado siguiendo criterios filológicos rigurosos y estructurando el proceso en dos fases:

- 1) Comparación de las diferentes versiones al español de un mismo poema para detectar posibles variaciones y localización de los textos origen empleados por Díez-Canedo a la hora de traducir. En varios casos se ha formulado más de una hipótesis de texto fuente para la misma traducción, por tanto, ha sido necesario comparar entre sí los originales y detectar posibles cambios.
- 2) Análisis comparativo de los textos meta y los textos origen para identificar la traducción mejor lograda, cuando se da el caso de múltiples versiones para el mismo

¹⁵ Mainer, *Historia de la literatura española: 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Barcelona, Crítica, 2010, pp. 44-48.

¹⁶ Palenque, «Investigar en la prensa, de ayer a hoy. Las mujeres de la Edad de Plata y los papeles periódicos», en D. Romero López y H. Ehrlicher (eds.), *Mujer y prensa en la Modernidad. Dinámicas de género e identidades públicas en revistas culturales de España e Hispanoamérica*, Alemania, Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2021, pp. 211-232.

poema, y el respectivo texto origen, cuando se da el caso de múltiples hipótesis para el texto fuente.

Estudio traductológico

Una vez establecidos los textos meta y los correspondientes textos origen, hemos realizado un estudio contrastivo de las traducciones en referencia a los poemas origen para apreciar las transformaciones del texto meta con respecto al original. El modelo de análisis para identificar y catalogar las diferentes soluciones traductoras adoptadas se asienta en el concepto de «técnica de traducción» y la relativa clasificación de Hurtado Albir y Molina Martínez. Con los datos descriptivos recopilados —cuantitativos y cualitativos— hemos formulado generalizaciones sobre el comportamiento traductor sistematizándolas en un estudio traductológico que se desarrolla en tres niveles lingüísticos: plano fónico, plano semántico y plano morfosintáctico. A los datos que no se pueden encasillar en un análisis lingüístico porque tienen que ver con características suprasegmentales hemos dedicado un apartado separado.

ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS

La presente tesis está estructurada en cinco partes: *Marco teórico y metodología*, donde establecemos el marco teórico de la investigación y configuramos el modelo de análisis para la contextualización y caracterización de las traducciones; *Contextualización historiográfica*, donde analizamos el contexto receptor en el que se inserta el corpus de traducciones y los factores que participan en un texto traducido; *Presentación del corpus*, donde delineamos las traducciones que configuran el corpus e identificamos y describimos los textos origen; *Edición de las traducciones con los respectivos textos origen*, donde fijamos los textos meta y los textos origen; *Estudio traductológico*, donde analizamos el corpus y adquirimos los datos descriptivos.

La parte primera, *Marco teórico y metodología*, consta de dos capítulos que encuadran desde el punto de vista teórico el presente estudio. El primer capítulo (*Modelo de análisis para la contextualización y la caracterización de las traducciones*) aclara el planteamiento del trabajo y el segundo (*Metodología aplicada al corpus*) delinea la aplicación del modelo de análisis al corpus de traducciones.

La parte segunda, *Contextualización historiográfica*, está dedicada al estudio del sistema receptor en el que se inserta el corpus de traducciones y a los factores que están involucrados en el proceso de traducción. Se compone de dos capítulos: el primero (*Traducción y traducir en la Edad de Plata*) atiende a la tradición literaria relativa a la

lengua italiana en la cultura meta y a los traductores del italiano durante las primeras tres décadas del siglo XX en España, y el segundo (*Enrique Díez-Canedo: un traductor destacado*) analiza la relevancia de Díez-Canedo como traductor en cuatro subcapítulos que hacen hincapié en: la contextualización del autor, su labor traductora, sus ideas acerca de la traducción y de la traducción poética, y su relación con Italia y con la lengua y la literatura italianas.

La parte tercera, *Presentación del corpus*, está estructurada en cuatro capítulos que ilustran las traducciones del corpus reconstruido con sus correspondientes textos origen: en *Caracterización de los TTMM* se dan a conocer los textos meta con la relativa localización, se analizan los factores extratextuales que han intervenido en las traducciones y se registran las variaciones de los textos meta cuando se localizan en más de una fuente; en *Proceso de identificación de los TTOO* se enseñan en primer lugar las numerosas fuentes consultadas para individuar los textos origen, luego se presenta el +corpus resultante de la investigación constituido por los textos meta y los textos origen con la relativa localización y, por último, se da constancia de la fase de elección del TO cuando existen más candidatos; en *Descripción temática de los TTOO* se analizan los tópicos sobre los cuales se construyen los poemas italianos del corpus; y en *Contextualización del corpus* se reflexiona acerca de los criterios de selección de los originales por parte de Díez-Canedo.

La parte cuarta está dedicada a la *Edición de las traducciones con los respectivos textos origen* y va precedida por algunas indicaciones que esclarecen: *Criterios redaccionales*, *Denominación y localización de los TTOO y TTMM*, y *Variaciones de los TTMM*.

La parte quinta, *Estudio traductológico*, se desarrolla en dos capítulos: *Análisis comparativo TO y TM*, estructurado en cinco subcapítulos: *Plano fónico*, *Plano léxico-semántico*, *Plano morfosintáctico*, *Referencias culturales* y *Ulteriores observaciones*; y *Análisis norma inicial y relación de equivalencia TO y TM*, en el que se vislumbra

Terminamos el trabajo con las Conclusiones y la Bibliografía consultada, que diferenciamos entre Bibliografía general, Libros de Enrique Díez-Canedo y Sitografía.

Abreviaturas utilizadas

TO	Texto origen
TTOO	Textos origen
TM	Texto meta
TTMM	Textos meta
EDC	Enrique Díez-Canedo
L1	Libreta I
L2	Libreta II

PARTE PRIMERA: MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

1. MODELO DE ANÁLISIS PARA LA CONTEXTUALIZACIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE LAS TRADUCCIONES

1.1 Metodología: estudio descriptivo

Cabe aclarar desde el principio que la presente tesis tiene el propósito de constituirse como estudio descriptivo de traducción a la vez que se propone brindar un aporte literario en relación con el panorama cultural y literario de la Edad de Plata, más precisamente de «la otra Edad de Plata», una expresión cuanto más acertada y apropiada en este contexto. Los presupuestos conceptuales del estudio remiten al modelo teórico de los *descriptive translation studies* elaborado por Toury¹⁷ a partir de la estructuración de los Estudios de Traducción como disciplina empírica iniciada por Holmes¹⁸:

Los EDT [...] no explican nada, ni predicen nada, ni tienen como resultado la formulación de los principios generales que gobiernan la transferencia intercultural e interlingüística. No es su función. Su papel es ayudar al investigador a obtener y analizar los datos observables sobre los que se va a fundamentar su formulación teórica, y actuar como “túnel de pruebas” a la hora de verificar la validez de los principios teóricos facilitando nuevos datos descriptivos¹⁹.

Los *Translation studies*, cuya denominación ya pone en evidencia la voluntad de abarcar una pluralidad de perspectivas, dan cabida a la doble vertiente del presente estudio — traductológica y literaria— porque admiten e integran las conexiones con otras disciplinas. Adentrarse en el campo de la traducción con un estudio sobre un corpus de textos literarios supone necesariamente desentrañar las interconexiones que se producen con los ámbitos literario y cultural en una óptica diacrónica y/o sincrónica. Como afirma Gallego Roca: «El traductor toma decisiones y a través de sus decisiones es posible descubrir el gusto literario de una época, la ideología lingüística y literaria de una escuela, o las estrategias de un poeta de vanguardia»²⁰. Habida cuenta de que la traducción es «un

¹⁷ Véase: Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, 1995. Para el presente trabajo hemos consultado la edición española de la misma obra: *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, traducción y edición de Rosa Rabadán y Raquel Merino, Madrid, Cátedra, 2004.

¹⁸ Véase: Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988.

¹⁹ Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá...*, p. 20.

²⁰ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936. Ensayo metodológico para el estudio de las traducciones literarias*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 1993, p. 36.

fenómeno no sólo lingüístico sino, sobre todo, cultural»²¹, la metodología descriptiva resulta la más eficaz no solo para analizar las prácticas traductoras relacionadas con un contexto específico que atiende sea al país y a la literatura de partida sea al país y a la literatura de recepción, sino también para extender la reflexión al valor literario y a la función de las traducciones en la cultura meta de referencia.

El estudio se irá delineando sobre tres ejes interdependientes que se corresponden a los tres enfoques detectados por Holmes²² a la hora de desarrollar un estudio descriptivo: la orientación al producto, que prevé el análisis de las traducciones y la sucesiva comparación de los resultados con el fin de adquirir datos descriptivos que resultan indispensables cuando se pasa a estudiar *corpora* y contextos —sincrónicos y diacrónicos— de alcance más amplio; la orientación a la función, que trasciende el texto para demorarse en el análisis de la elección de las obras para traducir, por un lado, y de los efectos de las traducciones, por otro lado, en un determinado contexto social y cultural; y la orientación al proceso, que se detiene en los aspectos relacionados con el acto de traducción mismo.

Los objetivos que nos proponemos perseguir con nuestro análisis de tipo descriptivo son los siguientes:

- analizar la obra traducida en relación con el sistema meta y los distintos factores que participan en el proceso de traducción, o sea, su recepción, su posición en el contexto de llegada, las influencias que ha sufrido, etc.;
- averiguar las razones y los parámetros de selección de los autores y de los textos;
- averiguar las técnicas de traducción empleadas y detectar las transformaciones de los textos meta respecto de los textos origen;
- averiguar el tipo de relación de equivalencia que se ha establecido entre los textos meta y los textos origen.

1.2. Enfoques traductológicos

Hurtado Albir (2001)²³ y Gallego Roca (1993)²⁴, desde una vertiente traductológica e histórico-literaria respectivamente, recorren la incesante evolución de la reflexión

²¹ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 28.

²² Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, pp. 72-73.

²³ Se remite a los capítulos III y IV en Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, pp. 97-200.

²⁴ Se remite a: «Parte primera. Los estudios literarios ante las obras traducidas» en Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, pp. 18-256.

acerca de la traducción durante las décadas en las que nacen los Estudios de Traducción y la Traductología propiamente dicha. De los múltiples enfoques traductológicos que han surgido, el modelo de análisis del presente estudio acude primariamente a los enfoques *comunicativos* y *socioculturales* por hacer «hincapié en la función comunicativa de la traducción, considerando los aspectos contextuales que rodean la traducción y señalando la importancia de los elementos culturales y de la recepción de la traducción»²⁵.

En esta sede nos ceñimos a mencionar dos de las propuestas teóricas²⁶ relacionadas con los enfoques *comunicativos* y *socioculturales* que han influido en medida mayor en la base teórica de nuestro trabajo: la Teoría del Polisistema y la Escuela de la Manipulación. Molina Martínez revisa de manera detenida los rasgos de ambas escuelas señalando que:

El enfoque teórico de la Escuela de la Manipulación posee importantes puntos de conexión con la Teoría del Polisistema. Ambos enfoques se sitúan en la rama descriptiva de la Traductología y utilizan la noción de «sistema» en sus teorías. También tienen en común el interés por la línea de la historización de la traducción. Otro punto de conexión entre estas dos escuelas deriva de la colaboración mantenida por autores de estas dos escuelas en libros y en revistas especializadas, sobre todo, en la década de los 80²⁷.

La Escuela de la Manipulación, que aboga por una «concepción de la literatura como sistema dinámico»²⁸, muestra su interés en la cultura receptora y en los factores ideológicos y sociales de la traducción, deteniéndose en «la determinación del lugar que ocupan las traducciones en una literatura nacional y la interacción entre literaturas»²⁹. De estos nuevos conceptos se desarrolla la Teoría del Polisistema que define —y valora— la traducción como actividad cultural y se enfoca en la contextualización de la traducción por estar insertada en un sistema más amplio en el que influyen aspectos de distinta naturaleza. Por lo que concierne a la noción de «sistema» hace falta volver a las palabras puntuales de Gallego Roca:

²⁵ Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, p. 128.

²⁶ Se remite a la revisión detallada de las teorías realizada por Molina Martínez en el capítulo III de: Molina Martínez, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

²⁷ Molina Martínez, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, p. 46.

²⁸ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 216.

²⁹ *Ibidem*.

[...] esta hipótesis de trabajo [Teoría del Polisistema] supera la teoría de un sistema estático, estrictamente sincrónico y cerrado, con la teoría de un sistema dinámico, de carácter abierto y heterogéneo, en el que sincronía y diacronía configuran sistemas interdependientes. [...] La idea de sistema único es sustituida por la de un polisistema definido como un dinámico conglomerado de sistemas caracterizado por sus oposiciones internas y cambios continuos³⁰.

A través de las traducciones se generan relaciones intersistémicas, es decir, las literaturas nacionales entran en contacto —es más, en relación— con otros polisistemas³¹ lingüísticos y culturales. El concepto de «sistema dinámico» resulta especialmente relevante en relación con un período histórico-literario, como la Edad de Plata, en el que se hace vivo el debate entre dos posturas: la adecuación de textos extranjeros a las normas y a la cultura meta o la introducción de textos ajenos con el fin de trasgredir el canon y dejar paso a novedades que lo reformen.

De acuerdo con los condicionamientos que sufre la traducción en una determinada cultura y a la postura que adopta el traductor se pueden apreciar las dos posibles estrategias de traducción³² teorizadas desde una perspectiva moderna por Venuti: la extranjerización, que implica la conservación de elementos del polisistema y del texto origen y, por tanto, pone en tela de juicio los valores estéticos de la cultura meta y promueve la introducción de la diversidad cultural, y la domesticación³³, que minimiza el elemento extraño de la cultura origen para que el texto resulte lo más posible transparente y fluido al lector de la cultura meta. Sería un error y una simplificación asegurar que existe una frontera definida entre estas dos aproximaciones metodológicas a la traducción, de hecho, no representan solo una dicotomía irreducible sino más bien una continua oscilación³⁴ entre dos polos opuestos, esto es, el autor del texto origen y el lector del sistema al que está destinada la traducción. Desde la vertiente de los Estudios Descriptivos de Traducción Toury introduce el concepto de *norma inicial*:

³⁰ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 224.

³¹ Con respecto al término «polisistema» se remite a una referencia bibliográfica imprescindible en el marco de la Escuela de la Manipulación: Even-Zohar, «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11 (1990), pp. 9-85.

³² Hurtado Albir define las estrategias traductorales como «los procedimientos individuales, conscientes y no conscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el proceso traductor y mejorar su eficiencia en función de sus necesidades específicas» (Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, 2001, p. 276).

³³ Venuti, *The translator's invisibility: A history of translation*, London, Routledge, 2008.

³⁴ Li Yan, *Estudio descriptivo sobre la aceptabilidad de las técnicas de traducción de obras clásicas chinas entre lectores españoles: una investigación empírica sobre las dos versiones castellanas de 明心宝鉴 Ming Xin Bao Jian (“Corazón puro y rico espejo”)*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2018, pp. 8-9.

[...] un traductor tiene la posibilidad de plegarse al texto origen siguiendo sus normas, o de adherirse a las normas activas en la cultura meta o en el sector de esa cultura que acogería el producto final. [...] Así, mientras que la adhesión a las normas del polo origen determina la **adecuación** de una traducción respecto al original, el respeto a las normas que se originan en la cultura meta determina su **aceptabilidad**³⁵.

En el capítulo siguiente se definirá la acepción con la cual se han utilizado los conceptos de «adecuación» y «aceptabilidad» en nuestro modelo de análisis.

1.3. Presupuestos conceptuales y terminológicos

Antes de esclarecer las fases del estudio descriptivo, consideramos necesario pasar revista brevemente a algunos presupuestos terminológicos y conceptuales en los que se asienta nuestro modelo de análisis. Estos conceptos derivan de la Teoría del Polisistema y de las aportaciones de Toury, como miembro de la Escuela de la Manipulación; sin embargo, en algunos casos han sido revisados por Molina Martínez en *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*³⁶ y creemos que estas modificaciones se ajustan a nuestro análisis de enfoque descriptivo.

Normas de traducción

Como afirma Toury, cualquier proceso de traducción ocurre bajo determinadas circunstancias de carácter sociocultural —están involucrados por lo menos dos polisistemas lingüísticos y culturales— y conllevan *normas* de comportamiento traductor estrictamente relacionadas con el específico contexto histórico. Las normas «determinan el tipo y grado de equivalencia que manifiestan las traducciones reales»³⁷, pero están caracterizadas por un alto grado de dinamicidad e inestabilidad:

[...] no se puede esperar que el comportamiento de un traductor sea totalmente sistemático. [...] puede darse que la distribución de dicha toma de decisiones sea irregular dentro de un mismo texto con relación a un mismo problema. La coherencia en el comportamiento traductor es una noción *gradable*, que ni es cero (es decir, totalmente errático), ni es uno (es decir, absolutamente regular)³⁸.

³⁵ Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá...*, p. 98.

³⁶ Molina Martínez, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, pp. 81-85.

³⁷ Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá...*, p. 103.

³⁸ Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá...*, p. 109.

En nuestro modelo utilizamos el concepto de «norma», que abarca todos los factores extratextuales relacionados con la traducción, ya que el propósito es rastrear las regularidades del comportamiento traductor y detectar las pautas que han influido en el proceso de traducción. Sin embargo, no aplicamos la distinción entre *normas preliminares* y *normas operacionales*³⁹ elaborada por Toury y, como sugiere Molina Martínez, no empleamos el concepto de *norma inicial* para identificar el grado de sumisión del traductor a las normas del polisistema de llegada, sino para «denominar a la <<norma>> que tiene más potencia en el texto meta, es decir, la que encabeza la <<jerarquía de relevancia>>»⁴⁰.

Relación de equivalencia

Desde una perspectiva histórica, y no prescriptiva, adoptamos lo que Toury define «postulado funcional-relacional de equivalencia»⁴¹: a partir de las normas de traducción y del comportamiento del traductor cada texto meta instaura una relación dinámico-funcional con el texto origen que tiene vigencia únicamente bajo las específicas condiciones del contexto en el que surge. El concepto de *equivalencia* asume, por tanto, un carácter histórico y movedizo porque va modificándose a medida que cambien las circunstancias. En nuestro análisis empleamos una concepción dinámica de la «equivalencia» que admite la posibilidad de tipos diferentes de equivalencia dependiendo del objetivo y de la función del texto meta.

Adecuación y aceptabilidad

Como hemos adelantado la relación de equivalencia se expresa en una oscilación entre dos polos opuestos: el de la «adecuación» cuando predominan las normas de la cultura origen y el de la «aceptabilidad» cuando se prioriza el polisistema meta. Respecto a estos dos conceptos consideramos acertado apoyarnos nuevamente en la propuesta de Molina Martínez y utilizar la terminología del enfoque funcionalista: sustituimos «adecuación» por «orientado hacia la lengua y la cultura origen» y «aceptabilidad» por «orientado hacia la lengua y la cultura meta». Compartimos con la autora las razones que justifican este cambio lexical: adoptar una terminología más extendida y limitar el uso

³⁹ Para la profundización de estos conceptos se remite a: Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá...*, pp. 99-101.

⁴⁰ Molina Martínez, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, p. 85

⁴¹ Véase la sección 5 del capítulo 1 y la sección 3 del capítulo 3 en Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá...*

del término «adecuación» que ha sido cargado de sentidos diferentes dependiendo del enfoque traductológico.

Transformaciones

La Escuela de la Manipulación pone de manifiesto que en cualquier proceso de traducción se generan transformaciones del texto origen, cuyo resultado es el texto meta. En las aportaciones de Toury el concepto de «transformaciones» está relacionado con el «postulado de transferencia», que supone las nociones de «invariabilidad» y «variabilidad»: la primera define lo que se mantiene y la segunda indica lo que ha variado. En nuestro modelo de análisis utilizamos el término «transformaciones» para referirnos a los cambios y las variaciones que se han producido en el texto meta con respecto al texto origen.

1.4 Traducción literaria y poética

Hasta ahora no nos hemos demorado específicamente en dos características primordiales de los textos que componen el corpus objeto de estudio: el estatuto de traducciones literarias y, más aún, de textos poéticos. Estos aspectos nos remiten necesariamente a la reflexión, que nunca se ha agotado, acerca de lo que es «literatura» y «literario», «poesía» y «poético», e incluso «traducción» cuando estamos en presencia de poemas. Gallego Roca (1993) y Pascual Garrido (2001) brindan una excelente exposición de las aportaciones sobre la literatura traducida poniendo de relieve la concienciación por parte de los estudiosos de la necesidad de intersecar los Estudios Literarios y los Estudios de Traducción:

En lo que atañe a la relación entre las diversas teorías sobre la literatura y el estudio de la traducción debemos recordar que toda teoría del lenguaje determina una concepción de lo literario, y toda idea sobre la traducción de textos literarios está indefectiblemente ligada a la noción de literatura predominante en cada momento⁴².

En nuestro modelo de análisis la clave de las múltiples investigaciones y perspectivas con las que se ha abordado la cuestión es la que expresa Lambert en «Literary Translation.

⁴² Pascual Garrido, *Un hito en la poesía inglesa traducida en antologías: estudio descriptivo de La poesía inglesa (1945-1948) de Marià Manent*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2001, p. 41.

Research Updated»⁴³: no existe un único concepto de «literatura», «poesía» y «traducción» sino más bien un significado asumido en un momento y contexto dados, es decir, son conceptos dinámicos que se modifican a lo largo del tiempo. La variabilidad de estos conceptos respalda nuestra decisión de adoptar una metodología descriptiva, que no atiende al criterio de la «corrección» ni pretende hacer crítica de la traducción, así como la voluntad de dirigir el enfoque del estudio a la cultura meta —puesta en relación con la cultura y el texto origen—. Como resaltan los miembros de la Escuela de la Manipulación, la literatura traducida siempre constituye el resultado de factores y condiciones que se han producido en un determinado momento histórico de la literatura meta. Un texto traducido, además que un puente hacia el polisistema origen, representa *in primis* una fuente de enriquecimiento y una integración para la lengua y el sistema literario de destino. Queda patente la necesidad de empezar un análisis descriptivo con una contextualización historiográfica con el fin de situar las traducciones en el polisistema de recepción. Sin embargo, es igualmente importante estar conscientes de que las condiciones y las tendencias de la cultura meta no determinan necesariamente el comportamiento traductor: «The ‘needs’ of the recipient literature, therefore, are not decisive for translators to choose one form or another in which to recreate their poems, but for this form to be accepted in that literature»⁴⁴.

Con respecto al estudio de la traducción poética, Holmes, sugiriendo un enfoque descriptivo, proporciona un impulso valioso al investigar qué es una traducción en verso y cuáles formas puede asumir. Merece la pena recordar la definición que ofrece de «metapoema», un concepto clave introducido en «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form» que trasciende la noción de «fidelidad» para acudir a la de «recreación»:

[...] the metapoem is a nexus of a complex bundle of relationships converging from two directions: from the original poem, in its language, and linked in a very specific way to the poetic tradition of that language; and from the poetic tradition of the target language, with its more or less stringent expectations regarding poetry which the metapoem, if it is to be successful as poetry, must in some measure meet⁴⁵.

⁴³ Lambert, «Literary Translation. Research Updated» en Marco Borillo J. (ed.), *La traducció literaria*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1995, pp. 19-42.

⁴⁴ Escudero, «The Translation of Verse Form. A Revision of Holmes’ Model Based on the Spanish Translations of Shakespeare’s *Sonnets*», *Sendebarr*, 32 (2021), p. 24.

⁴⁵ Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, pp. 24-25.

El modelo de Holmes⁴⁶ se fundamenta en el dualismo de forma y contenido que debe manejarse al principio de cualquier proceso de traducción: el traductor elige si priorizar la estructura formal o el contenido semántico del texto origen. Su clasificación de las formas que puede asumir una traducción poética prevé cuatro categorías divididas en tres grupos:

- La *forma mimética* («mimetic form») y la *forma analógica* («analogical form») constituyen el grupo «form-derivative forms». La *forma mimética* supone la imitación de la forma del original, por tanto, se aproxima el texto meta a la tradición literaria del original. La *forma analógica*, en cambio, se detiene en la función que desempeña la forma poética del texto origen en su propia cultura e intenta buscar una forma con función similar en el contexto de la cultura receptora. Por consiguiente, se acerca el texto meta a la tradición literaria meta. En ambos métodos el traductor dirige su atención a la forma externa del poema.
- La *forma orgánica* («organic form») pertenece al grupo «content-derivative forms»⁴⁷ y supone una equivalencia basada en el contenido semántico. El punto de partida del traductor es la transferencia del significado del texto origen, mientras que la forma, que queda en segundo plano, procede adaptándose al material semántico a lo largo del proceso de traducción. Ese método refleja la concepción monista según la cual forma y contenido son elementos inseparables en la poesía.
- La *forma extraña o desviada* («extraneous or deviant form») se configura como un caso único porque no deriva ni de la forma ni del contenido del poema original, es una transferencia del significado más bien libre.

En los últimos años, sin embargo, la estudiosa Tanya Escudero ha implementado esta taxonomía admitiendo la posibilidad de reconciliar el dualismo contenido/forma. Su estudio «The Translation of Verse Form. A Revision of Holmes' Model Based on the Spanish Translations of Shakespeare's *Sonnets*» da muestras de que el traductor puede perseguir una combinación de las dimensiones formal y semántica: «This attitude, halfway between the form-derivative form and the content-derivative form, clearly indicates a desire to compromise by seeking a balance between preferences for either element, for form or content»⁴⁸.

⁴⁶ Para una revisión pormenorizada del modelo de Holmes se remite a: Pascual Garrido, *Un hito en la poesía inglesa traducida en antologías...*, pp. 79-83.

⁴⁷ La terminología «form-derivative forms» y «content-derivative forms» deriva del artículo ya mencionado de Escudero.

⁴⁸ Escudero, «The Translation of Verse Form...», p. 21.

A la hora de analizar algunos sonetos shakespearianos vertidos al español Escudero detecta cinco categorías de traducciones:

- a) las traducciones en versos libres, justificadas por otorgar preminencia a la transferencia del significado semántico («organic form»);
- b) las traducciones construidas en endecasílabos que reproducen el esquema métrico del soneto inglés para retener la estructura formal del poema original («mimetic form»)
- c) las traducciones constituidas por endecasílabos que reproducen el esquema métrico del soneto español porque es la forma con función similar al soneto inglés en la tradición poética de la cultura meta («analogical form»);
- d) una única traducción que convierte el soneto shakespeariano en un haiku («extraneous form»);
- e) las traducciones formadas por alejandrinos, que revelan la voluntad de conciliar el contenido semántico y la forma: se recrean las rimas y un esquema métrico fijo y a la vez no se sacrifica el significado semántico al emplear un verso más largo que brinda más espacio para formular el contenido.

A partir de los datos resultantes de este lúcido estudio, Escudero considera necesario integrar la clasificación de Holmes con una categoría híbrida denominada «conciliatory form» (Tabla 1). Esta categoría se inserta entre los dos grupos «form-derivative forms» y «content-derivative form» y recoge las traducciones que concilian el dualismo forma y contenido:

[Tabla 1. Revisión del modelo de Holmes]⁴⁹

Form-derivative forms		Hybrid form	Content-derivative form	Extraneous form
Mimetic form	Analogical form	Conciliatory form	Organic form	

En nuestra opinión este modelo revisado es el más idóneo para dar cuenta de todas las posibles formas del texto meta y el más coherente para la realización de nuestro estudio descriptivo.

⁴⁹ Hemos reproducido el esquema presente en Escudero, «The Translation of Verse Form...», p. 21.

2. METODOLOGÍA APLICADA AL CORPUS

2.1 Análisis descriptivo del corpus

Después de haber definido las teorías y los presupuestos conceptuales que han propiciado un marco adecuado para situar nuestro estudio de tipo descriptivo, ilustramos las etapas del análisis del corpus aplicando la metodología en la fase práctica.

2.1.1 Contextualización historiográfica

La parte segunda del presente estudio responde al siguiente objetivo del estudio:

- analizar la obra traducida en relación con el sistema meta y los distintos factores que participan en el proceso de traducción, o sea, su recepción, su posición en el contexto de llegada, las influencias que ha sufrido, etc.

Se proveerá una contextualización historiográfica del corpus que hará hincapié en cuatro elementos principales:

- el panorama cultural y la tradición literaria ya existente en la cultura meta: cuáles obras se traducían en la Edad de Plata, específicamente del italiano y pertenecientes al género de la poesía, y quién traducía del italiano en ese momento histórico;
- el papel social y cultural de Enrique Díez-Canedo, su prestigio en el ámbito literario y traductológico, y su labor traductora;
- las ideas de Enrique Díez-Canedo acerca de la traducción, sobre todo de la traducción poética, en relación con las prácticas traductoras y las ideas de los demás traductores en la Edad de Plata;
- la relación de Enrique Díez-Canedo con el idioma, la literatura y la cultura italianas.

El intertexto literario y el cuadro sociocultural influyen de manera notable en las decisiones del traductor, así que se hace necesario insertar las traducciones en el contexto de recepción y en relación con los demás objetos literarios de la cultura meta. Conocer las tendencias en la literatura receptora nos permite comprender cuando el traductor se extravía —intencionadamente— del canon y, por tanto, qué propósito persigue:

If we consider metapoets as creators, we must also acknowledge that the craving for experimentation is an important part of their motivation, a motivation more frequent during

periods of literary flourishing, where contact between different cultures and literatures is regarded as enrichment⁵⁰.

Las normas imperantes en la literatura meta, por tanto, no establecen necesariamente la forma privilegiada por el traductor —que puede favorecer la ‘exotización’ del texto meta— sino su grado de aceptabilidad en el contexto de esa cultura. El comportamiento traductor puede desvelar bien deseos de innovación, desviados y ajenos a la norma dominante en el contexto meta, bien una actitud conservadora respecto de la tradición literaria canónica.

2.1.2 Presentación y descripción de los textos que componen el corpus

La parte tercera tiene como propósito:

- proporcionar una descripción y caracterización del corpus de traducciones y averiguar las razones y los parámetros de selección de los autores y de los textos.

En primer lugar, se presentarán los datos referentes a las traducciones y a su localización: fuente, período de realización o fecha de publicación —cuando no se da la condición de texto inédito—, posibles modificaciones a lo largo del tiempo y múltiples versiones de un mismo poema.

En segundo lugar, nos demoraremos en la descripción del largo proceso que nos ha llevado a identificar el texto origen posiblemente utilizado por Díez-Canedo a la hora de traducir. Como veremos, en algunos casos no ha sido posible formular una hipótesis verosímil.

En tercer lugar, se caracterizarán los textos origen (autor, período histórico, fuente) y se describirán desde el punto de vista temático.

En cuarto lugar, a través de los datos se intentará brindar una contextualización del corpus explorando los motivos y los criterios de selección de las obras por parte de Enrique Díez-Canedo. El comportamiento traductor no se da solo en relación con la práctica traductora (la forma elegida para recrear el poema y la relación de equivalencia establecida entre texto origen y texto meta) sino también en la elección de autores y textos —que pueden ser desconocidos en la literatura meta y representar una innovación o ser de renombre y acomodarse a las tendencias del contexto de recepción—.

Edición de los textos meta y de los textos origen

⁵⁰ Escudero, «The Translation of Verse Form...», p. 24.

El resultado del proceso de identificación de los textos origen y de la comparación entre textos meta cuando estamos en presencia de una misma traducción de Díez-Canedo localizada en más de una fuente, queda reflejado en la parte cuarta de la tesis dedicada a la edición de las traducciones del italiano junto con los textos origen correspondientes. La definición de los textos meta y origen constituye una parte central de nuestro estudio descriptivo al ser imprescindible para realizar el análisis lingüístico-textual del corpus y, sucesivamente, el análisis comparativo.

2.1.3 Análisis lingüístico-textual de los TTOO y TTMM y comparación

La parte quinta está relacionada con los siguientes objetivos:

- averiguar las técnicas de traducción empleadas y detectar las transformaciones de los textos meta respecto de los textos origen;
- indagar los problemas de traducción que surgen al verter poemas del italiano al español.

La última parte, del trabajo se fundamenta en el análisis lingüístico-textual de las traducciones y de los textos origen, y en el sucesivo estudio contrastivo.

El primer eje de análisis va de lo microtextual a lo macrotextual para examinar las características de los textos. El punto de partida serán las unidades lingüísticas mínimas (morfológicas) hasta ampliar el enfoque en las unidades mayores (semánticas, morfosintácticas, textuales, pragmáticas). El objetivo es «constatar qué tipo de desplazamientos de traducción (“shifts”) se han producido en los distintos niveles de análisis lingüístico»⁵¹.

El segundo eje de análisis abarca el estudio comparativo. La comparación entre poemas origen y traducciones nos obliga a atender al concepto de *unidad de traducción*. En nuestro estudio adoptamos la propuesta de Toury: el uso de segmentos emparejados que se determinan solo a la hora de realizar el examen paralelo de ambos textos. Los «textemas»⁵², así los denomina, son unidades textuales comparativas —porque tienen

⁵¹ Pascual Garrido, *Un hito en la poesía inglesa traducida...*, p. 120.

⁵² Gideon Toury introduce el término en: Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

función textual en el específico texto—, establecidas a posteriori y de cualquier tipo lingüístico:

las unidades de análisis comparativo siempre aparecen como *pares de segmentos meta y de segmentos origen solidarios*, el segmento «que reemplaza» y el segmento «reemplazado» respectivamente. No es necesario que los miembros de un par sean del mismo rango o nivel⁵³.

Además de los ‘textemas’, emplearemos el concepto de «técnicas de traducción» como instrumento fundamental «para identificar y catalogar las diferentes soluciones traductorales adoptadas en cada traducción»⁵⁴ e individuar las transformaciones de los textos meta en relación con los textos origen. Nos apoyamos en la clasificación de las técnicas de traducción propuesta por Hurtado Albir y Molina Martínez, que delinearemos en un capítulo a continuación.

A través de los datos recopilados se formularán generalizaciones que sistematizaremos en un estudio traductológico desarrollado en tres planos: plano fónico, plano semántico y plano morfosintáctico.

2.1.4 Reconstrucción de las normas que gobiernan el corpus e identificación del nivel de equivalencia entre los TTOO y TTMM

Con la fase antecedente y esta última fase del estudio descriptivo nuestro propósito es formular hipótesis que respondan al objetivo de:

- averiguar el tipo de relación de equivalencia que se ha establecido entre textos meta y textos origen.

El último eje de análisis se enfoca en el tipo de equivalencia y en la norma que encabeza la jerarquía de relevancia. Examinaremos las traducciones en relación con los poemas origen para individuar el aspecto que el traductor prioriza: la forma externa, el significado semántico, la función o una combinación de estos elementos. De esta manera se vislumbrará la jerarquía de equivalencia que es predominante para el corpus objeto de estudio y llegaremos a desvelar si las normas que modelan el comportamiento traductor muestran una tendencia conservadora o innovadora.

⁵³ Toury, *Los estudios descriptivos...*, p. 134.

⁵⁴ Hurtado Albir, *Traducción y traductología...*, p. 269.

2.2 Técnicas de traducción

Como se ha mencionado arriba, la noción de «técnicas de traducción» nos parece imprescindible para describir y comparar las traducciones, y luego catalogar los resultados de las relaciones de equivalencia establecidas entre texto origen y texto meta. En nuestra opinión la propuesta de clasificación de Hurtado Albir y Molina Martínez⁵⁵ sigue siendo la más válida y apropiada en un estudio de tipo descriptivo como el nuestro. Su clasificación se basa en dos presupuestos que merece la pena recordar:

- a) La distinción entre método traductor, estrategia y técnica de traducción.

El **método traductor** es el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por un principio en función del objetivo del traductor; el método tiene, por consiguiente, un carácter supraindividual y consciente (aunque a veces puede ser inconsciente) y se trata de una opción global que recorre todo el texto. La **estrategia**, sin embargo, posee un carácter individual ya que consiste en los mecanismos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo de ese proceso en función de sus necesidades específicas. La **técnica de traducción** es la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas menores del texto⁵⁶.

- b) La concepción dinámica y funcional de las técnicas de traducción.

[...] las técnicas de traducción no son buenas ni malas en absoluto, sino que tienen un carácter funcional y dinámico y se configuran como «un procedimiento de análisis y catalogación del funcionamiento de la equivalencia traductora, con cinco características básicas: 1) afectan al resultado de la traducción; 2) se catalogan en comparación con el original; 3) se refieren a microunidades textuales; 4) tienen un carácter discursivo y contextual; 5) son funcionales⁵⁷.

A continuación, nombramos las técnicas de traducción⁵⁸ que constituyen la clasificación de Hurtado Albir y Molina Martínez, y que hemos aplicado a nuestro análisis. No hemos

⁵⁵ Véase: Molina Martínez, *El tratamiento de los elementos culturales en las traducciones al árabe de Cien años de soledad*, trabajo de investigación de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998; Molina Martínez, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, 2001; Hurtado Albir, *Traducción y traductología...*, 2001; Molina Martínez y Hurtado Albir, «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach», *Meta*, 4 (2002), pp. 498-512.

⁵⁶ Hurtado Albir, «La cuestión del método», *Sendebarr*, 7 (1996), p. 47.

⁵⁷ Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, p. 268.

⁵⁸ Para dar una definición de cada técnica de traducción hemos considerado apropiado utilizar las palabras de las mismas autoras de la clasificación: Hurtado Albir y Molina Martínez (Hurtado Albir, *Traducción y*

incluido en el listado la técnica de «sustitución» porque se utiliza propiamente en interpretación y no tiene cabida en nuestro estudio descriptivo de traducción. Las técnicas son las siguientes:

- 1) **Adaptación.** Se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.
- 2) **Ampliación lingüística.** Se añaden elementos lingüísticos.
- 3) **Amplificación.** Se introducen precisiones no formuladas en el texto origen.
- 4) **Calco.** Se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero.
- 5) **Compensación.** Se introduce en otro lugar del texto meta un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto origen.
- 6) **Compresión lingüística.** Se sintetizan elementos lingüísticos.
- 7) **Creación discursiva.** Se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto.
- 8) **Descripción.** Se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.
- 9) **Elisión (Reducción).** No se formulan elementos de información presentes en el texto origen.
- 10) **Equivalente acuñado.** Se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta.
- 11) **Generalización.** Se utiliza un término más general o neutro.
- 12) **Modulación.** Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto origen.
- 13) **Particularización.** Se utiliza un término más preciso o concreto.
- 14) **Préstamo.** Se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual.
- 15) **Traducción literal.** Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión, pero no una sola palabra.
- 16) **Transposición.** Se cambia la categoría gramatical.

traductología, pp. 269-270; Molina Martínez, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, pp. 114-116). Se remite a esas dos obras también para los ejemplos que las autoras incorporan a la descripción de las técnicas de traducción.

17) **Variación.** Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.

A pesar de que las técnicas de «ampliación lingüística» y «comprensión lingüística» se utilizan especialmente en interpretación y doblaje, tienen vigencia en nuestro análisis porque la traducción de poesía no es ajena a limitaciones o disposiciones espaciales fijas.

PARTE SEGUNDA: CONTEXTUALIZACIÓN HISTORIOGRÁFICA

3. TRADUCCIÓN Y TRADUCIR EN LA EDAD DE PLATA

3.1 El poeta-traductor

El corpus objeto de estudio se sitúa en un período histórico —la Edad de Plata— de notable fervor cultural y riqueza literaria, especialmente en poesía: son las décadas en las que «se consolida el canon de la modernidad literaria en España»⁵⁹. Ese momento encierra en sí lo que podría considerarse una paradoja a primera vista: a pesar de los numerosos ejemplares de poesía traducida que toman su espacio en variadas fuentes, se revigora el debate sobre la posibilidad-imposibilidad de traducir poesía, cuyas raíces se remontan al romanticismo. En *Traducción y poesía en España, 1918-1936* Gallego Roca expone de manera impecable la evolución del concepto de intraducibilidad en la poesía moderna afirmando que «casi todo el pensamiento poético español del período que va de 1918 a 1936, siempre que se enfrenta a la traducción poética, está atravesado por el idealismo crociano»⁶⁰, que admite la posibilidad de las traducciones solo en calidad de aproximaciones al original y nunca como reproducciones. Frente a la idea arraigada que las traducciones tienen un papel secundario en el contexto literario y cultural de una sociedad y a la defensa de la intraducibilidad de la poesía, en Europa se desarrollan líneas teóricas que apuntan a la traducción bien como a un medio para ampliar las fronteras de las literaturas nacionales bien como a una fuente enriquecedora para el poeta-traductor a la hora de crear su propia poesía.

El primer aspecto queda reflejado en las palabras de Unamuno que comenta la inundación de las traducciones literarias en las librerías españolas en el primer tercio del siglo XX:

Desde hace algún tiempo se ha precipitado la europeización de España; las traducciones pululan que es un gusto; se lee entre cierta gente lo extranjero más que lo nacional, y los críticos de más autoridad y público nos vienen presentando literatos o pensadores extranjeros⁶¹.

La traducción literaria viene convirtiéndose en un instrumento para acoger la influencia europea e innovar el canon literario español, lo que provoca dos posturas opuestas: por una parte los autores que reconocen el valor de los estímulos procedentes de una literatura

⁵⁹ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 14.

⁶⁰ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 33.

⁶¹ Unamuno, *En torno al casticismo*, introducción por Jon Juaristi, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 51.

extranjera para revitalizar y actualizar la propia, por otra parte los que abogan por cierto «patriotismo cultural» y denuncian la conducta «irresponsable y mercantilista»⁶² de los editores al publicar incesantemente textos traducidos que acaban por no conjugarse con la tradición literaria española.

El segundo aspecto tiene que ver con la figura del poeta-traductor y la concepción del traductor como un artista literario que busca en la obra de otros la inspiración para su creación poética. Christine Lombez destaca que en Europa «Le nombre important de poètes ayant traduit au cours des âges est, à lui seul, un indicateur très parlant des liens existant entre la pratique de la traduction et la création poétique personnelle»⁶³. Bajo la influencia anglosajona, especialmente de Ezra Pound, se abre camino la idea que el poeta-traductor es el individuo más capacitado —o el único— para comprender la esencia de un poema y traducirlo. En el contexto literario español de la Edad de Plata Gallego Roca subraya precisamente la diferente recepción y valoración de las traducciones realizadas por los poetas respecto de las realizadas por académicos o críticos, a favor de las primeras que adquieren más prestigio. Muchos poetas españoles se dedican a la actividad traductora, si bien la mayoría por una cuestión meramente económica, y hasta optan por incorporar a sus obras poéticas textos traducidos (Unamuno, Machado, Ramón Jiménez, etc.). Esa tendencia también atrae a sus detractores sostenedores de que los jóvenes poetas brillantes tendrían que dedicarse exclusivamente a la poesía sin malgastar su tiempo en la traducción. En el célebre artículo «La invasión literaria»⁶⁴, Rivas Cherif menciona justo el caso del poeta-traductor Enrique Díez-Canedo: aun alabando sus versiones poéticas de la literatura extranjera, juzga deplorable que reste tiempo a la creación de versos poéticos para dedicarse a la labor traductora.

En la Edad de Plata la difusión de la poesía traducida está estrictamente relacionada con dos fenómenos literarios: el florecimiento de las antologías y el exitoso surgimiento de las revistas literarias «pues estos son los cauces en los que sistemáticamente se presentan las traducciones poéticas»⁶⁵. En muchos casos la figura del antólogo que selecciona previamente y recopila poemas traducidos coincide con la del traductor ya que ambas actividades muestran su afán por ensanchar e/o innovar la tradición literaria existente, además de ser reveladoras de tendencias culturales. En su escrupuloso ensayo Gallego Roca señala que la antología de poesía extranjera más relevante por su difusión

⁶² Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 277.

⁶³ Lombez, *La Seconde Profondeur*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 21.

⁶⁴ Rivas Cherif, «La invasión literaria», *España*, 284 (1920), pp. 12-13.

⁶⁵ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 269.

y recepción crítica y productiva es *La poesía francesa moderna*, editada en 1913 por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, que tradujeron personalmente algunos de los poemas recopilados.

También las revistas desempeñan un papel fundamental en la formación del gusto artístico, estético y crítico de la época dedicando páginas de sus números tanto a la poesía traducida como a las reseñas y a las críticas literarias de obras extranjeras. La revista *Prometeo*, fundada en 1908, es uno de los ejemplos más destacados porque su selección de poesía extranjera —de claro corte simbolista— tuvo una influencia de notable envergadura hasta bien entrada la década de 1930⁶⁶. En el grupo de traductores con el que contaba la revista se encuentra nuevamente el nombre de Enrique Díez-Canedo junto a los de Ricardo Baeza, Fernando Fortún y Julio Gómez de la Serna.

En fin, podemos decir que Díez-Canedo con sus múltiples facetas está implicado y refleja perfectamente las dinámicas del contexto cultural y literario español siendo a la vez poeta, traductor, crítico y antólogo: es este el perfil del poeta moderno.

Cabe mencionar, por último, una tercera fuente que alberga poesía traducida y que Gallego Roca define «libritos de poesía extranjera»⁶⁷. Al hablar de la editorial más interesada en la traducción de poesía —la editorial Cervantes—, destaca la colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, que está constituida por sesenta y tres pequeños volúmenes monográficos dedicados a la obra de poetas extranjeros. En los próximos capítulos veremos que la literatura italiana traducida en España en el período de nuestro interés se localiza en las tres fuentes —revistas, antologías, libros—, así como ocurre con las traducciones de Enrique Díez-Canedo.

Por lo que atañe al gusto literario de la época podemos afirmar que la «traducción poética constituyó sobre todo una práctica epigonal apegada a los códigos literarios del simbolismo y el decadentismo»⁶⁸. Recurrimos a la revista *Prometeo* y a la antología *La poesía francesa moderna* como puntos de referencias para la poesía extranjera traducida. La primera se define como una revista simbolista y es el nudo que acoge los últimos destellos del código literario modernista a la vez que da cabida a los primeros vislumbres de las vanguardias. A través de sus páginas se obtiene una panorámica de autores que reflejan los valores simbolistas, como Arthur Symons, Paul Fort, Gabriele D'Annunzio, Walt Whitman, Olavo Bilac, Maurice Maeterlinck, Oscar Wilde, y muchos otros. La

⁶⁶ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 325

⁶⁷ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, pp. 301-303.

⁶⁸ Gallego Roca, «La traducción de poesía entre 1900 y 1936», *Portal de Historia de la Traducción en España*, disponible en <<https://phte.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/gallego-roca/>> [17/08/23].

segunda cuenta con un núcleo de poetas simbolistas que abarca una sección de autores de renombre del movimiento (Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Paul Claudel, etc.) y una sección de «poetas nuevos» dividida en dos grupos: los que están volcados en la tradición simbolista (Louis Mandin, François Porché, Abel Bonnard, etc.) y los que muestran una vertiente más innovadora en el uso del verso libre (Jules Romains, André Spire, René Arcos, etc.).

Como evidencia Gallego Roca «la presencia de determinadas traducciones indica tomas de posiciones estéticas por parte del grupo dominante de escritores», sin embargo, no hay que olvidarse de que también «la traducción es una técnica en la que el plegamiento a la tradición supone una garantía de éxito editorial»⁶⁹. Esto trae a colación otros dos aspectos: 1) el ámbito de la traducción está relacionado con el ámbito editorial (lo veremos en el próximo capítulo); 2) a veces la innovación está relegada a canales de difusión de menor alcance, como las revistas literarias (aunque no significa que estas no puedan proporcionar también —o únicamente— poetas y poemas bien sentados en el canon y la tradición literaria). Por lo tanto, es oportuno abandonar las generalizaciones y pasar a analizar las variables en relación con la específica literatura de nuestro interés, siempre conscientes de que estamos investigando un panorama atravesado por numerosas e irresolubles contradicciones, fuerzas innovadoras y tradicionalistas que conviven al mismo tiempo y reflexiones contrastantes en torno a la traducción, al papel del traductor y aún más a la traducción poética.

3.2 Traducir literatura italiana en España durante la Edad de Plata

Con el fin de situar el corpus de traducciones del italiano realizadas por Díez-Canedo en el contexto de recepción, hace falta ceñir el enfoque a la literatura italiana traducida para brindar datos más pertinentes y exhaustivos. Dos investigadoras que se han ocupado de arrojar luz sobre la recepción y la difusión de la literatura italiana en España a caballo de los siglos XIX y XX son: María de las Nieves Muñiz Muñiz y Francesca Corrias.

Corrias⁷⁰ analiza el tema desde una vertiente editorial destacando que la actividad del traductor y del editor están estrictamente relacionadas, aún más en época

⁶⁹ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 284.

⁷⁰ En Mario Puccini *letterato editore. Prospettive d'archivio e mediazione letteraria tra Italia e Spagna* (tesis doctoral, Università degli Studi di Cagliari – Universidad Autónoma de Madrid, 2015) Francesca Corrias subraya que las relaciones culturales entre España e Italia no han sido estudiadas con el mismo interés dependiendo del período histórico. El Renacimiento y la Edad de Oro han gozado de mayor atención por parte de la crítica, mientras que otras épocas, como la Edad de Plata cuyo valor es indudable, se han

contemporánea cuando las relaciones culturales entre España e Italia se deben en gran medida al trabajo de un número reducido de traductores y editoriales:

A rinsaldare poi il legame tra editoria e traduzione vi è la constatazione che la diffusione della letteratura italiana in ambito castigliano, nei primi trent'anni del '900, nasca dall'operato e in seno al programma di alcune case editrici, delle quali forniamo alcuni nomi – nelle tre aree di maggior sviluppo editoriale – solo a titolo esemplificativo: Maucci a Barcellona, Biblioteca Nueva, Editorial América, Calpe, poi Espasa-Calpe, a Madrid e Sempere a Valencia⁷¹.

En la Edad de Plata España e Italia exhiben un renovado interés recíproco y acaban de una vez con la dominación de las letras francesas que había caracterizado las décadas antecedentes en detrimento de la difusión de las demás literaturas⁷². En un primer momento, a finales del siglo XIX y durante la primera década del siglo XX, las manifestaciones literarias italianas en España se reducen a la promoción desenfrenada de la obra *dannunziana*⁷³ que no permite el paso de otros tantos autores de renombre. Solo los autores canónicos, es decir, Leopardi, Manzoni y De Amicis, y la sola excepción de D'Annunzio contaban con obras enteramente traducidas y volúmenes dedicados a ellos, mientras que, a los demás literatos, a pesar de ser de primeras filas en la literatura de origen, se les proporcionaba un espacio limitado en las revistas⁷⁴.

Sin embargo, después de la Primera Guerra Mundial, la apertura a las influencias europeas y el florecimiento de las traducciones en el mercado editorial⁷⁵ conlleva varias

quedado al margen. Por tanto, la estudiosa reconstruye la relación entre las dos «naciones hermanas» a lo largo de las primeras tres décadas del siglo XX y se focaliza en la figura clave, injustamente olvidada, de Mario Puccini. El literato-editor desempeñó una importante labor de difusión en Italia con sus dos editoriales, la G. Puccini & Figli Editori (Ancona, 1910-1913) y el Studio Editoriale Lombardo (Milán, 1913-1916), y el papel de mediador entre España e Italia colaborando con la revista *La Pluma* de Azaña y Rivas Cherif.

⁷¹ Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, p. 156.

⁷² En «Italia y España, Su acercamiento literario» (*El Sol*, 9 de abril de 1924, p. 1), las palabras de Blanco Fombona reflejan precisamente este cambio: «Este anhelo recíproco de conocimiento intelectual desvía un poco de la atención de ambos pueblos de la literatura francesa. Y eso está muy bien. Traer a las letras de cada país, en conjunto, los tesoros de las demás literaturas equivale a enriquecerla. Vivir solo del reflejo de otra literatura equivale a empobrecerla; equivale a reducir el espíritu nacional al estado de satélite».

⁷³ Muchos intelectuales de España e Italia denuncian en sus escritos las consecuencias negativas del mito dannunziano. Las críticas más elocuentes son las de Puccini, que escribe *De D'Annunzio a Pirandello*, publicado por Sempere (Valencia, 1927) y Lucini, que publica *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica* con la editorial de Puccini, Studio Editoriale Lombardo (Milano, 1914).

⁷⁴ Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, pp. 244-245.

⁷⁵ Tanto los traductores como los editores reconocen en la labor traductora una fuente de ganancias que bien se conyuga con los valores europeístas del movimiento krausista y la voluntad de introducir nuevos estímulos en el sistema literario español. De hecho, muchas editoriales, como Biblioteca Nueva y Editorial América, destinan un importante sector de su mercado a la publicación de traducciones.

iniciativas promovidas por revistas y editoriales que dan muestras del propósito de superar el *dannunzianismo* y restituir una imagen no canónica de la literatura italiana. En primer lugar, las revistas aumentan el número de artículos de corte literario y dan espacio a columnas de profundización del panorama literario italiano: *España* introduce «Cartas Italianas»⁷⁶ de Ettore Zuani y en *La Pluma* se agrega la sección «Letras Italianas»⁷⁷ de Mario Puccini, como ejemplos más destacados. Las editoriales Biblioteca Nueva de José Ruiz Castillo y América de Ruffino Blanco Fombona, que deben su fama en gran medida a las traducciones, benefician de un grupo estable de traductores del italiano: José Sánchez Rojas, Cipriano Rivas Cherif y Rafael Cansinos Assens⁷⁸. Estos traductores-mediadores de la literatura italiana, junto a algunos nombres más, realizan una labor incesante para ampliar el abanico de autores italianos traducidos y publicar las traducciones en volúmenes. De hecho, aparecen libros de Croce (América), Pirandello (Biblioteca Nueva, América, Sempere), Verga (América, Calpe), Deledda (América), De Sanctis (América), Papini (Biblioteca Nueva, América), Puccini (Biblioteca Nueva, América, Sempere) y otros autores. Además, juegan un papel fundamental los mediadores literarios y editoriales entre España e Italia, como: Mario Puccini, escritor y editor que trabaja para la *Colección Extranjeras* de la editorial Biblioteca Nueva sugiriendo nombres de autores italianos que tienen que figurar en la colección⁷⁹; Ruggero Palmieri, un profesor y buen conocedor de España y de la literatura española que en 1924 llega a Madrid para intensificar la difusión de la cultura italiana y ocuparse de la cátedra de italiano en la Universidad de Madrid⁸⁰; y, en Italia, Giuseppe Beccari, hispanófilo por excelencia y traductor de Unamuno, que más se empeñó en alimentar las relaciones culturales entre ambos países y en dar a conocer las letras españolas con artículos y traducciones.

Frente al fervor cultural y acercamiento literario de los dos países, sin embargo, varios literatos y críticos dan voz a comentarios que revelan su insatisfacción acerca de

⁷⁶ La columna «Cartas Italianas» se inaugura en 1922 con el objetivo de acercar los lectores españoles a la literatura italiana contemporánea: «nos conformaremos con indicar en sus líneas generales los movimientos más completos y más complejos del pensamiento italiano de estos últimos tiempos» (*España*, n. 313, 1922, p. 10).

⁷⁷ En «Libros. Un Novelista Italiano» Rivas Cherif pone de relieve la cercanía de «Cartas Italianas» y «Letras Italianas» en las intenciones: «Mario Puccini no es un desconocido para los lectores de España. En *La Pluma* viene haciendo regularmente una labor interesantísima de crítica literaria, acerca de los nuevos valores posteriores a D'Annunzio y al *dannunzianismo*, pareja en cierto modo de la que en esta columna realiza Ettore de Zuani» (*España*, n. 382, 1924, p. 12).

⁷⁸ Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, p. 165

⁷⁹ Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, p. 13.

⁸⁰ Domínguez Méndez, «Francia en el horizonte. La política de aproximación italiana a la España de Primo de Rivera a través del campo cultural», *Memoria y civilización*, 16 (2013), p. 257.

la difusión de la literatura italiana en España juzgándola parcial y deficitaria desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo⁸¹, sobre todo en comparación con otras literaturas europeas. Enrique Díez-Canedo y José Ruiz Castillos, entre otros, señalan que en los catálogos españoles e italianos faltan muchas personalidades que merecen apreciación y reconocimiento. María de las Nieves Muñiz Muñiz encuentra la clave para explicar las dificultades de la literatura italiana en traspasar las fronteras españolas en el hecho de que a partir de la segunda década del siglo XX Italia carece de una identidad o imagen literaria reconocible:

[...] finita la voga dannunziana intorno agli anni 20 senza che il nascente pirandellismo riuscisse a produrre effetti ad essa paragonabili, la letteratura italiana perdette per il pubblico spagnolo la possibilità di venire identificata con uno stile, con un nome, con un gruppo, con un mito fondamentale. Ed è a questo proposito significativo che, nel riflusso antidannunziano degli anni 20 e 30, allorché i critici tentavano di offrire un'alternativa al mito appena tramontato, essi —come dimostra il campionario di esempi che qui sotto riproduco— si smarrissero in un troppo lungo elenco di nomi eterogenei (Fogazzaro, Verga, De Amicis, Gerace, Borgese, Ada Negri, la Neera, Panzini, ecc.) difficilmente riconducibili ad un denominatore comune⁸².

El afán por recuperar piezas del panorama literario italiano delata a veces una selección de autores y obras italianas sin un criterio definido que deja caer en el olvido a ciertos escritores y a otros, del calibre de Italo Svevo, no los consagra como merecerían. No obstante, el mayor interés del mercado editorial y de la prensa periódica hacia la literatura italiana queda reflejado en el innegable aumento de los artículos literarios y de las traducciones. Como evidencia Corrias, si el Renacimiento es la edad de oro para la difusión de la literatura italiana en España —y en Europa—, la Edad de Plata es otra época de sumo interés en relación con la traducción del italiano⁸³.

3.2.1 Traductores del italiano

En el primer tercio del siglo XX la labor traductora que atañe a la lengua italiana se debe a un número limitado de intelectuales que desempeñan a la vez el papel de

⁸¹ En «La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna (alcune riflessioni critiche)» Muñiz Muñiz pone de relieve que la historia del italianismo español, así como del hispanismo italiano, está salpicada por quejas que apuntan a la insuficiencia de las traducciones y la debilidad de las relaciones culturales (*Anuario de Estudios Filológicos*, n. 13, 1990).

⁸² Muñiz Muñiz, «La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna (alcune riflessioni critiche)», pp. 245-246.

⁸³ Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, p. 183.

traductores y de mediadores literarios colaborando con revistas y editoriales. En el apartado dedicado a la «Literatura italiana» del *Diccionario histórico de la traducción en España*⁸⁴, Muñiz Muñiz proporciona un listado de los traductores del italiano al castellano en la Edad de Plata⁸⁵: Ricardo Baeza, Rafael Cansinos Assens, Enrique Díez-Canedo, Pedro Pedraza y Páez, Cipriano Rivas Cherif y José Sánchez Rojas⁸⁶. Aparte de estos nombres que destacan por «regularidad y calidad»⁸⁷ de la labor traductora, menciona unos cuantos casos singulares de traducciones realizadas por Ramón Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Ernesto Giménez Caballero y Unamuno. Al presentar a los traductores-mediadores españoles de la literatura italiana Corrias cita a los mismos traductores de renombre: Rafael Cansinos Assens, Enrique Díez-Canedo, Cipriano Rivas Cherif, José Sánchez Rojas, con la inclusión de Juan Chabás, que probablemente Muñiz no incluye en su listado por haber traducido muy pocas obras⁸⁸.

Brevemente pasamos revista a los principales traductores evidenciando su labor en relación con Italia y la literatura italiana:

- Pedro Pedraza y Páez (Antequera, 1877-). Al residir y vivir en Italia varios años, adquiere un conocimiento muy elevado de la lengua y la cultura italianas⁸⁹. Traduce novelas históricas (entre las cuales, *Beatriz Cenci: historia del siglo XVI* de Guerrazzi, Calpe, 1921), la biografía *Mis prisiones* de Silvio Pellico (Buenos Aires, 1913), la autobiografía *Su vida, escrita por él mismo* de Vittorio Alfieri (Calpe, 1921) y novelas de pura ficción (tres de Verga: *Eros*, *Eva* e *Historia de una curruca*, publicadas con la editorial Ramón Sopena).

⁸⁴ Como recursos bibliográficos hemos empleado bien la edición del *Diccionario histórico de la traducción en España* editada por F. Lafarga y L. Pegenaute, publicada por Gredos en 2009, bien la versión digital del diccionario, revisada y actualizada, incorporada en el *Portal de Historia de la Traducción en España* (PHTE), cuyos directores son Lafarga y Pegenaute, <<https://phte.upf.edu/>>.

⁸⁵ En este trabajo nos ceñimos a considerar la labor traductora del italiano al español sin hacer referencia a los traductores y las traducciones al catalán.

⁸⁶ En el *Diccionario histórico de la traducción en España* de 2009 solo Ricardo Baeza, Rafael Cansinos Assens y Enrique Díez-Canedo presentan una entrada independiente. Sin embargo, el *Portal de Historia de la Traducción en España* el *Diccionario* en línea incorpora también una entrada independiente para Cipriano Rivas Cherif.

⁸⁷ Muñiz Muñiz, «Literatura italiana», en F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, p. 615.

⁸⁸ Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, pp. 164-165.

⁸⁹ Véase: Barbolani, «*Su vida, escrita por él mismo* de V. Alfieri, en la traducción de Pedro Pedraza y Páez (1921)», en F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Berna, Peter Lang, 2011, pp. 417-430. La autora apunta que son muy pocos los elementos seguros en torno a la vida de Pedraza Páez y uno de estos es que se califica como «buen conocedor de la cultura y de la historia de Italia, que se mueve muy airoso en un perfecto bilingüismo» (versión digital del artículo disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv40p8>>).

- Enrique Díez-Canedo (Badajoz, 1879 – México, 1944). Profundizaremos su labor traductora en los próximos capítulos, pero aquí señalamos que Corrias hace referencia a dieciocho traducciones del italiano realizadas por Díez-Canedo (según los datos que proporciona el Catálogo Boscán⁹⁰), prevalentemente de poesía. En realidad, el corpus que hemos venido reconstruyendo, que analiza solo las traducciones poéticas, consta de treinta y ocho textos traducidos al español a los que se añaden veintinueve traducciones que se han quedado inéditas (o de las cuales no se ha podido encontrar la publicación). Respecto de los otros traductores, es el intelectual que más se dedica a la poesía extranjera⁹¹.
- Rafael Cansinos Assens (Sevilla, 1882 – Madrid, 1964). Es un traductor afirmado y poliglota admirado, aunque elige la profesión porque no consigue vivir de su labor como escritor, y contribuye a la profesionalización de la figura del traductor. Se cuentan dieciocho traducciones del italiano a su nombre, sobre todo obras en prosa de Pirandello, Maquiavelo, G. Lombroso. Además, aparece como colaborador en el volumen de Carmen de Burgos dedicado a Leopardi con la traducción de tres poemas del famoso escritor italiano (F. Sempere y Compañía, [1911])⁹².
- José Sánchez Rojas (Alba de Tormes, 1885 – Salamanca, 1931). Vive un período en Boloña y queda fascinado por la cultura italiana hasta el punto de convertirse, de vuelta a España, en un especialista y traductor de prosa, ensayos críticos y tratados políticos. Traduce tres obras de Benedetto Croce, *El Príncipe* de Maquiavelo (Calpe, 1924) y es el primero que vierte al castellano obras de Giovanni Papini, Romolo Murri, Enrico Leone y Mario Puccini. Se interesa al estudio de las relaciones entre España e Italia y aporta su contribución traduciendo textos del hispanismo italiano: Giosuè Carducci, *La vida es sueño, Don Quijote y otros ensayos* (América, 1918) y Benedetto Croce, *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, (Mundo Latino, 1925)⁹³.

⁹⁰ PROYECTO BOSCAN: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]. <<https://nuevoboscan.blogs.uv.es/>> [03/02/2024].

⁹¹ Véase: Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, pp. 169-170; la entrada dedicada a Enrique Díez-Canedo en el *Diccionario histórico de la traducción española* (versión digital en el *Portal de Historia de la Traducción en España*).

⁹² Véase: Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, pp. 167-168; la entrada dedicada a Rafael Cansinos Assens en el *Diccionario histórico de la traducción española* (versión digital en el *Portal de Historia de la Traducción en España*).

⁹³ Véase: Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, pp. 164-166, 172. La autora menciona una única fuente bibliográfica sobre José Sánchez Rojas: Julián Moreiro Prieto, *Sánchez Rojas. Crónica de un cronista*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1984.

- Ricardo Baeza (Bayamo, 1890 – Madrid, 1956). Traduce de muchas lenguas, incluso diez títulos del italiano. De estos últimos destacan los dramas de D'Annunzio por número, pero también realiza versiones al español de obras teatrales de Pirandello. Además, a él se deben traducciones de estudios y ensayos de Benedetto Croce⁹⁴.
- Cipriano Rivas Cherif (Madrid, 1891 – México, 1967). Vive en Boloña donde cursa un doctorado convirtiéndose en un conocedor experto del italiano y de su cultura. Vierte del italiano al castellano todos los géneros literarios: cuentos y relatos (de Verga y Salvatore di Giacomo), novelas (entre las cuales: *Daniel Cortis* de Fogazzaro, Calpe, 1920; *Los Malasangre* de Verga, Calpe, 1920), ensayos (de Puccini, Papini y otros autores más o menos contemporáneos), teatro (dramas de S. di Giacomo y Goldoni). No faltan tampoco traducciones de obras poéticas: *Vita Nova* de Dante Alighieri (Biblioteca Estrella, ¿1921?). Su papel de traductor del italiano le lleva a colaborar con tres editoriales: Biblioteca Nueva, Calpe y Renacimiento⁹⁵.

En el *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas* del Proyecto Boscán se señalan: veintinueve títulos para Rivas Cherif, veinticuatro títulos para Sánchez Rojas, dieciséis títulos para Pedraza y Páez, catorce títulos para Baeza y dieciocho títulos para Cansinos-Assens y Díez-Canedo.

Como se ha apuntado anteriormente, el panorama de la literatura italiana traducida en el primer tercio del siglo XX se asienta en un número mucho mayor de traductores ocasionales que brindan una contribución en revistas, antologías o libros. A la dificultad de recolectar todos los nombres de literatos que vierten al español un texto italiano, se añade el hecho de que es una tarea muy compleja rastrear todas las traducciones publicadas en las revistas o incorporadas en volúmenes, sobre todo cuando se trata de textos que están diseminados por toda la prensa periódica de la Edad de Plata e incluso en obras no dedicadas únicamente a la traducción. Cabe señalar, por tanto, que sin duda varios —o, quizás, muchos— poemas vertidos al español siguen dispersos entre las páginas de las numerosas revistas literarias que acogen el renovado interés hacia la poesía extranjera en un momento muy fértil para las traducciones. Por esta razón el número de títulos traducidos que se atribuye a los principales traductores hay que considerarlo solo aproximativo y probablemente subestimado, como en el caso de Enrique Díez-Canedo.

⁹⁴ Véase: la entrada dedicada a Ricardo Baeza en el *Diccionario histórico de la traducción española* (versión digital en el *Portal de Historia de la Traducción en España*).

⁹⁵ Véase: Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, pp. 171-172; la entrada dedicada a Cipriano Rivas Cherif en el *Diccionario histórico de la traducción española* (versión digital en el *Portal de Historia de la Traducción en España*).

3.2.2 Literatura italiana traducida⁹⁶

Después de haber aclarado quiénes son los principales mediadores literarios y traductores del italiano, nos proponemos dar un cuadro de los autores italianos más traducidos al castellano y de las obras que se ocupan de literatura italiana durante la Edad de Plata. Para la catalogación empleamos el parámetro del género literario: prosa, teatro y poesía. Dado que en esta sede el objeto de estudio es un corpus de traducciones poéticas, nos enfocaremos en la poesía traducida, cuya catalogación se realizará según el criterio de la fuente donde ha sido localizado el texto meta: antologías, libros monográficos o revistas. No nos atrevemos a brindar un listado exhaustivo, sino que nuestra intención es proporcionar algunos datos sobre las tendencias relacionadas con la literatura italiana que atraviesan el contexto de recepción en ese momento histórico.

Prosa y teatro

Con respecto a la prosa, en las últimas décadas del siglo XIX los novelistas más traducidos son: Manzoni, De Amicis y Salvatore Farina. A principios del siglo XX, además de los autores canónicos, el escritor que suscita más interés es D'Annunzio. Sin embargo, a lo largo de las primeras tres décadas hasta el fin de la Guerra Civil el horizonte de la traducción se amplía y se vierten al castellano más de cincuenta novelistas y cuarenta dramaturgos. Entre los narradores destacan: Pirandello, Deledda, Serao, Fogazzaro, Rovetta, Neera, Aleramo, Verga, Capuana, Salgari, Motta, y varios autores de consumo como Da Verona e Invernizio. Entre los dramaturgos el más traducido es Pirandello, seguido por Bracco, Giacometti, Giacosa y Butti⁹⁷.

Poesía

I. Antologías

A partir de la segunda mitad del siglo XIX la antología juega un papel importante en la difusión de la poesía extranjera. Con relación a la poesía italiana a finales del siglo destaca el trabajo del escritor, antólogo y traductor Juan Luis Estelrich:

⁹⁶ Para realizar el presente capítulo se han recopilado y combinado los datos de cinco fuentes bibliográficas ya previamente mencionadas: *Diccionario histórico de la traducción española* (versión digital en el *Portal de Historia de la Traducción en España*); PROYECTO BOSCÁN: Catálogo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas (1300-1939); Muñiz Muñiz, «La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna. (alcune riflessioni critiche)», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XIII, 1990; Corrias, *Mario Puccini letterato editore. Prospettive d'archivio e mediazione letteraria tra Italia e Spagna*, Università degli Studi di Cagliari – Universidad Autónoma de Madrid, 2015; Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Universidad de Granada, 1993.

⁹⁷ Hacemos referencia a los datos que proporciona Muñiz Muñiz en el capítulo «Literatura italiana», en F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, pp. 607-616.

- *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200–1889)*, obra recogida, ordenada, anotada y en parte traducida por Jual Luis Estelrich, Palma de Mallorca, Escuela-Tipográfica Provincial, 1889.

Se trata de una obra mastodónica divididas en ocho secciones: «Siglos XII y XII», «Siglo XIII», «Siglo XIV», «Siglo XV», «Siglo XVI», «Siglo XVII», «Siglo XVIII», «Siglo XIX». Consta de más de cincuenta traducciones realizadas por Estelrich de los siguientes autores italianos: (del siglo XII al siglo XVIII) Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Ortensia di Guglielmo, Lucrezia Tornabuoni de' Medici, Niccolò Machiavelli, Ludovico Ariosto, Gaspara Stampa, Chiara Matraini, Salvator Rosa, Pietro Pariati, Carlo Innocenzio Frugoni, Giuseppe Parini, Vittorio Alfieri, Diodata Saluzzo Roero, G. B. de Cristoforis, Jacopo Vittorelli; (del siglo XIX) Giacomo Leopardi, Luigi Carrer, Ugo Foscolo, Cesare Cantù, Giuseppina Guacci Nobile, Antonio Cagnoli, Giuseppe Giusti, Elvira Giampieri, Giovanni Prati, Marco Antonio Canini, Pietro Cossa, Naborre Campanini, Corrado Ricci, G. Boccaccio, Gabriello Chiabrera, Giacomo Zanella, Vincenzo Julia y Domenico Macry–Correale. A este núcleo principal se añaden muchas otras traducciones de distintas épocas y procedentes de España e Hispanoamérica. La evolución cronológica cumple con el objetivo de la obra: documentar la influencia italiana en las letras españolas a lo largo de los siglos⁹⁸. La predilección de Estelrich para el siglo XIX se hace patente al ser la sección más extendida y cuidada desde el punto de vista de la selección de los poetas; los autores más representados son Leopardi y Manzoni. Con respecto a los otros siglos, en cambio, muchos poetas seleccionados apenas se conocen en la actualidad.

La última década del siglo XIX termina con la publicación de la antología de Francisco Díaz Plaza sobre la poesía italiana contemporánea:

- *La lira itálica*, poesías de autores italianos contemporáneos puestas en rima castellana e ilustradas con retratos y noticias biográficas por D. Francisco Díaz Plaza, Barcelona, Imprenta de Mariano Galve, 1897.

Los poetas seleccionados son: Vittoria Agannor, Silvia Albertoni, Alfredo Baccelli, Vincenzo Boccafurni, E. G. Boner, Luigi Capuana, Carlo Carafa di Noja, Giosuè Carducci, Felice Cavallotti, Lara Contessa, Cordelia, Corrado Corradino, Giuseppe A. Costanzo, Gabriele D'Annunzio, Edmondo de Amicis, Federico A. De Benedetti, Vicenzina De Felice, Grazia Deledda, Antonio Fogazzaro, Ettore Generini, Giuseppe

⁹⁸ Cams, «Juan Luis Estelrich», en *Diccionario histórico de la traducción española* (versión digital en el Portal de Historia de la Traducción en España).

Giacosa, Arturo Graf, G. M. Lupini, Giuseppe Mantica, Giovanni Marradi, Italina Montaguti-Bonetti, Enrico Panzacchi, Giovanni Patari, Francesco Prudeniano, Eleonora Solinas, Lorenzo Stecchetti, Geniale Vocaturo. Díaz Plaza realiza esa obra con fines didácticos, pero como Estelrich conyuga autores apenas conocidos con poetas muy famosos.

En el primer tercio del siglo XX siguen publicándose antologías de poesía extranjera, algunas dedicadas enteramente a la poesía italiana y otras que incorporan una sección de líricas italianas. La primera década está marcada por dos antologías de Enrique Díez-Canedo que presentan traducciones de varias lenguas, incluso el italiano:

- *Del cercano ajeno*. Versiones poéticas, traducciones de E. Díez-Canedo, Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907.

Las piezas italianas que vierte al español son de cuatro poetas: D'Annunzio (tres traducciones), Severino Ferrari (una traducción), Angiolo Orvieto (una traducción) y Diego Angeli (una traducción).

- *Imágenes* (Versiones poéticas), traducciones y notas de E. Díez-Canedo, Paris, Librería Paul Ollendorff, s.a.⁹⁹

En ese libro selecciona nueve poetas italianos: Pietro delle Vigne (una traducción), Cino da Pistoia (una traducción), Panfilo Sasso (una traducción) —incluye los tres autores en la sección «Rosas del tiempo antiguo» dedicada a los poetas de los siglos XII al XVI—; Carducci (una traducción), Fogazzaro (una traducción), Arturo Graf (una traducción), Pascoli (dos traducciones), D'Annunzio (dos traducciones) y Pietro Matri (una traducción) —incorporados en la sección «Mies del hogar» junto con los poetas del siglo XIX y principios del siglo XX—.

A diferencia de Estelrich y Díaz Plaza, Díez-Canedo con estas dos primeras antologías persigue la voluntad de explorar la poesía extranjera no con «afán de conocer la poesía que producen otras culturas, sino como diversión, como descanso de la “musa” o lengua poética familiar»¹⁰⁰.

⁹⁹ En el libro, publicado por la editorial francesa Paul Ollendorff, no consta la fecha de publicación. Sin embargo, se ha localizado una reseña a la obra, cuyo autor es Fernando Fortún, en el número 12.230 de la revista *El Globo* fechado 12 de diciembre de 1910. La columna va encabezada por el título «Libros nuevos» (p. 1). Aparece una referencia también en el número 307 de la revista *La Alhambra* fechado 31 de diciembre de 1910. En la sección «Notas bibliográficas. Libros» se lee: «La famosa casa editorial de P. Ollendorff, nos remite [...] los siguientes libros:» y en el listado se encuentra *Imágenes* de Díez-Canedo (p. 573). Como confirmación de estas referencias, en el año 1910 vivía en París, donde se encontraba la citada editorial. En ese mismo año publicó el libro de poesía *La sombra del ensueño* con la editorial Librería de Garnier Hermanos.

¹⁰⁰ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 364.

En la segunda década sobresale la figura de Fernando Maristany: poeta, antólogo y traductor más prolífico de 1915 a 1924. Se dedica a la poesía extranjera e impulsa varias colecciones. Con la editorial Cervantes realiza un proyecto que prevé recopilar y traducir las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa, inglesa, alemana, portuguesa e italiana. Empieza con la antología de poesía francesa en 1916 y termina publicando la de poesía italiana en 1920:

- *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana*, traducidas directamente en verso por Fernando Maristany. Prólogo de Carlos Boselli. Carta Abierta de Guido Mazzoni Valencia, Cervantes, 1920.

La primera parte abarca los poetas del siglo XIV al siglo XVIII: Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Matteo Maria Boiardo, Lorenzo de Médici, Angelo Poliziano, Niccolò Macchiavelli, Pietro Bembo, Ludovico Ariosto, Michelangelo Buonarroti, Francesco Berni, Torcuato Tasso [sic], Annibal Caro, Gabriello Chiabrera, Alessandro Tassoni, Francesco Redi, Pietro Trapassi, Giuseppe Parini, Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti; mientras que en la segunda se agrupan los poetas del siglo XIX (entre los cuales se incluyen varios románticos menores¹⁰¹): Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi, Niccolò Tommaseo, Francesco dell’Ongaro, Giuseppe Giusti, Aleardo Aleardi, Giovanni Prati, Giacomo Zanella, Giosuè Carducci, Emilio Praga, Enrico Panzacchi, Antonio Fogazzaro, Giovanni Camerana, Lorenzo Stecchetti, Edmondo de Amicis, Arturo Graf, Vittoria Aganoor, Giovanni Pascoli, Ada Negri, Gabriele D’Annunzio, Angiolo Orvieto, Francesco Pastonchi, Guido Mazzoni, Guido Gozzano.

En el mismo año —1920— Maristany reúne todas las antologías publicadas y la única inédita de poesías griegas y latinas en un único volumen titulado *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas* (Barcelona, Cervantes). Introduce muy pocas modificaciones que no atañen a la selección y a las traducciones del italiano.

Por último, es oportuno recordar que también los países hispanoamericanos están involucrados en la difusión de la poesía italiana durante la Edad de Plata y a este propósito mencionamos dos casos ejemplificativos:

- *Antología de poetas italianos*, versiones de B. Contreras, Buenos Aires, Ediciones Mínimas, 1922.

¹⁰¹ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 492.

En este breve tomo se recopilan poemas de: Campanella, Carducci, Fogazzaro, Mazzoni, Negri, Pascoli y Zanella.

- *Poetas italianos de hoy*, versión directa del italiano por M. Marsicovetere Durán, Guatemala, Mínima, 1935.

Este volumen más tardío incorpora textos poéticos de autores que no aparecen en las antologías citadas previamente, como: Augusto Jandolo, Leo D'Alba, Diego Valeri, Angiolo Silvio Novaro, Giovanni Bertacchi.

II. Libros dedicados a un solo poeta

Los únicos poetas modernos que cuentan con antologías o libros enteramente dedicados a ellos son: Leopardi, Carducci, D'Annunzio y Pirandello. En seno a la editorial Cervantes se realiza la colección *Las cien mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, que dedica un pequeño volumen de poesía traducida a cada poeta seleccionado de lengua francesa, inglesa, alemana, portuguesa e italiana. Estos tomitos no presentan el año de publicación, pero los primeros deben de haberse impreso a principios de los años veinte¹⁰². Para la literatura italiana se publican los siguientes tomos:

- Giacomo Leopardi, *Leopardi*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. II, Barcelona, Cervantes, s.a.¹⁰³
- Giosuè Carducci, *Carducci*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XI, Barcelona, Cervantes, s.a.

Los traductores son: Francisco de Abárzuza, Juan Alcover, Cayetano Alvear, Federico Baráibar, A. Bonilla y San Martín, Enrique Díez-Canedo, Juan Luis Estelrich, Carmela Eulate Sanjurjo, Teodoro Llorente y Fernando Maristany.

- Gabriele D'Annunzio, *D'Annunzio*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XXV, Barcelona, Cervantes, s.a.

Los traductores son: Enrique Díez-Canedo, Juan Luis Estelrich, Carmela Eulate Sanjurjo, Benjamín Fernández Medina, Fernando Maristany, Guillermo Valencia.

Otras obras que merecen ser mencionadas por la calidad y la extensión del contenido son los dos volúmenes editados por Carmen de Burgos sobre la vida y las obras de Leopardi:

¹⁰² En 1920 y 1921 numerosos diarios y revistas de la época dieron noticia del nuevo proyecto emprendido por la editorial Cervantes y de los volúmenes de la colección que se iban publicando. *Bibliografía* —editada por la Cámara Oficial del Libro de Barcelona— en 1921 realizó un índice general con todos los libros publicados en los años 1919 y 1920, entre los cuales se mencionan los primeros veintiún tomos de la colección y se señala que hay otros en preparación (p. 143). Asimismo, en el número 97 de *Literatura Hispano-Americana* (1921) se da constancia de la publicación de los tomos XVIII-XXVIII (p. 32).

¹⁰³ En este segundo volumen de la colección, después del índice, no se da el listado de traductores que colaboraron, como ocurre en los demás volúmenes, pero no aparece el nombre de Enrique Díez-Canedo bajo ninguna traducción.

Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras), Valencia, F. Sempere y Compañía, [1911]. En los dos tomos se incorporan poesías en lengua original seguidas por la traducción al español. Entre los traductores que brindan su contribución aparecen: Tomás Morales, Juan Ramón Jiménez, Enrique Díez-Canedo y Rafael Cansinos-Assens, mencionamos, por último, el caso de Pirandello, que es uno de los autores más representados en su doble vertiente de prosista (novelista y autor de relatos) y dramaturgo, y también cuenta con traducciones de su obra poética como el libro *Tercetos*, traducido por Juan Chabás y editado por Sempere (s.a.).

III. Revistas

Como hemos venido reconstruyendo, en la Edad de Plata la prensa periódica y las revistas literarias desempeñan una función preminente en la difusión y recepción de la poesía. Este dato resulta bien evidente a la hora de consultar la recopilación de «traducciones de poesía en revistas» realizada por Gallego Roca en 1993¹⁰⁴. De ese listado hemos extraído las traducciones de poemas italianos, entre las cuales aparecen varias realizadas por Enrique Díez-Canedo. En la Tabla 2 ilustramos las traducciones del italiano que llevan el nombre de Enrique Díez-Canedo, mientras que en la Tabla 3 recogemos las traducciones del italiano de los demás traductores.

[Tabla 2. Traducciones de EDC en revistas recopiladas por Gallego Roca]

Poeta italiano	Título del texto	Traductor	Fuente
G. D'Annunzio	«Plegaria a la madre inmortal»	EDC	<i>Prometeo</i> , 9 (1909), pp. 37-39
G. Lipparini	«La flauta»	EDC	<i>España</i> , 220 (1919), p. 10
E. Pea	«La araña»	EDC	<i>España</i> , 320 (1922), pp. 15-16
U. Saba	«Umberto Saba» («A mi mujer»)	EDC	<i>España</i> , 275 (1920), p. 18
U. Saba	«La cabra»	EDC	<i>España</i> , 277 (1920), p. 12
G. Lipparini	«Las violetas»	EDC	<i>La Pluma</i> , 3 (1920), p. 131
A. Negri	«El muro»	EDC	<i>La Pluma</i> , 6 (1920), p. 278
V. Cardarelli	«Estiva»	EDC	<i>Índice</i> , 2 (1921), p. 40

¹⁰⁴ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, pp. 796-833.

[Tabla 3. Otras traducciones en revistas recopiladas por Gallego Roca]

Poeta italiano	Título de la contribución	Traductor	Fuente
G. D'Annunzio	«Poesías»	x ¹⁰⁵	<i>Cervantes</i> , 5 (1916), pp. 22-25
G. Pascoli	«De la vida y la muerte»	x	<i>Cervantes</i> , 10 (1917), pp. 125-128
L. Stecchetti	«Poesías»	x	<i>Cervantes</i> , 5 (1916), pp. 12-21
Dante Alighieri	«El canto de amor de Francesca de Rímini»	M. de la S.	<i>Hermes</i> , 75 (1921), pp. 158-160
G. D'Annunzio	«La nave»	Miguel Romero y Martínez	<i>Grecia</i> , 10 (1919), p. 13
G. D'Annunzio	«Dona Clara», «Doña Francesca»	x	<i>Grecia</i> , 4 (1918), p. 4
G. Marinetti	«Los cuatro pisos de un establecimiento de baños»	G. de Torre	<i>Grecia</i> , 45 (1920), pp. 12-13
M. Garea	«Soneto»	A. Maseras	<i>Prisma</i> , 4 (1922), p. 217
M. Garea	«Poemas»	A. Maseras	<i>Prisma</i> , 4 (1922), pp. 221-223
C. Giardini	«Los buscadores de gozo»	A. Maseras	<i>Prisma</i> , 4 (1922), pp. 218-219
G. D'Annunzio	«Dos poemas»	Adriano del Valle	<i>Isla</i> , 12 (1938)
G. D'Annunzio	«La nave»	Miguel Romero Martínez	<i>Isla</i> , 18-19 (1939)
G. Leopardi	«A la luna»	Miguel Romero Martínez	<i>Isla</i> , 10 (1937)
L. P. Sanguinetti	«Esto no puede ser, camarada»	x	<i>Noreste</i> , 2 (1933), p. 2
Dante Alighieri	«Figura de lo invisible»	R. Sánchez Mazas	<i>Aviso de 1935</i> , <i>Cruz y Raya</i> (1935), pp. 85-88
F. T. Marinetti	«Los negocios del primer puerto mediterráneo...»	x	<i>Hojas de Poesía</i> , 2 (1935)

Sucesivamente Jiménez León¹⁰⁶, Gallego Roca y Aurora Díez-Canedo han localizado nuevas traducciones en revistas realizadas por Enrique Díez-Canedo, entre las cuales aparecen algunas de la lengua italiana (Tabla 4):

¹⁰⁵ La «x» señala que se desconoce el traductor y queda anónima la traducción.

¹⁰⁶ Jiménez León, *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, Mérida, Regional de Extremadura, 2011. En el presente trabajo citamos por: Jiménez León, *Enrique Díez-Canedo, crítico literario*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2001.

[Table 4. Traducciones de EDC en revistas]

Poeta italiano	Título de la contribución	Traductor	Fuente
G. D'Annunzio	«Del “Poema Paradisiaco”» («El engaño», «En vano», «Suspiria de profundis»)	EDC	<i>Renacimiento</i> , 4 (1907), pp. 479-486.
G. D'Annunzio	«Gabriel D'Annunzio» («Oda para la resurrección latina»)	EDC	<i>España</i> , 171 (1918), pp. 7-8
P. Buzzi	«El futurismo... a los seis años» («Las linternas de los kilómetros» y «La mujer de la coraza de acero»)	EDC	<i>España</i> , 151 (1918), pp. 11-12
E. Cavacchioli	«El futurismo... a los seis años» («Primavera burguesa»)	EDC	<i>España</i> , 151 (1918), p. 12
C. Govoni	«El futurismo... a los seis años» («Los tejados», «Faroles y mendigos»)	EDC	<i>España</i> , 151 (1918), pp. 12-13
A. Palazzeschi	«El futurismo... a los seis años» («La fuente del bien», «Vistas del paraíso», «La puerta»)	EDC	<i>España</i> , 151 (1918), p. 12
U. Saba	«Umberto Saba» («La niña»)	EDC	<i>España</i> , 275 (1920), p. 18

Durante la realización del presente trabajo hemos emprendido un largo proceso de revisión de todos los periódicos y las revistas más importantes en la época y con los cuales había colaborado Enrique Díez-Canedo con el objetivo de rastrear sus traducciones. Hemos acudido a numerosas fuentes, primariamente: la Biblioteca Nacional de Madrid, la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del Ateneo de Madrid, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, la Hemeroteca Municipal, el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid y la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. La búsqueda ha sacado a la luz trece poemas traducidos por Díez-Canedo y publicados en revistas, de los cuales dos son de poetas italianos (Tabla 5) y los restantes son de otros idiomas: W. Blake, «La azucena» y «El cordero», *Estudio*, 56 (1917), p. 240; R. Browning, «Memorable», *Estudio*, 50 (1917), p. 232; Wilson Gibson, «De regreso», *España*, 220 (1919), p. 10; Li-Oey, «Plenilunio en el mar», *Estudio*, 38 (1916), p. 231; Chan-Yo-Su, «En el río bordeado de flores», *Estudio*, 38 (1916), p. 231; Tu-Fu, «En el

río Chú», *Estudio*, 38 (1916), p. 231; T. de Pascoaes¹⁰⁷, «Fray Juan Bernardes», «Buda» y «La caída», *Estudio*, 37 (1916), pp. 66-67; J. de Deus, «¡Descalza!», *Estudio*, 45 (1916), p. 461; R. Browning, «Primavera», *Estudio*, 64 (1918), p. 62.

[Table 5. Traducciones de EDC en revistas]

Poeta italiano	Título de la contribución	Traductor	Fuente
G. Marini	«Madrigales» ¹⁰⁸	EDC	<i>Estudio</i> , 69 (1918), p. 381

¹⁰⁷ Los tres poemas de Pascoaes ya habían sido individuados por Gallego Roca pero en dos publicaciones posteriores con respecto a nuestra localización: «Fray Juan Bernardo», *España*, 387 (1923), pp. 9-10; «Buda», *Prisma*, 4 (1922); «La caída», *España*, 221 (1919), pp. 9-10.

¹⁰⁸ Bajo el título de la contribución «Madrigales» aparecen dos poemas desprovistos de título con la sola indicación del autor (Giambattista Marini) y del traductor (Enrique Díez-Canedo).

4. ENRIQUE DÍEZ-CANEDO: TRADUCTOR EN VARIOS IDIOMAS

4.1 Introducción y contextualización del autor¹⁰⁹

Introducir a una figura de envergadura cultural tal como la de Enrique Díez-Canedo representa una tarea frustrante ya que cualquier definición resulta reductora y poco reveladora. Por esa razón constituyen una valiosa ayuda las palabras que varias revistas dedicaron al autor con ocasión de un homenaje en su honor celebrado en el famoso café Pombo en noviembre de 1922: «poeta delicado, crítico sutil, escritor brillantísimo y de enorme cultura y hombre bueno y cordial»¹¹⁰; «admiración que su nobleza personal, su vastísima cultura literaria, su sagacidad crítica y su maestría de poeta y prosista, han suscitado en cuantos siguen el movimiento universal de las letras»¹¹¹; «puro intelectual que ha hecho dignos todos sus días por la altura de su pensamiento y la rectitud de su juicio»¹¹². Díez-Canedo no se puede encasillar en ninguna profesión antes de dejar claro que se trata de un hombre que representa el concepto de cultura en su acepción más amplia, colectiva y universal, una personalidad que formó parte del contexto literario de su época a la vez que contribuyó a configurarlo, sin desempeñar nunca el papel de protagonista en un ámbito específico y por eso aún más hundido en cualquier aspecto de la sociedad en la que vivía.

Enrique Díez-Canedo fue un intelectual movido por el interés de hacer evolucionar su país y no solo —su empeño en rescatar a Hispanoamérica y su literatura fue inigualable— a través de cualquier manifestación artística producida por el individuo. Este impulso vital acompañado siempre de una amplitud de horizontes constituye el substrato común a todas las profesiones que desempeñó el escritor: poeta, crítico literario, traductor, articulista en revistas y diarios, docente de francés y de historia del arte, conferenciante. La preocupación por que la sociedad española de entre siglos progresara se hace patente también en otras tareas que llevó a cabo: organizó junto con colegas escritores excursiones culturales dirigidas a grupos de obreros de Madrid «contribuyendo, sin ostentación alguna, a elevar su cultura»¹¹³; dirigió cursos para extranjeros en el Centro de Estudios Históricos¹¹⁴. Como testimonio de la trascendencia de la figura de Díez-

¹⁰⁹ Mazzarello, «Enrique Díez-Canedo: traductor del italiano en la Edad de Plata. Contextualización historiográfica», *Anales de Literatura Española*, 40 (2024), pp. 173-175.

¹¹⁰ La Voz, «Homenaje a Díez-Canedo», *La Voz*, 21 de noviembre de 1922, p. 4.

¹¹¹ Jurado Morales, «Ágape a Díez-Canedo», *España*, 345 (1922), p. 6.

¹¹² El Liberal, «Banquete a Díez-Canedo», *El Liberal*, 21 de noviembre de 1922, p. 3.

¹¹³ El Globo, «Por la cultura obrera», *El Globo*, 28 de abril de 1908, p. 1.

¹¹⁴ Herzog, *Biografías de amigos y conocidos*, México, D. F., Cuadernos americanos. 1980, p. 111.

Canedo cabe mencionar que ejerció varios encargos políticos, los cuales también contribuyeron a sentar las bases de su enfoque universal: secretario del embajador de Ecuador en París, embajador en Uruguay y en Argentina¹¹⁵. Estas rápidas pinceladas biográficas revelan una personalidad que estaba íntimamente entrelazada con el tejido literario y artístico de la época. Su campo de acción fue amplio y desde las segundas filas logró arrojar las semillas para que brotara la literatura nacional de la época.

La importancia y la vastedad del trabajo de Enrique Díez-Canedo contrasta con el olvido que sufrió tanto en vida como después de su muerte en 1944. En más de una revista de la época se plantearon este asunto: «En otro país más sensible al aprovechamiento de sus mejores hombres, Díez-Canedo tendría una cátedra de literatura moderna en alguna universidad [...], estaría en las academias más prestigiosas»¹¹⁶ y, con respecto a su faceta de poeta, Blanco-Fombona escribe que la moda le fue siempre adversa a Díez-Canedo bien en su juventud bien en su madurez, porque «es uno de los poquísimos poetas de su generación en España y en América a quien no cubrió por entero la inundación modernista»¹¹⁷. Resulta evidente que la poca valorización, y la invisibilidad actual, que afecta a su producción cuenta con múltiples razones que no le permitieron sobresalir. Sin embargo, no es un fenómeno tan anómalo ya que, si existe algo de sistemático relacionado con el mundo literario, es justo el hecho de que el contexto cultural de cualquier época está constituido por figuras de primera y de segunda fila, y en muchas ocasiones la división se produjo de manera aleatoria. Esto es aún más cierto cuando abordamos la Edad de Plata y a sus muchos autores que quedaron en segundo plano por motivos de diferente naturaleza: biológica, ideológica, estética, genérica¹¹⁸. En 2007 el grupo de investigación de La Otra Edad de Plata ha iniciado una labor importante de relectura y redescubrimiento de toda esa literatura que ha quedado invisibilizada por los grandes éxitos y que, sin embargo, posee un valor literario, cultural e histórico indudable. El presente trabajo se coloca en la misma perspectiva persiguiendo el objetivo de rescatar del olvido a un autor que en la contemporaneidad nos proporciona información esencial para releer la Edad de Plata y comprender mejor en su conjunto las dinámicas culturales que se desarrollaron en ese momento histórico.

¹¹⁵ Pérez Zorrilla, *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998, pp. 31-62.

¹¹⁶ Jurado Morales, «Ágape a Díez-Canedo», p. 6.

¹¹⁷ Blanco-Fombona, «Un poeta preterido. Enrique Díez-Canedo», *El Sol*, 16 de junio de 1926, p. 2.

¹¹⁸ Romero López, «Hacia la Smartlibrary: Mnemosine, una biblioteca digital de textos literarios raros y olvidados de la Edad de Plata (1868-1936). Fase I», en S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), *Humanidades digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, número monográfico de la revista *Janus: estudios sobre Siglo de Oro*, Anexo 1, Universidad de la Coruña, SIELAE, 2014, pp. 414-417.

A pesar de la escasa consideración dirigida a la labor de Enrique Díez-Canedo en el mundo académico y literario, más de un estudioso ha intentado arrojar luz sobre esta figura imponente. Los primeros trabajos completos se deben a José María Fernández Gutiérrez (1979 y 1984)¹¹⁹. Al analizar el estado de la cuestión, resalta la preminencia de ensayos y artículos dedicados a la faceta de crítico literario frente a la de poeta y traductor, muy poco consideradas. Esto porque ya a partir de los años veinte del siglo XX Enrique Díez-Canedo no se conocía tanto por sus poemas sino por la presencia imprescindible de sus críticas literarias en las columnas de los diarios y revistas más importantes de la época. Marcelino Jiménez León (2001, 2011) es el autor de un volumen que recoge con esmero el vasto trabajo de crítica literaria realizado por Díez-Canedo. Con respecto al estudio de su actividad como poeta, el más detallado —y el más reciente— es el de Elda Pérez Zorrilla (1998)¹²⁰, que ha descrito la extensa producción en sus aspectos principales. En 2001 se publicó por iniciativa de Andrés Trapiello la primera edición que recopila la poesía del autor publicada en volumen. Por último, solo en tiempos recientes se ha despertado un interés hacia la labor traductora del intelectual —impresionante por cantidad y calidad—realizada a lo largo de toda su vida y a partir de un número sorprendente de lenguas: francés, inglés, catalán, italiano, alemán y portugués. En los estudios ya mencionados de Miguel Gallego Roca (1993, 1996) se destaca el papel de Díez-Canedo en dar a conocer la poesía extranjera a través de las críticas y sobre todo de las traducciones (forma parte del grupo de «destacados y fecundos traductores, reconocidos entonces por esta labor y hoy interesantes figuras para la historia literaria precisamente por sus traducciones y críticas»¹²¹). También Ángel Lama en un artículo titulado «Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera» lo define «uno de los principales divulgadores de la poesía europea a través de sus versiones poéticas»¹²². Más recientemente, en 2022, la nieta e historiadora Aurora Díez-Canedo coordinó un congreso sobre la traducción de poesía de Díez-Canedo que proporcionó un cuadro de los resultados alcanzados. Hasta ahora las investigaciones se han ceñido al estudio de Francia y de la lengua francesa en la obra del escritor, de la literatura portuguesa y parcialmente

¹¹⁹ Díez-Canedo, *Antología poética*, edición de José María Fernández Gutiérrez, Almar, Salamanca, 1979; Fernández Gutiérrez, *Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra*, prólogo de José M.^a Martínez-Cachero, Badajoz, Editado por el Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación de Badajoz, 1984.

¹²⁰ Pérez Zorrilla, *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998.

¹²¹ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 266.

¹²² Ángel Lama, «Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera», *CAUCE. Revista de Filología y su Didáctica*, 22-23 (1999-2000), pp. 191-228.

se han trabajado las traducciones del inglés. Ha permanecido en la oscuridad la labor traductora de Díez-Canedo relacionada con la lengua y la literatura italianas.

Sin la pretensión de brindar un trabajo exhaustivo —es probable que aún queden elementos importantes por descubrir—, este trabajo se propone llenar esa laguna investigando a Enrique Díez-Canedo como traductor del italiano y destacando los aspectos novedosos y aún vigentes de su labor. Como veremos en la tercera parte, a la hora de analizar el corpus de traducciones del italiano que hemos venido reconstruyendo se hace necesario contar con dos enfoques que se consideran claves para interpretar toda la producción de Díez-Canedo: la visión diacrónico-sincrónica y la universalidad. De hecho, el afán por adquirir un conocimiento de conjunto y reflejarlo en su labor caracteriza transversalmente las tres profesiones de Díez-Canedo —poeta, crítico literario y traductor—.

4.2 Aspectos biográficos: idiomas y traducción¹²³

El acercamiento de Díez-Canedo a una pluralidad de idiomas y de realidades se remonta a la infancia. Desde su nacimiento en 1879, en Badajoz, hasta 1891 cambia de ciudad numerosas veces por ser su padre un funcionario de aduanas¹²⁴: Vigo, Portbou, Barcelona y Madrid, donde se instala definitivamente y transcurre la mayoría de su vida. En Cataluña aprende la lengua y entra en el mundo de la literatura catalana, que se convertirá en una de las más traducidas por el intelectual. A lo largo de estos años hace experiencia también de otro idioma, el francés, debido a la estancia en Portbou y a la enseñanza recibida en el colegio de San Juan Berchmans de Barcelona. Hay otro elemento extremadamente relevante: la madre de Díez-Canedo traduce algunas obras de la lengua francesa¹²⁵. Por lo tanto, el autor crece en un entorno cuyos horizontes se van ampliando cada vez más, el contacto con la palabra y con la posibilidad de trasladarla a otro idioma es vivo, y el descubrimiento de la literatura como herramienta indispensable en la vida de los seres humanos es precoz. En Madrid recoge múltiples estímulos procedentes de países

¹²³ Jiménez León y Pérez Zorrilla, en sus respectivos trabajos que ya hemos mencionado, proporcionan una biografía de Enrique Díez-Canedo muy esmerada y completa que abarca todas sus facetas, como poeta, crítico, traductor, docente, conferenciante, antólogo e intelectual con encargos en ámbito cultural y diplomático. En esta sede, por tanto, nos ceñimos a poner de relieve los aspectos biográficos relacionados con su actividad traductora y su acercamiento a los idiomas desde la infancia, sin omitir algunos datos indispensables acerca de su presencia tan arraigada y vasta en el contexto cultural de la época.

¹²⁴ Jiménez León subraya que el padre de Enrique Díez-Canedo «dominaba varios idiomas y poseía una interesante biblioteca» (Jiménez León, *Enrique Díez-Canedo, crítico literario*, p. 20), a confirmación del fervor cultural en el que crece el traductor.

¹²⁵ Jiménez León, *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, p. 19.

extranjeros, como sugiere en el poema «Versos íntimos»¹²⁶ recordando la primera etapa pasada en la capital: «(Niños de cromo inglés en tus mañanas,/ elegancia en tus tardes, con eco/ de París; y vagando en tus lejanas/ sendas, hidalgos que pintara el Greco)». Mientras está matriculado en Derecho de 1893 a 1904¹²⁷ comienza a aprender también italiano e inglés¹²⁸.

La carrera en el mundo literario arranca cuando en un concurso de *El liberal* gana el segundo premio de poesía con su poema «Oraciones de los débiles al comenzar el año» (1903). De allí empieza a desarrollar sus múltiples facetas: en 1905 el periódico *El Globo* presenta su primera reseña teatral, en 1906 *Los Lunes de El Imparcial* publica su primera crítica de carácter literario, al 1907 en *El Nuevo Mercurio* se remonta su primera colaboración en revista extranjera y en 1908 empieza también a trabajar como crítico de poesía (su primera contribución se encuentra en *Faro*) y de arte (publica algunas críticas artísticas en *Diario Universal*). Forma parte de la redacción de *Revista Latina* (el primer artículo sale en 1907) y años más tarde dirige junto con Alfonso Reyes y Moreno Villa la colección *Cuadernos Literarios de La Lectura*. A partir de 1909 brinda su contribución como crítico también en prólogos y epílogos.

Además de colaborar con los periódicos y las revistas literarias más importantes de la época¹²⁹, en esos años publica sus primeros libros de poesía: *Versos de las horas* (1906), *La visita del sol* (1907) y *La sombra del ensueño* (1910), que reciben los elogios de poetas de la envergadura de Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez.

A lo largo de los años sucesivos Francia y el idioma francés se entrelazan estrictamente con la vida del escritor: desde julio de 1909 pasa una temporada de dos años en París, como secretario de un diplomático americano, lo que le permite asomarse al mundo de las letras francesas y profundizar el conocimiento de la lengua. De vuelta a Madrid, en 1911 empieza a ejercer el cargo de profesor de francés en la Escuela Central de Idiomas.

¹²⁶ El poema, fechado en enero de 1908, aparece en *La sombra del ensueño* (1910), obra poética publicada en París por los hermanos Garnier.

¹²⁷ Se ha comprobado esta información biográfica consultando directamente el expediente de Enrique Díez-Canedo, que queda conservado en el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid.

¹²⁸ Mazzarello, «Enrique Díez-Canedo: traductor del italiano en la Edad de Plata. Contextualización historiográfica», pp. 176-177.

¹²⁹ Algunas de las colaboraciones más largas que entretiene con periódicos y revistas son las siguientes: *La Lectura* (Madrid) de 1907 a 1920, cuenta con una sección fija de crítica de poesía, donde publica también traducciones; *España* (Madrid) de 1915 a 1924, publica críticas, traducciones, poemas y burlas literarias; *El Sol* (Madrid) de 1917 a 1936, trabaja como crítico literario hasta 1923 y luego como crítico teatral; *La Voz* (Madrid) de 1920 a 1933, se dedica a críticas, reseñas teatrales y obras burlescas; *La Nación* (Buenos Aires) de 1923 a 1936, desempeña el papel de crítico de poesía.

Con respecto a la traducción, no tarda en dedicarse a esta profesión que posiblemente es la que lleva adelante de manera más continuada durante toda su vida. La primera obra que traduce es *La muerte de Isidro Nonell* del catalán Eugenio D'Ors en 1905, mientras que en 1906 aparecen sus primeras traducciones publicadas en la prensa: «Romances y leyendas. La vejez de Lohengrin», «Leyenda de Tannhauser» (*Los Lunes de El Imparcial*). Tras este arranque son muchas las traducciones —y las reflexiones sobre la labor de traducción— publicadas en volumen y en prensa bajo las cuales aparece su nombre o uno pseudónimo¹³⁰. En 1907, en el cuarto número de la revista *Renacimiento*, publica una selección de textos del *Poema Paradisiaco* de Gabriele D'Annunzio; en 1909, traduce *Manzana de anís* del francés Francis Jammes y *El arte en la Gran Bretaña e Irlanda* del británico Walter Armstrong; y entre 1910 y 1911 recopila y traduce una *Pequeña antología de poetas portugueses*. El interés en acercarse a un abanico asombroso de literaturas europeas y a sus correspondientes lenguas se ve reflejado en dos libros de traducciones poéticas: *Del cercado ajeno* (1907) e *Imágenes* (s.a.). En estos volúmenes Díez-Canedo realiza versiones de textos poéticos en lengua francesa, inglesa, catalana, italiana, portuguesa y alemana —recopila incluso unos rusos y japoneses que traduce a través de la versión en francés—¹³¹. Uno de los resultados más sobresalientes de su actividad traductora entrelazada con el papel de antólogo se remonta al año 1913 cuando publica junto con Fernando Fortún una de las antologías de poesía extranjera más importante, y exitosa, de la época: *La poesía francesa moderna*, que tendrá una función clave en la formación de muchos escritores españoles e hispanoamericanos. Tres años más tarde —en 1916— empieza a colaborar con la editorial Calleja principalmente en calidad de traductor y se imprime su traducción *Las fábulas de La Fontaine* (versiones poéticas), seguida en 1918 por la versión *Páginas escogidas* de Heine.

A partir de la segunda década del siglo XX es nombrado docente de Historia del Arte en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y ejerce el papel de Profesor y Director de Cursos para Extranjeros en el Centro de Estudios Históricos (Residencia de Estudiantes).

¹³⁰ En la revista *La Ilustración Española y Americana* aparece por primera vez el pseudónimo que Díez-Canedo emplea para firmar algunos artículos y traducciones: «E. de Albuquerque» (se trata de la crónica «La Exposición Universal de Panamá y el Pacífico», n. 9, 1915, pp. 138-139). Citamos las palabras de Jiménez León, que ha descubierto la conexión entre el intelectual y ese pseudónimo: «Hemos podido vincular este pseudónimo a Díez-Canedo gracias a una nota manuscrita puesta al pie del recorte de una traducción de la revista *España* que hallamos en el AEDC [Archivo de Enrique Díez-Canedo]; este pseudónimo lo veremos aparecer, de nuevo, en traducciones de *España*» (Jiménez León, *Enrique Díez-Canedo, crítica literaria*, p. 151). Utiliza también otro pseudónimo para firmar sus artículos de crítica literaria: «Critilo» (véase Jiménez León, *Enrique Díez-Canedo, crítica literaria*, pp. 170-171).

¹³¹ Mazzarello, «Enrique Díez-Canedo: traductor del italiano en la Edad de Plata. Contextualización historiográfica», p. 177

Sobresale incluso como conferenciante: imparte cursos y conferencias sobre temas literarios y artísticos en la Junta para la Ampliación de Estudios y en la Residencia de Estudiantes, luego también fuera de Madrid y en Europa. A pesar de los muchos encargos, continúa su labor traductora con mucho vigor: en 1922 aparecen sus traducciones *La puerta estrecha* de André Gide y *Cordura* de Paul Verlaine. Profundiza su interés para la literatura francesa con frecuentes viajes a París que le ponen en contacto con intelectuales y escritores franceses de renombre. No pierde, sin embargo, la atención hacia la literatura nacional y las demás literaturas europeas, como confirma la conferencia que tiene sobre Alessandro Manzoni el 5 de mayo de 1923 en el Ateneo de Madrid. En la vida de Díez-Canedo asume un valor importante también la literatura hispanoamericana, un interés que desemboca en una serie de viajes a América: durante el primero de 1927 a 1928 imparte conferencias sobre la literatura española en la Universidad de Santiago de Chile. A su regreso, publica un nuevo libro de poemas titulado *Epigramas americanos* (1928) y sigue trabajando para que España entre en contacto con las demás realidades europeas: en 1928 aparece en el Patronato de Honor Español de la Exposición del Libro Portugués en Madrid. Con respecto a la traducción entra a formar parte del grupo de traductores de la *Colección Universal* de Espasa-Calpe.

Los años treinta del siglo XX se abren con el nombramiento de Díez-Canedo como director de la Escuela Central de Idiomas y su participación en calidad de representante del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en la Exposición del Libro Español inaugurada en Praga. Sigue dedicándose especialmente a las literaturas española, hispanoamericana y francesa, y obtiene importantes reconocimientos, como ser nombrado Caballero de la Legión de Honor en París. En 1933 entra a formar parte del «Consejo de Traducción y Crítica y Revisión de Traducciones españolas y francesas» instituido por el Instituto Francés de España. La tercera década está también marcada por los encargos diplomáticos: de 1933 a 1934 trabaja para la embajada en Uruguay, donde no pierde la ocasión de dictar conferencias sobre temas literarios y artísticos, y de 1936 a 1937 es nombrado embajador de España en Argentina. A esto se suma en 1935 el nombramiento como Miembro de la Real Academia Española de la Lengua. Una vez dejada Argentina, de vuelta a España en 1937, pasa unos meses en Valencia y luego en Barcelona brindando su contribución cultural a la causa republicana, lo que le obliga a exiliarse junto con su familia a México en 1938 y allí se queda hasta su muerte en 1944.

En el exilio prosigue su labor incesante como conferenciante, docente, poeta, traductor y crítico. Las circunstancias históricas y personales que vive en esa época se

ven reflejadas en el breve poemario *El desterrado*, que publica en 1940. Junto a la crítica literaria y a la creación poética, en los últimos años de su vida resulta especialmente prolífica su labor traductora, como demuestran los nuevos títulos que llevan su nombre: *La historia como hazaña de la libertad* de Benedetto Croce (1942), *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas (1942), *Carmen. Mateo Falcone. Las almas del purgatorio* de Prosper Mérimée (1943) y *La república de Oceana* de James Harrington (la traducción se remonta a los años 1943-1944 pero se publica solo en 1987). Asimismo, en 1942 se termina de editar el libro *La nueva poesía*, donde sistematiza sus ideas acerca de la poesía y reflexiona sobre la nueva poesía de las principales literaturas europeas aportando textos traducidos del francés, alemán, italiano e inglés. Aunque la mayor intensidad de su actividad traductora a partir de 1942 se debe a cuestiones económicas, es innegable que la faceta de traductor fue predominante y destacada a lo largo de toda su vida. Como evidencia Jiménez León:

La traducción representó una tarea paralela a la de su obra crítica en la difusión de las literaturas extranjera, de las que también fue un adelantado [...]. El valor de sus traducciones queda corroborado por las continuas reediciones, hasta hoy mismo, y tanto en España como en América, señal inequívoca de que supo elegir entre los elementos menos caducos del sistema¹³².

El año siguiente a su muerte la editorial Losada (Buenos Aires) publica su antología *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*, una reedición corregida y aumentada de la antología que había publicado con Fernando Fortún en 1913.

4.3 Labor traductora

Durante mucho tiempo la figura de Enrique Díez-Canedo se ha relacionado casi exclusivamente con la profesión de crítico y poeta, sin embargo, la actividad como traductor desempeña una posición preminente en toda su existencia, superada solo por la intensidad que dedica a la labor de crítica literaria. Aunque sus traducciones quedaron oscurecidas por sus críticas literarias, que tuvieron mucha más resonancia, la prensa de la época está salpicada de reseñas y elogios dirigidos a las primeras. Reproducimos una breve referencia que pone de relieve su valor como traductor, divulgador de poesía extranjera y hombre de cultura: «Enrique Díez-Canedo [...] traduce con esmero exquisito

¹³² Jiménez León, *Enrique Díez-Canedo, crítico literario*, p. 504.

a los grandes poetas de todos los países, haciendo constante y discreto alarde de su abundantísima lectura»¹³³. La vastedad de su trabajo despierta los elogios también de los críticos que hoy en día se asoman al estudio de la intensa labor de traducción que tuvo lugar durante la (otra) Edad de Plata:

la crítica y los estudiosos comentan, casi con unanimidad, que fue un excelente traductor en las principales lenguas de cultura, que sus versiones destacan por el equilibrio entre fidelidad y recreación de los textos que traduce y aducen como posible justificación el hecho de que fuera un gran crítico literario, un buen poeta, un hombre ponderado y un profesor de idiomas¹³⁴.

La relevancia del papel de Díez-Canedo como traductor no reside solo en los resultados tangibles de su actividad, es decir, las traducciones, sino también en la importancia que otorga al proceso de traducción, como reflejan los numerosos artículos dispersos en los que reflexiona acerca de esta profesión y de la metodología relacionada, y a la figura del traductor mismo, un elemento revelador de una visión extraordinariamente moderna y precursora de los estudios en este ámbito. En *La poesía francesa moderna* junto con Fernando Fortún reúne veintinueve traductores del francés (entre ellos también los mismos Díez-Canedo y Fortún) y en la edición ampliada al que se dedica en los últimos años de su vida, *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, llega a recopilar el trabajo de hasta setenta profesionales representativos de España y América. La elección es meticulosa: Díez-Canedo sigue con mucha atención e interés la actividad de varios traductores españoles y americanos y se pone en contacto con ellos, como revelan las cartas que envía a Enrique González Martínez¹³⁵, autor mexicano de muchas de las versiones incorporadas en las dos recopilaciones de poesía francesa. Además, sus obras antológicas cuentan con un «Índice de traductores» que sigue al «Índice de autores». La preocupación por dignificar esta actividad no puede pasar inobservada si se considera que hoy en día en muchas ocasiones seguimos asistiendo a la práctica editorial de no señalar

¹³³ Escofet, «La literatura española en el siglo XX», *Hojas selectas*, 205 (1919), p. 424.

¹³⁴ Muñiz Muñiz, «Literatura italiana», en F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, p. 616.

¹³⁵ En «Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez» (*Cauce*, vol. XVI, 2005, pp. 187-205) Aurora Díez-Canedo presenta seis cartas que se intercambian los dos escritores y que revelan su interés común por la traducción de poesía extranjera. Enrique Díez-Canedo se pone en contacto con el poeta mexicano para incluir sus traducciones del francés en la antología *La poesía francesa moderna* (1913).

el nombre del traductor. Por estas razones a partir de la última década del siglo XX la crítica ha comenzado a descubrir y valorar la vertiente de Díez-Canedo como traductor.

4.3.1 Estado de la cuestión

Jiménez León es uno de los primeros estudiosos en poner de relieve el hilo que conecta la crítica literaria y la traducción en la vida de Díez-Canedo. De hecho, en sus dos volúmenes dedicados a desentrañar la inmensa labor de crítica literaria realizada por el intelectual, no faltan continuas referencias y profundizaciones a su importancia como traductor; sobre todo se detiene en su relación con la literatura catalana y brinda una panorámica de su acercamiento a las demás literaturas extranjeras¹³⁶. Asimismo, del trabajo de Gallego Roca, que se centra precisamente en la traducción de poesía al principio del siglo XX, emerge de manera sorprendente la figura de Díez-Canedo, una de las más destacadas y nombradas a lo largo de todo el volumen. Al desempeñar una función clave en todas las dinámicas que caracterizan al contexto cultural y literario de las tres primeras décadas, como poeta-traductor, antólogo, mediador editorial y literario, se hace imprescindible acudir a su labor para arrojar luz sobre la historia de la traducción en ese momento histórico. Gallego Roca se ocupa principalmente de estudiar su actividad de traducción del francés y del inglés, cuyos resultados son los más relevantes en términos cuantitativos y de éxito¹³⁷. En 2009 sale el *Diccionario de historia de la traducción española* y a la figura de Díez-Canedo se le otorga notable valor: en la entrada «Literatura Italiana» se menciona como uno de los traductores principales del italiano para el castellano¹³⁸, y, además, cuenta con una entrada independiente, donde Muñiz Muñiz repasa brevemente su trayectoria como traductor. Entre los estudios publicados en la década pasada cabe mencionar dos trabajos que no están dedicados específicamente a Díez-Canedo y, sin embargo, revelan la envejecadura de su actividad como traductor. La tesis doctoral de Corrias centrada en las relaciones culturales entre España e Italia en el

¹³⁶ En *Enrique Díez-Canedo, crítico literario* Jiménez León dedica unos cuantos capítulos a la actividad de traducción de Díez-Canedo: «Reflexiones acerca de la traducción» (capítulo 2.7), «Díez-Canedo y la literatura catalana» (capítulo 2.9), «Sobre literaturas extranjeras» (capítulo 2.10).

¹³⁷ En la extensa tesis doctoral de Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936*, Díez-Canedo aparece mencionado continuamente y a su labor están dedicados enteros capítulos: «Dos precedentes: la revista *Prometeo* y la antología *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún» (capítulo III), «La poesía rural de Francis Jammes y las traducciones de Díez-Canedo» (capítulo 6.5), «El otro Canedo. Las traducciones de *Índice*» (capítulo 6.6)

¹³⁸ Los traductores del italiano para el castellano que figuran como los más destacados en la entrada «Literatura Italiana» son: Díez-Canedo, Baeza, Cansinos Assens, Pedraza y Páez, Rivas Cherif y Sánchez Rojas. Solo a Cansinos Assens, Baeza y Díez-Canedo se les dedica una entrada independiente en el *Diccionario*.

primer tercio del siglo XX destaca el papel de Díez-Canedo como traductor del italiano y mediador literario¹³⁹. A Feria Vázquez, en cambio, se debe una tesis doctoral muy extensa sobre la recepción de la poesía parnasiana en la cultura hispánica, en la que se evidencia el papel clave de Díez-Canedo con respecto a la difusión de las letras francesas¹⁴⁰. También Lama Hernández con más de un estudio pone el acento en la labor de divulgación de la poesía extranjera realizada por el crítico literario y traductor, sobre todo en relación con las literaturas francesa e inglesa¹⁴¹. En 2022, sin embargo, con el congreso «Traducir poesía, siglos XX y XXI. Enfoques, aportaciones, rescates», organizado por Aurora Díez-Canedo en homenaje a Enrique Díez-Canedo, se amplía el horizonte del estudio de la producción como traductor de Díez-Canedo. A pesar de la extensión del listado, mencionamos las intervenciones de las dos jornadas relacionadas con la labor de traducción de Díez-Canedo porque dan una idea del renovado interés que ha despertado el tema: «Enrique Díez-Canedo y la traducción: un modelo a seguir» (Marcelino Jiménez León), «Trabajar desde el exilio. La segunda antología de poesía francesa de Enrique Díez-Canedo, 1945» (Aurora Díez-Canedo), «Enrique Díez-Canedo, traductor de Baudelaire» (Santiago Venturini), «Enrique Díez-Canedo, traductor de Siegfried, de Jean Giraudoux» (César de Bordons Ortiz), «Enrique Díez-Canedo y sus traducciones del francés como elemento clave en la génesis del modernismo español» (Miguel Ángel Feria), «Enrique Díez-Canedo. Traducir el silencio» (Julia Piastro), «Las traducciones del inglés de Enrique Díez-Canedo» (Pedro Serrano Carreto), «Enrique Díez-Canedo, lecciones del italiano» (Pilar Carrillo Farga), «Las traducciones de Enrique Díez-Canedo de poetas alemanes: una zona de contacto entre redes intelectuales y editoriales (Emma Julieta Barreiro). Si bien la relación de Díez-Canedo con Francia sigue siendo la más estudiada, se ha abierto camino a la valorización de sus traducciones de otros idiomas, como italiano y alemán. La concienciación en torno a la relevancia de la inmensa labor de traducción de Díez-Canedo ha llevado a la realización de un volumen enteramente

¹³⁹ Corrias saca a la luz la relación intelectual y de amistad que une a Díez-Canedo y Puccini, importante mediador literario y editorial entre España e Italia.

¹⁴⁰ La tesis doctoral de Feria Vázquez se titula *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*, Universidad Complutense de Madrid, 2014. Además de las numerosas referencias a la labor de traducción y de difusión de las letras francesas por obra de Enrique Díez-Canedo que recorren todo el volumen, aparece mencionado en el título del capítulo 4.3.12: «Poetas, traductores y antólogos: Marquina, Carrere, Díez-Canedo y Eduardo de Ory».

¹⁴¹ En el número 22-23 (2000) de la revista *Cauce*, Lama Hernández publica el artículo «Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera», donde analiza el papel de Díez-Canedo en la difusión de la poesía extranjera a partir de sus dos antologías de versiones poéticas *Imágenes* y *Del cercado ajeno*. Vuelve a ocuparse de la producción de Díez-Canedo en materia de traducción poética con dos artículos más recientes: «Enrique Díez-Canedo en los cercados ajenos» (en *Creación y traducción en España (1898-1936): protagonistas de una historia*, 2018) y «Ezra Pound en España (otra vez Enrique Díez-Canedo)» (*Mediodía*, n. 2, 2019).

dedicado a ella próximo a la publicación: *Con licencia poética. Enrique Díez-Canedo traductor. Estudios y selección de textos (1917-1945)*. Estudio introductorio, selección, notas y bibliografías Aurora Díez-Canedo F. y Marcelino Jiménez León¹⁴². En definitiva, se ha rescatado del olvido a un traductor más de la otra Edad de Plata, cuyas prácticas traductoras nos proporcionan datos cuanto más vigentes especialmente acerca de la trasposición de la poesía de un idioma a otro.

4.3.2 Traducciones y versiones de Enrique Díez-Canedo

Díez-Canedo se conoce primariamente como traductor del francés —por ser el idioma que tradujo más—, pero su labor atañe a un abanico impresionante de lenguas: vierte textos del inglés, catalán, italiano, portugués, alemán y realiza versiones del ruso, rumano, noruego, chino y japonés empleando las traducciones francesas como fuente intermediaria. De hecho, en el primer tercio del siglo XX era aún muy común el expediente de traducir obras, sobre todo no europeas, a través de versiones francesas. Tenemos constancia de que Díez-Canedo recurrió a esta lengua para traducir textos poéticos. Aportamos algunos casos ejemplificativos:

- En el número 315 de *España* Díez-Canedo proporciona la versión del poema «Los escitas» de Aleksandr Blok, que según sus palabras todavía no se había traducido al castellano. Al final de la contribución declara que:

Nos hemos servido para la traducción, principalmente, de una versión inglesa publicada en el suplemento literario del *Times*, confrontándola con otra francesa de la *Revue de Genève* y con una italiana del libro *Poesia e arte bolscevica*, hecha por G. Bomstein y T. Interlandi. En esta última está curiosamente alterado el orden de las estrofas¹⁴³.

- En 1918 la editorial Calleja publica la versión *Páginas escogidas* de Heine realizada por Díez-Canedo. Al principio del volumen se informa sobre la realización de la traducción:

La presente traducción está hecha sobre las versiones francesas que Enrique Heine dio de sus obras, y que modifican a veces el original alemán primitivo. Aunque estas modificaciones

¹⁴² Lo publicará el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Autónoma de México (UNAM).

¹⁴³ Díez-Canedo, «Vida literaria. Los escitas», *España*, 315 (1922), pp. 13-14.

están legitimadas por la autoridad del poeta, el traductor castellano ha tenido a la vista el texto alemán, ateniéndose a él algunas veces¹⁴⁴.

- En el número 38 de la revista mensual *Estudio* aparece una sección dedicada a la lírica china junto a la siguiente nota: «Trad. de la versión francesa de Judith Gautier, por E. Díez-Canedo»¹⁴⁵.

Estos casos ponen en evidencia importantes aspectos del comportamiento traductor de Díez-Canedo. En primer lugar, la rigurosidad y la precisión que dedica al proceso de traducción: aun cuando se sirve de una versión francesa, acude igualmente al texto origen y compara las dos fuentes para rastrear posibles cambios relevantes. En segundo lugar, el conocimiento de varios idiomas representa un recurso importante a la hora de traducir porque también emplea a la vez más de una traducción realizada a partir de una lengua europea, como en el primer caso citado en el que se sirve de cuatro versiones: inglesa, francesa, alemana e italiana. La minuciosa fase de confrontación que realiza cuando no tiene un conocimiento suficiente del idioma original, sin desatender la fuente primaria sin embargo, revela una manera de actuar propia de un profesional de la traducción, que se preocupa por la calidad del texto meta consciente de que ese rasgo depende *in primis* del texto empleado para traducir.

Por lo que se refiere a la tipología de las obras traducidas, la mayoría de sus traducciones son textos literarios: vierte al español unas cuantas novelas, pero el género al que se dedica principalmente es la poesía. No faltan, además, versiones de algunas obras de historia del arte al ser crítico de arte y profesor de Elementos de Historia del Arte, como: Corrado Ricci, *El arte en la Italia del Norte* (1914) o algunos tomos de la *Historia general del arte* publicados por la editorial Bailly-Ballière. Por último, un número reducido de sus traducciones son textos en prosa de diferente naturaleza, por ejemplo: Benedetto Croce, *La historia como hazaña de la libertad* (1942).

Como hemos visto, en la Edad de Plata las traducciones se difunden a través de varios canales: la prensa periódica y las revistas, las antologías y los volúmenes seleccionados por el mercado editorial. Igualmente, la inmensa labor de traducción de Díez-Canedo se localiza en muchas fuentes diferentes y son numerosos los casos en los que una misma traducción se encuentra en más de una fuente, con mínimas modificaciones o exactamente

¹⁴⁴ Heine, *Páginas escogidas*, versión de E. Díez-Canedo, Calleja, Madrid, 1918, p. 9.

¹⁴⁵ Estudio, «Lírica china», *Estudio*, 13 (38), p. 231.

igual. A continuación, analizamos las fuentes donde aparecen sus traducciones y versiones.

I. *Libretas*

El caso de Díez-Canedo es especialmente interesante porque, además de los canales que ya hemos nombrado, existen dos libretas manuscritas autógrafas, y copiadas a máquinas¹⁴⁶, que recopilan un conjunto de sus traducciones de obras de distintos poetas (principalmente franceses, ingleses e italianos). Se recogen ciento sesenta y dos poemas de noventa y nueve poetas en la primera libreta, y ciento cuarenta y cuatro poemas de ochenta y siete poetas en la segunda libreta. El original y la copia a máquina del primer libro presentan la indicación «no reunidas en tomo», mientras que en la copia a máquina del segundo libro el autor señala que son «versiones inéditas». Sin embargo, varias de estas traducciones se han localizado en las revistas *España*, *Índice*, *Prometeo* y *Estudio* —en números publicados en 1909, 1916 y entre 1918 y 1922— y en dos libros de Díez-Canedo: *La nueva poesía* (1942) y *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* (1945). De la primera libreta se han encontrado: un poema en *Prometeo* (1919), cuatro poemas en *España* (1918, 1919), cinco poemas en *Estudio* (1916, 1917), veintiún poemas en *La poesía francesa moderna* y, además, un poema en *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)* de Carmen de Burgos [1911]. En cambio, de la segunda libreta se han localizado: quince poemas en *España* (1918, 1919, 1920), cinco poemas en *Índice* (1921, 1922), dos poemas en *Estudio* (1916), cuatro poemas en *La nueva poesía* y un poema en *La poesía francesa moderna*. Como se puede apreciar de los datos brindados, actualmente un número elevado de traducciones queda por localizarse: la primera libreta cuenta con treinta y tres poemas publicados de los ciento sesenta y dos recopilados y en la segunda libreta son veintisiete poemas localizados frente a ciento cuarenta y cuatro poemas en total. La relevancia en términos cuantitativos del grupo de textos que ya han sido localizados en una publicación abre camino a la posibilidad de que muchas otras traducciones de Díez-Canedo no hayan quedado inéditas y se hayan dispersos en la prensa periódica o como contribuciones en volúmenes. Sin embargo, los números aún no permiten colegir si posiblemente todas las versiones recopiladas en las libretas se publicaron a lo largo de la vida de Díez-Canedo o efectivamente están presentes textos inéditos. No tenemos certezas tampoco acerca del período de escritura de las dos libretas. Del primer libro se señala que las traducciones no están reunidas en tomo, o sea, se

¹⁴⁶ Las libretas están conservadas en el archivo particular de Enrique Díez-Canedo, que se encuentra en la casa de los padres del intelectual, en Ciudad de México.

publicaron en su momento en revistas de la época. Esto conlleva la hipótesis que el autor decidió recogerlas después de la publicación en revistas, es decir, por lo menos a partir de 1919, que es el último año al que se remontan algunos de los poemas localizados. Sin embargo, la situación es totalmente diferente con la segunda libreta porque las traducciones se señalan como inéditas, pero a partir de 1916 se encuentran varios poemas publicados. Como no es posible hacer hipótesis generales, no ceñimos a estudiar el caso específico de las traducciones de poetas italianos recopiladas en las libretas en el apartado de presentación del corpus.

Por lo que concierne al idioma de los poemas traducidos, las libretas constituyen un retrato impecable de la relación de Díez-Canedo con una pluralidad sorprendente de lenguas y literaturas extranjeras. La mayoría de las traducciones son de la lengua francesa e inglesa, pero junto a estas destacan por número los poemas italianos recopilados en ambas libretas. Aparecen incluso textos poéticos de poetas rusos, rumanos, ucranios, checos, belgas, japoneses, chinos y muchos otros países. La primera libreta está compuesta por: sesenta traducciones del francés, treinta y nueve del inglés, veintinueve del catalán, veinticinco del italiano, cinco del portugués, tres del rumano. La segunda libreta recoge: cinco traducciones del francés, quince del inglés, veinticuatro del italiano y diecisiete del alemán. Junto a estas traducciones se recopilan un número notable de versiones de poemas de otras lenguas: trece del finlandés, sueco y noruego, una del indiano, siete del chino, una del japonés, una del holandés, cuarenta y nueve de las lenguas eslavas y once del griego.

II. *Prensa periódica y revistas*¹⁴⁷

Con algunos diarios y periódicos Díez-Canedo trabaja durante años desempeñando el papel de crítico literario y traductor a la vez. En *La Lectura* (Madrid) dirige la columna «Letras extranjeras» de 1908 a 1920, donde publica artículos sobre literatura extranjera y traducciones. Igualmente alterna la traducción con la crítica literaria en *España* de 1915 a 1924, en *Prometeo* de 1908 a 1912 y en *Cosmópolis* de 1919 a 1922. Está tan involucrado en el tejido cultural de Madrid que sus traducciones aparecen en todas las columnas más prestigiosas de la época, e incluso en revistas de alcance menor, como *Renacimiento*, *Estudio*, *La Pluma*, *Índice*, *Cervantes*, *La Ilustración Española* y

¹⁴⁷ Nuestro propósito no es proporcionar un listado exhaustivo de las revistas y diarios en los que Díez-Canedo publicó sus traducciones, sino mencionar algunas de las más importantes y dar idea de la difusión de su actividad como traductor a través de la prensa periódica de la época. Hemos consultado detenidamente el capítulo «Diarios y revistas en que colaboró» de *Enrique Díez-Canedo, crítica literaria*, en el que Jiménez León traza un recorrido cronológico de las colaboraciones del intelectual en la prensa en calidad de crítico literario y con numerosas referencias a su labor de traducción.

Americana. Desde luego, la difusión de su labor de traducción no se ciñe a las fronteras madrileñas, sino que alcanza asimismo la prensa periódica fuera de la capital: *La verdad* (Murcia), *Grecia* (Sevilla), *Alfar* (La Coruña), *Hermes* (Bilbao); y hasta fuera de España: *El Cojo Ilustrado* (Caracas), *Contemporáneos* (México) y muchas otras con las cuales colabora ocasionalmente durante el exilio en México.

Las traducciones y versiones que publica en diarios y revistas suelen ser poemas, pero mencionamos dos casos diferentes para dar cuenta de la variedad de sus colaboraciones como traductor en la prensa: Aleksandr Pushkin, *El varón avariento* (pieza en un acto), en *El Hijo Pródigo*, número 16 (1944), pp. 42-48; John Masefield, *Los fieles* (tragedia en tres actos), en *Contemporáneos*, números 18 y 19 (1929), pp. 245-292 y 354-421.

III. Volúmenes¹⁴⁸

Díez-Canedo forma parte de la plantilla de traductores de algunas de las editoriales más prestigiosas de la época, principalmente trabaja para Calleja, Calpe (Espasa-Calpe de 1925), Biblioteca Nueva y Cervantes. A continuación, brindamos el listado de sus traducciones publicadas en volúmenes, que hemos catalogado en: antologías (se incluyen los libros de versiones poéticas), libros en prosa (se incluyen los textos no literarios), libros de poesía, obras teatrales, libretos de ópera y contribuciones en volúmenes.

Antologías:

- *Del cercado ajeno*. Versiones poéticas, traducciones de E. Díez-Canedo, Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907.
- *Imágenes (Versiones poéticas)*. *Rosas del tiempo antiguo*. *Mies de hogaño*, traducciones y notas de E. Díez-Canedo, París, Librería Paul Ollendorff, [1910].
- *Pequeña antología de poetas portugueses*, traducción y selección de Enrique Díez-Canedo, Paris, Excelsior, s.a.
- *La poesía francesa moderna*, ordenada y anotada por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún Madrid, Renacimiento, 1913.
- *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*, Buenos Aires, Losada, 1945.

¹⁴⁸ Se han consultado y comparado los datos de las siguientes fuentes bibliográficas: el capítulo «Traducciones y versiones» (5.2.3) en Jiménez León, *Enrique Díez-Canedo, crítica literaria*; el apartado «4. Traducciones» en Fernández Gutiérrez, «Enrique Díez-Canedo creador y crítico literario. Bibliografía», *Cauce*, 26 (2003); PROYECTO BOSCÁN: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]; *Diccionario Histórico de la Traducción en España* [en línea].

Libros en prosa¹⁴⁹:

- Eugenio d'Ors, *La muerte de Isidro Nonell. Seguida de otras arbitrariedades y de la oración a Madona Blanca María*, traducción de Enrique Díez-Canedo, Madrid, Ediciones El Banquete, 1905.
- Walter Armstrong, *El arte en la Gran Bretaña e Irlanda*, traducción de E. Díez-Canedo, Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz, 1909.
- Francis Jammes, *Manzana de anís*, traducción de E. Díez-Canedo, Barcelona, E. Domenech editor, 1909.
- Corrado Ricci, *El arte en la Italia del Norte*, traducción de E. Díez-Canedo, colección *Ars una, species mille: Historia general del arte*, Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz, 1914.
- G. Masperó, *El arte en Egipto*, traducción de E. Díez-Canedo, Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz, 1915.
- Michel Montaigne, *Páginas escogidas*, selección y comentario de Pierre Villey, traducción de E. Díez-Canedo, Madrid, Calleja, 1917.
- Jules Renard, *Zanahoria*, traducción de E. Díez-Canedo, Madrid, Calleja, 1917.
- Jean Lafontaine, *Fábulas*, selección y traducción en verso de Enrique Díez-Canedo, Madrid, Calleja, 1918.
- Valery Larbaud, *Fermina Márquez*, traducción de E. Díez-Canedo, Madrid, Calpe, 1921.
- André Gide, *La puerta estrecha*, traducción de Enrique Díez-Canedo, Madrid, Calleja, 1922.
- Jérôme y Jean Tharaud, *Dingley, el ilustre escritor*, Premio Goncourt, traducción y prólogo de Enrique Díez-Canedo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1920.
- Jérôme y Jean Tharaud, *Servidumbre de amor*, traducción de Enrique Díez-Canedo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1923.
- Walt Whitman, *Hojas de hierba*, traducción de E. Díez-Canedo, Madrid, Calpe, 1924.
- Herbert G. Wells, *Esquema de la historia. Historia sencilla de la vida y de la humanidad*, vol. I, traducción y nota preliminar de Enrique Díez-Canedo, Madrid, Atenea, 1925.
- Panait Istrati, *Mijail: Mocedades de Adrián Zograffi*, traducción de E. Díez-Canedo, Madrid, Cénit, 1930.

¹⁴⁹ No se menciona la traducción: Benvenuto Cellini, *Vida de Benvenuto Cellini, florentino, escrita por él mismo* (1944), que algunos estudiosos han atribuido a Enrique Díez-Canedo, porque al principio del volumen se da la indicación «Versión española por E. J. Díez-Canedo», y posiblemente las iniciales hacen referencia a su hijo Enrique.

- Máximo Gorki, *La madre*, versión española de Enrique Díez-Canedo, Barcelona, Nuestro Pueblo, 1938.
- Benedetto Croce, *La historia como hazaña de la libertad*, traducción de E. Díez-Canedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- Prosper Mérimée, *Carmen. Mateo Falcone. Las almas del purgatorio*, traducción de Enrique Díez-Canedo, México, Leyenda, 1942.
- Alexandre Dumas, *La dama de las camelias*, traducción de Enrique Díez-Canedo, México, Leyenda, 1942.
- James Harrington, *La república de Oceana*, traducción de Enrique Díez-Canedo, México, F.C.E., 1987.
- Georges d'Esparbés, *El tumulto*, traducido del francés por Enrique Díez-Canedo, Paris, Ollendorff, s.a.
- René Bazín, *La Barrera*, traducción de Enrique Díez-Canedo, Paris, Ollendorff, s.a.
- A.E., *Irlanda por dentro y por fuera*, traducción de E. Díez-Canedo, Madrid, Delegación de la República Irlandesa en Madrid, s.a.
- A.E., *Irlanda y el Imperio Británico ante el tribunal de la conciencia*, traducción de E. Díez-Canedo, Madrid, Ibérica, s.a.
- Dionisia Jalabert, *La escultura románica*, traducción y advertencia preliminar de Enrique Díez-Canedo, Madrid, C.I.A.P., s.a.

Libros de poesía:

- Enrique Heine, *Páginas escogidas*, traducción e introducción de E. Díez-Canedo, Madrid, Calleja, 1918.
- Francis Jammes, *Del toque del alba al toque de oración*, traducción y advertencia del traductor de E. Díez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920.
- Charles Baudelaire, *Poemas en prosa*, traducción de E. Díez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920.
- Paul Verlaine, *Cordura*, traducción en verso de E. Díez-Canedo y reproducciones de A. Durero, Madrid, Mundo Latino, 1922.
- Paul Verlaine, *La buena canción*, traducción en verso de E. Díez-Canedo y dibujos de A. de Riquer, Madrid, Mundo Latino, 1924.

Obras teatrales:

- John Webster, *La duquesa de Malfi. Tragedia*, traducción del inglés por E. Díez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920.
- Jean Giraudoux, *Sigfried (Pieza en cuatro actos)*, traducción y nota preliminar de E. Díez-Canedo, Madrid, Galo Sáez, 1930.
- Esquilo, *Tragedias*, traducción del griego de Leconte de Lisle y al castellano de E. Díez-Canedo, Valencia, Prometeo, s.a.

Libretos de ópera:

- Marceline Desbordes-Valmore, *Las rosas de Sadi*, traducción de E. Díez-Canedo, música de Ad. Salazar, Madrid, Ildefonso Alier, editor de música, 1916 (folleto de cuatro páginas con la partitura de Ad. Salazar, el texto en francés del poema de Valmore y la traducción al castellano de Díez-Canedo).
- Giovacchino Forzano, *Gianni Schicchi*, traducción de E. Díez-Canedo, música de Puccini, s.a.¹⁵⁰

Contribuciones en volúmenes:

- Giosuè Carducci, *Carducci*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XI, Barcelona, Cervantes, s.a. Traductores: Francisco de Abárzuza, Juan Alcover, Cayetano Alvear, Federico Baráibar, A. Bonilla y San Martín, Enrique Díez-Canedo, Juan Luis Estelrich, Carmela Eulate Sanjurjo, Teodoro Llorente y Fernando Maristany.
- Joan Maragall, *Maragall*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XVIII, Barcelona, Cervantes, s.a. Traductores: Enrique Díez-Canedo, Luis Fernández Ardavín, José Gálvez, Gloria García Giner, Fernando Maristany, Eduardo Marquina, Alfonso Maseras, Matilde Ras.
- Gabriele D'Annunzio, *D'Annunzio*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XXV, Barcelona, Cervantes, s.a. Traductores: Enrique Díez-Canedo, Juan Luis Estelrich, Carmela Eulate Sanjurjo, Benjamín Fernández Medina, Fernando Maristany, Guillermo Valencia.

¹⁵⁰ En el número de *El Sol* fechado 9 de julio de 1932 se ha encontrado una referencia a la obra. En la sección dedicada al «Plan de la temporada del teatro lírico nacional de 1932-1933» entre los estrenos aparece la mención: «“Gianni Schicchi”, música de Puccini, libro de G. Forzano, traducción española de Enrique Díez-Canedo» (p. 3).

- António Gomes Leal, *Gomes Leal*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XXVI, Barcelona, Cervantes, s.a. Traductores: Enrique Díez-Canedo, Andrés González-Blanco, Fernando Maristany.
- Sándor Petőfi, *Petőfi*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XXVII, Barcelona, Cervantes, s.a. Traductores: Enrique Díez-Canedo, Juan Luis Estelrich, Isaías E. Muñoz, José Pablos Rivas, Carlos Peñaranda, Miguel Sánchez Pesquera, Diego Vicente Tejera.
- André Chénier, *André Chénier*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XXVII, Barcelona, Cervantes, s.a.¹⁵¹
- Paul Fort, *Fort*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XXXVI, Barcelona, Cervantes, s.a. Traductores: Enrique Díez-Canedo, Benjamín Fernández y Medina, Rafael Lozano, Fernando Maristany, Enrique González Martínez y Emilio Oribe.
- Albert Samain, *Samain*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XXXVII, Barcelona, Cervantes, s.a. Traductores: René Borgia, Emilio Carrere, Enrique Díez-Canedo, Carmela Eulate Sanjurjo, J. A. Falcón Villagómez, Andrés González Blanco, Enrique González Martínez, María Luisa González, Julio Herrera, Juan Ramón Jiménez, Rafael Lozano, Fernando Maristany, Pedro Salinas.

4.3.3 Ideas de Enrique Díez-Canedo sobre la traducción y la traducción poética

Díez-Canedo se dedica a la traducción desde dos perspectivas: la labor práctica y las formulaciones teóricas. Es un traductor que dejó escritas abundantes reflexiones y consideraciones en torno a esa profesión, dispersas en prólogos y advertencias a traducciones, reseñas, críticas, artículos en prensa¹⁵². Su pensamiento se desarrolla en un contexto cuyas coordenadas principales acerca de la traducción están marcadas por las ideas de Ortega y Gasset y de Unamuno. Esto hace necesario pasar a revista brevemente las concepciones de estos dos escritores. Ortega es el autor de uno de los textos sobre la traducción más importantes —y exitosos a nivel internacional— de la primera mitad del siglo XX: *Miseria y esplendor de la traducción*, publicado en cinco números de *La Nación*. En ese ensayo respalda la visión de los pensadores alemanes y franceses en época

¹⁵¹ No se da el listado de traductores que colaboraron en el volumen, pero según la nota editorial Díez-Canedo fue el único que envió traducciones inéditas.

¹⁵² Algunos de los artículos más importantes que escribe acerca de la traducción literaria se localizan en la revista *España* y en el diario *La Nación* (estos últimos han sido incorporados por Joaquín Díez-Canedo en el volumen *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1930*, México, Joaquín Mortiz, 1964).

romántica¹⁵³, como Friedrich y Baudelaire, acerca de la imposibilidad de traducir (lo define un «afán utópico») y, sin embargo, aboga por la absoluta necesidad¹⁵⁴ de perseguir por medio de las traducciones una conexión y comunicación entre culturas y literaturas. Por tanto, de la visión de Ortega sobre la traducción quedan excluidas las dimensiones estética y literaria: el texto traducido es «un aparato, un artificio técnico que nos acerca a aquella [la obra original] sin pretender jamás repetirla o sustituirla»¹⁵⁵. De ahí que defienda también la ‘exotización’ o extranjerización de la traducción para abrir camino al original: «lo decisivo es que, al traducir, procuremos salir de nuestra lengua a las ajenas y no al revés, que es lo que suele hacerse»¹⁵⁶. Si Ortega no admite la traducción poética, en cambio, Miguel de Unamuno incluye algunas traducciones de poemas en su primer libro de creación versos (*Poesías*, 1907) y subraya su esfuerzo por «conservar, en lo posible, el ritmo y la forma de todos los origen, tendiendo a que sean [las traducciones], a la vez artísticas, literales»¹⁵⁷. A pesar del propósito, cuando traduce versos la mayoría de las veces se sirve de la prosa. Desde luego, reconoce la influencia e importancia de la traducción como herramienta formativa y enriquecedora para el poeta-traductor:

Como ejercicio [traducir] es admirable, pues me obliga a hacer míos sentimientos e ideas de otros. El traducir, por libre impulso, claro está, es lo que más enriquece el espíritu. Después de haber acabado una de esas traducciones me siento más yo, acrecentado con lo que ellos me han dado¹⁵⁸.

Enrique Díez-Canedo comparte la idea de la utilidad de la traducción para ensanchar las fronteras de la formación e inspiración propias¹⁵⁹, y hasta de las literaturas nacionales:

Consideraba a la traducción en verso (y no a la traducción libre) como toda una tradición enriquecedora tanto de la literatura de origen como de la receptora. Traducir no sólo el

¹⁵³ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, pp. 26-30.

¹⁵⁴ Sobre la paradoja imposibilidad/necesidad de la traducción se había expresado ya Humboldt: «traducir, especialmente a los poetas, constituye uno de los trabajos más necesarios para una literatura, de una parte para transmitir a quienes no dominan esas lenguas formas del arte y de la humanidad que les serían totalmente desconocidas, de lo que cada nación obtiene siempre un gran beneficio, y de otra parte, y ante todo, a fin de ampliar la significación y capacidad de expresión de la propia lengua» (Humboldt, «Prólogo a su traducción del Agamenón de Esquilo», en F. Lafarga (ed.), *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*, Barcelona, EUB, p. 355).

¹⁵⁵ Ortega y Gasset, «Miseria y esplendor de la traducción» en *Obras completas. Tomo V (1933-1941)*, Madrid, Revista de Occidente, p.449.

¹⁵⁶ Ortega y Gasset, «Miseria y esplendor de la traducción», p. 454.

¹⁵⁷ Unamuno, *Poesías completas*, prólogo de Ana Suárez Miramón, vol. I, Madrid, Alianza, 1987, p. 231.

¹⁵⁸ Unamuno, Maragall, *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall y escritos complementarios*, Barcelona, Edimar, 1951, pp. 36-37.

¹⁵⁹ Ángel Lama, «Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera», p. 200.

contenido sino mantener la forma y el ritmo del verso implicaba un mayor esfuerzo pero esto “ensanchaba el campo de la versificación” y enriquecía la tradición¹⁶⁰.

Frente a quienes advierten del peligro de la «colonización literaria» favorecida por las traducciones que introducen lo extraño en la cultura nacional, Díez-Canedo juzga de inútil «resistirse a las influencias»¹⁶¹ y reivindica el papel revitalizador de la actividad de traducción: «El contacto con otra civilización, con otro pensamiento, no absorbe los propios; únicamente los modifica, y siempre en sentido progresivo. Así como se dice de la materia que ni se crea ni se pierde»¹⁶². Esa postura favorable a la exploración de la literatura extranjera incluso «como diversión, como descanso de la “musa” o lengua poética familiar»¹⁶³, es decir, como ejercicio personal, se destaca desde sus primeros libros de versiones poéticas. En una carta a González Martínez cuenta que *Del mercado ajeno* e *Imágenes* nacen «con el mismo plan, es decir, sin ninguno; reuniendo traducciones hechas en muy diversas épocas, sin la pretensión de ofrecer lo más característico de los poetas traducidos ni de reunir siquiera todos los nombres famosos»¹⁶⁴. De hecho, Díez-Canedo deja claro en el prólogo a *Las cien mejores poesías líricas de la lengua italiana* que las traducciones nunca son materia muerta sino fuerza vital que produce un influjo hasta en el mismo texto de origen: «La traducción versificada, si es buena, infunde vida al modelo»¹⁶⁵. Su interés se dirige incluso hacia las traducciones de obras españolas porque pueden revelar elementos relevantes para la literatura nacional, como se desprende de su artículo «Góngora en francés» en el que reseña la traducción al francés del *Polifemo* gongorino realizada por Marius André: «La versión ha de ser útil a los españoles y tiene, sin duda, un puesto eminente en los estudios gongorinos»¹⁶⁶.

Por lo que concierne a la traducción poética, como evidencia Pegenaute, en más de un escrito Díez-Canedo «defiende la posibilidad de traducir la poesía, contradiciendo de este modo la concepción tradicional»¹⁶⁷ según la cual las palabras de un poema y la inspiración originaria del poeta son inescindibles. Díez-Canedo destaca la distinción entre

¹⁶⁰ A. Díez-Canedo, «Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez», pp. 190-191.

¹⁶¹ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 274.

¹⁶² Díez-Canedo, «El “oro extranjero” y la literatura francesa», *España*, 145 (1918), pp. 9-10.

¹⁶³ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 364.

¹⁶⁴ A. Díez-Canedo, «Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez», p. 202.

¹⁶⁵ Maristany, *Las cien mejores poesías líricas de la lengua inglesa*. Traducidas directamente en verso por Fernando Maristany. Prólogo de Enrique Díez-Canedo, Valencia, Cervantes, 1918, p. 6.

¹⁶⁶ Díez-Canedo, «Góngora en francés», *España*, 297 (1921), p. 10.

¹⁶⁷ Pegenaute, «El pensamiento sobre la traducción entre 1900 y 1936», Portal de Historia de la Traducción en España, <<https://phte.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/pegenaute-5/>> [10/06/24].

«improvisación», que no atañe a la poesía porque no «se improvisa una estatua, un cuadro, una sinfonía. Tampoco un poema»¹⁶⁸, y «espontaneidad», que «es de la idea y no de la forma. La forma, como de obra artística, es reflexiva y lenta»¹⁶⁹. Por tanto:

Un modelo en otra lengua que la del poeta puede hacer las veces de inspiración, y el trabajo en su versión lírica vendrá a ser una manera de elaboración, más condicionada. De aquí que el buen traductor haya de ser poeta con capacidad receptora, poeta comprensivo, crítico, en cierto modo: la fidelidad a la propia idea que convierte en fidelidad al dechado¹⁷⁰.

Además, esclarece cuál tiene que ser el propósito de una traducción de poesía: «aun siendo lo más literal posible, no debe aspirar nunca a reproducir el original; pero sí puede, si está hecha por un verdadero poeta, rehacer el original, y a esto debe tender toda versión poética»¹⁷¹.

Puesto que para Díez-Canedo se puede traducir poesía, igualmente defiende la traducción en verso:

Más que una regular traducción en verso, vale una buena versión en prosa; pero más que una buena versión en prosa, vale una buena transcripción en verso. El verso, en la poesía, es esencial; una traducción en verso puede ser equivalente a su dechado, aunque no sea esto lo que suele ocurrir; una traducción en prosa, por buena que sea, queda siempre en grado inferior¹⁷².

y contradice la tendencia generalizada de «“españolizar” la inspiración extraña»¹⁷³: «las buenas traducciones han de tender a que sea compatible con el genio del idioma algo que no le era connatural; a que la versificación, lejos de ser un coto cerrado, esté siempre renovándose y ganando en flexibilidad y aptitud expresiva»¹⁷⁴. Su visión queda reflejada en las siguientes palabras: «la traducción versificada, ya que se haya de intentar ¿por qué no intentarla íntegramente, en el ritmo, en la rima, en la “atmósfera”?»¹⁷⁵. Díez-Canedo aboga por la introducción de elementos de extranjerización, ampliando los límites de la

¹⁶⁸ Díez-Canedo, «Traductores españoles de poesía extranjera», en Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1930*, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 90. El artículo se publicó en *La Nación* el 7 de junio de 1925.

¹⁶⁹ Díez-Canedo, «Traductores españoles de poesía extranjera», p. 90.

¹⁷⁰ Díez-Canedo, «Traductores españoles de poesía extranjera», pp. 90-91.

¹⁷¹ Díez-Canedo, «Poesía», *La Lectura*, abril 1918, p. 438.

¹⁷² Maristany, *Las cien mejores poesías líricas de la lengua inglesa*, p. 13.

¹⁷³ Díez-Canedo, «Poetas y poemas», *España*, 166 (1918), p. 9.

¹⁷⁴ Díez-Canedo, «Poesías inglesas», *España*, 154 (1918), p. 13.

¹⁷⁵ Díez-Canedo, «Poesías inglesas», *España*, 154 (1918), p. 13.

literatura nacional y las posibilidades de su métrica, sin descuidar nunca de la técnica, que en poesía desempeña un papel fundamental igual que en las demás artes¹⁷⁶. Admite, sin embargo, que en una obra literaria existe «una parte que no es traducible»¹⁷⁷, el mismo acto de traducir «es siempre sacrificar; pero no ha de sacrificarse nada esencial»¹⁷⁸: un «traductor escrupuloso debe discernir qué partes del original ha de conservar en absoluto la traducción y abstenerse de traducir si no ve modo de conservarlas»¹⁷⁹. La inclinación de Díez-Canedo hacia la traducción en verso, en detrimento de la prosa, se ve reflejada en su labor práctica. Al analizar algunas de sus traducciones publicadas en la revista *Prometeo* y en las antologías de poesía francesa, Gallego Roca destaca que la mayoría son realizadas en versos métricos y rimados, a excepción de los casos de prosa poética o poemas en prosa¹⁸⁰.

Por último, nos interesa atender a las reflexiones que Díez-Canedo nos brinda en torno a la traducción de lenguas afines. Los problemas que detecta derivan justo de su proximidad, a la que se enfrentan los traductores con una actitud de descuido que se concretiza en falta de estudio y un conocimiento deficitario de los idiomas:

Se advierte la superioridad de las traducciones del alemán y del inglés sobre las del francés en general y aun sobre las traducciones del italiano y del portugués; y esto ocurre porque las lenguas latinas, mucho más asequibles, parecen prestarse a la traducción sin estudio especial, por simple adivinación, y así sale ello; mientras que las otras lenguas requieren trabajo reiterado¹⁸¹.

Díez-Canedo se demora especialmente en las dificultades que surgen a la hora de traducir del portugués, cuya proximidad con el español deja muy pocas posibilidades de actuación al traductor¹⁸²:

¹⁷⁶ Gallego Roca destaca el rol de precursor de Díez-Canedo en el ámbito de la traducción: «establece el marco adecuado para una teoría de la traducción poética que va a ser compañera de la introducción de las vanguardias europeas en España» (Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, pp. 373-374).

¹⁷⁷ Díez-Canedo, «La traducción como arte y como práctica», en Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1930*, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 236. El artículo se publicó en *La Nación* el 16 de junio de 1929.

¹⁷⁸ Díez-Canedo, «La traducción como arte y como práctica», p. 237.

¹⁷⁹ Díez-Canedo, «La traducción como arte y como práctica», p. 236.

¹⁸⁰ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 333.

¹⁸¹ Díez-Canedo, «La traducción como arte y como práctica», p. 238.

¹⁸² A continuación, consideramos apropiado reproducir las palabras de Díez-Canedo, aunque constituyen una cita de notable largueza, porque da voz a una consideración que se aplica también a la relación español-italiano.

El que traduzca versos del portugués, más que el que prefiera otro idioma, correrá, si no está muy sobre aviso, los más graves riesgos que puede ofrecer la aventura. [...] Se va calcando el verso portugués, y el mejor trasunto que de él puede darse es la mera transcripción. De pronto surge la palabra imposible. No cabe amplificar el verso que suena, casi, como el español. Si se cambia el epíteto, muda el carácter de la poesía. El parentesco de los idiomas acrece las dificultades del traductor concienzudo, porque, cuanto mayor, tanto menor es la libertad que consiente. Una lengua totalmente disímil, en que todo ha de ser interpretado y traspuesto es cien veces preferible¹⁸³.

De estas palabras se desprende inequívocamente que para Díez-Canedo traducir una lengua afín al español requiere aún más estudio de la materia y cuidado a lo largo del proceso de traducción. Como veremos en el próximo capítulo, en el caso del italiano son muchos los elementos que atestiguan su continua formación y profundización acerca de la lengua y literatura italianas, además de los numerosos contactos con la sociedad y el contexto cultural de Italia.

4.4 Enrique Díez-Canedo como traductor del italiano

La relación de Díez-Canedo con Italia y las letras italianas hasta ahora ha sido muy poco estudiada al priorizar su actividad del francés y, en segundo lugar, del inglés. No obstante, se le reconoce como unos de los —pocos— traductores del italiano durante las primeras tres décadas del siglo XX. Por tanto, no se puede prescindir de su labor de traducción y de su papel como mediador literario para tener un cuadro más completo de las relaciones literarias entre España e Italia durante la Edad de Plata. A la hora de analizar la presencia del italiano y de la literatura italiana en la vida y en la obra de Díez-Canedo, la primera cuestión que hemos de desentrañar está relacionada con el nivel de conocimiento que poseía del idioma extranjero. Resulta indispensable, de hecho, averiguar si traducía directamente del italiano o utilizaba versiones del francés como intermediario, una práctica común en la época y de la que habla el mismo Díez-Canedo en referencia a la traducción de obras rusas¹⁸⁴. Por tanto, hemos llevado a cabo una larga

¹⁸³ Díez-Canedo, «Líricos brasileños, *España*, 381 (1923), pp. 7-8.

¹⁸⁴ En el artículo «La traducción como arte y como práctica» Díez-Canedo hace referencia al uso de las traducciones del francés como herramienta para traducir otras lenguas. Sus palabras parecen sugerir que se trata de una solución aconsejable cuando el traductor no posee un conocimiento suficiente del idioma original y del idioma de destino, como ocurre a menudo con las obras rusas: «se traduce del francés no sólo literatura francesa sino también libros procedentes de otros idiomas. Esto ocurre cada vez en menor escala, es verdad, y hoy se suelen traducir directamente obras alemanas e inglesas. En cuanto a los libros rusos, de tan buen mercado en nuestra lengua, aunque a veces se adelantan a la traducción en francés, suelen tener dos traductores, uno de los cuales ignora el ruso y otro no siempre domina el castellano» (p. 238).

investigación cuanto más minuciosa posible rastreando todas las fuentes digitales y físicas a nuestro alcance con el fin de detectar todo tipo de testimonio que relacionara Díez-Canedo con la lengua y la literatura italianas. Los elementos que hemos recopilado nos permiten afirmar que el traductor conocía el italiano y acudió a las obras origen para traducir: este elemento es de fundamental importancia para la primera fase del estudio del corpus de traducciones, es decir, la identificación de los TTOO, como veremos en el próximo capítulo. En primer lugar, ilustramos los documentos que cuentan con una referencia directa al conocimiento de la lengua italiana por parte de Díez-Canedo.

Los folletones de *El Sol* fechados 10 de mayo de 1923 reproducen la conferencia sobre Alessandro Manzoni leída en el Ateneo de Madrid el 5 de mayo de 1923 por Enrique Díez-Canedo¹⁸⁵. Gracias a ese texto, sabemos que se acercó a la lengua y a la literatura italiana ya en época juvenil, animado por el contexto familiar a leer las obras de Manzoni. A los dieciséis años –afirma en esta ocasión– «en un volumen harto modesto [...] aprendí, por consejo de los míos, a deletrear la lengua hermana: era un ejemplar de *I Promessi Sposi*, en edición milanesa de 1870, decimonona del autor». Además de definir su tarea como una «blanda lucha con una lengua extraña y no muy rebelde a mis impacencias de lector», en su discurso de conmemoración para el cincuentenario de la muerte de Manzoni, Díez-Canedo recuerda que sus primeros atisbos de creatividad poética fueron estrofas de esdrújulos por influjo del gran autor italiano: «surgió en los albores de mis lecturas poéticas, como uno de los primeros hitos, el “Cinque Maggio”, y hasta creo recordar que cuando la comezón de escribir versos fue haciéndoseme insoportable, rompí a cantar ingenuamente en estrofas erizadas de esdrújulos». Deja claro, entonces, que este representó el primer contacto con el idioma italiano en su largo proceso de conocimiento de la literatura. Luego, cuando habla de las traducciones al español de las obras manzonianas da muestras de haber desarrollado un elevado conocimiento del italiano porque detecta errores de comprensión lingüística del texto origen¹⁸⁶. Por último, consideramos relevantes también las palabras con las que abre la conferencia porque revelan su amistad con Ruggero Palmieri, ya mencionado por su papel de mediador cultural entre España e Italia, y su interés por el contexto literario italiano: «Una

¹⁸⁵ Díez-Canedo, «Alejandro Manzoni. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el 5 de mayo de 1923 por E. Díez-Canedo», *El Sol*, 10 de mayo de 1923, pp. 3-4.

¹⁸⁶ Díez-Canedo evidencia que ninguno de los muchos poetas, de España e Hispanoamérica, que emprendieron la traducción del «Cinque Maggio», logró enmendar el error cometido por Goethe en el verso 80 cuando el autor italiano hace referencia a los «percossi valli». El término «valli» ha sido erróneamente interpretado como el plural de «valle» en lugar de «vallo», por consiguiente, al español se ha traducido como «valles» en vez de «vallas».

conversación con mi amigo Ruggero Palmieri sobre temas de literatura italiana, que desde hace largo tiempo han solicitado mi atención, hizo germinar en mí el propósito de hablar un día desde esta tribuna de Alejandro Manzoni».

Como se aprecia del listado de libros en prosa vertidos al español por Díez-Canedo, aparecen solo dos traducciones de la lengua italiana: *El arte en la Italia del Norte* de Corrado Ricci, publicada en 1914, y *La historia como hazaña de la libertad* de Benedetto Croce, publicada en 1942. Acerca del primer volumen hemos encontrado una referencia en una carta de Díez-Canedo dirigida a Juan Ramón Jiménez, de la que da constancia Aurora Díez-Canedo¹⁸⁷: «Voy, además, poco a poco, traduciendo una historia del arte italiano, de Corrado Ricci, que será el segundo tomo de esa biblioteca iniciada con el arte inglés de Walter Armstrong»¹⁸⁸. De la cita no se desprende el uso de versiones intermediarias para la realización de la traducción y tampoco en el libro editado se señala esa información, que en cambio está presente en otros volúmenes que Díez-Canedo traduce con el auxilio de las traducciones del francés. El segundo volumen nos proporciona una prueba que no deja lugar a dudas de que traducía del italiano al señalar que «La traducción de este libro ha sido hecha directamente sobre el original italiano, *La Storia come pensiero e come azione* (Bari, 1938), teniendo a la vista la versión inglesa de Sylvia Sprigge, *History as the story of Liberty* (Nueva York, 1941), aceptando el título de ésta y siguiendo las modificaciones que introduce en cuanto a la disposición de la materia original»¹⁸⁹.

Si no hemos encontrado elementos de los que se pueda colegir que Díez-Canedo utilizaba versiones francesas para traducir del italiano, en cambio, hemos localizado un testimonio del que se desprende que tenía a la vista versiones en lengua italiana a la hora de verter al español obras de otros idiomas. En el número 315 de *España* (1922)¹⁹⁰, que ya hemos citado, Díez-Canedo presenta un poema del ruso Aleksandr Blok aclarando que para traducir se ha servido de una versión inglesa comparada con otra francesa y con una italiana del libro *Poesia e arte bolscevica* (Roma, Edizioni di Rassegna Internazionale, 1920). Esto significa, en primer lugar, que no solo leía textos origen en italiano, sino que

¹⁸⁷ En 2007 Aurora Díez-Canedo vuelve a publicar el libro de Enrique Díez-Canedo *Juan Ramón Jiménez en su obra* incorporando en la edición la correspondencia epistolar entre los dos escritores (*Juan Ramón Jiménez en su obra, acompañado de Correspondencia Juan Ramón Jiménez/Enrique Díez-Canedo (1907-1944*, México, El Colegio de México).

¹⁸⁸ A. Díez-Canedo, *Juan Ramón Jiménez en su obra, acompañado de Correspondencia...*, p. 153. La carta en cuestión está fechada: París, 9-1-1910. (Boul. St. Michel, 43. Hotel St. Louis).

¹⁸⁹ Croce, *La historia como hazaña de la libertad*. Versión española de Enrique Díez-Canedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.

¹⁹⁰ Díez-Canedo, «Vida literaria. Los escitas», *España*, 315 (1922), pp. 13-14.

incluso los utilizaba como herramientas en su proceso de traducción, y, en segundo lugar, que debía de estar al tanto respecto de los libros publicados en Italia.

Las confirmaciones de su conocimiento del idioma italiano se encuentran también en las palabras de escritores de la envergadura de Miguel de Unamuno y Juan Chabás. En el volumen *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, Chabás define Díez-Canedo como un «conocedor excelente del italiano, del francés, del inglés y el alemán»¹⁹¹. Asimismo, Unamuno elogia sus capacidades como traductor y su competencia en italiano en una carta dirigida a Puccini¹⁹², de la que nos da constancia Corrias:

Conferme delle sue competenze arrivano anche da una lettera di Miguel de Unamuno a Mario Puccini. Il marchigiano aveva proposto a Unamuno di tenere una rubrica sulla letteratura spagnola e ispanoamericana ne «La Sera» di Milano. Il filosofo, nell'impossibilità di assolvere l'incarico, consiglia a Puccini di rivolgersi a Díez-Canedo, di cui gli fornisce anche l'indirizzo della redazione di «El Sol» presso cui curava la rubrica "Revista de Libros", aggiungendo «es curiosísimo de todas novedades extranjeras, lee muy bien el italiano y es uno de nuestros mejores traductores»¹⁹³.

La referencia de Unamuno a Díez-Canedo es de especial relevancia porque posiblemente marca el primer contacto entre el traductor y Mario Puccini. La amistad que los une, y que se expresa en recíprocas manifestaciones de estima, es de nuestro interés porque revela el contacto de Díez-Canedo con importantes figuras del mundo editorial y literario de Italia. En el Fondo Mario Puccini se conservan algunas cartas y postales que envía a Puccini¹⁹⁴ y una de estas tiene cierta importancia para nuestro estudio porque se

¹⁹¹ Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, La Habana, Cultural S.A., 1952, p. 305.

¹⁹² Esta carta fechada 16 de enero de 1920 se conserva en el Fondo Mario Puccini, (Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze). Ha sido reproducido parcialmente en Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1978, p. 292.

¹⁹³ Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, pp. 169-170.

¹⁹⁴ En el *Fondo Mario Puccini. Inventario* (Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" Gabinetto G.P. Vieusseux, p. 54) se han localizado dos cartas y dos postales que Díez-Canedo envió a Puccini entre 1920 y 1921:

- 1679. Díez-Canedo, Enrique.
[Corrispondenza]. [Carta 1920 ante agosto], Madrid [a Mario Puccini] / E[nrique] Díez-Canedo. - [2] c. ; 205 x 162 mm. - Due fori lungo il margine sinistro di ognuna delle due c.
- 1680. Díez-Canedo, Enrique.
[Corrispondenza]. [Carta] 1920 agosto 1, Madrid [a Mario Puccini] / Enrique Díez-Canedo. - [3] p. su 2 c. ; 165 x 124 mm. - F.to: "E. Díez-Canedo". - Due fori su ognuna delle c.
- 1681. Díez-Canedo, Enrique.
[Corrispondenza]. [Tarjeta ilustrada] 1920 agosto 29, Ondarroa [a Mario Puccini, Falconara Marittima] / E[nrique] Díez-Canedo. - [1] c. ; 87 x 137 mm. - Francobollo eraso

constituye como una prueba más de que Díez-Canedo estaba informado sobre las novedades literarias del mercado italiano y leía libros italianos. En la carta fechada 1 agosto de 1920¹⁹⁵ el traductor le hace saber a Puccini que ha leído algunos libros suyos:

Ya he leído sus dos libros *Foville* y *Come ho visto il Friuli*. Los prefiero en efecto a los otros, pero opino que en *Brividi* hay novelas de sumo interés. He hablado con mi amigo el escritor Ruiz Castillo, de la Biblioteca Nueva, a propósito de los libros de U. y me ha dicho que ya estaban en relación. En él pensaba yo para que emprendiera la traducción de algo suyo.

Luego en otro pasaje añade que «Hace poco recibí la Antología de Papini e Pancrazi, *Poeti d'oggi*, que me ha interesado. Quizá podría servir a base para hacer en castellano algo semejante a mi *Poesía francesa moderna*». Además del evidente papel de mediador editorial que desempeña Díez-Canedo, la referencia a volúmenes de poesía italiana resulta extremadamente significativa porque de allí pueden proceder los textos origen empleados para sus traducciones (*Poeti d'oggi* es un caso ejemplificativo ya que recopila algunos poemas que Díez-Canedo decidió traducir). La carta termina con otra referencia a un libro de Puccini: «Espero su *Essere o non essere*. ¿Saldrá pronto?».

Los contactos entre los dos escritores se manifiestan también mediante otra fuente: las dedicatorias autógrafas que Puccini dirige a Díez-Canedo en una serie de libros conservados en la Biblioteca Nacional de España¹⁹⁶. Todas son expresión de admiración y cariño hacia el traductor, pero en una incluye también la invitación a que lea dos cuentos de su libro *Avventure e ritratti primaverili*: «Falconara, Marche, 6.7.1924: Al mio caro e troppo silenzioso [sic] E. Díez Canedo con antica e sempre viva ammirazione. Mario Puccini. [Añade con el lápiz] Legga almeno *Il digiuno* e *La caccia*; ma, se può, tutto e mi dica cosa ne pensa»¹⁹⁷.

La relación de Díez-Canedo con Italia no se ciñe al trato con mediadores literarios y editoriales como Puccini y Palmieri. Tenemos constancia de que viajó a Italia. En el artículo titulado «Paseo por escenarios europeos» cuenta de un viaje que hizo por Europa,

- 1682. Díez-Canedo, Enrique.
[Corrispondenza]. [Tarjeta ilustrada] 1921 [estate] 22, Zarauz [a] Mario Puccini, Falconara Marittima / Enrique Díez-Canedo. - [1] c. ; 89 x 138 mm. - Francobollo eraso. - Due fori lungo il margine sinistro, uno dei quali sulla data.

¹⁹⁵ Se le agradece a Aurora Díez-Canedo el envío del texto.

¹⁹⁶ Se han consultado los veinticuatro libros de Mario Puccini conservados en la Biblioteca Nacional de España. De estos, diez obras presentan una dedicatoria autógrafa de Puccini a Díez-Canedo. En esta sede reproducimos solo una dedicatoria, de nuestro interés para el estudio, y remitimos al trabajo de Corrias para la lectura de las otras: Corrias, *Mario Puccini letterato editore...*, pp. 170-171.

¹⁹⁷ Mario Puccini, *Avventure e ritratti primaverili*, Firenze, La Voce, 1924.

dedicándose al teatro por la noche. Entre los países visitados no falta la nación hermana, donde demora en Venecia, Lombardía y Génova¹⁹⁸. Poseemos, asimismo, testimonios de que conocía las revistas y los periódicos italianos más importantes de la época. En la sección de letras italianas incorporada en *La nueva poesía* menciona las prestigiosas *La Voce*¹⁹⁹, *Lacerba* y *La Ronda*: «Giovanni Papini, fundador, con G. Prezzolini, de “La Voce”, revista que ejerció gran influencia en la nueva literatura, o como Ardengo Soffici, pintor, y gran escritor también, adicto a la misma revista y luego a “Lacerba”»²⁰⁰ y «la revista *La Ronda*, preponderante en sus días como poco antes las otras revistas también nombradas»²⁰¹. Como pone de relieve Jiménez León, sus artículos de crítica están salpicados de citas y comentarios extraídos de otros diarios y revistas²⁰², que alimentan sus ideas. Entre las fuentes que utiliza para la escritura de sus comentarios en prensa no faltan tampoco periódicos italianos, como *Il Mondo*²⁰³ e *Il Giornale d'Italia*²⁰⁴.

Los materiales que hemos recopilado nos permiten afirmar que Díez-Canedo, además de ser un personaje imprescindible en el panorama cultural español, era conocido en Italia y probablemente colaboró en la prensa italiana. En una carta dirigida a Ramón Jiménez y fechada 16 de julio de 1908 habla de una colaboración próxima con una revista florentina: «Voy a hacer un artículo para una revista italiana, *La Nuova Rassegna di Letterature Moderne* de Florencia, sobre los poetas españoles de hoy. Me lo ha pedido un amigo mío, estudiante en Bolonia, que colabora en la parte española de aquella revista. Hablaré, naturalmente, de U. con todo el cariño que le tengo. Lo he comenzado ya, pero se me aparece difícil y voy despacio. Ya haré que se lo envíen»²⁰⁵. Desafortunadamente no se ha podido localizar el artículo, pero en la misma revista se ha encontrado otro documento relacionado con Díez-Canedo. La Biblioteca Augusta de Perugia conserva cinco fascículos de *La Nuova Rassegna di Letterature Moderne* de 1908, encuadrados en una única carpeta, sin frontispicio ni numeración. En la sección «Letteratura spagnola» de uno de los fascículos, junto a otros poetas españoles traducidos, aparecen las

¹⁹⁸ Díez-Canedo, «Paseo por escenarios europeos», *El Sol*, 28 de junio de 1930, p. 1.

¹⁹⁹ Otra mención a *La Voce* se ha localizado en el artículo titulado «El futurismo... a los seis años» (*Letras extranjeras*, n. 151, 1918, p. 12): «Otro poeta, Aldo Palazzeschi, muy elogiado por los de “La Voce”».

²⁰⁰ Díez-Canedo, *La nueva poesía*, México, El Nacional, 194, p. 72.

²⁰¹ Díez-Canedo, *La nueva poesía*, p. 73.

²⁰² Jiménez León brinda un listado de algunas fuentes españolas y extranjeras de las que se sirve Díez-Canedo para escribir sus artículos: véase *Enrique Díez-Canedo, crítico literario*, p. 255.

²⁰³ En la columna «La vida literaria» (*España*, n. 155, 1918), al comentar la publicación de la traducción al italiano del libro de Unamuno *Fedra*, Díez-Canedo nombra un artículo de Adriano Tilgher publicado en *Il Mondo*.

²⁰⁴ En la columna «La vida literaria» (*España*, n. 283, 1920) Díez-Canedo hace referencia al artículo de Augusto Lenzoni titulado «Dobbiamo munumentare Carducci?» y publicado en *Il Giornale d'Italia*.

²⁰⁵ A. Díez-Canedo, *Juan Ramón Jiménez en su obra, acompañado de Correspondencia...*, pp. 131-132.

traducciones al italiano de dos poemas de Díez-Canedo: «Vita Rustica» y «Senilità»²⁰⁶, realizadas por Gilberto Beccari²⁰⁷. Remata la página una nota del redactor que halaga las habilidades del joven poeta y da noticia del entusiasmo con el cual ha sido acogido su libro *La visita del sol*²⁰⁸.

A conclusión de este recorrido necesario para explorar la presencia del italiano y de la vida literaria italiana en la existencia de Díez-Canedo, cabe detenerse en la bibliografía italiana leída o nombrada por el traductor en sus escritos y pasar revista brevemente a los artículos y reseñas que dedica a las obras italianas. En «La literatura contemporánea. Italia» (*España*, 1918)²⁰⁹, uno de los artículos más extendido que escribe sobre el tema, al final de la contribución aporta una bibliografía que desvela su abnegación en el estudio de las letras italianas y su vasto conocimiento. A continuación, la reproducimos, a pesar de su largueza, porque constituye material fundamental a la hora de estudiar el corpus de traducciones y reflexionar sobre los criterios de selección de los poetas: B. Croce, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, 4 tomos, Bari, 1916; K. Vossler, *Letteratura italiana contemporanea. Dal romanticismo al futurismo*. Trad. di T. Gnoli, Napoli, 1916; E. Thovez, *Il Pastore, il gregge e la zampogna*, Napoli, 1913; E. Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, nueva edición, Milano, 1913; Renato Serra, *Le lettere*, en la colección *L'Italia di Oggi*, Roma, 1914; G. A. Borgese, *La vita e il libro*, tres series, Torino, 1910-1913. Hace referencia también a los capítulos de las historias literarias de Ancona-Bacci, Flamini y Mazzoni²¹⁰, y a tres volúmenes franceses: Jean Dornis, *La Poésie Italienne Contemporaine*, Paris, 1900; François Gaeta, *L'Italie littéraire d'aujourd'hui*, Paris, 1904; Maurice Muret, *La littérature italienne d'aujourd'hui*, Paris, 1906. Menciona bibliografía en lengua italiana también en libros que edita o escribe, como en *La nueva poesía*, donde da a conocer la antología *Il fiore della lirica italiana. Dalle origini ad oggi* de Enrico Falqui y Aldo Capassi (1933).

²⁰⁶ Los dos poemas «Vida rústica» y «Su noble senectud» están recopilados en el segundo libro de creación poética de Díez-Canedo: *La visita del sol*, Madrid, Pueyo, 1907.

²⁰⁷ Díez-Canedo, «Vita Rustica» y «Senilità», traducciones de Gilberto Beccari, *Nuova rassegna di letteratura moderne*, [sin número del fascículo] 1908, pp. 197-198.

²⁰⁸ La nota dice: «Il poeta DÍEZ-CANEDO [sic], per quanto molto giovane ha saputo raggiungere le cime della più alta ispirazione e della più singolare concisione poetica. Queste due brevi composizioni — due sonetti nell'originale — forman parte del suo recente libro di versi *La visita del Sol* che è stato accoto con entusiasmo dalla stampa letteraria» (p. 198).

²⁰⁹ Díez-Canedo, «La literatura contemporánea. Italia», *Revista general*, 5 (1918), pp. 1-5.

²¹⁰ Se trata de los siguientes volúmenes: Bacci, D'Ancona, *Manuale della letteratura italiana*, Firenze, G. Barbera, 1904-1908; F. Flamini, *Compendio di Storia della letteratura italiana ad uso delle scuole secondarie*, Livorno, Raffaello Giusti, 1906; G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, Francesco Vallardi, 1913.

Enrique Díez-Canedo escribe numerosos artículos y críticas literarias sobre obras y poetas italianos, mostrando especial interés por D'Annunzio. También escribe el prólogo de la primera traducción al español de un libro de Puccini: *¡Viva la Anarquía!* (s.a.)²¹¹, y en *La nueva poesía* dedica una sección a las letras italianas, con referencias a Govoni, Ungaretti y Saba, y una al futurismo relacionado con la figura de Marinetti²¹². A continuación, proponemos un listado, que tiene que considerarse ejemplificativo y sin pretensión de ser exhaustivo en absoluto, de algunos escritos del traductor acerca de la vida literaria italiana.

Artículos y reseñas de EDC sobre la literatura italiana

- Enrique Díez-Canedo, «La literatura contemporánea. Italia», *Revista general*, 5 (1918), pp. 1-5²¹³.
- Enrique Díez-Canedo, «Alejandro Manzoni. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el 5 de mayo de 1923 por E. Díez-Canedo», *El Sol*, 10 de mayo de 1923, pp. 3-4.
- Enrique Díez-Canedo, «Poesía. Giuseppe Chiarini. 1833-1908», *La Lectura*, 9 (1908); pp. 57-58.
- Enrique Díez-Canedo, «La vida literaria. De las “memorias” de Croce», *España*, 295 (1920), p. 13.
- Enrique Díez-Canedo, «La vida literaria. Fedra cristiana», *España*, 353 (1923), p. 12²¹⁴.
- Enrique Díez-Canedo, «Guido Mazzoni», *España*, 180 (1918), p. 10.
- Enrique Díez-Canedo, «“Fedra” de Gabriel D'Annunzio», *Revista Crítica*, abril 1909.
- Enrique Díez-Canedo, «La semana teatral. Teatro de la Princesa. — *La hija de Yorio*», *España*, 90 (1916), p. 10.

²¹¹ Puccini, *¡Viva la Anarquía!* (Novela) Traducción de J. Sánchez Rojas y R. Cansinos-Assens. Prólogo de E. Díez-Canedo, Madrid, América, s.a.

²¹² Díez-Canedo, *La nueva poesía*: «El futurismo» (pp. 34-37), «Los italianos» (pp. 72-78).

²¹³ El artículo comienza por la unidad de Italia con un enfoque en Carducci y de Sanctis, luego menciona, entre otros, Lorenzo Stecchetti, Severino Ferrari, Guido Mazzoni, Mario Rapisardi y Ada Negri. Prosigue nombrando poetas y novelistas menores y de renombre, y se detiene en Fogazzaro, D'Annunzio y Pascoli. Proporciona algunos datos sobre el teatro moderno de Italia; sucesivamente se demora en Papini, Prezzolini y Ardengo Soffici. Termina el escrito al mencionar el futurista Marinetti y sus «adeptos»: Buzzi, Cavacchioli, Govoni y Palazzeschi.

²¹⁴ Díez-Canedo da noticia acerca de la traducción al italiano de *Fedra* (Unamuno), realizada por Gilberto Beccari. Hace hincapié en el entusiasmo que han despertado los libros de Unamuno en Italia frente al «escaso rumor» que se ha levantado en España: «Aquí se traduce de todo, pero en Italia también. Sólo que allí la pacotilla va en silencio a sus aficionados y la obra significativa se abre camino aparte» (p. 12).

- Enrique Díez-Canedo, «Los treinta de Buccari», *El Sol*, 4 de agosto de 1918, p. 5²¹⁵.
- Enrique Díez-Canedo, «La vida literaria. Entrevista con D'Annunzio», *España*, 301 (1921), p. 13.
- Enrique Díez-Canedo, «Nueva visita a D'Annunzio», *Revista de Occidente*, 8 (1925), pp. 251-255.
- Enrique Díez-Canedo, «El futurismo a los seis años», *España*, 151 (1918), pp. 11-13²¹⁶.
- Enrique Díez-Canedo, «España en Italia», *El Sol*, 19 de abril de 1922, p. 8²¹⁷.
- Enrique Díez-Canedo, «La vida literaria. Il fanciullino», *España*, 232 (1909), p. 13.
- Enrique Díez-Canedo, «La canción del Olifante», *Faro*, 38 (1908), pp. 2-3.²¹⁸
- Enrique Díez-Canedo, «El teatro. Princesa», *El Sol*, 19 de diciembre de 1923, p. 2²¹⁹.
- Enrique Díez-Canedo, «El teatro. Princesa», *El Sol*, 20 de diciembre de 1923, p. 8²²⁰.
- Enrique Díez-Canedo, «El teatro. Princesa», *El Sol*, 23 de diciembre de 1923, p. 4²²¹.
- Enrique Díez-Canedo, «El teatro. Princesa», *El Sol*, 26 de diciembre de 1923, p. 8²²².
- Enrique Díez-Canedo, «El teatro. Princesa», *El Sol*, 29 de diciembre de 1923, p. 8²²³.
- Enrique Díez-Canedo, «El teatro. Princesa», *El Sol*, 30 de diciembre de 1923, p. 8²²⁴.

²¹⁵ Reseña la obra dannunziana *La beffa di Buccari, con aggiunti La canzone del Quarnaro, il catalogo dei trenta di Buccari, il cartello manoscritto e due carte marine*, Milano, Fratelli Treves, 1918.

²¹⁶ Reseña *I poeti futuristi* (Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1912) y propone algunas traducciones al español de poemas recopilados en la antología.

²¹⁷ El artículo se ha recopilado en Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias. Segunda Serie 1920-1924*, México, Joaquín Mortiz, 1964. Díez-Canedo reseña el volumen de ensayos titulado *Nella letteratura spagnola contemporanea* de Levi (Firenze, *La Voce*, 1922). Pone en evidencia el contraste entre la labor de traducción de la literatura española realizada por Puccini y Beccari, que es minuciosa y amplia, y el trabajo de crítica de Levi, que presenta varias omisiones de importantes narradores españoles: «En el libro del Sr. Levi [...] nada se dice de Baroja (traducido, sin embargo, en Italia, hace años ya), ni de Valle Inclán, ni de Pérez de Ayla, ni de Miró».

²¹⁸ Reseña *La canzone dell'Olifante*, primera parte del poema histórico *Le canzoni di Re Enzo* de Pascoli.

²¹⁹ Relata la acogida de la compañía dramática italiana del teatro Argentina, de Roma, dirigida por Dario Niccodemi, en el teatro Princesa.

²²⁰ Relata la puesta en escena *La Morosina* de Arnaldo Fraccaroli y *Le tre Grazie* de Dario Niccodemi.

²²¹ Relata la puesta en escena de *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello.

²²² Relata la puesta en escena de *La maschera e il volto* de Luigi Chiarelli.

²²³ Relata la puesta en escena de *La Nemica* de Niccodemi.

²²⁴ Relata la puesta en escena de *L'alba, il giorno e la notte* de Niccodemi.

- Enrique Díez-Canedo, «El teatro. Princesa», *El Sol*, 6 de enero de 1924, p. 8²²⁵.
- Enrique Díez-Canedo, «Información teatral. Centro», *El Sol*, 8 de noviembre de 1924, p. 8²²⁶.

²²⁵ Relata la puesta en escena de *I tre amanti* de Guglielmo Zorzi.

²²⁶ Da noticia de la comedia *Piénsalo bien* de Pirandello, traducida por Enrique López Alarcón.

PARTE TERCERA: PRESENTACIÓN DEL CORPUS

5. CARACTERIZACIÓN DE LOS TTMM

5.1 Introducción²²⁷

A lo largo de la búsqueda y el estudio de las traducciones del italiano realizadas por Enrique Díez-Canedo ha venido configurándose un corpus de autores y obras de dimensión impactante. El corpus consta de cuarenta y cuatro poetas y sesenta y siete poemas traducidos. A las traducciones poéticas se añaden otras tres obras que pertenecen a géneros literarios diferentes: el ensayo *La historia como hazaña de la libertad* de Croce, el libro *El arte en la Italia del norte* de Corrado Ricci y la ópera *Gianni Schicchi* con música de Giacomo Puccini y libreto de Giovacchino Forzano. En este estudio descriptivo se atiende solo a la poesía, que ocupa el espacio más extenso en la labor como traductor de Díez-Canedo. Él aborda ochos siglos de la literatura italiana: desde los poemas más antiguos que se remontan a los siglos XII-XIII hasta los poemas que surgen precisamente en el primer tercio del siglo XX por la inspiración poética de autores contemporáneos suyos. Las sesenta y siete traducciones de poemas italianos se han localizado en una pluralidad de fuentes que se puede dividir en cuatro grupos:

1. Libros y antologías de Enrique Díez-Canedo: las dos antologías de versiones poéticas *Del cercado ajeno* (1907) e *Imágenes* [1910]; la antología *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* (1942); el volumen *La nueva poesía* (1941), que recoge las conferencias impartidas en la Universidad de Morelia durante las cuales reflexionó sobre lo que es poesía e incluye traducciones de poemas italianos.
2. Dos libretas manuscritas autógrafas (y sus copias mecanografiadas, que a partir de ahora indicamos con ‘Libreta I’ y ‘Libreta II’, y las respectivas siglas ‘L1’ y ‘L2’) conservadas en el archivo particular de Enrique Díez-Canedo (s.a.)²²⁸.

²²⁷ Mazzarello, «Enrique Díez-Canedo: traductor del italiano en la Edad de Plata. Contextualización historiográfica», pp. 180-182.

²²⁸ Para el presente estudio hemos tenido acceso a los poemas italianos recopilados en las copias mecanografiadas de las libretas (L1: pp. 1-24, 125-145; L2: pp. 9-17, 20-47, 203, 206), mientras que hemos podido consultar solo algunas páginas de las libretas manuscritas autógrafas (L1: pp. 1-12; L2: pp. 203, 206). En esas páginas manuscritas aparecen los poemas de los siguientes autores: Anónimo italiano siglo XIII-XIV, La Doncella Compiuta, Jacopo da Lentino, Cecco Angiolieri, Folgore da San Gemignano, Fra Domenico Cavalca, Messer Franco Sacchetti, Giovanni Pico della Mirandola (L1 pp. 1-12), Vincenzo Cardarelli (L2 p. 206) y Amalia Guglielminetti (L2 p. 203). Al comparar las páginas disponibles de las libretas manuscritas con las de las copias a máquina no hemos detectado ningún cambio en los textos traducidos ni en la numeración de las páginas. Solamente hemos identificado un probable error de transcripción en L2: en el poema «Estiva» de Cardarelli al v. 8 se lee el término «obscuridades», pero en la misma página manuscrita aparece la *lectio* correcta «obscuridades» («oscuramenti» en el texto origen).

3. Revistas españolas de la época: *España* (1918, 1919, 1920, 1922); *Renacimiento* (1907); *Índice* (1921); *Estudio* (1918); *Prometeo* (1909); *La Pluma* (1920).

4. Obras en las que Díez-Canedo aportó una contribución: el libro de Carmen de Burgos *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)* [1911]; los tomos titulados *Carducci y D'Annunzio*, respectivamente volumen XI y XXV de la colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* (no aparece el año de publicación, pero se remontan a principios de los años veinte).

A continuación, presentamos las traducciones de Díez-Canedo, con la relativa localización, en orden cronológico según la fecha de nacimiento del poeta italiano:

Poeta italiano ²²⁹	Traducción	Localización
Pedro delle Vigne	«Canción»	<i>Imágenes</i>
Anónimo italiano siglo XIII-XIV	«Tapina me che amavo uno sparviero...»	Libreta I
La Doncella Compiuta	«A la stagion che il mondo foglia e fiora...»	Libreta I
	«Lasciar vorrei lo mondo, e Dio servire...»	Libreta I
Jacopo da Lentino	«Chi non avesse mai veduto foco»	Libreta I
Cecco Angiolieri	«S'io fossi foco, arderei 'l mondo...»	Libreta I
Folgore da San Gemignano	«Junio»	Libreta I
Cino da Pistoia	«Soneto»	<i>Imágenes</i>
Fra Domenico Cavalca	«Omo ch'è saggio ed ha molti nimici...»	Libreta I
Messer Franco Sacchetti	«Un'augelletta, Amor, di penna nera...»	Libreta I
	«Sovra la riva d'un corrente fiume...»	Libreta I
	«Né te né altra voglio amar già mai...»	Libreta I

²²⁹ El nombre del autor italiano se ha transcrito exactamente cómo aparece en la traducción. En algunos casos se proporcionan dos variantes del mismo nombre cuando varía de una fuente a otra: ej. Juan Pascoli/ Giovanni Pascoli, Josué Carducci/ Giosuè Carducci.

Pánfilo Sasso	«Soneto»	<i>Imágenes</i>
Jacopo Sannazaro	«Soneto de Ícaro»	Libreta I
Giovanni Pico della Mirandola	«Se eletto m'hai nel ciel per tuo consorte...»	Libreta I
Giambattisti Marini	«Madrigales» ²³⁰	Libreta I <i>Estudio</i> , 69 (1918)
Claudio Achillini	«Caballero impaciente por la tardanza de sus nupcias escribe a la bellísima Esposa esta carta»	Libreta I
Giacomo Leopardi	«El sueño»	Libreta I <i>Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)</i>
Josué Carducci/ Giosuè Carducci	«A la Reina de Italia»	<i>Imágenes Carducci</i>
Antonio Fogazzaro	«El papa León X»	<i>Imágenes</i>
Arturo Graf	«Morte Regina»	<i>Imágenes</i>
Juan Pascoli/ Giovanni Pascoli	«Lavanderas»	<i>Imágenes</i>
	«El oscurecer»	Libretas I
	«Ate»	<i>Imágenes</i>
Severino Ferrari	«La dulce nueva»	<i>Del mercado ajeno</i>
Gabriel D'Annunzio/ Gabriele D'Annunzio	«En vano»	<i>Del mercado ajeno Renacimiento</i> , 4 (1907) <i>D'Annunzio</i>
	«El engaño»	<i>Del mercado ajeno Renacimiento</i> , 4 (1907) <i>D'Annunzio</i>
	«Suspiria de profundis»	<i>Del mercado ajeno Renacimiento</i> , 4 (1907) <i>D'Annunzio</i>
	«Plegaria a la Madre inmortal»	<i>Imágenes Prometeo</i> , 9 (1909) <i>D'Annunzio</i>
	«Quousque eadem?»	<i>Imágenes D'Annunzio</i>

²³⁰ Bajo el título «Madrigales» aparecen dos poemas de Marini traducidos por Díez-Canedo. Así que el cómputo total de las traducciones se han considerado dos textos separados.

	«Oda para la resurrección latina»	Libreta I <i>España</i> , 171 (1918) <i>La poesía francesa del romanticismo al surrealismo</i>
Luigi Pirandello	«La viejecilla blanca»	Libreta I
Pietro Mastri	«Regreso al anochecer»	<i>Imágenes</i>
Enrico Thovez	«Desde el castillo de Portovénere»	Libreta II
Diego Angeli	«La calle junto al hospital»	<i>Del mercado ajeno</i>
Angiolo Orvieto	«Monasterio budista»	<i>Del mercado ajeno</i>
Ada Negri	«La locura»	Libreta I
	«El muro»	Libreta I <i>La Pluma</i> , 6 (1920)
Giuseppe Lipparini	«Las violetas»	Libreta I <i>La Pluma</i> , 3 (1920)
	«La flauta»	Libreta I <i>España</i> , 220 (1919)
Romolo Quaglino	«A la Belleza»	Libreta I
Paolo Buzzi	«Las linternas de los kilómetros»	Libreta II <i>España</i> , 151 (1918)
	«La mujer de la coraza de acero»	Libreta II <i>España</i> , 151 (1918)
Filippo Tommaso Marinetti	«Al automóvil de carrera»	Libreta II
Amalia Guglielminetti	«Despertar»	Libreta II
Enrico Pea	«La araña»	Libreta II <i>España</i> , 320 (1922)
Umberto Saba	«A mi mujer»	Libreta II <i>España</i> , 275 (1920) <i>La nueva poesía</i>
	«La niña»	Libreta II <i>España</i> , 275 (1920)
	«La cabra»	Libreta II <i>España</i> , 277 (1920)
Corrado Govoni	«Horas de lluvia»	Libreta II

	«Las cosas que hacen la primavera»	Libreta II <i>España</i> , 151 (1918) <i>La nueva poesía</i>
	«Faroles y mendigos»	Libreta II <i>España</i> , 151 (1918)
	«Los tejados»	Libreta II <i>España</i> , 151 (1918)
Piero Jahier	«Autorretrato»	Libreta II
Enrico Cavacchioli	«Primavera burguesa»	Libreta II <i>España</i> , 151 (1918)
Aldo Palazzeschi	«La fuente del bien»	Libreta II <i>España</i> , 151 (1918)
	«La puerta»	Libreta II <i>España</i> , 151 (1918)
	«Vistas del Paraíso»	Libreta II <i>España</i> , 151 (1918)
Sergio Corazzini	«Desolación del pobre poeta sentimental»	Libreta II
Vincenzo Cardarelli	«Estiva»	Libreta II <i>Índice</i> , 2 (1921)
Camillo Sbarbaro	«Desmayo»	Libreta II
Giuseppe Ungaretti	«Los ríos»	Libreta II
Riccardo Bacchelli	«Apasionada»	Libreta II
	«Recuerdos de adolescencia»	Libreta II
Mario Cestaro	«Andante»	Libreta I
	«Madre»	Libreta I

Al catalogar el corpus en base al período histórico de los autores traducidos, observamos que: ocho poetas se remontan a los siglos XII-XIII (Pietro delle Vigne, Anónimo italiano, Compiuta Donzella, Jacopo da Lentino, Cecco Angiolieri, Folgore da San Gemignano, Cino da Pistoia, Fra Domenico Cavalca); un poeta al siglo XIV (Messer Franco Sacchetti); tres poetas al siglo XV (Panfilo Sasso, Jacopo Sannazaro, Giovanni Pico della Mirandola); dos poetas al siglo XVI (Giambattista Marini, Claudio Achillini); un poeta al siglo XVIII (Giacomo Leopardi); tres poetas a la primera mitad del siglo XIX (Giosuè Carducci, Antonio Fogazzaro, Arturo Graf); veintiséis poetas a la segunda mitad del siglo

XIX (de Giovanni Pascoli a Mario Cestaro). De la mayoría de los autores Díez-Canedo traslada al español solo uno o dos textos. El más traducido es D'Annunzio con seis poemas, seguido por Govoni con cuatro y Sacchetti, Pascoli, Saba, Palazzeschi con tres.

La pluralidad de las fuentes donde se han individuado las traducciones de Díez-Canedo hace patente la dificultad de recopilar, y en muchos casos encontrar, material copioso y tan disperso. A esto se añade otro dato relevante: cuarenta traducciones se han localizado en una sola fuente, mientras que las restantes veintisiete se han localizado en dos o tres fuentes diferentes. De los cuarenta poemas que poseen solo una versión, veintinueve se han quedado inéditos en las libretas —o por lo menos hasta este momento no se ha conseguido localizarlas en prensa o en volumen— y once se han publicado solo en un libro. En cambio, con respecto a los veintisiete poemas que cuentan con más de una versión: uno se ha identificado en una libreta y en un libro, dos en dos libros diferentes, diecisiete en una libreta y en revista, cuatro en dos libros y en revista, tres en una libreta, un libro y en revista. Por lo tanto, todas las traducciones del italiano publicadas en revistas (veinticuatro) se han recogido también en volumen o en las libretas, y un número considerable (cincuenta) aparece en los dos manuscritos.

Las libretas, de hecho, constituyen un valioso documento que convierte Enrique Díez-Canedo en un traductor aún más prolífico —si no en el más prolífico de la lengua italiana en la Edad de Plata—: a los treinta y ocho títulos publicados que se le atribuyen, se añaden veintinueve poemas localizados solo en las libretas. Estas últimas recogen casi enteramente el corpus de sesenta y siete traducciones: los únicos textos traducidos que no se incorporan son las diecisiete versiones poéticas publicadas en *Imágenes* y *Del cercano ajeno*. En la libreta I están presentes veintiséis traducciones del italiano: el grupo de poemas de los siglos XII-XVII, el texto de Leopardi y de siete autores de la segunda mitad del siglo XIX. En la libreta II se recopilan veinticuatro poemas de quince autores que se remontan a la segunda del siglo XIX.

Las traducciones del corpus que hemos reconstruido no sobresalen solo por la cantidad sino también por configurarse como las primeras versiones al español de dichos poemas italianos. En el Catálogo del Proyecto Boscán, que recopila las traducciones españolas de obras italianas hasta 1939, los poemas seleccionados por Díez-Canedo

cuentan únicamente con su traducción²³¹. Solo dos poemas, el de Pietro delle Vigne y de Cecco Angiolieri, disponen también de una traducción al catalán publicada en 1916.

5.2 Factores extratextuales

Para desentrañar los factores extratextuales que intervienen en el proceso de traducción y caracterizan al texto meta, nos servimos de las categorías del modelo de análisis textual elaborado por Nord²³² y distinguimos entre el traductor, la intención del traductor, el receptor del texto meta, el medio, el lugar de recepción, la fecha de recepción y la función del texto meta.

Traductor

Hemos comprobado que Enrique Díez-Canedo poseía un conocimiento elevado del idioma italiano, lo que le permitía traducir directamente de los textos origen. Cuando publica las traducciones en sus libros y antologías de poesía extranjera o las recopila en las libretas manuscritas, desempeña a la vez el papel de traductor y emisor del texto meta, que determina la intención textual. En cambio, las traducciones localizadas en revistas y en volúmenes de otros autores (por ejemplo, «El sueño» publicado en *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)* de Burgos) remiten a un emisor del texto meta que no es Díez-Canedo sino el director de la publicación periódica o el autor del libro. Al analizar estos casos, sin embargo, no hemos vislumbrado la posibilidad de que Díez-Canedo sufriera una influencia relevante en la elección de la intención textual. A excepción del poema de Leopardi, publica una traducción de Carducci y cinco de D'Annunzio respectivamente en los tomos *Carducci* y *D'Annunzio* de la colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, cuya línea editorial prevé la recopilación tendencialmente de traducciones ya realizadas que no sufren modificaciones. De hecho, las seis traducciones de Díez-Canedo se extraen de sus antologías poéticas *Imágenes* y *Del cercano ajeno* y no presentan ningún cambio, solo leves modificaciones que atañen a los signos de

²³¹ En el Catálogo del Proyecto Boscán, sin embargo, se señalan solo quince traducciones de poemas (publicadas en volumen) realizadas por Díez-Canedo: «Soneto» de Cino da Pistoia; «Soneto» de Panfilo Sasso; «El sueño» de Leopardi; «A la Reina de Italia» de Carducci; «El Papa León X» de Fogazzaro; «Morte Regina» de Graf; «Ate» y «Lavanderas» de Pascoli; «En vano», «El engaño», «Suspiria de profundis», «Plegaria a la Madre inmortal», «Quousque eadem?» y «Oda para la resurrección latina» de D'Annunzio; «Regreso al anoche» de Mastri.

²³² En *Text analysis in translation: Theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis* (2005) Nord brinda un modelo de análisis del texto origen, cuyos factores extratextuales consisten en el emisor, la intención del emisor, el receptor del texto origen, el medio, el lugar de publicación, la fecha de publicación, el motivo de publicación y la función del texto origen. Ese modelo se puede aplicar igualmente al texto meta como demuestra Li Yan en su investigación ya mencionada: *Estudio descriptivo sobre la aceptabilidad de las técnicas de traducción de obras clásicas chinas entre lectores españoles...*, 2018, pp. 96-101.

puntuación. Asimismo, en las revistas en las que brinda una contribución, Díez-Canedo a menudo desempeña un papel de prestigio como articulista, crítico y traductor y no parece recibir especiales influencias en la manera de traducir, al contrario, defiende la traducción en verso aun siendo imperante en ese momento histórico la idea de la intraducibilidad de la poesía y la predilección por la prosa. A pesar de que hemos comprobado cierta libertad por parte de Díez-Canedo en la intención textual de sus textos meta, cabe recordar, por último, que en las publicaciones pueden realizarse intervenciones tipográficas relacionadas con la gráfica y la puntuación del texto, que no dependen directamente de la voluntad de su autor.

Intención del traductor

Los numerosos prólogos y paratextos que ha dejado escritos Díez-Canedo nos proporcionan datos acerca de sus intenciones como traductor. Los comienzos de su labor de traducción están marcados por la publicación de las antologías de poesía extranjera *Del mercado ajeno e Imágenes*, cuyos prólogos desvelan su interés por explorar y «descansar» en territorios poéticos ajenos, alejarse de la musa poética familiar, en definitiva, experimentar adentrándose en la literatura de una pluralidad de idiomas. De hecho, ambos títulos están acompañados por la indicación de que los textos recopilados se configuran como «versiones poéticas». Sucesivamente en sus escritos entorno a la traducción poética y en su práctica traductora se destaca la intención firme de realizar traducciones poéticas —que las tentativas sean logradas o menos es otro asunto—. Aboga por la traducción en verso y hasta rechaza la tendencia española a ‘naturalizar’ los textos origen acomodando los elementos ‘exóticos’ a la cultura meta. A la hora de traducir su intención es «enriquecer la versificación original [de la literatura nacional] con esquemas de otras literaturas²³³», integrar el canon tradicional con novedades, en fin, ampliar las fronteras de la literatura del propio país con nuevas miradas.

Receptor del texto meta

En las décadas de la denominada Edad de Plata los círculos de intelectuales y literatos, que dan vida a las tertulias, así como a revistas y proyectos culturales conjuntos, constituyen un aspecto imprescindible del ambiente literario de la época. Las correspondencias entre escritores y personajes literarios de las que disponemos revelan la práctica asidua de intercambiar libros, señalarse novedades literarias, enviar libros propios para pedir un comentario y, viceversa, leer volúmenes para reseñarlos y expresar

²³³ Díez-Canedo, «Poetas y poemas», pp. 9-10.

un juicio. De manera que muy a menudo los primeros en leer un nuevo volumen de creación poética o una nueva traducción eran figuras profesionales pertenecientes al mismo ámbito. Como muestran las cartas que Díez-Canedo intercambia con Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, Mario Puccini, entre otros, uno de los grupos de receptores de sus textos meta está constituido por los intelectuales y los literatos contemporáneos, las figuras profesionales y los expertos que se mueven en el mismo contexto literario y cultural. Luego, la pluralidad de las oportunidades de publicación ensancha el cauce de los receptores: los lectores habituales de las revistas literarias en las que presenta sus traducciones constituyen otro grupo, al que se añade el de los lectores comunes, no profesionales del sector, apasionados de poesía, y específicamente de poesía extranjera, que compran un volumen a ella dedicado. Las libretas manuscritas representan un caso peculiar. Si por un lado varios poemas no se ha logrado localizarlos en una publicación, por otro lado es considerable el número de los textos recopilados, incluso de los que llevan la indicación «traducción inédita» en la libreta II, que se encuentran publicados en otra fuente. El dato deja suponer que más poemas recogidos en los manuscritos están dispersos en revistas y libros, y, de todas formas, que la intención de Díez-Canedo no era que se quedaran inéditos, a saber, sin receptores.

Medio

Ya hemos evidenciado que las traducciones de Díez-Canedo se localizan en tres medios diferentes: revistas, libros y las libretas manuscritas autógrafas. Igualmente, como veremos en el capítulo 6, los textos origen se han identificado en volúmenes y revistas literarias.

Lugar de recepción

Los textos meta de Díez-Canedo fueron recibidos primariamente en España. Dada la relación estrecha del traductor con Hispanoamérica y sus numerosos viajes, sus obras tuvieron cierta difusión también entre literatos de esa parte de mundo (y el volumen *La nueva poesía* se publicó en México durante el exilio). A estos lugares se añade París, donde Díez-Canedo realizó una estancia a finales de la primera década del siglo XX y publicó *Imágenes* con la famosa editorial Ollendorff.

Fecha de recepción

El período temporal de recepción de los textos meta de Díez-Canedo abarca las primeras tres décadas del siglo XX e influye tanto en el medio como en la intención del traductor. Durante la Edad de Plata surgen numerosas revistas literarias y se convierten en el principal centro de difusión de la poesía traducida junto con las antologías, como

revela también el corpus que hemos reconstruido. Por lo que se refiere a la intención del traductor, en ese momento histórico se fortalece la idea que traducir obras extranjeras, por un lado, representa una fuente de inspiración para el poeta-traductor y, por otro lado, constituye un medio para europeizar a España y acoger nuevos estímulos.

Función del texto meta

En el trasfondo de las versiones poéticas recopiladas en los libros *Del cercado ajeno* e *Imágenes* reside una función diferente a la del texto origen. El traductor se vuelca en la traducción de la poesía extranjera para apartarse un tiempo de la poética familiar. En las traducciones sucesivas, en cambio, se vislumbra como orientación la de conservar las intenciones del autor del texto origen y a no ‘españolizar’ *tout court* los elementos ajenos.

5.3 Variaciones entre versiones de un TM

Como se puede apreciar del listado de traducciones que componen nuestro corpus, veintisiete textos meta se han encontrado en más de una localización: veinte cuentan con dos localizaciones y siete con tres localizaciones diferentes. Al analizar la progresión temporal de las versiones de un mismo poema observamos que:

- Un texto («El sueño») se ha localizado en el libro *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)* de 1911 y en la libreta I.
- Diecisiete textos en revista (cuyos números se remontan a 1918, 1919, 1920, 1921 y 1922) y en una de las dos libretas.
- Dos textos, uno de Carducci y uno de D’Annunzio, en la antología *Imágenes* de 1910 y se han vuelto a recopilar en los tomos *Carducci* y *D’Annunzio* respectivamente, publicados alrededor de 1921.
- Cuatro textos, de D’Annunzio, en dos libros y en revista. «En vano», «L’inganno», «Suspiria de profundis» se publicaron antes en un número de la revista *Renacimiento* de 1907, luego en el mismo año se incorporaron al libro de versiones poéticas *Del cercado ajeno* y, por último, se recopilaron en el volumen *D’Annunzio*. Igualmente «Plegaria a la Madre inmortal» se publicó primero en un número de la revista *Prometeo* de 1909, sucesivamente en el libro *Imágenes* (1910) y acabó en *D’Annunzio*.
- Tres textos en revista, en una libreta y en un libro. «Oda para la resurrección latina» se publicó en un número de *España* de 1918 y se recogió tanto en la libreta I como en la antología *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* de 1945. «Las cosas que hacen la primavera» se publicó en otro número de *España*

de 1918, se encuentra en la libreta II y se volvió a publicar en el libro *La nueva poesía* de 1942. Por último, «A mi mujer» se publicó en un número de *España* de 1920, se incorporó en la libreta II y se recopiló en *La nueva poesía*.

Desafortunadamente no poseemos suficientes datos para establecer el período en que Díez-Canedo escribió las libretas, si antes de las publicaciones en revistas entre 1918 y 1922, o después de las mismas, a saber, a partir del año 1922. Sin embargo, destacamos tres aspectos acerca de las demás fuentes: todas las traducciones recopiladas en los tomos *D'Annunzio* y *Carducci* proceden de las antologías *Imágenes* y *Del cercado ajeno*; estas mismas traducciones son las únicas del corpus que no se encuentran en las libretas; y la totalidad de las traducciones publicadas en revistas se volvieron a publicar en volumen y/o se incorporaron a las libretas.

La presencia de múltiples versiones referentes a un mismo texto origen requiere un análisis comparativo para averiguar si se configuran como productos literarios idénticos o registran algunas modificaciones que se han producido en el pasaje de un lugar de publicación a otro. Los datos que hemos recopilado son los siguientes: once traducciones no presentan ningún cambio entre sus versiones (el primero de los «Madrigales», «Quousque eadem?», «Las violetas», «La flauta», «La araña», «Faroles y mendigos», «Primavera burguesa», «Las linterna de los kilómetros», «La fuente del bien», «La puerta», «Vista del Paraíso»); cuatro traducciones cuentan con versiones que difieren por algunas variaciones semánticas y en el uso de la puntuación («Suspiria de profundis», «Oda para la resurrección latina», «A mi mujer», «Los tejados»); siete traducciones revelan solo una o dos variaciones semánticas entre sus versiones (el segundo de los «Madrigales», «El muro», «Las cosas que hacen primavera», «La mujer de la coraza de acero», «Estiva», «La niña», «La cabra»); cuatro traducciones registran variaciones exclusivamente en el uso de la puntuación («A la Reina de Italia», «En vano», «El engaño», «Plegaria a la Madre inmortal») y una sola traducción da lugar a versiones que difieren entre sí por variaciones semánticas cualitativa y cuantitativamente significativas («El sueño»). A través del análisis de las variaciones, hemos detectado: variantes adyáforas, algunos errores no significativos y un solo error de traducción significativo. Según nuestra concepción, en un estudio descriptivo de traducción es necesario dar constancia de cualquier modificación que se produzca en los textos, hasta las que no suponen cambios significativos en la forma o en el contenido semántico, porque pueden brindar información acerca del comportamiento traductor. Más imprescindible aun cuando el ámbito de estudio es la poesía, que se asienta en la atenta elección de las palabras y,

conjuntamente, el ritmo, la métrica, la musicalidad. Asimismo, las variaciones se configuran como datos relevantes a lo largo del proceso de identificación del texto origen en la fase de análisis comparativo entre TO y TM. Por tanto, en la edición de las traducciones hemos decidido registrar todas las variaciones que afectan a los textos meta —incluso las relativas a la puntuación, que no consideramos secundarias—. A continuación, presentamos el listado de las variaciones que hemos identificado y comentamos algunas de las más significativas.

Variaciones de contenido semántico

1. «Madrigales» (el segundo)

	<i>Estudio</i> , 69 (1918)	L1
	mas yo en el alma siento	mas yo en el alma siento
v. 8	gran llama, gran herida, gran tormento	gran llama, gran herida y gran tormento

La introducción de la conjunción ‘y’ en la versión L1 no modifica el metro del verso (endecasílabo) porque se realiza una sinalefa con la palabra antecedente ‘herida’. En el v. 8 del TO²³⁴ la conjunción ‘e’ se repite tres veces para subrayar el paralelismo entre los tres sintagmas nominales: «e gran foco, e gran piaga, e gran tormento». La primera lección conserva el paralelismo entre los tres elementos (llama, herida, tormento) configurándolos como constituyentes yuxtapuestos («gran llama, gran herida, gran tormento»). En cambio, en la segunda lección se introduce una conjunción que instaura una relación de coordinación entre los elementos y quiebra la repetición del esquema ‘adjetivo-sustantivo’ («gran llama, gran herida y gran tormento»).

2. «Suspiria de profundis»

	<i>Del cercado ajeno</i>	<i>Renacimiento</i> , 4 (1907)	<i>D’Annunzio</i>
v. 5	mis ojos cerraréis faltos de luz (¡y no he de ver este ademán, oh Dios!),	mis ojos cerraréis faltos de luz (¡y no he de ver ese ademán, oh Dios!),	mis ojos cerraréis faltos de luz (¡y no he de ver este ademán, oh Dios!),
v. 10	¿Por qué me has de negar ese reposo que te pido? Renuncio a toda luz.	¿Por qué me has de negar ese reposo que te pido? Renuncio a toda luz.	¿Por qué me has de negar este reposo que te pido? Renuncio a toda luz
v. 25	hasta en tinieblas, tú verás la luz, siempre. [...]	hasta en tinieblas, tú verás la luz, siempre. [...]	hasta en tinieblas, tú verás luz, siempre. [...]
v. 33	¡Dadme, pálidas manos, el reposo! Mis ojos oprimid. Siento la luz como un dardo. ¡Que pueda ya dormir,	¡Dadme, pálidas manos, el reposo! Mis ojos oprimid. Siento la luz como un dardo. ¡Que pueda yo dormir,	¡Dadme, pálidas manos, el reposo! Mis ojos oprimid. Siento la luz como un dardo. ¡Que pueda yo dormir,
v. 83	líbrame, buena hermana, de este mal. No puedes , no podré curarme nunca.	líbrame, buena hermana, de este mal. No podré , no podré curarme nunca.	líbrame, buena hermana, de este mal. No puedes , no podré curarme nunca.

²³⁴ Con el fin de elaborar algunas reflexiones preliminares sobre las variaciones de los textos meta, hacemos referencia a los textos origen que presentaremos en el capítulo 6.

v. 88	[...] Nunca vi a la Osa lucir con esa llama.	[...] Nunca vi la Osa lucir con esa llama.	[...] Nunca vi a la Osa lucir con esa llama.
v. 91	Gimo en este mi lecho de dolor.	Llora , en este mi lecho, mi dolor	Gimo en este mi lecho de dolor.
v. 108	si ya no ardiera más en esta llama!	¡Si dejara de arder en esta llama!	si ya no ardiera más en esta llama!

Las variaciones ilustradas se configuran como variantes adióforas, a excepción de dos que constituyen errores no significativos: la tercera lección al v. 25 («verás luz»), que deja el verbo con una sílaba menos en un esquema métrico compuesto por endecasílabos, y la segunda lección al v. 88 («vi la Osa»). Ninguna de las variaciones conlleva cambios métricos. En el v. 108 de la primera y tercera versión («si ya no ardiera más...») se da un hiato entre ‘si’ y ‘ya’ para que se conserve el metro (endecasílabo). Las variaciones más significativas afectan a los vv. 33, 83, 91 y 108.

TO (vv. 31-33): «Pallide mani, datemi il riposo;/ premete le mie palpebre! La luce/ è come un dardo. Oh fatemi dormiré». La primera lección subraya la necesidad que la acción se realice ‘ahora’ («Que pueda ya dormir»), mientras que la segunda y la tercera lección ponen de relieve la voz poética («Que pueda yo dormir»).

TO (vv. 82-83): «buona sorella; caccia questo male!/ Ah, tu non puoi. Non guarirò già mai». La lección de la primera, y de la tercera, versión al español («No puedes, no podré curarme nunca») parece ser la más idónea porque conserva el tiempo presente y el sujeto «tú» del primer verbo («non puoi», referido a la hermana) en contraposición con el tiempo futuro y el sujeto ‘yo’ del segundo («non guarirò»). La lección de la segunda versión, en cambio, prioriza la repetición del mismo verbo («No podré, no podré curarme nunca») y el paralelismo con el v. 104, que en las tres versiones al español es: «No podré, no podré curarme nunca» (en el TO: «Non guarirò, non guarirò più mai»).

TO (v. 91): «Io gemo dal mio letto il mio dolore». La primera lección, igual que la tercera, conserva la precisa elección lexical del autor, que emplea el verbo italiano *gemere*, y el sujeto ‘yo’ («Gimo [...]»). Sin embargo, cambia significativamente la categoría gramatical para expresar el dolor: en el TO es un complemento objeto relacionado con la voz poética que gime («gemo [...] il mio dolore»), en cambio, en las dos versiones al español es un complemento especificativo del sustantivo *letto* («Gimo en este mi lecho de dolor»). Al contrario, la segunda lección no conserva ni el verbo ni el sujeto («Llora [...]»), pero mantiene una relación entre el verbo y el ‘dolor’ que se convierte en el sujeto de la frase («Llora [...] mi dolor»).

TO (v. 108): «e non m'ardesse più l'atroce fiamma!». La primera y la tercera lección expresan el deseo de interrupción de la acción con la negación del verbo acompañada por los adverbios 'ya' y 'más' («si ya no ardiera más»), mientras que la segunda lección expresa el mismo significado con la perífrasis verbal 'dejar de + infinitivo' («si dejara de arder»).

3. «Oda para la resurrección latina»

	<i>La poesía francesa...</i>	<i>España, 171 (1918)</i>	L1
v. 3	¿Qué horror y qué muerte nuevos, qué nueva hermosura, dondequiera en la noche se derraman?	¿Qué horror y qué muerte nuevos, qué nueva hermosura, por doquiera en la noche se derraman?	¿Qué horror y qué muerte nuevos, qué nueva hermosura, por doquiera en la noche se derraman?
v. 56	[...] Los lauros en torno a sus sienas se erizan ,	[...] los lauros erízanse en torno a sus sienas	[...] los lauros erízanse en torno a sus sienas
v. 177	Las vengadoras estrofas [...] las dejaste mutilar en silencio por la vil mano que castra;	Las vengadoras estrofas [...] las dejaras mutilar en silencio por la vil mano que castra;	Las vengadoras estrofas [...] las dejaras mutilar en silencio por la vil mano que castra;
v. 203	Su voluntad de vencer [...]	Su voluntad de vencer [...]	La voluntad de vencer [...]

Los cambios detectados entre las tres versiones se configuran como variantes adiaforas, que no modifican la métrica del poema.

TO (v. 55-56): «[...] Les lauriers/ autour de ses tempes se hérissent»²³⁵. La primera versión conserva el verbo en posición final («en torno a sus sienas se erizan»), mientras que en las otras dos versiones se desplaza en primera posición («erízanse en torno a sus sienas»).

TO (vv. 177-178): «tu les laissas mutiler, en silence,/ par la main vile du châtreur». La primera lección nuevamente se muestra más fiel al TO porque mantiene el verbo al pretérito indefinido («dejaste») como el original «laissas». En la segunda y tercera versión, en cambio, el tiempo verbal escogido es el pretérito imperfecto de subjuntivo («dejaras»). Podría constituirse como un error no significativo o, más bien, representar un caso del uso registrado por la RAE que prevé sustituir el pretérito indefinido con el pretérito imperfecto de subjuntivo²³⁶.

²³⁵ El poema original está escrito en lengua francesa.

²³⁶ Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: *Nueva gramática de la lengua española* [en línea]. <<https://www.rae.es/gramatica/sintaxis/los-tiempos-del-subjuntivo-ii--el-pretérito-imperfecto-cantara-o-cantase-y-el-pretérito-pluscuamperfecto-hubiera-o-hubiese-cantado>> [13/10/2024].

TO (v. 203): «Sa volenté de vaincre». La tercera lección difiere por el uso del artículo determinado («La voluntad») en lugar del adjetivo posesivo que se emplea en el TO («Sa volenté»), probablemente debido a un descuido en la transcripción de las libretas.

4. «El muro»

	<i>La Pluma</i> , 6 (1920)	L1
v. 7	esperando encontrarte al fin [...]	esperando encontrarte al final [...]
v. 8	Pero el fin cada vez más se aleja [...]	Pero el final cada vez más se aleja [...]

TO (vv. 7-8): «sperando incontrarti alla fine [...] / Ma il termine sempre è più lungi [...]». Respecto de la primera lección («fin»), la lección L1 («final») añade una sílaba al verso, pero no supone cambios métricos significativos porque el poema está constituido por versos libres.

5. «Las linternas de los kilómetros»

	<i>España</i> , 151 (1918)	L2
	Son los Angélicos.	Son los Angélicos.
v. 32	Conocen la oscuridad de noche.	Conocen la oscuridad de la noche.
v. 33	Y las estrellas son las linternas de los kilómetros [para ellos]	Y las estrellas son para ellos las linternas de los [kilómetros]

Como en el caso antecedente, la lección L2 («de la noche») cuenta con una sílaba más y, sin embargo, no afecta a la métrica del poema, compuesto por versos libres. Las dos variaciones se configuran como variantes adiáforas.

TO (vv. 31-32): «Sono gli Angelici./ Il buio lo sanno la notte». En el texto origen se expresa la idea que los Angélicos entran en contacto con la oscuridad durante la noche. La primera lección se mantiene fiel al TO y conserva el adverbio temporal («de noche») que describe cuando ocurre el evento. La lección L2 aporta un cambio sutil porque transforma el adverbio temporal en un complemento especificativo referente al sustantivo ‘oscuridad’: «oscuridad de la noche».

TO (v. 33): «E le stelle son le lanterne dei chilometri a loro». La primera lección resulta ser nuevamente la más fiel al TO porque conserva la disposición de los elementos que constituyen el último verso del poema («Y las estrellas son las linternas de los kilómetros para ellos»). En cambio, en la versión L2 el traductor antepone el complemento «para ellos» a las palabras que componen el mismo título de la composición («Y las estrellas son para ellos las linternas de los kilómetros»).

6. «La mujer de la coraza de acero»

	<i>España, 151 (1918)</i>	L2
v. 11	Y él guardaba la llave en un estuche, [...]	Y él guardaba la llave en su estuche, [...]
v. 33	Y en alto silencio, tetánicos los pies [...] recò sul talamo	Y en el alto silencio, tetánicos los pies [...] llevó al tálamo

Las dos variaciones se configuran como variantes adiaforas. Al ser un poema compuesto por versos libres, no supone un cambio métrico la lección L2 al v. 33, que presenta una sílaba más respecto de la primera lección.

TO (v. 11): «Egli tenea la chiave in un astuccio». La primera lección resulta más fiel al TO porque conserva el artículo indeterminado («un estuche»), mientras que la lección L2 lo sustituye con un adjetivo posesivo («su estuche»).

TO (v. 33): «e, in gran silenzio, i piedi tetanici [...]». La primera versión brinda nuevamente una lección más fiel al TO porque conserva el adverbio de modo «in gran silenzio» («en alto silencio»), mientras que la lección L2 aporta una diferencia muy sutil al transformar el adverbio de modo en un adverbio de lugar figurado («en el alto silencio»).

7. «A mi mujer»

	<i>La nueva poesía</i>	<i>España, 275 (1920)</i>	L2
v. 54	coneja; si a su jaula vas, erguida, al mirarte se levanta:	coneja; si a su jaula vas, erguida, al instante se levanta:	coneja; si a su jaula vas, erguida, al mirarte se levanta:

Las tres lecciones conservan el metro del verso (heptasílabo) y se configuran como variantes adiaforas.

TO (vv. 53-55): «coniglia./ Entro l'angusta gabbia, ritta, al vederti,/ s'alza». La primera y la tercera lección conservan la construcción 'al + infinitivo' y el verbo *vederti* («al mirarte»). La segunda lección, en cambio, sustituye el verbo con la locución adverbial «al instante», que transmite e significado de 'inmediatamente'.

8. «La niña»

	<i>España, 275 (1920)</i>	L2
v. 5	Tú estabas, con tu madre y el verdugo, tiesa, rebelde;	Tú estabas, con tu madre y tu verdugo, tiesa, rebelde

Las dos lecciones se configuran como variantes adiaforas.

TO (v. 5): «Stavi, fra il tuo carnefice e la mamma». Los dos sintagmas nominales en el TO presentan una sutil diferencia: el primero va acompañado por un adjetivo posesivo («il tuo carnefice») mientras que el segundo por un artículo determinado («la mamma»). En ambas versiones al español cambia el orden de los dos sustantivos: «madre» se antepone a ‘verdugo’. La primera versión conserva la alternancia adjetivo posesivo y artículo determinado, pero relaciona el primero con el sustantivo ‘madre’ («tu madre») y el segundo con el sustantivo ‘verdugo’ («el verdugo»). La segunda versión, en cambio, repite el adjetivo posesivo en los dos sintagmas («tu madre y tu verdugo»).

9. «La cabra»

	<i>España, 277 (1920)</i>	L2
v. 6	Aquel balido igual era fraterno con mi dolor; [...]	Aquel balido igual era fraterno de mi dolor; [...]

10. «Las cosas que hacen la primavera

	<i>La nueva poesía</i>	<i>España, 151 (1918)</i>	L2
v. 5	El paraguas verde del pobre campesino que sale a pedir limosna, con lluvia.	El paraguas verde del pobre de los campos que sale a pedir limosna, con lluvia.	El paraguas verde del pobre campesino que sale a pedir limosna, con lluvia.
v. 15	al paso de los guardias , que llevan el [bastón	al paso de los guardas , que llevan el [bastón	al paso de los guardias , que llevan el [bastón

TO (v. 5): «L’ombrello verde del mendicante di campagna». Las tres lecciones se configuran como variantes adyáforas. La segunda versión conserva los dos complementos especificativos del TO («del mendicante di campagna»): «del pobre de los campos». En la primera y tercera versión, en cambio, se unen los dos sustantivos (‘mendicante’ y ‘campagna’) en un único complemento especificativo: ‘pobre’ se convierte en atributo del sustantivo ‘campesino’ («del pobre campesino»).

TO (v. 15): «mentre passan le guardie, col bastone». Si bien en italiano el término *guardia* posee tanto el significado de ‘guardia’ como de ‘guarda’ en español, en ese contexto se emplea decididamente con el primer significado. Probablemente la segunda lección («guardas») se debe a un descuido del traductor o del tipógrafo.

11. «Los tejados»

	<i>España, 151 (1918)</i>	L2
v. 27	con las doradas bayonetas caladas de los pararrayos,	con las doradas bayonetas coladas de los pararrayos,

TO (vv. 26-27): «con le indorate baionette/ inastate dei parafulmini». En el *Diccionario de Autoridades* la entrada «bayoneta» registra la expresión ‘bayoneta calada’: «Se dice quando está puesta en la boca del fusíl»²³⁷, asimismo en el *Diccionario de la Lengua Española* una de las acepciones de ‘calar’ es «armar o encajar la bayoneta»²³⁸. Por tanto, la lección «bayonetas caladas» corresponde perfectamente a «baionette inastate» del TO, mientras que la lección L2 («bayonetas coladas») probablemente se debe a un descuido en la transcripción a máquina de la libreta manuscrita.

12. «Estiva»

	<i>Índice, 2 (1921)</i>	L2 (mecanografiada)	Libreta manuscrita
v. 8	estación que menos padece de obscuridades , de crisis,	estación que menos padece de obscenidades , de crisis,	estación que menos padece de obscuridades , de crisis,

TO (vv. 7-8): «stagione la meno dolente/ d’oscuramenti e di crisi». La lección errónea de la libreta mecanografiada («obscenidades») se debe a un descuido en la transcripción a máquina de la libreta manuscrita, que cuenta con la lección correcta («obscuridades»), probablemente debido a la semejanza de las palabras ‘obscuridades’ y ‘obscenidades’.

Variaciones de contenido semántico significativas

13. «El sueño»

	L1	<i>Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)</i>
v. 1	En el amanecer, y por los juntos	Era el amanecer, y por los juntos
v. 2	postigos del balcón su albor naciente filtraba el sol [...]	postigos del balcón su albor pristino filtraba el sol [...]
	[...] —Respondí: —¿De dónde vienes, cara beldad? [...] [...] Pero ¿vas a dejarme nuevamente?	[...] Respondí: «¿De dónde vienes, cara beldad? [...] [...] Pero ¿vas a dejarme nuevamente?
v. 19	¡Ay, temiéndolo estoy! Mas, di ¿qué fuera de ti? ¿la de antes eres? y ¿qué interno	¡Ay! Temiendo estoy. Mas di, ¿qué fuera de ti? ¿La de antes eres? y ¿qué interno
v. 21	mal te atormenta? — Ya el olvido anubla tu pensamiento y el sopor lo envuelve	mal te atormenta? Ya el olvido anubla tu pensamiento, y el sopor lo envuelve .
v. 23	—respondió—. Muerta soy; ha muchas lunas	Respondió: «Muerta soy; ha muchas lunas
v. 24	que no me has visto ya. —Tales palabras	que no me has visto ya». Sintió mi pecho
v. 25	me oprimieron el pecho inmensamente—. En la flor de mis años extinguida,	dura opresión, mientras seguía ella: «En la flor de mis años extinguida,
	[...] y el destino es duro	[...] y el destino es duro
v. 33	de la esperanza que la tumba sacia.	de la esperanza que so tierra grana.
	[...] y en el cielo	[...] y en el cielo

²³⁷ Real Academia Española: *Diccionario de Autoridades* [en línea]. <<https://apps2.rae.es/DA.html>> [12/09/2024].

²³⁸ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [12/09/2024].

v. 42	mandado estaba que el sudor extremo sentir debiera el blando cuerpo amado, y no más estos míseros despojos	mandado estaba que el sudor extremo sentir debiera el cuerpecillo amado, y no más estos míseros despojos
v. 44	intactos me quedarán? ¡Cuántas veces al pensar que no vives, que ya nunca	enteros me quedasen? ¡Cuántas veces al pensar que no vives, que ya nunca
v. 46	te hallaré en este mundo, no lo puedo creer! ¡Ay de mí triste! ¿qué es aquesto	te hablaré en este mundo, no lo puedo creer! ¡Ay de mí triste! ¿qué es aquesto
v. 48	que muerte llaman? ¡Si hoy en dura prueba	que llaman muerte? ¡Si hoy, para probarlo,
v. 49	lo alcanzase a saber, la testa inermesustrayendo al rencor tenaz del hado! Mozo soy, [...]	poder tuviera, la cabeza inermesustrayendo al rencor tenaz del hado! Joven soy, [...]
v. 56	— <u>Ambos nacimos para el llanto, dijo:</u> no sonrió ventura a nuestra vida	« <u>Ambos nacimos para el llanto», dijo:</u> no sonrió la dicha a nuestra vida
v. 60	Mas si me baña el llanto las pupilas y en palidez se vela mi semblante por tu ausencia, si carga de zozobras	Mas si me baña el llanto las pupilas y en palidez se vela mi semblante por tu ausencia, y si llevo de honda angustia
v. 61	lleva mi corazón, [...]	cargado el corazón, [...]
v. 65	[...] Yo entonces esperaba, desesperaba, día y noche; en duda	[...] Yo entonces esperaba, desesperaba, día y noche; en vana
v. 66	vana estáncase hoy la mente mía.	duda se estanca la mente mía.
v. 74	—Y ella: — <u>Ten consuelo, oh sin ventura; de piedad avara no te fui en vida ni te soy, que digna de lástima también fui. No te quejes de aquesta infelicísima doncella.</u>	Y ella: « <u>Ten consuelo, ¡oh sin ventura! de piedad avara no te fui en vida, ni te soy, que digna fui de piedad también. No te querelles de aquesta infelicísima doncella.</u> »
v. 80	[...] dame, amada, tu diestra, que la toque. —Y ella en acto triste y suave la tendía. [...]	[...] dame, amada, tu diestra, que la toque». Y ella en el acto triste y suave la tendía. [...]
v. 84	[...] Mientras se la cubro de besos, palpitante de afanosa dulzura, y al ansioso pecho la oprimo, de sudor el pecho	[...] Mientras se la cubro de besos, palpitante de afanosa dulzura, y al ansioso pecho la oprimo, de sudor el rostro
v. 85	y el rostro hervían; en las fauces presa	y el pecho hervían; en las fauces presa
v. 86	la voz; temblaba el día en la mirada.	la voz; la luz temblábame en los ojos.
v. 96	[...] —Quise gritar de angustia, y desmayando , llenas de inconsolable llanto las pupilas, me desprendí del sueño. Mas los ojos	[...] Quise gritar de angustia, y desmayado , llenas de inconsolable llanto las pupilas, me desprendí del sueño. Mas los ojos
v. 99	reteniéndola aún, [...]	reteníanla aún, [...]

Las dos versiones del poema de Leopardi realizadas por Díez-Canedo constituyen el único caso en el que las variaciones son especialmente relevantes desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo. Un ulterior aspecto interesante es que en los vv. 21-23 de la versión recopilada en el libro *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)* se produce un error de traducción, debido probablemente a una mala interpretación del texto origen, que, sin embargo, se enmienda en la versión transcrita de la libreta. La peculiaridad de «El sueño» reside en que a lo largo de toda la composición se entrelazan dos voces que dialogan: el amado (el yo poético), que se ha abandonado al sueño, y la mujer amada y perdida para siempre, que entra en el sueño (en la tabla hemos subrayado sus intervenciones).

TO (vv. 2-3): «per lo balcone insinuava il sole/ nella mia cieca stanza il primo albore». Las dos lecciones se configuran como variantes adiaforas. Sin embargo, la segunda lección («pristino albor») se mantiene más fiel al matiz de significado expresado por el adjetivo *primo*.

TO (v. 19): «Io n'ho gran tema [...]». La lección L1 («¡Ay, temiéndolo estoy! [...]») conserva el metro del verso (endecasílabo), mientras que la segunda lección reduce el verso de una sílaba («¡Ay! Temiendo estoy. [...]»).

TO (vv. 21-24): «Obblivione ingombra/ i tuoi pensieri, e gli avviluppa il sonno;/ disse colei. Son morta, e mi vedesti/ l'ultima volta, or son più lune. [...]». Estas palabras las pronuncia la amada en respuesta al yo poético como evidencia el comentario del narrador: «disse colei». En la versión publicada en volumen se observa un error de traducción: la frase «Ya el olvido anubla tu pensamiento, y el sopor lo envuelve» se atribuye erróneamente al yo poético, como señalan las comillas angulares que enmarcan su discurso, y solamente la frase sucesiva está pronunciada por la amada: «Respondió: “Muerta soy; ha muchas lunas/ que no me has visto ya”. [...]». El error se ve enmendado en la lección de la libreta que atribuye ambas frases a la voz femenina: «—Ya el olvido anubla/ tu pensamiento y el sopor lo envuelve/ —respondió—. Muerta soy; ha muchas lunas/ que no me has visto ya».

TO (vv. 24-25): «[...] Immensa/ doglia m'opresse a queste voci il petto./ Ella seguì: [...]». La lección L1 conserva la imagen de las palabras («queste voci») que causan la opresión («Tales palabras me oprimieron el pecho inmensamente»), mientras que en la segunda lección no se encuentra la referencia a las voces ni a la «inmensa doglia» pero se conserva la intervención del narrador que introduce la continuación del discurso de la amada «Ella seguì:» («Sintió mi pecho dura opresión, mientras seguía ella:»).

TO (v. 42): «cotesta cara e tenerella salma». La lección L1 («blanco cuerpo amado») conserva el empleo de un dúplice atributo para describir la salma («cara e tenerella»). En cambio, la segunda lección («cuerpecillo amado») mantiene el sufijo con valor afectivo («tenerella»).

TO (v. 46): «[...] e mai/ avverrà ch'io ti ritrovi al mondo». La lección L1 resulta más fiel al TO porque conserva el verbo *ritrovare* («que ya nunca/ te hallaré en este mundo [...]»), mientras que la segunda lección lo sustituye con el verbo 'hablar' («que ya nunca/ te hablaré en este mundo [...]»).

TO (v. 86): «[...] al guardo traballava il giorno». La lección L1 conserva la referencia al *guardo* y al *giorno* («[...] temblaba el día en la mirada»), mientras que en la segunda

lección se aplica la sinécdoque a los sustantivos sustituyendo la «mirada» con «los ojos» y ‘el día’ con la ‘luz’.

Variaciones en el uso de los signos de puntuación

La cantidad de variaciones relacionadas con la puntuación que hemos individuado al comparar las versiones de un mismo texto origen realizadas por Díez-Canedo nos sugiere un rasgo de su comportamiento traductor: a la hora de estudiar un poema y traducirlo otorga importancia a todos los niveles lingüísticos y textuales. Si bien a menudo la puntuación y la gráfica de los textos se ven afectadas por las intervenciones tipográficas, la mayoría de las variantes identificadas parecen responder a elecciones muy precisas y conscientes que apuntan a conservar lo más posible los signos del texto origen. El poema «Los tejados» constituye un caso ejemplificativo. Si la traducción publicada en L2 opta por algunos cambios de puntuación respecto al TO, la versión publicada en *España* en cambio la mantiene exactamente inalterada: v. 4 «abbiano impresso le tenere gote;»/ «hubiesen impresso las tiernas mejillas» (L2)/ «hubiesen impresso las tiernas mejillas;» (*España*); v. 6 «di tramonti e d’aurore,»/ «de auroras y de ocasos» (L2)/ «de auroras y de ocasos,» (*España*); v. 8 «decapitazioni del sole;»/ «decapitaciones del sol» (L2)/ «decapitaciones del sol;» (*España*).

1. «El sueño»

	L1	<i>Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)</i>
v. 15	[...] ¡Ay cuánto, cuánto por ti sufriera y sufro; ni esperaba que a saberlo llegases, y así era	[...] ¡Ay cuánto, cuánto por ti sufriera y sufro! Ni esperaba que a saberlo llegases, y así era
v. 17	desconsolado más el dolor mío!	desconsolado más el dolor mío.
v. 19	¡Ay, temiéndolo estoy! Mas, di [...]	¡Ay! temiendo estoy. Mas di , [...]
v. 37	[...] —¡Oh amada, oh sin ventura!	[...] «¡Oh amada, oh sin ventura,
v. 38	calla, calla, exclamé, que me destrozás	calla, calla—exclamé—, que me destrozás,
v. 39	hablando el corazón. [...]	hablando, el corazón! [...]
v. 51	Mozo soy, mas se pierde y se consume	¡Joven soy, mas se pierde y se consume
v. 52	como vejez mi juventud; y temo	como vejez mi juventud! y temo,
v. 55	—Ambos nacimos para el llanto, dijo;	«Ambos nacimos para el llanto», dijo:
v. 64	[...] Yo entonces esperaba,	[...] Yo, entonces, esperaba,
v. 72	[...] —Y ella: —Ten consuelo, oh sin ventura; de piedad avara	[...] Y ella: «Ten consuelo, ¡oh sin ventura! de piedad avara
v. 73	no te fui en vida ni te soy, que digna	No te fui en vida, ni te soy, que digna
v. 77	—Por nuestras desventuras, clamé entonces, y el amor que sentí; por aquel grato nombre de juventud, por la esperanza	«Por nuestras desventuras—clamé entonces— y el amor que sentí por aquel grato nombre de juventud, por la esperanza
v. 79	de nuestros días muerta dame, amada,	de nuestros días muerta, dame, amada,
v. 80	tu diestra, que la toque. —Y ella en acto	tu diestra, que la toque». Y ella, en el acto

v. 13	¡ Oh , renuncia total, oh , grato olvido	¡Oh renuncia total, oh grato olvido	¡ Oh , renuncia total ; oh , grato olvido
v. 15	(¡ Ay , nunca el alma alcanzará el olvido,	(¡ Ay ! Nunca el alma alcanzará el olvido,	(¡ Ay , nunca el alma alcanzará el olvido,

5. «Suspiria de profundis»

	<i>Del cercado ajeno</i>	<i>Renacimiento, 4 (1907)</i>	<i>D'Annunzio</i>
v. 5	(¡y no he de ver este ademán, oh Dios!),	(¡y no he de ver este ademán, oh Dios!),	(¡y no he de ver este ademán, oh , Dios!),
v. 8	¡Oh lecho tibio y hondo, dulce sueño!	¡ Oh , lecho tibio y hondo, dulce sueño!	¡ Oh , lecho tibio y hondo, dulce sueño!
v. 9	[...] cuál es mi culpa, oh Dios?	[...] cuál es mi culpa, oh Dios?	[...] cuál es mi culpa, oh , Dios?
v. 13	Llégueme a mí y abrácame la muerte .	Llégueme a mí y abrácame la muerte .	Llégueme a mí y abrácame la muerte ;
v. 15	[...] ¡Nunca, nunca ver la luz , y mis áridos ojos en el sueño	[...] ¡Nunca, nunca ver la luz y mis áridos ojos en el sueño	[...] ¡Nunca, nunca ver la luz , y mis áridos ojos en el sueño
v. 18	[...] ¿Cuál es mi culpa, oh Dios?	¿Cuál es mi culpa, oh Dios?	¿Cuál es mi culpa, oh , Dios?
v. 25	hasta en tinieblas, tú verás la luz ,	hasta en tinieblas, tú verás la luz	hasta en tinieblas, tú verás la luz ;
v. 26	siempre. Tu Dios, oh mísero, es un Dios	siempre. Tu Dios, oh mísero, es un Dios	siempre. Tu Dios, oh , mísero, es un Dios
v. 27	cruel. —¡Triste de mí , que ya ni el sueño	cruel. —¡Triste de mí ! que ya ni el [...]	cruel. —¡Triste de mí , que ya ni el [...]
v. 28	me cerrará los ojos, ni la muerte!...	me cerrará los ojos, ni la muerte ...	me cerrará los ojos, ni la muerte!...
v. 29	[...] Quiero dormir ,	[...] Quiero dormir .	[...] Quiero dormir .
v. 30	¡dadme, queridas manos, el reposo!	¡Dadme, queridas manos, el reposo!	¡Dadme, queridas manos, el reposo!
v. 31	¡Dadme, pálidas manos, el reposo !	¡Dadme, pálidas manos, el reposo ;	¡Dadme, pálidas manos, el reposo !
v. 32	Mis ojos oprimid. Siento la luz	mis ojos oprimid ! Siento la luz	Mis ojos oprimid. Siento la luz
v. 35	[...] A mi Dios alzaos juntas ; impetrad mi muerte si no merece mi pecado el sueño.	[...] A mi Dios alzaos juntas : impetrad mi muerte , si no merece mi pecado el sueño.	[...] A mi Dios alzaos juntas ; impetrad mi muerte si no merece mi pecado el sueño.
v. 39	[...] oh Dios, dormir.	[...] oh Dios, dormir.	[...] oh , Dios, dormir.
v. 52	¡Oh memoria! [...]	¡ Oh , memoria! [...]	¡ Oh , memoria! [...]
v. 56	[...] de aguas y árboles, rumor salía , altemo, de coloquio [...]	[...] de aguas y árboles, rumor salía altemo, de coloquio [...]	[...] de aguas y árboles, rumor salía , altemo, de coloquio [...]
v. 58	Ella, entonces, movía con su hálito círculos de astros [...]	Ella, entonces, movía con su hálito círculos de astros [...]	Ella, entonces, movía , con su hálito , círculos de astros [...]
v. 64	¡Oh deseos ardientes , oh silencio	¡ Oh , deseos ardientes ; oh , silencio	¡ Oh , deseos ardientes ; oh , silencio ,
v. 68	¿Me ocultarás profundidad remota	¿Me ocultarás , profundidad remota	¿Me ocultarás , profundidad remota
v. 73	[...] ¡ Bebo con mi hálito	[...] Bebo con mi hálito	[...] ¡ Bebo con mi hálito
v. 74	el aire, para ella todo paz !	el aire, para ella todo paz.	el aire, para ella todo paz !
v. 77	[...] ¡Qué silencio luego, en la sombra gélida, remota!	[...] ¡Qué silencio , luego, en la sombra gélida, remota!	[...] ¡Qué silencio , luego, en la sombra gélida, remota!
v. 81	Tengo sed. Mata esta llama que me consume : quítame el dolor , líbrame, [...]	Tengo sed. Mata esta llama que me consume ; quítame el dolor ; líbrame, [...]	Tengo sed. Mata esta llama que me consume : quítame el dolor ; líbrame, [...]
v. 85	¡ Cómo , al nacer el alba, brilla el cielo!	¡ Cómo , al nacer el alba, brilla el cielo!	¡ Cómo al nacer el alba, brilla el cielo!
v. 86	¡ Cómo , en su lento agonizar , la noche	¡ Cómo en su lento agonizar la noche	¡ Cómo en su lento agonizar la noche
v. 87	palpita! ¡Oh Dios, cómo palpita! [...]	palpita! ¡ Oh , Dios, cómo palpita! [...]	palpita! ¡ Oh , Dios, cómo palpita! [...]
v. 90	Les da de un hombre lástima el dolor	Les da , de un hombre , lástima el dolor	Les da de un hombre lástima el dolor

v. 92	Del alba enamorado , ríe el cielo.	Del alba enamorado , ríe el cielo.	Del alba enamorado ríe el cielo
v. 101	Mas descendía para mí del cielo una promesa ; y en la inmensa noche	Mas descendía para mí del cielo una promesa , y en la inmensa noche	Mas descendía para mí del cielo una promesa ; y en la inmensa noche
v. 103 v. 104 v. 105 v. 106 v. 107 v. 108	¡Hoy , hermana, muy otro es este mal! No podré, no podré curarme nunca. ¡Si muriese! ¡Si al menos esta noche la postrer noche fuera y el dolor último, contemplando el suave cielo , si ya no ardiera más en esta llama!	Hoy, hermana, muy otro es este mal. ¡No podré, no podré curarme nunca!... ¡Si muriese! ¡Si , al menos , esta noche la postrer noche fuera , y el dolor último, contemplando el suave cielo! ¡Si dejara de arder en esta llama!	¡Hoy , hermana, muy otro es este mal! No podré, no podré curarme nunca. ¡Si muriese! ¡Si al menos esta noche la postrer noche fuera y el dolor último, contemplando el suave cielo ; si ya no ardiera más en esta llama!
v. 117	[...] ¡Oh sonriente cielo!	[...] ¡Oh , sonriente cielo	[...] ¡Oh , sonriente cielo!

6. «Plegaria a la Madre inmortal»

	<i>Imágenes</i>	<i>Prometeo, 9 (1909)</i>	<i>D'Annunzio</i>
v. 6	común para todos, tú sola que nunca te entregas: escucha.	común para todos, tú sola que nunca te entregas: escucha.	común para todos, tú sola , que nunca te entregas: escucha.
v. 8	Yo tan agobiado de ciencia	Yo tan agobiado de ciencia	Yo , tan agobiado de ciencia
v. 16	Tendido en la yerba de espaldas heme aquí : se apoya en mi brazo	Tendido en la yerba de espaldas heme aquí : se apoya en mi brazo	Tendido en la yerba de espaldas heme aquí ; se apoya en mi brazo
v. 25	degolláronle y luego crueles le despedazaron; yo vi	degolláronle y luego crueles le despedazaron; yo vi	degolláronle y luego, crueles , le despedazaron; yo vi
v. 39	¡oh Persuasiva! Heme aquí , otra vez nuevo, prematuro,	¡oh Persuasiva! Heme aquí otra vez nuevo, prematuro,	¡oh , Persuasiva! Heme aquí otra vez nuevo, prematuro,
v. 44	tengo en verdad por cosa leve puesto en paragón con la obra	tengo en verdad por cosa leve puesto en paragón con la obra	tengo en verdad por cosa leve , puesto en paragón con la obra
v. 55	multiplica esta sangre mía doliente para que mi alma	multiplica esta sangre mía doliente para que mi alma	multiplica esta sangre mía doliente , para que mi alma
v. 60	[...] Mírame sano en la yerba, con finos músculos corazón recio y amplia frente.	[...] Mírame sano en la yerba, con finos músculos corazón recio y amplia frente.	[...] Mírame sano en la yerba, con finos músculos , corazón recio y amplia frente.
v. 64	Tú amparas el sueño del fuerte . Y a tu favor yo me abandono.	Tú amparas el sueño del fuerte , y a tu favor yo me abandono.	Tú amparas el sueño del fuerte . Y a tu favor yo me abandono.
v. 68	lentos, y en tus ásperos pinos de agujas y piñas los vagos acordes, [...]	lentos, y en tus ásperos pinos de agujas y piñas los vagos acordes, [...]	lentos, y en tus ásperos pinos de agujas y piñas , los vagos acordes, [...]
v. 76	tan oída, la voz viril en mi corazón solitario	tan oída, la voz viril en mi corazón solitario	tan oída, la voz viril , en mi corazón solitario

7. «Oda para la resurrección latina»

	<i>La poesía francesa...</i>	<i>España, 171 (1918)</i>	L1
v. 31 v. 32	[...] «Heme aquí, Señor, enviadme . ¿Con qué signo? ¿para qué pacto?».	[...] «Heme aquí, Señor, enviadme . ¿Con qué signo? ¿para qué pacto?».	[...] «Heme aquí, Señor, enviadme , ¿con qué signo? ¿para qué pacto?».
v. 62	que el degüello de la no manchada [novilla] , que habrá de teñir la popa cuadrada.	que el degüello de la no manchada [novilla] que habrá de teñir la popa cuadrada.	que el degüello de la no manchada [novilla] , que habrá de teñir la popa cuadrada.
v. 72	oh Deseable, si solo y ansioso jamás	oh Deseable, si solo y ansioso jamás	oh , Deseable, si solo y ansioso jamás

v. 91	como raíces en primavera , pregono e invoco [...]	como raíces en primavera pregono e invoco [...]	como raíces en primavera pregono e invoco [...]
v. 95	hasta que todo el cielo se inflame con el doble ardor y todas las fuentes extintas	hasta que todo el cielo se inflame con el doble ardor , y todas las fuentes extintas	hasta que todo el cielo se inflame con el doble ardor , y todas las fuentes extintas
v. 139	así conduce todas las vergüenzas detrás de sus hombres [...]	así conduce todas las vergüenzas detrás de sus hombres [...]	así conduce todas las vergüenzas , detrás de sus hombres [...]
v. 215	Que , para los Latinos , es la hora santa	Que , para los Latinos , es la hora santa	Que para los Latinos es la hora santa

8. «A mi mujer»

	<i>La nueva poesía</i>	<i>España, 275 (1920)</i>	L2
v. 5	Se le rizan al viento las plumas, baja el cuello para beber , y escarba;	Se le rizan al viento las plumas, baja el cuello para beber y escarba;	Se le rizan al viento las plumas, baja el cuello para beber , y escarba;
v. 7	mas tiene el andar lento de tu paso de reina ; y avanza por la hierba	mas tiene el andar lento de tu paso de reina y avanza por la hierba	mas tiene el andar lento de tu paso de reina ; y avanza por la hierba
v. 41	A tus pies una santa parece, en indomables fervores encendida;	A tus pies , una santa parece, en indomables fervores encendida;	A tus pies una santa parece, en indomables fervores encendida;
v. 65	¿Quién podría quitarle de nuevo la comida ?	¿Quién podría quitarle de nuevo la comida ;	¿Quién podría quitarle de nuevo la comida ?
v. 66	¿quién el pelo caído de su espalda, y al nido	quién el pelo caído de su espalda, y al nido	¿quién el pelo caído de su espalda, y al nido
v. 68	para el parto llevárselo?	para el parto , llevárselo?	para el parto llevárselo?
v. 72	Ella se va en otoño : tú en eso no la igualas.	Ella se va en otoño ; tú en eso no la igualas.	Ella se va en otoño : tú en eso no la igualas.
v. 84	También en otros seres te veo a tí : en la abeja;	También en otros seres te veo a tí : en la abeja;	También en otros seres te veo a tí ; en la abeja;

9. «Los tejados»

	<i>España, 151 (1918)</i>	L2
v. 4	en que las diáfanas nubes hubiesen impreso las tiernas mejillas ; otras ensangrentadas como antorchas	en que las diáfanas nubes hubiesen impreso las tiernas mejillas otras ensangrentadas como antorchas
v. 6	de auroras y de ocazos , como cepos para las vespertinas	de auroras y de ocasos como cepos para las vespertinas
v. 8	decapitaciones del sol ; negruzcas otras, [...]	decapitaciones del sol negruzcas otras, [...]
v. 16	puestas a secar en canal sin salida ,	puestas a secar en canal sin salida

6. PROCESO DE IDENTIFICACIÓN DE LOS TTOO

6.1 Fuentes consultadas

En su metodología de la investigación para estudios descriptivos de traducción Toury trae a colación las dificultades que pueden surgir a lo largo del proceso de identificación del texto origen apropiado cuando no se poseen datos claros, entre otras la pluralidad de candidatos a texto origen²³⁹. El corpus que hemos reconstruido para el presente estudio constituye un caso ejemplificativo por tres razones: 1. El arco temporal de los poemas recopilados es de asombrosa extensión. Dieciocho textos se remontan a siglos muy remotos (de 1100 a 1600). Cuanto más se ensancha la distancia entre el traductor y los originales, más complejo se hace para el investigador rastrear la versión que ha sido empleada para traducir el texto meta seleccionado. 2. En el fervor cultural de la Edad de Plata que caracteriza a varios países, como Italia y España, surgen una multitud de revistas literarias y se difunde entre los autores la costumbre a publicar poemas sueltos en la prensa periódica y luego volver a publicarlos en volumen. Además, junto a las revistas otro medio que sigue promulgando la poesía son las antologías. A veces los mismos autores deciden recoger una parte de su poesía ya publicada en una nueva edición. Por consiguiente, en muchos casos los textos origen cuentan con más de una versión y no es una tarea fácil localizarlas. Establecer la identidad del texto origen significa acudir a las fuentes consultadas por el traductor y esto proporciona información en torno a su *modus operandi* y a la norma que caracteriza al corpus. 3. No poseemos ninguna información acerca de los textos origen y tampoco podemos contar con la biblioteca de Enrique Díez-Canedo²⁴⁰ que nos habría desvelado las fuentes a su alcance, probablemente consultadas para su actividad de traducción. El único dato del que disponemos son las referencias bibliográficas que el traductor introduce en sus artículos y libros.

En la larga fase de identificación de los textos origen hemos consultado un número notable de materiales y fuentes. El primer parámetro de la búsqueda ha sido rastrear las obras dedicadas a la poesía italiana (antigua y contemporánea) publicadas en Italia y en España entre las últimas décadas del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, a saber, contemporáneas a Díez-Canedo o, de todas formas, no remotas con respecto a su fecha de nacimiento. Por lo que concierne a los poemas de autores italianos coetáneos de Díez-

²³⁹ Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá...*, pp. 117-120.

²⁴⁰ Díez-Canedo tuvo que dejar sus libros en Madrid cuando se exilió a México en 1939 y el patrimonio de la biblioteca se fue destruyendo.

Canedo, no nos hemos ceñido a acudir a la primera publicación en volumen, sino que hemos intentado localizar otras versiones del mismo texto origen publicadas en revistas anteriormente o recopiladas en antologías sucesivamente. Asimismo, hemos examinado las columnas consagradas a la poesía extranjera de las revistas españolas más prestigiosas de la época. A continuación, presentamos las fuentes consultadas, que dividimos en cuatro grupos:

1. La bibliografía sobre la literatura italiana citada por Díez-Canedo en sus escritos y artículos:
 - Jean Dornis, *La Poésie Italienne Contemporaine*, Paris, Paul Ollendorff, 1898.
 - François Gaeta, *L'Italie littéraire d'aujourd'hui*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition E. Sansot, 1904.
 - Maurice Muret, *La littérature italienne d'aujourd'hui*, Paris, Perrin et C.ie Libraires-Editeurs, 1906.
 - AA. VV., *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1912.
 - Aldo Palazzeschi, *L'incendiario*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1913.
 - Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Laterza, 1916.
 - Carlo Vossler, *Letteratura italiana contemporanea. Dal romanticismo al futurismo*, Napoli, Ricciardi, 1916.
 - Giovanni Papini, Pietro Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, Firenze, Vallecchi, 1920.
 - Enrico Falqui, Aldo Capasso, *Il fiore della lirica italiana. Dalle origini ad oggi*, Lanciano, Carabba, 1933.
2. Las principales revistas literarias italianas en las primeras décadas del siglo XX (algunas de esas mencionadas por Díez-Canedo en más de un escrito): *Lacerba*, *La Voce*, *La Ronda*, *La Diana*.
3. Las revistas disponibles en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.
4. Las antologías de poesía italiana publicadas a partir de la segunda mitad del siglo XIX:
 - Giosuè Carducci, *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, Firenze, L'Istituto Editoriale Italiano, 1862.
 - Carlo Villani, *La lirica italiana delle origini*, Pistoia, Fratelli Bracali, 1899.
 - Eugenia Levi, *Dai nostri poeti viventi*, Firenze, R. Bemporad & Figlio e Successori B. Seeber, 1903 [1ª edición 1891, 2ª edición 1896].

- Eugenia Levi, *Lirica italiana antica*, Firenze, R. Bemporad & Figlio e Successori B. Seeber, 1908 [1ª edición 1904].
 - Giosuè Carducci, *Antica lirica italiana*, Firenze, G. C. Sansoni, 1907.
 - Eugenia Levi, *Lirica italiana antica nel Cinquecento e nel Seicento fino all'Arcadia*, Firenze, Olschki, 1909.
 - Luigi Ricci, *Le cento migliori poesie (liriche) della lingua italiana*, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1909.
 - Raffaello Barbiera, *I poeti italiani del secolo XIX*, Milano, Fratelli Treves, 1913.
5. Los ensayos dedicados a autores italianos traducidos por Díez-Canedo.
- Thomas, *Gongora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1911.

6. Los libros de poesía de autores italianos traducidos por Díez-Canedo.

A través del examen de las fuentes hemos individuado los sesenta y siete originales italianos, de los cuales treinta y tres se han identificado en más de una publicación. Ha sido necesario, por tanto, llevar a cabo un análisis comparativo entre las versiones de un mismo poema con el fin de detectar posibles variaciones. Sucesivamente para determinar el texto origen apropiado hemos realizado el análisis contrastivo entre traducciones y originales. Presentamos los resultados del estudio contrastivo en el próximo subcapítulo con una tabla que pone en relación el texto meta con el correspondiente texto origen y la relativa localización.

6.2 Corpus TTMM y TTOO

TM	TO	Localización TO
Pedro delle Vigne «Canción»	Pietro delle Vigne «Amore, in cui disio ed ho fidanza...»	Carducci, <i>Antica lirica italiana</i> , 1907
Anónimo italiano siglo XIII-XIV «Tapina me che amavo uno sparviero...»	Ignoto del sec. XIII «Tapina me che amavo uno sparviero...»	Levi, <i>Lirica italiana antica</i> , 1908
La Doncella Compiuta «A la stagion che il mondo foglia e fiora...» . «Lasciar vorrei lo mondo, e Dio servire...»	Compiuta Donzella «A la stagion che il mondo foglia e fiora...» . «Lasciar vorrei lo mondo, e Dio servire...»	Levi, <i>Lirica italiana antica</i> , 1908 Levi, <i>Lirica italiana antica</i> , 1908

Jacopo da Lentino «Chi non avesse mai veduto foco»	Jacopo da Lentino «Chi non avesse mai veduto foco»	Levi, <i>Lirica italiana antica</i> , 1908
Cecco Angiolieri «S'io fossi foco, arderei 'l mondo...»	Cecco Angiolieri «S'io fossi foco, arderei 'l mondo...»	Levi, <i>Lirica italiana antica</i> , 1908
Folgore da San Gemignano «Junio»	Folgore da San Gemignano «Di giugno si vi do una montagnetta...»	Levi, <i>Lirica italiana antica</i> , 1908
Cino da Pistoia «Soneto»	Cino da Pistoia «LXXIII»	Carducci, <i>Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV</i> , 1862
Fra Domenico Cavalca «Omo ch'è saggio ed ha molti nimici...»	Fra Domenico Cavalca «I»	Carducci, <i>Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV</i> , 1862
Messer Franco Sacchetti «Un'augelletta, Amor, di penna nera...» «Sovra la riva d'un corrente fiume...» «Né te né altra voglio amar già mai...»	Messer Franco Sacchetti «Un'augelletta, Amor, di penna nera...» «Sovra la riva d'un corrente fiume...» «Né te né altra voglio amar già mai...»	Levi, <i>Lirica italiana antica</i> , 1908 Levi, <i>Lirica italiana antica</i> , 1908 Levi, <i>Lirica italiana antica</i> , 1908
Panfilo Sasso «Soneto»	Panfilo Sasso «CXIII»	Carducci, <i>Antica lirica italiana</i> , 1907
Jacopo Sannazaro «Soneto de Ícaro»	Iacopo Sannazaro «DLXXXVII»	Levi, <i>Lirica italiana antica</i> , 1908
Giovanni Pico della Mirandola «Se eletto m'hai nel ciel per tuo consorte...»	Giovanni Pico della Mirandola «Se eletto m'hai nel ciel per tuo consorte...»	Levi, <i>Lirica italiana antica</i> , 1908
Giambattista Marini «Madrigales»	Giovan Battista Marino «MAD. LIV.» «MAD. CV.»	Marino, <i>La Lira</i> , vol. II, 1674 Marino, <i>La lira</i> , vol. II, 1674
Claudio Achillini «Caballero impaciente por la tardanza de sus nupcias escribe a la bellísima Esposa esta carta»	Claudio Achillini «Cavaliere impaziente delle tardate nozze, scrive alla sua bellissima Sposa questa lettera»	Thomas, <i>Gongora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme</i> , 1911
Giacomo Leopardi	Giacomo Leopardi	

«El sueño»	«Il sogno»	Burgos, <i>Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras</i> , [1911]
Josué Carducci «A la Reina de Italia»	Giosuè Carducci «Alla Regina d'Italia»	Carducci, <i>Nuove Odi Barbare</i> , 1882
Antonio Fogazzaro «El papa León X»	Antonio Fogazzaro «Papa Leon X»	Fogazzaro, <i>Poesie scelte</i> , 1898
Arturo Graf «Morte Regina»	Arturo Graf «Morte Regina»	Levi, <i>Dai nostri poeti viventi</i> , 1903
Giovanni Pascoli/ Juan Pascoli «Lavanderas» «Ate» «El oscurecer»	Giovanni Pascoli «Lavandare» «Ate» «L'imbrunire»	Levi, <i>Dai nostri poeti viventi</i> , 1903 Pascoli, <i>Poemi conviviali</i> , 1905 Pascoli, <i>Canti di Castelvecchio</i> , 1907
Severino Ferrari «La dulce nueva»	Severino Ferrari «La dolce novella»	Levi, <i>Dai nostri poeti viventi</i> , 1903
Gabriele D'Annunzio/ Gabriel D'Annunzio «En vano» «L'inganno» «Suspiria de profundis» «Plegaria a la Madre inmortal» «Quousque eadem?» «Oda para la resurrección latina»	Gabriele D'Annunzio «In vano» «L'inganno» «Suspiria de profundis» «Preghiera alla Madre immortale» «Quousque eadem?» «Ode pour la Résurrection Latine»	D'Annunzio, <i>Poema Paradisiaco. Odi Navali</i> , 1893 D'Annunzio, <i>Poema Paradisiaco. Odi Navali</i> , 1893 D'Annunzio, <i>Poema Paradisiaco. Odi Navali</i> , 1893 D'Annunzio, <i>Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Libro primo. Maia</i> , 1912 D'Annunzio, <i>Intermezzo</i> , 1894 <i>Le Figaro</i> , 13 de agosto de 1914
Luigi Pirandello «La viejecilla blanca»	Luigi Pirandello «La vecchierella bianca»	Levi, <i>Dai nostri poeti viventi</i> , 1903
Pietro Mastri «Regreso al anochecer»	Pietro Mastri «Ritorno a sera»	Levi, <i>Dai nostri poeti viventi</i> , 1903
Enrico Thovez «Desde el castillo de Portovenere»	Enrico Thovez «Dalla rupe di Portovenere»	Levi, <i>Dai nostri poeti viventi</i> , 1903

Diego Angeli «La calle junto al hospital»	Diego Angeli «La strada dell'ospedale»	Levi, <i>Dai nostri poeti viventi</i> , 1903
Angiolo Orvieto «Monasterio budista»	Angiolo Orvieto «Monastero buddista»	Levi, <i>Dai nostri poeti viventi</i> , 1903
Ada Negri «La locura» «El muro»	Ada Negri «La follia» «Il muro»	Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920 Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920
Giuseppe Lipparini «Las violetas» «La flauta»	Giuseppe Lipparini «Le violette» «Il flauto»	Lipparini, <i>I Canti di Mèlitta</i> , 1925 Lipparini, <i>Le foglie dell'alloro. Poesie (1898-1913)</i> , 1916
Romolo Quaglino «A la Belleza»	Romolo Quaglino «A la Bellezza»	Quaglino, <i>Cibele Madre</i> , 1903
Paolo Buzzi «Las linternas de los kilómetros» «La mujer de la coraza de acero»	Paolo Buzzi «Le lanterne dei chilometri» «La donna dalla corazza d'acciaio»	AA.VV., <i>I poeti futuristi</i> , 1912 AA.VV., <i>I poeti futuristi</i> , 1912
Filippo Tommaso Marinetti «Al automóvil de carrera»	Filippo Tommaso Marinetti «A l'Automobile de course»	AA.VV., <i>I poeti futuristi</i> , 1912
Amalia Guglielminetti «Despertar»	Amalia Guglielminetti «Mattini»	Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920
Enrico Pea «La araña»	Enrico Pea «Il ragno»	Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920
Umberto Saba «A mi mujer» «La niña» «La cabra»	Umberto Saba «A mia moglie» «La fanciulla» «La capra»	Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920 Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920 Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920
Corrado Govoni	Corrado Govoni	

«Horas de lluvia»	«Ore di pioggia»	Govoni, <i>Le fiale</i> , 1903
«Las cosas que hacen la primavera»	«Le cose che fanno la primavera»	Govoni, <i>L'inaugurazione della primavera</i> , 1915
«Faroles y mendigos»	«I fanali e i mendicanti»	<i>La Voce</i> , 6 (1915)
«Los tejados»	«I tetti»	AA.VV., <i>I poeti futuristi</i> , 1912
Piero Jahier	Piero Jahier	
«Autorretrato»	«Autoritratto»	<i>La Voce</i> , 5 (1915)
Enrico Cavacchioli	Enrico Cavacchioli	
«Primavera burguesa»	«Primavera borghese»	AA. VV., <i>I poeti futuristi</i> , 1912
Aldo Palazzeschi	Aldo Palazzeschi	
«La fuente del bien»	«La fonte del bene»	Palazzeschi, <i>L'incendiario</i> , 1913
«La puerta»	«La porta»	Palazzeschi, <i>L'incendiario</i> , 1913
«Vistas del Paraíso»	«Vedute del Paradiso»	Palazzeschi, <i>L'incendiario</i> , 1913
Sergio Corazzini	Sergio Corazzini	
«Desolación del pobre poeta sentimental»	«Desolazione del povero poeta sentimentale»	Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920
Vincenzo Cardarelli	Vincenzo Cardarelli	
«Estiva»	«Estiva»	Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920
Camillo Sbarbaro	Camillo Sbarbaro	
«Desmayo»	«Sgomento»	Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920
Giuseppe Ungaretti	Giuseppe Ungaretti	
«Los ríos»	«I fiumi»	Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920
Riccardo Bacchelli	Riccardo Bacchelli	
«Apasionada»	«Appassionata»	Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920
«Recuerdos de adolescencia»	«Memorie d'adolescenza»	Papini, Pancrazi, <i>Poeti d'oggi (1900-1920)</i> , 1920
Mario Cestaro	Mario Cestaro	
«Andante»	«Andante»	Cestaro, <i>Palpebre</i> , 1919
«Madre»	«Madre»	Cestaro, <i>Palpebre</i> , 1919

Como se puede apreciar sesenta y cinco textos origen son en lengua italiana y dos en lengua francesa: «Ode pour la Résurrection Latine» de D'Annunzio y «A l'Automobile de course» de Marinetti²⁴¹. La casi totalidad de los TTOO se ha localizado en ediciones publicadas en Italia, a excepción del poema de D'Annunzio que se acaba de mencionar publicado en el diario parisino *Le Figaro*. Evidenciamos un único caso en el que el texto origen y el texto meta se encuentran en la misma publicación: el poema «Il sogno» de Leopardi y la relativa traducción «El sueño» publicados en *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)*²⁴².

6.3 Elección del TO

Con respecto a los treinta dos poemas que cuentan con más de un candidato a texto origen, la elección del original apropiado se asienta primariamente en el análisis comparativo con el texto meta. En los casos en que las versiones de un mismo poema no presentan diferencia alguna, se priorizan las fuentes en las que se han localizado varios textos origen, como las antologías *Dai nostri poeti viventi* y *Poeti d'oggi (1900-1920)*.

Poemas de la lírica italiana antigua

Los poemas de lírica antigua se han localizado en tres antologías:

- *Lirica italiana antica* de la poetisa Levi, que se publicó con éxito en 1904 y tuvo incluso una reedición en 1908, precisamente cuando el intelectual emprendió su labor como traductor. Propone una «Novissima Scelta di Rime» de los siglos XIII, XIV y XV. Las numerosas y halagadoras reseñas que la antología recibió en Italia y en el extranjero hacen improbable que un crítico atento a cualquier novedad literaria como Díez-Canedo no la poseyera en su extensa biblioteca.
- *Antica lirica italiana*, realizada por Carducci en 1907. Incluye textos poéticos de los siglos XIII-XV.
- *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, ordenada por Carducci en 1862 para dar a conocer la evolución de la lírica italiana en 1400. Díez-Canedo da muestras en sus

²⁴¹ En ambos casos los poetas italianos escribieron el original en lengua francesa y solo después de años publicaron también una versión en italiano. No cabe duda, sin embargo, que Díez-Canedo tradujo del original francés. A través del análisis contrastivo resulta evidente que «Al automóvil de carrera» es la traducción de «A l'Automobile de course», mientras que la versión «All'automobile da corsa» presenta variaciones de contenido semántico y una diferente distribución estrófica. Aún más inequívoca es la traducción «Oda para la resurrección latina» ya que Díez-Canedo la incorpora a su antología *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* haciendo referencia a la producción de D'Annunzio en lengua francesa.

²⁴² En el volumen de Carmen de Burgos se publica el original italiano antes de las traducciones.

escritos de conocer muy bien la obra del famoso poeta italiano y no ha de extrañar que estuviera al tanto también de sus antologías.

En la elección del texto origen apropiado se ha prestado atención a algunas coincidencias textuales: el aspecto gráfico-fonético de los nombres de poetas ya que en la antigüedad podía variar mucho (ej. ‘Jacopo da Lentino’ por Giacomo da Lentini, ‘Folgore da San Gimignano’ por Folgore da San Gimignano) y, si está presente, la información que acompaña a los nombres de autores tanto en los textos meta como en los textos origen. De los dieciséis poemas que se remontan a los siglos XII-XV, seis originales se han individuado en más de una versión:

1. Anónimo italiano siglo XIII-XIV, «Tapina me che amavo uno sparviero...» (L1).

En el libro de Levi se ha localizado en la sección ‘Ignoti del sec. XIII’ y el primer verso reproduce exactamente el título del texto meta. En el libro de Carducci, en cambio, se presenta solo con la indicación ‘Ignoto’ y el primer verso muestra una variación: «Tapina me, ch’**amava** uno sparviero». Hay más variaciones que atañen al espacio entre las estrofas (absente en el texto meta y en la versión de Levi, y presente en la de Carducci) y a los signos de puntuación que nos han llevado a escoger el texto de Levi como TO.

<i>Lirica italiana antica</i> (Levi)	<i>Antica lirica italiana</i> (Carducci)	Libreta I
Tapina me che amavo uno sparviero, amavol tanto, ch’io me ne moría , [...] ed ai volto li geti e sei fuggito quando eri fermo nel tuo uccellare!	Tapina me, ch’amava uno sparviero: amaval tanto ch’io me ne moría! [...] ed ha’ rotti li geti e se’ fuggito quando eri fermo nel tuo uccellare.	Triste de mí, que a un gavlán artero tanto amé que de amarle me moría , [...] la pihuela soltaste y emprendiste la fuga de tu firme pajarera!

2. Pedro delle Vigne (1180-1249), «Canción» (*Imágenes*).

Se ha localizado en el libro de Carducci y en el libro *La lirica italiana delle origini* (1899) de Villani. En ambas fuentes el TO cuenta con cinco octavas, mientras que la traducción de Díez-Canedo presenta solo la primera y la última octava. Esta discrepancia podría depender del hecho de que *Imágenes* es una antología de versiones poéticas a través de la cual el traductor experimenta —lo que justificaría la elección de traducir solo una parte del poema— o significar que el TO apropiado se encuentra en una tercera fuente que no ha sido posible localizar. De todas formas, se ha escogido la versión de Carducci porque la de Villani presenta una variación de contenido semántico significativa que la distingue del texto meta.

<i>Antica lirica italiana</i> (Carducci)	<i>La lirica italiana delle origini</i> (Villani)	<i>Imágenes</i>
--	---	-----------------

e s'eo ver' lei feci alcuno torto, donimi penitenza al suo volire .	e s'io ver lei feci alcuno torto, donimi penitenza al suo valore .	y dile que si falta he cometido me imponga a su albedrío penitencia.
---	--	--

3. La Doncella Compiuta: Sonetos siglos XIII «A la stagion che il mondo foglia e fiora» (L1).

En el libro de Levi se señala el nombre de la autora junto con el siglo ‘Compiuta Donzella, fiorentina sec. XIII’ y el primer verso del poema es idéntico al título del texto meta. La versión de Carducci, en cambio, va acompañada solo por el nombre ‘Compiuta Donzella’ y el primer verso presenta una leve variación: «A la stagion che ’l mondo foglia e fiora...». Hemos escogido la primera versión por una variación semántica significativa que diferencia los dos textos.

<i>Lirica italiana antica</i>	<i>Antica lirica italiana</i>	Libreta I
vanno insieme a li giardini allora che gli augelletti fanno nuovi canti,	vanno insieme a li giardini a l’ora che gli auscilletti fanno dolzi canti;	alegres, los amantes; trinadores alzan los pajarillos nuevos cantos.

4. Jacopo da Lentino: Soneto siglo XIII «Chi non avesse mai veduto foco» (L1).

El original se ha localizado en los libros de Levi y Carducci y la primera diferencia se vislumbra en el aspecto gráfico del nombre del autor: ‘Jacopo da Lentino’ (como en el texto meta) y ‘Iacopo da Lentini’, respectivamente. La versión de Carducci presenta un espacio entre las dos estrofas (absente en la versión de Levi y el texto meta) y una variación semántica significativa, además de algunas diferencias en el uso de la puntuación.

<i>Lirica italiana antica</i> (Levi)	<i>Antica lirica italiana</i> (Carducci)	Libreta I
anzi li sembreria sollazzo e gioco lo suo splendore, quando lo vedesse . [...] Foco d’Amore m’ha toccato un poco, molto mi coce: Deo, che [s’ apprendesse ,	anzi li sembreria sollazzo e gioco lo suo splendore quando lo vedesse ; [...] Quello d’amore m’ha toccato un poco; molto mi coce: Deo, che [s’ apprendesse !	juzgáralo mejor solaz y juego por su esplendor, cuando por fin lo viera . [...] ¡Fuego de amor me toca, y no sosiego de su ardor: oh Dios mío, si prendiera ,

5. Cecco Angiolieri: Soneto «S’i’ fosse foco, arderei ’l mondo» (L1).

El único elemento que nos ha llevado a escoger la versión de Levi como TO frente a la versión de Carducci es la división estrófica de la segunda versión que no corresponde al texto meta, construido sin estrofas.

6. Cino da Pistoia, «Soneto» (*Imágenes*).

El original se ha localizado en dos volúmenes: *Antica lirica italiana* de Carducci y *Rime di M. Cino da Pistoia e d’altri del secolo XIV*, una antología ordenada por el mismo

Carducci y publicada en 1862. Ninguno de los dos textos presenta la misma organización en estrofas de la traducción (dos cuartetos y dos tercetos). Sin embargo, a través del análisis comparativo se han destacado dos variaciones semánticas y la versión recopilada en *Antica lirica italiana* resulta ser el texto origen apropiado.

<i>Antica lirica italiana</i>	<i>Rime di M. Cino da Pistoia...</i>	Libreta I
anzi par che tu muori duramente [...] Chiama pietate , chè tu camperai. —	anzi par che tu muori veramente [...] chiama mercede , che tu camperai».	mas que morir esperas duramente : [...] Piedad demanda, que hallarás [consuelo. —

Poemas del siglo XVII

Se destacan dos casos en que no se ha podido localizar el texto origen en una fuente publicada en la época de Díez-Canedo y, por consiguiente, ha sido necesario acudir al original del siglo XVII. Se trata de los dos «madrigales» de Marino, que se han identificado solo en *La lira. Parte seconda* (1674).

El poema de Achillini «Cavaliere impaziente delle tardate nozze, scrive alla sua bellissima Sposa questa lettera», en cambio, se ha localizado en la obra francesa *Gongora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme* publicada en 1911.

Poemas de autores de la primera mitad del siglo XIX

Los únicos dos poemas que se han localizado en más de una fuente son «Alla Regina d'Italia» de Carducci y «Morte Regina» de Graf. El texto poético de Carducci se publica por primera vez en *Nuove Odi barbare* (1882) y se recopila en la antología *Poeti italiani del secolo XIX* en 1913. Sin embargo, la traducción de Díez-Canedo se remonta al año 1910 —publicada en el libro de poesía *Imágenes*—, por tanto, se ha determinado como texto origen el I de 1882. El poema de Graf aparece en el libro de poesía titulado *Medusa* (1890) y sucesivamente se incorpora a las antologías *La Poésie Italienne Contemporaine* (1898) y *Dai nostri poeti viventi* (1903). Dado que las tres versiones no presentan variaciones, se ha escogido el volumen de Levi como la más probable localización del texto origen porque, como ya se ha aclarado, Díez-Canedo conoce la antología y la utiliza en otros casos como fuentes para su actividad de traducción.

Poemas de autores de la segunda mitad del siglo XIX

En este extenso grupo de poemas italianos son numerosos los que existen en más de una versión. Sobresalen tres antologías en las que hemos identificado varios textos origen:

- *Dai nostri poeti viventi* (1903). El volumen de Levi suscitó mucho interés y tuvo una notable difusión como demuestra el número de ediciones de la obra: la primera en 1891, la segunda aumentada en 1896 y la tercera ampliada ulteriormente en 1903.

- *I poeti futuristi* (1912). La antología presenta los primeros destellos de la poesía futurista y se abre con el «Manifiesto tecnico della letteratura futurista» de Marinetti, el fundador del movimiento.

- *Poeti d'oggi (1900-1920)*, realizada por Papini e Pancrazi en 1920. Como señala el título, presentan la obra de escritores que han empezado su actividad poética o se han dado a conocer durante las primeras dos décadas del siglo XX.

A continuación, damos constancia del proceso de selección del texto origen en presencia de más candidatos.

1. Giovanni Pascoli, «Lavanderas» (*Imágenes*).

El poema «Lavandare» aparece en el libro de poesía de Pascoli titulado *Myricae* (1891) y se incorpora a la antología *Dai nostri poeti viventi*. Al ser dos textos idénticos, hemos escogido la segunda fuente, donde se han identificado otros ocho textos origen.

2. Severino Ferrari, «La dulce nueva» (*Del cercado ajeno*).

Como en el caso antecedente, el original «La dolce novella» se publica en *Maggio* de Ferrari (1893) y se recoge una versión sin variaciones en *Dai nostri poeti viventi*,

3. Gabriele D'Annunzio, «El engaño» (*Del cercado ajeno, Renacimiento, D'Annunzio*).

El poema «L'inganno» se ha localizado en *Poema Paradisiaco. Odi Navali (1891-1893)*, publicado en 1893, y *La Poésie Italienne Contemporaine*. En el primer volumen se han identificado también el texto origen «In vano» y «Suspiria de profundis».

4. Luigi Pirandello, «La viejecilla blanca» (L1).

El original «La vecchierella bianca» se ha localizado en el libro de poesía del autor titulado *Pasqua di Gea* (1891) y en las antologías *La Poésie Italienne Contemporaine* y *Dai nostri poeti viventi*. El texto de 1891 cuenta con varios versos que no aparecen en las versiones recopiladas en las antologías y tampoco en el texto meta de Díez-Canedo.

<i>Pasqua di Gea</i>	<i>Dai nostri poeti viventi</i> <i>La Poésie Italienne</i>	L1
non sazia già, ma stanca di vivere così, pur oggi del novello sole di maggio è lieta: guarda, ed ai tanti fiori, onde il gran piano odora,	non sazia già, ma stanca di vivere così, guarda, ed ai tanti fiori onde il gran piano odora,	no hastiada, fatigada de vivir siempre así, mira, y a la llanura de flores olorosa
i balli, il primo amore? Fu allora, che nel cuore	i balli, il primo amore, allora che nel cuore	y aquel amor primero que el alma te llenaba

dapprima ti fiore — E la vecchietta: — Sì! — E l'altre, l'altre sere passate, lieta e sola , presso la prima cuna, che la nonna imbasti? —	dapprima ti fiore ? — E la vecchietta: — Sì! — — Ricordi le preghiere presso la prima cuna che la nonna imbasti? —	de un dulce frenesí?— La viejecilla: —Sí.— — ¿Recuerdas las plegarias junto a la tierna cuna, cuyas ropas la abuela bordaba junto a ti?—
— Ricordi i tanti morti, che invano or cerchi attorno il vecchio tuo, le care amiche dei begli anni? Oh come sola or sei, e quanti mai sconforti, e quanti ti dà affanni questo tardo campare! Ma presto morir dèi: vuoi tu morir co 'l di?—	— Ricordi i tanti morti, il vecchio tuo, le care amiche de' begli anni? Oh come sola sei... Vuoi tu morir col di?	—¿Te acuerdas de tus muertos, del viejo, de las buenas amigas de otros años? Hoy, sola con tus penas, al ver que muere el día, ¿morir no quieres, di?

Las dos versiones publicadas en las antologías no presentan variaciones de contenido semántico pero algunas diferencias en la puntuación debido a las cuales hemos elegido el texto de *Dai nostri poeti viventi* como TO.

<i>Dai nostri poeti viventi</i>	<i>La Poésie Italienne</i>	L1
raccolta su 'l murello de la rural dimora , non sazia già, ma stanca di vivere cosi ,	raccolta su 'l murello de la rural dimora non sazia già, ma stanca di vivere cosi	sentada junto al muro de la mansión campestre , no hastiada, fatigada de vivir siempre así ,
— Ricordi il lieto giorno in cui la tua figliuola , bella come una rosa , fattasi grande e sposa , col genero partì? —	— Ricordi il lieto giorno in cui la tua figliuola bella come una rosa fattasi grande e sposa col genero partì?	—¿Recuerdas aquel día en que la hija tuya , linda como una rosa , feliz, de un hombre esposa , se fue lejos de aquí?—

5. Pietro Mastri, «Regreso al anochecer» (*Imágenes*).

El poema de Mastri y los sucesivos tres textos poéticos que mencionamos dan confirmación de que Díez-Canedo se sirvió de varias versiones de la antología *Dai nostri poeti viventi* para realizar su labor de traducción. En el volumen colectivo esos originales se presentan en una versión reducida que se corresponde perfectamente con el texto meta realizado por Díez-Canedo. El original «Ritorno a sera» publicado en *L'arbobaleno* (1900) comienza con dos cuartetos, cuyos primeros versos son: «Dolce il ritorno, quando già la sera/ ha colorito il cielo di viola». La versión de la antología no presenta esas dos estrofas iniciales y se abre con el sexteto sucesivo («Dolce il ritorno per la via che mena/ alla casa, nell'ora della cena [...]») igual que la traducción («¿Dulce vuelta al hogar en la serena/ tarde azul, cuando es hora de la cena [...]»).

6. Enrico Thovez, «Desde el castillo del Portovénere» (L2).

El original «Dalle rupe di Portovenere» del libro de poesía de Thovez titulado *Il poema dell'adolescenza* (1901) se compone de veintitrés versos, mientras que la versión de la antología no presenta los últimos nueve versos y se concluye con el verso: «e un uomo voga tra l'onda, e canta...». La traducción se corresponde a la versión reducida al acabar con: «y un hombre boga en el mar, y canta...».

7. Diego Angeli, «La calle junto al hospital» (*Del cercado ajeno*).

Frente a los cinco cuartetos del original «La strada dell'ospedale» publicado en el libro *La città di vita* (1896), la versión de la antología, así como el texto meta, se componen solo de los primeros dos cuartetos y del último.

8. Angiolo Orvieto, «Monasterio budista»

Por último, el poema «Monastero buddista» publicado en *Verso l'Oriente* (1902) termina con una cuarteta que no aparece en la versión recopilada en la antología de 1903, cuyos versos finales son: «accompagnato il fluire/ del presente all'avvenire». El texto meta, que se corresponde a la versión reducida, acaba de la misma manera: «acompañando el fluir/ del presente al porvenir».

9. Ada Negri, «La locura» (L1) y «El muro» (*La Pluma*, L1).

Los poemas «La follia» e «Il muro» se publican en el libro de creación poética titulado *Libro di Mara* (1919) y se incorporan a la antología *Poeti d'oggi (1900-1920)*. Al ser versiones idénticas, se ha escogido la antología como fuente del TO por ser un recurso al que tuvo acceso necesariamente Díez-Canedo y que empleó para traducir numerosos poemas.

10. Giuseppe Lipparini, «Las violetas» (*La Pluma*, L1).

Como en el caso precedente, el texto origen «Le violette» publicado en *I canti di Mèlitta* (1910) es idéntico a la versión recopilada en *Poeti d'oggi (1900-1920)*.

11. Filippo Tommaso Marinetti, «Al automóvil de carrera» (L2).

El original con el título «A mon pégase» se publica en *La Ville Charnelle* (1908) y sucesivamente se recopila con el título «A l'Automobile de course» en el volumen colectivo *I poeti futuristi* (1912). Hemos escogido la segunda versión porque es la que menciona Díez-Canedo en el artículo «El futurismo... a los seis años».

12. Amalia Guglielminetti, «Despertar» (L2).

El poema «Mattini» se ha localizado en el libro de la autora *Le vergini folli* (1907) y aparece sin variaciones en la antología *Poeti d'oggi (1900-1920)*.

13. Enrico Pea, «La araña» (*España*, L2).

Este caso es peculiar porque el original publicado en el libro de poesía *Montignoso* (1912) no coincide con la versión incorporada al volumen *Poeti d'oggi (1900-1920)*, que es la que emplea Díez-Canedo como texto origen. En *Montignoso* Pea recopila seis largos componimientos en verso (sin título) que constituyen historias con protagonistas diferentes. A lo largo del tercer cuento (pp. 30-49), protagonizado por una madre que no acepta la muerte del hijo, aparece una estrofa dedicada a la figura de la araña («Sotto la trave maestro, un ragno bigio...», pp. 45-47). Solamente esa estrofa aparece en *Poeti d'oggi (1900-1920)* con el título «Il ragno» y corresponde perfectamente a la traducción «La araña» de Díez-Canedo.

14. Umberto Saba, «A mi mujer» (*España, L2, La nueva poesía*).

También los poemas de Saba confirman el uso por parte de Díez-Canedo de las versiones recopiladas en *Poeti d'oggi (1900-1920)*. Saba publica «A mia moglie» en *Poesie* (1911) y una versión con algunas variaciones, que se corresponden al texto meta, aparece en la antología de 1920 junto con los otros dos poemas del corpus «La fanciulla» y «La cabra».

<i>Poesie</i>	<i>Poeti d'oggi</i>	<i>España/ L2/ La nueva poesía</i>
Forse son tali tutte le femmine di tutti	È come sono tutte le femmine di tutti	Es como son las hembras de todos los serenos animales
e così ti riguarda, come noi il Signore .	e così ti riguarda come il suo Dio e Signore .	y extasiada te mira como a Dios y Señor .
s'alza: mi ricorda la danza del lepre: e verso te gli orecchi	s'alza: (mi ricorda la danza del lepre): e verso te gli orecchi	se levanta: (me recuerda la danza de la liebre): y hacia ti las orejas

15. Corrado Govoni, «Las cosas que hacen la primavera» (*España, L2, La nueva poesía*).

El poema «Le cose che fanno la primavera» se ha localizado en tres fuentes diferentes: el número 9 de la revista italiana *Lacerba* (1913); el libro de poesía de Govoni titulado *Inaugurazione della primavera* (1915); la antología *Poeti d'oggi (1900-1920)*. La versión en revista presenta una variación de contenido semántico por la cual no se identifica como el TO empleado por Díez-Canedo, mientras que la versión de la antología se publica en 1920, a saber, dos años después de la traducción localizada en el artículo «El futurismo... a los seis años» de 1918²⁴³. Cabe decir, sin embargo, que las tres versiones comparten una diferencia respecto del texto meta: el v. 25 de la traducción «voluptuosamente, refrescando todo el cielo con el rosa de sus piernas desnudas» en los originales queda

²⁴³ En el artículo no da noticia acerca del texto origen utilizado para traducir.

separado en dos o tres versos. Asimismo, el v. 22 «Una rosa contrahecha en el sombrero de una señora devorable», que en la versión de *Lacerba* constituye igualmente un único verso, en las otras dos versiones va separado en dos versos.

<i>Lacerba</i>	<i>Inaugurazione della primavera/ Poeti d'oggi (1900-1920)</i>	España/ L2/ <i>La nueva poesía</i>
mentre passan due guardie, [col bastone	mentre passan le guardie, col [bastone	al paso de los guardias, que [llevan el bastón
Una rosa finta nel cappello d'una [signora divorabile.	Una rosa finta nel cappello d'una signora divorabile.	Una rosa contrahecha en el [sombrero de una señora devorable
voluttuosamente, rinfrescando tutto il cielo [del roseo delle sue gambe ignude,	voluttuosamente rinfrescando tutto il cielo del roseo delle sue gambe ignude,	voluptuosamente, refrescando [todo el cielo con el rosa de [sus piernas desnudas,

16. Corrado Govoni, «Faroles y mendigos» (*España, L2*).

El original «I fanali e i mendicanti» se ha localizado en *Inaugurazione della primavera* (1915) y en el número 6 de la revista *La Voce* (1915). En el artículo «El futurismo... a los seis años», Díez-Canedo propone la traducción «Faroles y mendigos» y señala que se trata de una poesía «tomada de una revista».

17. Enrico Cavacchioli, «Primavera burguesa» (*España, L2*).

El poema «Primavera borghese» se ha localizado en el volumen colectivo *I poeti futuristi* (1912) y en el libro de poesía de Govoni titulado *Cavalcando il sole* (1914). Además de la presencia de una variación semántica entre los dos textos, Díez-Canedo presenta la traducción «Primavera burguesa» en el artículo «El futurismo... a los seis años» haciendo referencia a la versión de 1912 como texto origen.

<i>I poeti futuristi</i>	<i>Cavalcando il sole</i>	<i>España, L2</i>
Quest'angolo di mistero [spalanca i panorami gialli	Quest'angolo di mistero spalanca [i panorami azzurri	Este rincón de misterio abre de par [en par los amarillos panoramas

18. Aldo Palazzeschi, «Vistas del paraíso» (*España, L2*).

El poema «Vedute del paradiso» se publica en *L'incendiario* (1913) de Palazzeschi y, como otros tantos poemas, se recoge en *Poeti d'oggi (1900-1920)* de 1920. Sin embargo, en este caso la traducción de Díez-Canedo se remonta al año 1918. Además, en el artículo «El futurismo... a los seis años» presenta las versiones «Vistas del paraíso», «La puerta» y «La fuente del bien» señalando que los textos origen se encuentran en *L'incendiario*.

19. Sergio Corazzini, «Desolación del pobre poeta sentimental» (*L2*).

El poema «Desolazione del povero poeta sentimentale» se publica en *Piccolo libro inutile* (1906) de Corazzini y se recoge en *Poeti d'oggi (1900-1920)*. Dado que las dos versiones son iguales, se ha escogido la fuente donde se han localizado varios textos origen. Sin embargo, se destaca que ambas versiones cuentan con dos versos (vv. 17-18) que no aparecen en la traducción de Díez-Canedo: «Vedi che io non sono un poeta:/ sono un fanciullo triste che ha voglia di morire». Los datos a disposición nos sugieren que podría tratarse de un descuido en la fase de traducción o impresión, pero no podemos excluir la hipótesis, menos acreditada, de que el texto origen se encuentre en una tercera fuente diferentes de las individuadas.

20. Vincenzo Cardarelli, «Estiva» (*Índice*, L2).

El poema «Estiva» se ha localizado en *Prologhi* (1916) de Cardarelli y sin variación alguna en *Poeti d'oggi (1900-1920)*.

21. Camillo Sbarbaro, «Desmayo» (L2).

El poema original se encuentra —sin título— en el libro *Pianissimo* (1914) de Sbarbaro y aparece con el título «Sgomento» en *Poeti d'oggi (1900-1920)*.

22. Riccardo Bacchelli, «Apasionada» (L2) y «Recuerdo de adolescencia» (L2).

Igual que el poema de Enrico Pea, los textos poéticos «Memorie d'adolescenza» y «Appassionata», publicados originariamente en *Poemi lirici* (1914) de Bacchelli, aparecen incorporados a la antología *Poeti d'oggi (1900-1920)* en una versión reducida —una sola estrofa—, la cual corresponde perfectamente al texto meta realizado por Díez-Canedo.

23. Mario Cestaro, «Andante» (L1).

Cestaro publica el poema «Andante» primero en la revista *La Diana* (fascículo 01/02 de 1917) y sucesivamente en el libro de poesía *Palpebre* (1919). La primera versión presenta un verso que no aparece en el texto recopilado en volumen ni en la traducción de Díez-Canedo.

<i>La Diana</i>	<i>Palpebre</i>	L1
Oggi ho sentito dolore a guardarmi gli anni quando tutto era nelle apparizioni delle calcomanie	Oggi ho sentito dolore a guardarmi gli anni nelle apparizioni delle calcomanie	Hoy sentí dolor viéndome los años en las apariciones de las calcomanías

7. DESCRIPCIÓN TEMÁTICA DE LOS TTOO

7.1 Poemas de los siglos XIII-XIV-XV

En el grupo de poemas de lírica antigua sobresalen dos ejes temáticos: el sentimiento amoroso —como motivo de sufrimiento— y la desolación ante la decadencia del mundo. Esos temas encuentran su mejor expresión en la forma métrica del soneto, o de la canción, y se delinearán a través de múltiples metáforas, construidas especialmente con figuras animales, (ej. el halcón), figuras humanas (ej. el ladrón), elementos naturales (ej. el fuego) o con el cambio de las estaciones, la navegación, los cuentos mitológicos, etc. Los componimientos remiten a diferentes escuelas poéticas y movimientos literarios que se sucedieron del siglo XII al siglo XV. Pietro delle Vigne y Giacomo da Lentini forman parte de la escuela poética siciliana²⁴⁴; Compiuta Donzella pertenece a la escuela *siculo-toscana*²⁴⁵; Cecco Angiolieri, Folgore da San Gimignano, Fra Domenico Cavalca y Franco Sacchetti son representantes de la lírica toscana de los siglos XIII y XIV; Cino da Pistoia es un poeta *stilnovista*²⁴⁶; Panfilo Sasso, Jacopo Sannazaro y Giovanni Pico della Mirandola son poetas humanistas del siglo XV.

Pietro delle Vigne, «Amore, in cui disio ed ho fidanza...».

El tema de la canción es el amor como fuente de deseo y esperanza. La voz poética se imagina acercarse furtivamente a la amada distante a escondidas y espera que llegue el tiempo propicio, como un navegante, para alcanzar el lugar donde se encuentre.

Anónimo del siglo XIII, «Tapina me che amavo uno sparvero»²⁴⁷.

²⁴⁴ La escuela poética siciliana es un movimiento literario que nace en el siglo XIII en la corte de Federico II de Svevia. Los poetas cortesanos, procedentes de varias zonas del sur de Italia, componen las primeras obras líricas en vulgar con influencias de la lengua provenzal y latina. El principal exponente de la escuela es Giacomo da Lentini (Di Girolamo, *I poeti della Scuola siciliana. Poeti della corte di Federico II*, vol. II, Mondadori, 2008).

²⁴⁵ A finales del siglo XIII los poetas *siculo-toscani* del norte y centro de Italia heredan la tradición de la escuela poética siciliana y dan vida a una lírica en lengua toscana con elementos sicilianos, provenzales y latinos. Los autores más conocidos son: Guittone d'Arezzo y Bonagiunta Orbicciani da Lucca (Coluccia, *I poeti della Scuola siciliana. Poeti siculo-toscani*, vol. III, Mondadori, 2008).

²⁴⁶ El *dolce stil novo* es una tendencia poética que se desarrolla a finales del siglo XIII y principios del siglo XIV en Toscana. Entraña una renovación estilística respecto de la lírica siciliana-provenzal y abre el camino a la poesía petrarquesca (Pirovano, *Il dolce stil novo*, Salerno, 2015).

²⁴⁷ En *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querrela de las mujeres* la composición se atribuye a la poetisa Nina Siciliana, exponente de la escuela poética siciliana que vivió entre el siglo XIII y XIV (Arriaga, Cerrato, Nadales, 2012, p. 86).

El soneto se construye sobre el paralelismo entre el amor y la caza: la voz poética femenina se refiere al amado con la figura de un halcón, que no consigue domesticar por ser un animal de presa, y se queja de su infidelidad al volar hacia otra mujer.

Compiuta Donzella, «A la stagion che il mondo foglia e fiora...».

El soneto se estructura sobre el contraste entre el amor de los enamorados que se aviva con la llegada de la primavera y la tristeza de la voz poética femenina al ser prometida a un hombre que no ama por voluntad de su padre.

Compiuta Donzella, «Lasciar vorrei lo mondo, e Dio servire...».

Los núcleos temáticos del soneto son dos: la decadencia de un mundo dominado por falsedades y villanía y el sentimiento de rebeldía hacia la práctica del matrimonio forzado a la que la «donzella» quiere sustraerse para seguir su vocación religiosa.

Giacomo Da Lentini, «Chi non avesse mai veduto foco».

El tema amoroso del soneto, esta vez, se desarrolla a través de la imagen del fuego como metáfora del amor que la voz poética masculina siente por la amada. Las llamas abrasan y arden al enamorado por ser un amor no correspondido.

Cecco Angiolieri, «S'i' fosse foco, arderei 'l mondo...».

El yo poético del soneto expresa su profundo malestar frente al mundo que lo rodea en una clave 'cómico-realística'. Se sirve de elementos naturales (fuego, viento), figuras históricas de la Edad Media (el emperador, el Papa), conceptos filosóficos (vida y muerte) para dar voz a su deseo destructivo y concluye con una parodia que confiere al componimiento un tono desacralizador.

Folgore da San Gimignano, «Di giugno sì vi do una montagnetta...».

El soneto dedicado al mes de junio constituye un cuadro paisajístico ameno en el que aparecen los elementos típicamente asociados a ese período del año (los arroyos que fluyen, los árboles frondosos, los frutos sabrosos, el amor que se revigoriga).

Cino da Pistoia, «LXXIII».

El soneto aborda el tópico del hombre pensativo, absorto en sus reflexiones y agobiado. En ese estado de melancolía y preocupación se extravía y suscita la piedad de las gentes.

Fra Domenico Cavalca, «I».

El soneto es una reflexión sobre la tendencia del ser humano a dirigir la atención a lo superfluo para no enfrentarse a los pecados y vicios arraigados que contaminan su vida.

Franco Sacchetti «Un’augelletta, Amor, di penna nera».

Esta octava de endecasílabos del siglo XIV retoma el tópico del ave, metáfora de la amada, que abandona al enamorado.

Franco Sacchetti, «Sovra la riva d’un corrente fiume...».

En este componimiento de once endecasílabos el tema amoroso se entrelaza con la mitología. El amor conduce a la voz poética «sovra la riva...» para ver a la ninfa Diana y escuchar su canto.

Franco Sacchetti, «Né te, né altra voglio amar già mai...».

A lo largo de la balada de veintiséis endecasílabos se repite la fórmula «tradito m’hai» que evidencia el tópico del enamorado abandonado y traicionado por la malvada mujer amada. La voz poética expresa su resentimiento por haber sido engañado con una falsa esperanza de amor.

Panfilo Sasso, «CXIII».

El yo poético del soneto es un enamorado que expresa su desesperación por haber perdido para siempre a su amada y reflexiona sobre la fugacidad de los placeres terrenales.

Jacopo Sannazaro, «Icaro cadde qui: queste onde il sanno...».

El soneto aborda el mito de Ícaro, frecuente en la lírica de los siglos XIV-XV. La caída y el trágico destino aquí se convierten en gloria sempiterna por la audacia de la empresa cumplida.

Giovanni Pico della Mirandola, «Se eletto m’hai nel ciel per tuo consorte...».

La voz poética del soneto expresa el temor de perderse en los vicios y gozos terrenales que acechan la vida del ser humano y no le permiten llegar a Dios.

7.2 Poemas del siglo XVII

Giambattista Marino²⁴⁸ con su poesía inició un estilo poético denominado ‘marinismo’, que caracterizó al siglo XVII y tuvo numerosos seguidores, entre los cuales destaca Claudio Achillini. Su lenguaje rebuscado apunta a una expresión artificiosa y refinada. A través de la asociación ingeniosa de palabras se introduce especialmente el tema amoroso, como en las siguientes líricas del corpus.

Giambattista Marini, «MAD. LIV.» y «MAD. CV.»

Ambos madrigales versan sobre el amor que, en un primer momento, se parece a un sol, enciende los deseos y es fuente de belleza, y, en un segundo momento, termina provocando un gran tormento en el ánimo humano.

Claudio Achillini, «Cavaliere impaziente delle tardate nozze, scrive alla sua bellissima Sposa questa lettera»

El largo componimiento de heptasílabos y endecasílabos se configura como la carta que un esposo escribe a su amada para declarar su sentimiento. Se destacan numerosos *tópoi* petrarquescos y dantescos, retomados sucesivamente por Marino, entre los principales: la mujer angélica, los cabellos de color oro que atrapan al amado, los ojos como estrellas y los labios como corales.

7.3 Poema de la primera mitad del siglo XIX

El único texto poético del corpus que se remonta a las primeras décadas del siglo XIX es «Il sogno» de Leopardi, publicado por primera vez en 1825 en el diario *Il caffè di Petronio*. Penas amorosas y ecos petrarquescos se hallan igualmente en ese componimiento constituido por endecasílabos libres. A través del expediente de la aparición en sueño de la amada defunta (que remite a una tradición muy larga²⁴⁹), la voz poética del enamorado se entrelaza con la de la mujer soñada y le cuenta el dolor sufrido por haberla perdido para siempre.

²⁴⁸ El nombre y el apellido del poeta han sufrido variaciones en el tiempo (Giambattista/Giovan Battista, Marini/Marino). Hoy en día se le conoce principalmente como Giovan Battista —o Giambattista— Marino (Martini, «Giovan Battista Marino», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 2008).

²⁴⁹ Citamos algunas de las obras más emblemáticas: *Odisea* y *Eneida*, *Vita Nova* de Dante Alighieri, *Trionfi* de Petrarca, *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, *Adone* di Giambattista Marino.

7.4 Poemas de la segunda mitad del siglo XIX

Los poemas que se publicaron en las últimas décadas del siglo XIX abarcan diferentes temáticas. El tema amoroso que caracteriza los poemas antecedentes se ve sustituido por reflexiones existenciales que tienen que ver con la muerte, la insatisfacción personal, la fragilidad de la vida, el paso del tiempo, la enfermedad. Asimismo, la forma métrica varía mucho, aunque sigue predominando el uso del endecasílabo.

Giosuè Carducci, «Alla Regina d'Italia».

Es una oda que el poeta dedica a la Reina Margarita de Saboya después de encontrarla por primera vez durante una visita de los reales a Boloña. Los versos expresan la admiración que siente Carducci por la reina, así como la benevolencia con la que la acoge el pueblo.

Fogazzaro, «Papa Leon X».

El poema, constituido por pareados de endecasílabos, trata del enfrentamiento entre Papa León X y Martín Lutero, excomulgado en 1521 por la promulgación de las noventa y cinco tesis. En los versos se asocia el teólogo alemán a satán y se exalta la lucha del Papa para proteger la Iglesia católica.

Arturo Graf, «Morte Regina».

El soneto presenta el tópico de la muerte como fuerza ineluctable y suprema a la que ningún esfuerzo humano puede resistirse. La muerte personificada como una reina que lleva las riendas del mundo y somete a todo ser humano subraya la reflexión sobre la caducidad de la existencia.

Luigi Pirandello «La vecchierella bianca».

El componimiento de heptasílabos cuenta con dos ejes temáticos: el paso del tiempo que conlleva cambios ineluctables y las memorias de la vida pasada que perviven.

Severino Ferrari, «La dolce novella».

El soneto aborda el tópico de la llegada de la *buona novella*, que se manifiesta en todos los elementos del mundo como un sentimiento indefinible, sublime, inalcanzable por su irracionalidad creando un áurea de misterio.

Gabriele D'Annunzio, «In vano»

En este poema de tercercillos de endecasílabos el tema es la desilusión respecto a los ideales de vida, que se han revelado efímeros y vacuos. La voz poética expresa desaliento frente a los esfuerzos vanos de la vida que acaban de forma ineluctable en la muerte.

Gabriele D'Annunzio, «L'inganno».

El poema versa sobre la tensión entre la apariencia y la realidad emotiva que se configura como una lucha interior. La voz poética expresa la beatitud que le suscita la proximidad de la persona amada, pero en cada estrofa (cuatro cuartetos de endecasílabos) se intercala un paréntesis que revela la inquietud interior que siente por guardar un «terribile segreto».

Gabriele D'Annunzio, «Suspiria de profundis».

El largo poema se compone de tres partes —cada una formada por seis sextinas y un terceto de endecasílabos— que indagan el contraste entre la búsqueda de una paz interior y la inevitabilidad del sufrimiento. El eje temático es el deseo de muerte que el yo poético expresa incesantemente como solución para dejar de sufrir.

Gabriele D'Annunzio, «Quousque eadem?».

El soneto aborda el tema de la insatisfacción existencial y de la imposibilidad de encontrar un sentido en la vida, como sugiere el título. La voz poética siente disgusto por los gozos terrenales, así como el paso del tiempo infinito y monótono le provoca un cansancio mortal.

Diego Angeli «La strada dell'ospedale».

El poema (tres quintetos de endecasílabos) trata la experiencia humana de la enfermedad y la fragilidad de la vida creando un paralelismo con la naturaleza. El tópicus de la rosa que se abre simboliza la esperanza que guardan los enfermos al desear un nuevo comienzo.

Giovanni Pascoli, «Lavandare».

En el breve madrigal el motivo de las lavanderas que entonan cantos mientras trabajan se entrelaza con el tópicus de la mujer triste que está a la espera de la vuelta del amado.

7.5 Poemas del siglo XX

Como el grupo anterior, los poemas que se remontan a las primeras décadas del siglo XX abordan una pluralidad de temas. Se destaca, sin embargo, un eje temático prevalente: la exploración de la relación entre el ser humano y la naturaleza. El yo poético de los poemas del primer grupo se sustituye con descripciones de paisajes y escenas de cotidianidad cargadas de imágenes sensoriales y evocativas. Desde el punto de vista métrico sobresalen los textos poéticos con estrofas irregulares y versos libres.

Además de Pascoli y D'Annunzio, que aparecen asimismo en esta sección²⁵⁰, se recopilan los poemas de algunas de las principales personalidades de la poesía futurista: Paolo Buzzi, Filippo Tommaso Marinetti, Corrado Govoni, Enrico Cavacchioli y Aldo Palazzeschi. El mismo Govoni y Sergio Corazzini aparecen entre las filas de los denominados *poeti crepuscolari*²⁵¹.

Giovanni Pascoli, «Ate».

El poema, formado por estrofas desiguales de endecasílabos, indaga el tema de la inevitabilidad del destino a través de un personaje de la mitología griega: el homicida Mecisteo de Gorgo. En su fuga de la ciudad se enfrenta a Ate, divinidad griega del remordimiento y de la culpa por los errores cometidos, que lo induce a la locura y, finalmente, a la muerte.

Giovanni Pascoli, «L'imbrunire».

El componimiento, formado por seis estrofas de decasílabos, se estructura sobre el paralelismo entre cielo y tierra: a las imágenes terrenales corresponden imágenes celestiales (siete casas son las siete Pléyades, el humo que sale de las chimeneas es la Vía Láctea, etc.).

Gabriele D'Annunzio, «Preghiera della Madre immortale».

El largo componimiento —cuatro estrofas de veintiún versos eneasílabos— explora la conexión entre el ser humano y la naturaleza personificada como una madre inmortal.

²⁵⁰ Hemos escogido dividir en dos secciones diferentes los poemas de Pascoli y D'Annunzio según la fecha de publicación.

²⁵¹ Los poetas del *Crepuscolarismo* marcan el fin de la época d'annunziana: con un tono humilde y un léxico mínimo expresan la insatisfacción personal y la melancolía que los lleva a refugiarse en las pequeñas cosas de la vida lejos de la celebración del heroísmo (Villa, *Il crepuscolarismo. Ideologia, poetica, bibliografia*, Pesaro, Metauro, 2008).

La unidad temática es el deseo de devenir y elevarse que la voz poética expresa incesantemente.

Gabriele D'Annunzio, «Ode pour la résurrection latine».

El poema (escrito al estallar de la Primer Guerra Mundial) se configura como un manifiesto del movimiento *interventista*. El eje temático de las once estrofas de veintiún versos es la invocación a la hermandad entre países latinos junto a la exaltación de la guerra.

Pietro Mastri, «Ritorno a sera».

El poema de endecasílabos trata el tema del sentido de pertenencia a un lugar. La casa simboliza un refugio que infunde seguridad y consuelo al ser humano.

Enrico Thovez, «Dalla rupe di Portovenere».

La relación entre el hombre y la naturaleza, esta vez, se indaga subrayando la posibilidad de encontrar momentos de contemplación y armonía en estrecha conexión con el contexto dinámico y caótico de la naturaleza.

Angiolo Orvieto, «Monastero buddista».

El poema trata el tema de la relación entre el mundo natural, que manifiesta belleza y serenidad, y la dimensión espiritual-contemplativa del ser humano.

Romolo Quaglino, «A la Bellezza».

El poema se configura como una celebración de la belleza que se manifiesta en todos los elementos del mundo e indaga la conexión entre la dimensión natural y la dimensión espiritual.

Ada Negri, «La follia».

El tema del componimiento de versos libres es la pasión amorosa que toma la forma de una fuerza de la naturaleza impetuosa e implacable a la que nadie puede oponerse.

Ada Negri, «Il muro».

La autora trata, esta vez, el tópico del muro que simboliza una barrera tanto física como emotiva. El deseo y la expectativa, motivos de frustración y sufrimiento, se enfrentan con la realidad que revela una separación infinita.

Giuseppe Lipparini, «Le violette».

El tema tratado es el descubrimiento del amor y de las experiencias emotivas. El poema de versos libres retrae el pasaje de la inocencia juvenil —ajena al deseo— a la experiencia de la complejidad del amor y el turbamiento emotivo.

Giuseppe Lipparini, «Il flauto».

El poema de versos libres celebra la creatividad como punto de encuentro que une el ser humano y la naturaleza, el mundo interior y el mundo exterior.

Paolo Buzzi, «Le lanterne dei chilometri».

El poema —como el antecedente de versos libres— versa sobre la complejidad y los contrastes de la existencia humana atravesando el dualismo luz y oscuridad, bien y mal.

Paolo Buzzi, «La donna dalla corazza d'acciaio».

El poema de forma provocadora apunta a la transformación del amor en deseo de opresión y posesión a la vez que exalta la reafirmación de la propia identidad con actos de rebelión y liberación.

Filippo Tommaso Marinetti, «A l'Automobile de course».

El célebre manifiesto del futurismo es un himno al progreso, a la velocidad y la exaltación de una nueva musa poética: el automóvil.

Amalia Guglielminetti, «Mattini».

El poema de endecasílabos indaga la transición del yo poético de una primordial ligereza e inocencia típicas de la juventud a una madurez emotiva. El pasaje de una etapa de la vida a otra se entrelaza con el cambio de las estaciones.

Enrico Pea, «Il ragno».

El poema de endecasílabos está protagonizado por una araña, figura simbólica que apunta a las insidias de la vida y a la precariedad de la existencia humana.

Umberto Saba, «A mia moglie».

La lírica —formada por estrofas irregulares de endecasílabos y heptasílabos— retrae a la mujer del poeta mediante el expediente de la comparación: la voz poética encuentra en la amada las virtudes de las hembras de siete animales.

Umberto Saba, «La fanciulla».

En este poema de estrofas y metros irregulares la juventud simbolizada por la primavera abre el camino a una reflexión sobre la aceptación de los cambios ineluctables de la vida y la reafirmación de la propia identidad.

Umberto Saba, «La capra».

Este breve componimiento aborda el tema del dolor como condición universal que une a todo ser humano. La voz poética vislumbra en el balido de una oveja el eco del sufrimiento y la soledad humanas.

Corrado Govoni, «Ore di pioggia».

El poema evoca una atmósfera otoñal cargada de melancolía y nostalgia para abordar el tema de la efimeridad de la vida.

Corrado Govoni, «Le cose che fanno la primavera».

El poema aborda el motivo de la apreciación de las pequeñas cosas cotidianas que revelan profundos significados de la experiencia humana.

Corrado Govoni, «I fanali e i mendicanti».

Los dos ejes temáticos que se entrelazan en este breve componimiento son la vulnerabilidad humana —representada por los mendicantes— y la sacralidad de la vida que se manifiesta en cualquier condición.

Corrado Govoni, «I tetti».

El poema celebra la faceta oculta y misteriosa de la ciudad a través del paisaje de los tejados. Los elementos urbanos en relación con los animales se convierten en sugerencias emotivas.

Piero Jahier, «Autoritratto».

El texto presenta fragmentos poéticos que reflexionan sobre el degrado moral de la sociedad y la alienación del ser humano, que ya no busca la autenticidad de la vida.

Enrico Cavacchioli, «Primavera borghese».

El poema retrata un paisaje urbano cargado de imágenes sensoriales en la atmósfera melancólica y misteriosa de la primavera, que da lugar a reflexiones introspectivas sobre la soledad, los sentimientos auténticos.

Aldo Palazzeschi, «La fonte del bene».

El texto poético se construye sobre la imagen evocativa de una fuente de agua salvífica y explora los temas de la esperanza y de la búsqueda de una forma de consuelo frente a las ‘llagas’ de la vida.

Aldo Palazzeschi, «La porta».

El autor emplea, esta vez, la imagen de una puerta que ya nadie abre para tratar los temas de la soledad, el abandono y, en definitiva, la muerte.

Aldo Palazzeschi, «Vedute del Paradiso».

El poema aborda el tema de la ciclicidad de la vida desentrañando el dualismo inmovilidad-movilidad a través la imagen de un prado en el que se enfrentan elementos estáticos y figuras que repiten movimientos de forma ritual.

Sergio Corazzini, «Desolazione del povero poeta sentimentale».

Como señala el título, la voz poética, que rechaza la definición de «poeta» y se identifica en un niño que llora, expresa su condición existencial de desolación frente a la tristeza de la vida y su resignación que le lleva a entregarse pasivamente a la muerte.

Vincenzo Cardarelli, «Estiva».

El poema celebra el verano como momento de suspensión temporal en el que la voz poética halla armonía y paz interior.

Camillo Sbarbaro, «Sgomento».

El yo poético transmite el desconcierto, la inquietud y hasta la impotencia frente a la imposibilidad de comprender integralmente la existencia.

Giuseppe Ungaretti, «I fiumi».

El poema se configura como una memoria del autor, que a través de la imagen de cuatro ríos diferentes recorre su historia personal.

Riccardo Bacchelli, «Appassionata».

La voz poética revela una condición de desencanto existencial al percibir la vacuidad de la vida y la imposibilidad de elevarse más allá de la realidad estrictamente material.

Riccardo Bacchelli, «Memorie d'adolescenza».

En la atmósfera melancólica de un verano la voz poética nuevamente revela cierta inquietud y postración hasta el punto de que se deja llevar por los influjos veraniegos y se funde con el entorno que lo rodea. En esa fusión vislumbra un inesperado elemento de renovación.

Mario Cestaro, «Andante».

El poema cuenta con dos secciones: la primera expresa el deseo de intimidad y conexión de la voz poética, la segunda es una reflexión sobre la precariedad de la vida y el ineluctable paso del tiempo. Termina con una exhortación a apreciar y vivir el momento presente.

Mario Cestaro, «Madre».

El poema indaga a la vez la complejidad de la relación entre una madre y un hijo así como de la existencia humana que brinda maravillas y dolores.

8. CONTEXTUALIZACIÓN DEL CORPUS

8.1 Criterios de selección de los TTOO²⁵²

Determinar las normas que definen el presente corpus de traducciones requiere, en primer lugar, vislumbrar los criterios que han guiado Díez-Canedo en la selección de los sesenta y siete poemas italianos y que están necesariamente relacionados con las intenciones en las que se asienta su actividad de traducción. Además del extenso arco temporal histórico-literario, llama la atención la mezcla de nombres de autores muy conocidos en el extranjero e incluso de fama mundial junto con poetas italianos de segunda fila que hoy en día casi se desconocen. El intelectual está familiarizado con autores menores gracias a sus estudios incesantes y a su labor de crítica literaria, estrechamente relacionada con la de traducción²⁵³. Tenemos un testimonio en el artículo «La vida literaria. De las “memorias” de Croce» donde Díez-Canedo afirma que *La letteratura della nuova Italia* es «para el conocimiento de las letras italianas moderna [...] texto indispensable e insustituible» y que «Croce descubrió, o poco menos, a escritores poco estimados u olvidados²⁵⁴». Varios autores italianos que Croce estudia en sus obras son precisamente los que escoge traducir Díez-Canedo, por ejemplo, Arturo Graf, Severino Ferrari, Ada Negri, Antonio Fogazzaro. A través de sus lecturas para reseñar libros y ensayos, adquiere referencias y conocimientos que orientan su labor traductora y le llevan a valorizar a poetas extranjeros menos conocidos. Nos parecen acertadas las palabras de una reseña sobre *Del mercado ajeno* encontrada en la revista *Vida intelectual*:

La obra más reciente de Díez-Canedo es una antología de composiciones exóticas, unas que se recomiendan por sus finos encantos y otras que sirven para caracterizar los más delicados achaques de la lírica contemporánea. Juzgamos muy útil la versión de estas obras de ingenios extranjeros, algunos sólo conocidos en los cenáculos donde se les consagra supersticioso culto²⁵⁵.

Los dos criterios que hemos identificado en la base de la selección de los poetas del presente corpus son precisamente la traducción de poemas antiguos y menos conocidos reimpresos en Italia en época contemporánea y, conjuntamente, la traducción de poetas

²⁵² Mazzarello, «Enrique Díez-Canedo: traductor del italiano en la Edad de Plata. Contextualización historiográfica», pp. 183-185.

²⁵³ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 19.

²⁵⁴ Díez-Canedo, «La vida literaria», *España*, 295 (1920), p. 13.

²⁵⁵ «Enrique Díez-Canedo», *Vida intelectual*, 1 (1907), pp. 363-364.

bien conocidos en España de los cuales, sin embargo, escoge textos poéticos de menor difusión y que todavía no han sido vertidos al español. Díez-Canedo da excelente muestra de estar atento a toda novedad literaria publicada en la nación hermana. Como hemos averiguado anteriormente, conoce muy bien el trabajo de difusión de la poesía italiana — antigua y de las últimas décadas del siglo XIX— realizado por la poetisa Eugenia Levi. La autora en el prólogo a *Lirica italiana antica* deja claro su propósito de dar a conocer autores «rarissimi» y una «novissima scelta di rime» de los siglos XIII, XIV y XV, mientras que en el prólogo a la tercera edición aumentada de la antología *Dai nostri poeti viventi* cuenta al lector que ha seleccionado «nuovi poeti sorti in questi ultimi anni [...] senza tendenza di scuola, senza simpatie o antipatie di persone o principii, quello che mi pareva più bello». Asimismo, Díez-Canedo sigue de cerca y con renovado interés los nuevos destellos literarios que surgen en la segunda y la tercera década del siglo XX dirigiendo especial atención a la poesía futurista. Experimenta la traducción de pilares de la poesía italiana (Leopardi, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro) y selecciona a poetas coetáneos que aparecen en otras antologías editadas en España a caballo de los dos siglos, como Ada negri, Arturo Graf, Angiolo Orvieto incluidos en la antología de Maristany *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana*. El hilo que une los poemas elegidos es la voluntad de entregar siempre un estímulo poético nuevo.

Estos dos criterios confluyen en un tercero, quizás el más determinante, que tiene que ver con la idea de la traducción como herramienta para enriquecer la literatura nacional a la vez que la propia inspiración y creación poéticas. De hecho, hay que buscar los motivos de la selección de Díez-Canedo en el método con el que se acerca y explora la literatura desde sus múltiples facetas, cuyos ejes son: la diacronía y la sincronía. La tensión hacia un descubrimiento literario en el tiempo y en el espacio constituye la base de toda la actividad cultural de Díez-Canedo: de producción poética, de crítica literaria, de traducción. En calidad de crítico literario adquiere un conocimiento cuanto más amplio y profundo de la literatura italiana, que a la vez le permite acceder a poemas de varios siglos y tener suficientes bases para traducirlos. Las traducciones, por su parte, inspiran la creación poética brindando elementos nuevos que se entrelazan con los de la tradición de origen. Se crea de esta manera un nexo indisoluble entre el poeta, el crítico literario y el traductor donde cada profesión alimenta las otras dos desde un planteamiento universal e historiográfico. En el primer tercio del siglo XX «entramos de lleno en el que ha sido llamado período de universalización de España y en él la comunicación en otros idiomas y la asimilación de culturas foráneas no significa necesariamente colonización, sino, más

bien, conversación a un mismo nivel»²⁵⁶. Díez-Canedo aboga por la traducción como herramienta necesaria para abrir las puertas a la universalidad tanto en la configuración de la literatura nacional como en la creación de sus propias obras. De ahí que valore incluso las traducciones de obras españolas a lenguas extranjeras como aportes para ir construyendo la literatura de origen (lo deja claro cuando comenta la versión francesa del *Polifemo*).

La visión universal y diacrónica-sincrónica le lleva necesariamente a no poner límites geográficos ni temporales a su labor. La búsqueda de una pluralidad y de un eje sincrónico transluce perfectamente de la columna «La vida literaria» que está a cargo de Díez-Canedo en el semanario *España*. Con sus artículos aborda un número asombroso de fenómenos literarios contemporáneos, de la literatura serbia y rumana a la literatura noruega, rusa y china. Este elemento se ve reflejado en la multitud de idiomas de los cuales traduce. La misma pluralidad encaja también con el eje diacrónico por el cual Díez-Canedo estudia la evolución cronológica de una literatura y se enfrenta a la traducción de autores de diferentes épocas y corrientes. De aquí se desprende el valor que otorga a la traducción de poetas italianos menos conocidos junto a autores de renombre. Este planteamiento se ve bien esbozado ya en su primordial labor de traducción: el libro de versiones poéticas *Imágenes* comienza con la sección *Rosas del tiempo antiguo*, a través de la cual explora la poesía italiana, francesa e inglesa de los siglos XIII-XVI, y prosigue con la sección *Mies de hogaño*, que abarca los frutos poéticos del siglo XIX y principios del siglo XX. En definitiva, la selección de autores refleja su concepción de lo que significa traducir que está profundamente relacionada con el enriquecimiento personal y colectivo, el acoger y a la vez entregar estímulos culturales y la voluntad de ampliar la mirada sobre el mundo, como expresan muy bien estas líneas:

Creo firmemente en la posibilidad de la traducción. Todo gran escritor se ve traducido, no solo por los que se aplican a reproducir el texto de sus obras en la propia lengua, sino por los que sienten su influjo. Traducir equivale a entregar. Se entrega al conocimiento, al estudio, a las discusiones, a la curiosidad de todos el pensamiento de un escritor, lo mismo si se reproduce con palabras de un idioma lo que él dijo en otro, que si se interpretan sus ideas exponiéndolas, comentándolas y aun contradiciéndolas²⁵⁷.

²⁵⁶ Gallego Roca, *Traducción y poesía en España, 1918-1936...*, p. 28.

²⁵⁷ Díez-Canedo, «La traducción como arte y como práctica», p. 236.

***PARTE CUARTA: EDICIÓN DE LAS TRADUCCIONES CON LOS
RESPECTIVOS TEXTOS ORIGEN***

Criterios redaccionales

El hecho de que Díez-Canedo escogió recorrer con sus traducciones ocho siglos de la literatura italiana —de 1200 a 1900—, se ve reflejado en la lengua y la ortografía de los textos origen, que registran una evolución del idioma italiano en el tiempo. Los cambios lingüísticos y las variedades de lengua constituyen un aspecto de primer plano en un estudio descriptivo de traducción. Juzgamos necesario, por tanto, conservar en la edición el italiano arcaico al que debió de enfrentarse el traductor a la hora de verter al español los dieciocho poemas pertenecientes a los siglos XIII-XVII. Nuestra intención es restituir el texto origen en la forma a la que posiblemente acudió Díez-Canedo para su actividad de traducción. Así que se mantienen inalteradas las grafías arcaicas: «homai», «e'l Cielo», «hora», «de gli», «de la», «havete», «qualhor», «desir», «finio», «andarò», «cuopre», «exemplo», «credeami», «'nverso», «co'», «mandereil», «ond'io», etc. Asimismo, se conservan las mayúsculas cuando señalan una personificación (ej.: «Cielo», «Anima», «Morte») y la diéresis para el cómputo métrico (ej.: «insïeme», «Cristïani», «grazïose», «spazïoso»). Se modernizan, sin embargo, todas las grafías que no se justifican con el lenguaje arcaico de los textos origen: *à* > «ha», *ai* > «hai», *chè* > «ché», *sí* > «sì» (equivalente de «così»), *dí* > «dì» *à* > «a» (cuando es preposición), *ò* > «o» (cuando es conjunción). Se actualizan también las palabras acentuadas en la vocal «i», cuando no requiera la tilde en el italiano contemporáneo (ej.: *balìa* > «balia», *faria* > «faria», *dovìa* > «dovia»).

Por lo que concierne a los textos meta, nos limitamos a actualizar la acentuación de las palabras: *mi* > «mí» (cuando desempeña la función de pronombre personal), *fué* > «fue», *fui* > «fui», *á* > «a». Aplicamos las modernas reglas de acentuación también a las palabras llanas de tono arcaizante constituidas por un verbo indicativo y un clítico pospuesto: *dánme* > «danme», *mostróme* > «mostrome», *hállome* > «hallome». Además, añadimos el signo exclamativo e interrogativo de apertura donde esté ausente.

Puntuación

La puntuación de los TTOO y TTMM, salvo raras excepciones que atañen especialmente al uso de la raya (—), se mantiene invariada porque constituye un ulterior nivel de análisis en el estudio comparativo entre ambos textos y revela información acerca del comportamiento traductor. Proponemos algunos casos peculiares en el uso de los signos de puntuación que se han conservado en la edición ya que se encuentran reproducidos fielmente en las traducciones de Díez-Canedo.

1. En el poema «L'inganno» de D'Annunzio se individua una coma situada antes del paréntesis de apertura (vv. 2-3). Se trata de un uso que ya no se acepta en las lenguas italiana y española contemporáneas y que, sin embargo, se registra en obras italianas del siglo XIX (como *I Promessi Sposi* de Manzoni²⁵⁸).

No, non soffro. Se sono taciturno,
la sera, quando mi ti seggo ai piedi,
(oh il terrore del prossimo notturno
supplizio in quel gran letto bianco!) credi,

No sufro, no. Parezco taciturno
si me siento a tus pies, en la velada,
(¡oh cercano terror, potro nocturno,
blanco lecho en la alcoba desolada!)

2. En el mismo poema dannunziano se da el caso de un enunciado completo enmarcado entre paréntesis —y seguido por una frase que empieza por mayúscula— que se cierra con un signo de puntuación colocado al interior del paréntesis de cierre y no al exterior (vv. 11-13). Este uso sigue teniendo vigencia tanto en italiano como en español.

(Fate, Signore, fate ch'io nasconda
per sempre il mio terribile segreto!)

(¡Haced, Señor, haced que el alma mía
por siempre oculte su fatal secreto!)

Oh questa gran rinunzia e quest'oblio

¡Oh, renuncia total, oh, grato olvido

3. En el poema «I fiumi» de Ungaretti cada estrofa empieza por mayúscula y, sin embargo, ninguna termina con un signo de cierre.

Stamani mi sono disteso
in un'urna di acqua
e come una reliquia
ho riposato

Esta mañana me tendí
dentro de una urna de agua
y como una reliquia
tomé descanso

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso

El Isonzo al correr
me lavaba
como a un guijarro suyo

Con respecto a la raya, conservamos su empleo tanto en los textos origen como en las traducciones para señalar los incisos, los diálogos y el discurso directo con los relativos comentarios del narrador. Si en el español actual la raya sigue desempeñando las mismas funciones, en italiano, en cambio, refleja un uso difundido sobre todo en los siglos XVIII-XIX y que a partir de la primera mitad del siglo XX se ha sustituido con la *lineetta* o *trattino lungo* (en inglés, *en dash*): –. De hecho, en algunos textos origen de la edición ya se aprecia el empleo de la *lineetta* en lugar de la raya. Desde el punto de vista

²⁵⁸ En «Studi sul testo dei “Promessi Sposi”», Ghisalberti comenta algunos casos en que la comilla aparece antes del paréntesis de apertura (*Annali manzoniani*, vol. II, Milano, Casa del Manzoni, 1941, pp. 190-192).

gráfico el signo de la raya se ha ajustado a las modernas reglas ortográficas de los idiomas estudiados: en español las rayas de apertura y de cierre se escriben pegadas respectivamente a la primera y a la última palabra del enunciado que encierran, mientras que en italiano se deja un espacio antes y después del signo de puntuación.

Por último, conservamos en la edición el único caso en el que Díez-Canedo señala el discurso directo con un doble signo de puntuación —las rayas y las comillas angulares— al ser un rasgo que se aprecia también en su creación poética y que no dificulta la comprensión de la traducción:

<p>[...] e — O nuvola che in ombra d'amore trapassi, — l'Alighieri cantava — sorridi! —</p>		<p>[...] Dante en sus cánticos —«¡Oh nube que pasas —cantaba— cual visión amorosa, sonríe!»?...</p>
---	--	---

Disposición espacial de los poemas

Conservamos fielmente la disposición espacial de los TTOO y TTMM. El poema «Autorretrato» de Jahier constituye un caso peculiar por su disposición espacial libre, que está reproducida perfectamente en la traducción de Díez-Canedo. Por su extensión sobre la hoja en la edición presentamos el texto origen y el texto meta por separado y no en dos columnas como en los demás casos.

Conservamos invariada, asimismo, la presencia de un espacio entre los versos o las estrofas, que en ocasiones no coincide entre TTOO y TTMM: ej. «Mattini» de Guglielminetti (en *Poeti d'oggi*) cuenta con cuatro estrofas que están divididas por un espacio, mientras que la traducción de Díez-Canedo presenta una división estrófica diferente y sin espacio; al contrario, «Né te, né altra voglio amar già mai» de Sacchetti (en *Lirica italiana antica*) no deja espacio entre las estrofas y, en cambio, en la versión de Díez-Canedo están separadas con un espacio. Otra discrepancia entre TO y TM que reproducimos en la edición está relacionada con el poema «La follia» de Negri: en el texto origen (localizado en *Poeti d'oggi*) cada verso está separado del sucesivo con un espacio, en cambio la traducción presenta una división de los versos en pares. Destacamos, por último, tres casos en que TO y TM se diferencian solo por la disposición de dos o tres versos que en la traducción constituyen un único verso:

1. «La porta» de Palazzeschi (vv. 21-22)

<p>nessun ti aprì da anni ed anni,</p>		<p>nadie te abrió, de un año en otro año,</p>
--	--	---

2. «I tetti» de Govoni (vv. 9-10)

altri nerastri come letti
della funebre notte;

negruzcas otras, como lechos de la fúnebre
[noche;

3. «Le cose che fanno la primavera» de Govoni (vv. 22-23, 26-28)

Una rosa finta nel cappello
d'una signora divorabile.

Una rosa contrahecha en el sombrero de una
[señora devorable

voluttuosamente,
rinfrescando tutto il cielo
del roseo delle sue gambe ignude,

voluptuosamente, refrescando todo el cielo con
[el rosa de sus piernas desnudas,

Denominación y localización de los TTOO y TTMM

Cada poema original y traducción está encabezado por el nombre del autor, que se ha transcrito exactamente cómo se presenta en la fuente de procedencia: ej. Giovan Battista Marino (en el texto origen localizado en *Lira. Parte seconda*)/ Giambattista Marini (en el texto meta localizado en la revista *Estudio*). A veces en las fuentes donde se han localizado los originales y las traducciones el nombre del autor va acompañado por información acerca del período histórico o del tipo de poema y en la edición se transcribe de la misma forma: ej. Compiuta Donzella fiorentina sec. XIII (en *Lirica italiana antica*)/ La Doncella Compiuta Sonetos siglo XII (en las libretas); Ignoto del sec. XIII (en *Lirica italiana antica*)/ Anónimo italiano siglo XIII-XIV (en las libretas). En los casos en que Díez-Canedo tradujo más de un texto del mismo poeta, se repite el nombre del autor para dar constancia de posibles variaciones: ej. Giovanni Pascoli (en las libretas)/ Juan Pascoli (en *Imágenes*).

Asimismo, se señala la localización de todos los textos origen y textos meta. Cuando indicamos 'Libreta I' o 'Libreta II' hacemos referencia siempre a las copias mecanografiadas y no a las manuscritas.

Variaciones de los TTMM

Como se ha subrayado anteriormente, la peculiaridad del corpus que hemos reconstruido reside en el hecho de que veintisiete traducciones de las sesenta y siete totales cuentan con más de una versión, es decir, se han localizado en dos o tres fuentes diferentes. Ha sido necesario, por tanto, llevar a cabo un análisis comparativo entre las versiones de un mismo poema realizadas por Díez-Canedo para identificar posibles variaciones. A través del análisis de las variaciones hemos catalogado esas veintisiete traducciones en cuatro grupos: 1) las traducciones que no presentan variaciones entre sus versiones; 2) las traducciones que presentan variaciones relacionadas solo con la

puntuación; 3) las traducciones que presentan mínimas variaciones de contenido semántico, además de las referentes a la puntuación; 4) una única traducción que presenta variaciones de contenido semántico relevantes (se trata del poema «El sueño» de Leopardi).

Dado que las versiones de un mismo poema no se diferencian entre sí por errores de traducción o modificaciones notables, a excepción del último grupo, para elegir cuál versión incorporar a la edición hemos priorizado tres aspectos:

- la fecha de publicación más reciente: por ejemplo, entre una versión localizada en un número de *España* de 1918 y una versión recopilada en el libro *La nueva poesía* de 1942, hemos escogido preferiblemente la segunda;
- la localización en un libro de Enrique Díez-Canedo: hemos dado preminencia a las versiones recopiladas en *Imágenes*, *Del cercado ajeno*, *La nueva poesía*, *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* con respecto a las localizadas en revistas²⁵⁹;
- la publicación de la versión: entre las versiones recopiladas en las libretas y las que se encuentran en una fuente impresa (revistas o libros), hemos escogido las segundas.

El poema «El sueño» constituye una excepción porque la versión publicada en el libro de Carmen de Burgos *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)* presenta un error de traducción, que no aparece en la versión recopilada en las libretas, y por tanto se ha adoptado esta última en nuestra edición.

En las notas de la edición se ha decidido dar constancia de todas las variaciones detectadas entre las versiones de un texto meta, incluso las que atañen a la puntuación. Según la perspectiva de Castellani, que hemos adoptado en nuestro estudio, la puntuación no es un aspecto secundario de la expresión autorial y, por consiguiente, es preferible conservarla invariada al realizar ediciones de textos posteriores a la mitad del siglo XVI:

Che si sospetti o no un intervento tipografico – parlo ora in generale –, il fondo della questione non cambia: salvo nel caso di libri postumi o clandestini, ciò che offre la stampa deve ritenersi voluto (o accettato, e accettare significa in definitiva volere) dall'autore. Né si deve dimenticare che dopo i primi decenni del Cinquecento prevale in questo campo una tendenza unitaria. È ovvio che le abitudini paragrafematiche d'un editore o consulente editoriale che abbia esercitato il suo mestiere nell'epoca che ci interessa non si discosteranno

²⁵⁹ Esta elección se debe a varios motivos: generalmente los libros son más cuidados y revisados con respecto a los textos publicados en revistas, menos expuestos a intervenciones ajenas y la intención textual depende casi exclusivamente del autor.

molto, nella gran maggioranza dei casi, da quelle attribuibili a uno scrittore della stessa epoca²⁶⁰.

Trifone hace hincapié en la doble concepción de la puntuación que persiste desde el siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XX: desde el punto de vista «sintáctico-semántico» se considera un factor indispensable en la construcción del texto, a la vez que desde el punto de vista «rítmico-entonativo» brinda un aporte clave en el «dinamismo comunicativo»²⁶¹. La consideración de la puntuación como un elemento estilístico determinante del texto, que manifiesta la voluntad del autor, se hace aún más vigente en el ámbito de la poesía, donde las pausas, el ritmo y la entonación transmiten significados de igual relevancia que los expresados por el contenido semántico. En estos presupuestos conceptuales se asientan tres factores que han respaldado nuestro análisis de las variaciones en el uso de la puntuación y su valorización en la edición. En primer lugar, Díez-Canedo muestra una atención meticulosa al detalle tanto en su creación poética como en su labor de traducción que abarca la semántica, la sintaxis, el aspecto formal y métrico, así como la musicalidad y el ritmo del poema. Su *modus operandi* nos permite afirmar que presumiblemente evaluaba y escogía con esmero la puntuación en sus poemas y traducciones o, por lo menos, esta no dependía únicamente de intervenciones tipográficas ajenas a la voluntad del autor. Luego, como hemos visto en la parte tercera, en algunos casos se ha acudido a la puntuación como elemento discriminante durante el proceso de identificación de los textos origen y, asimismo, constituye un nivel de análisis en el estudio lingüístico-textual comparativo entre TTOO y TTMM. Por último, el volumen llamativo de modificaciones relacionadas con la puntuación que caracteriza algunos poemas del corpus no permite descuidar este aspecto en un estudio descriptivo de traducción.

Las variaciones se han señalado en las notas a la edición con una sigla que indica la localización de la versión referente. A continuación, brindamos el listado de las siglas empleadas:

²⁶⁰ Castellani, «Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica», en V. Della Valle, G. Frosini, P. Manni, L. Serianni (eds.), *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, Roma, Salerno, 2009, vol. II, p. 968.

²⁶¹ Trifone, «Lingua, stile e critica del testo. La punteggiatura nell'edizione delle opere a stampa», en E. Malato, A. Mazzucchi (eds.), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017, Roma, Salerno, 2019, pp. 237-248.

- L1 Libreta I
- L2 Libreta II
- RE *Renacimiento*
- ES *España*
- PR *Prometeo*
- CA Giosuè Carducci, *Carducci*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XI, Barcelona, Cervantes, s.a.
- DA Gabriele D'Annunzio, *D'Annunzio*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XXV, Barcelona, Cervantes, s.a
- CB Carmen de Burgos, *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)*

IGNOTO del sec. XIII	ANÓNIMO ITALIANO siglo XIII-XIV
«Tapina me che amavo uno sparviero...» ²⁶²	«Tapina me che amavo uno sparviero...» ²⁶³
Tapina me che amavo uno sparviero, amavol tanto, ch'io me ne moria, a lo richiamo ben m'era maniero ed unque troppo pascer no 'l dovia. Or è montato e salito sì altero, assai più altero che far non solia; ed è assiso dentro a un verziero, e un'altra donna l'averà in balia. Isparvier mio, ch'io t'avea nodrito, sonaglio d'oro ti facea portare, perché nell'uccellar fossi più ardito, or sei salito siccome lo mare, ed hai volto li geti e sei fuggito quando eri fermo nel tuo uccellare!	Triste de mí, que a un gavilán artero tanto amé que de amarle me moría, y a mi reclamo hacía se mañero, y de mi mano, sin hartar comía. Ya volando subió tal altanero como nunca al volar antes solía; y en un vergel se ha entrado, prisionero de otra mujer que a su querer le guía. Oh gavilán, te tuve bien nutrido, sonaja de oro te colgué, tuviste cuanto a gusto en la jaula estar te hiciera. ¡Y hoy subes, subes como el mar crecido; la pihuela soltaste y emprendiste la fuga de tu firme pajarera!

PIETRO DELLE VIGNE	PEDRO DELLE VIGNE (1180-1249)
«Amore, in cui disio ed ho fidanza...» ²⁶⁴	«Canción» ²⁶⁵
Amore, in cui disio ed ho fidanza, di voi, bella, m'ha dato guiderdone: guardomi in fin che vegna la speranza, pur aspettando bon tempo e stagione. Com'omo ch'è in mare ed ha spene di gire, quando vede lo tempo, ed ello spanna, e già mai la speranza no lo 'nganna: così faccio, madonna, in voi venire. [...] ²⁶⁶	Amor, por quien aliento y en quien fio, vuestro cariño en galardón me ha dado, mas para mi ventura, dueño mío, tiempo y sazón espero confiado. De igual modo que diestro marinero cuando llega el buen tiempo al mar se lanza sin que jamás le engañe la esperanza, yo llegar hasta vos, Señora, espero.

²⁶² Levi, *Lirica italiana antica*, Firenze, R. Bemporad & Figlio e Successori B. Seeber, 1908 [1ª edición 1904], p. 303.

²⁶³ Libreta I, p. 1.

²⁶⁴ Carducci, *Antica lirica italiana*, Firenze, G. C. Sansoni, 1907, pp. 1-2.

²⁶⁵ Díez-Canedo, *Imágenes (Versiones poéticas)*, traducciones y notas de E. Díez-Canedo, Paris, Librería Paul Ollendorff. s.a., pp. 10-11.

²⁶⁶ El texto origen está constituido por cinco octavas. Díez-Canedo traduce solo la primera y la última. Se da a continuación el texto de las tres octavas que faltan:

«Or potess'eo venire a voi, amorosa,
come larone ascoso, e non paresse!
Ben lo mi terria 'n gioia avventurosa
se l'amor tanto bene mi facesse!
Sì bel parlante, donna, con voi fora,

<p>Mia canzonetta, porta esti compianti a quella che 'n balia ha lo meo core, e le mie pene contale davanti e dille com'eo moro per su'amore; e mandimi per suo messaggio a dire com'eo conforti l'amore ch'i' lei porto: e s'eo ver' lei feci alcuno torto, donimi penitenza al suo volire.</p>	<p>En tanto, cancioncilla, tus clamores conduce a la que tiene prisionero mi corazón, y al par de mis dolores dile que por su amor de pena muero. Torna después aquí, con su licencia, trayéndome el consuelo apetecido, y dile que si falta he cometido me imponga a su albedrío penitencia.</p>
--	---

<p>COMPIUTA DONZELLA fiorentina sec. XIII</p> <p>«A la stagion che il mondo foglia e fiora...»²⁶⁷</p>	<p>LA DONCELLA COMPIUTA Sonetos siglo XIII</p> <p>«A la stagion che il mundo foglia e fiora...»²⁶⁸</p>
<p>A la stagion che il mondo foglia e fiora, accresce gioia a tutti i fini amanti, vanno insieme a li giardini allora che gli augelletti fanno nuovi canti, la franca gente tutta s'innamora, et in servir ciascun traggesi innanti, et ogni damigella in gioi' dimora, e a me n'abbondan smarrimenti e pianti. Ché lo mio padre m'ha messa in errore e tienemi sovente in forte doglia: donar mi vuole a mia forza signore, et io di ciò non ho desio né voglia, e in gran tormento vivo a tutte l'ore: però non mi rallegra fior né foglia.</p>	<p>En la estación que junta hojas y flores de los jardines gozan los encantos, alegres, los amantes; trinadores alzan los pajarillos nuevos cantos. Entran las gentes francas en amores; en el júbilo viven todos cuantos aman; hallan las damas servidores: yo sólo tengo lágrimas, quebrantos. Que el padre mío, con error violento, me obliga y me mantiene en gran congoja: darme dueño a la fuerza está en su intento, sin que mi anhelo y voluntad lo acoja; y así paso las horas en tormento y no danme alegría flor ni hoja.</p>

e direi como v'amai lungiamente,
più ca Piramo Tisbia dolzemente,
ed amareggio, in fin ch'eo vivo, ancora.

Vostro amor è che mi tene 'n disiro
e donami speranza con gran gioi',
ch'eo non curo s'eo doglio od ho martiro,
membrando l'ora ched eo vegno a voi.
Ca s'eo troppo dimoro. Aulente cera,
pare ch'eo pera, e voi mi volete,
guardate ch'eo no mora in vostra spera.

In vostra spera vivo, donna mia,
e lo mio core adesso a voi rimando;
e l'ora tardi mi pare che sia,
che fino amore a vostro cor dimando.
E guardo tempo vi sia in piacimento
e spanda le mie vele in ver' voi, rosa,
e prenda porto là 've si riposa
lo mio core a lo vostro insegnamento».

²⁶⁷ Levi, *Lirica italiana antica*, p. 3.

²⁶⁸ Libreta I, p. 2.

<p>COMPIUTA DONZELLA fiorentina sec. XIII</p> <p>«Lasciar vorrei lo mondo, e Dio servire...»²⁶⁹</p>	<p>LA DONCELLA COMPIUTA Sonetos siglo XIII</p> <p>«Lasciar vorrei lo mondo, e Dio servire...»²⁷⁰</p>
<p>Lasciar vorrei lo mondo, e Dio servire e dipartirmi d'ogni vanitate, però che veggo crescere e salire mattezza, villania e falsitate, et ancor senno e cortesia morire, e lo fin pregio, e tutta la bontate; ond'io marito non vorria né sire, né stare al mondo per mia volontate. Membrandomi che ogn'uom di mal s'adorna, di ciaschedun son forte disdegnosa, e verso Dio la mia persona torna. Lo padre mio mi fa forte pensosa, che di servire a Cristo mi distorna: non saccio a cui mi vuol dar per isposa.</p>	<p>Dejar el mundo, a Dios servir deseo, y abandonar terrenas vanidades pues avanzar y engrandecerse veo locuras, villanías, falsedades. Cortesía y virtud mueren arreo, la bondad y las finas cualidades; ni en señor ni marido hallar empleo quiero, ni acepto humanas heredades. Sé que de mal el hombre aquí se adorna y así a todos los miro desdeñosa, y a Dios en fin mi voluntad se torna. Me deja el padre mío cavilosa, que de servir a Cristo me trastorna: ni sé a quién trama darme por esposa.</p>

<p>JACOPO DA LENTINO sec. XIII</p> <p>«Chi non avesse mai veduto foco...»²⁷¹</p>	<p>JACOPO DA LENTINO Soneto siglo XIII</p> <p>«Chi non avesse mai veduto foco...»²⁷²</p>
<p>Chi non avesse mai veduto foco, non crederia che cocere potesse; anzi li sembreria sollazzo e gioco lo suo splendore, quando lo vedesse. Ma s'ello lo toccasse in alcun loco, ben sembreriali, che forte cocesse. Foco d'amore m'ha toccato un poco, molto mi coce: Deo, che s'apprendesse, che s'apprendesse in voi, o donna mia, che mi mostraste dar sollazzo amando, e voi mi date pur pene e tormento. Certo l'Amor face gran villania, che non distrugge te, che vai gabbando, e a me, che servo, non dà sbaldimento.</p>	<p>El que jamás hubiese visto fuego cuánto puede abrasar nunca creyera; juzgáralo mejor solaz y juego por su esplendor, cuando por fin lo viera. Si de algún modo le tocara luego tendríalo por llama verdadera. ¡Fuego de amor me toca, y no sosiego de su ardor: oh Dios mío, si prendiera, oh, si prendiera en vos, señora mía, que amor con fingimiento me mostrabas, y tan sólo me das tormento y queja! Cierto es grande de amor la villanía: no te destruye a ti, suelta y sin trabas, y a mí, tu siervo, nunca en paz me deja.</p>

²⁶⁹ Levi, *Lirica italiana antica*, p. 175.

²⁷⁰ Libreta I, pp. 2-3.

²⁷¹ Levi, *Lirica italiana antica*, p. 45.

²⁷² Libreta I, p. 4.

CECCO ANGIOLIERI da Siena sec. XIII	CECCO ANGIOLIERI Soneto
«S'i' fosse foco, arderei 'l mondo...» ²⁷³	«S'io fossi foco, arderei 'l mondo...» ²⁷⁴
<p>S'i' fosse foco, arderei 'l mondo; s'i' fosse vento, lo tempesterei; s'i' fosse acqua, io l'annegherei; s'i' fosse Dio, mandereil in profondo. S'i' fosse papa, sare' allor iocondo, ché tutt'i Cristiani imbrigherei; s'i' fosse emperator, sa' che farei? A tutti mozarei lo capo a tondo. S'io fosse Morte, andarei da mio padre; s'io fosse Vita, fuggirei da lui; similmente faria da mi' madre. S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui, torrei le donne più belle e leggiadre, e zoppe e laide lascereile altrui.</p>	<p>Si llama fuese, abrasaría el mundo; si viento, en tempestad lo arrasaría; si agua, toda la tierra anegaría; si fuese Dios, la echara a lo profundo; si fuese papa, en revolver, jocundo, la cristiandad entera me holgaría; si fuese emperador ¿sabéis qué haría? derribara cabezas, iracundo. Si muerte, llegaríame a mi padre, y de él, si fuese vida, me apartara; la misma cosa hiciera de mi madre. Si, como soy y he sido, Cecco fuera, lindas y frescas mozas escogiera y a los demás las feas les dejara.</p>

FOLGORE DA SAN GEMIGNANO sec. XIV	FOLGORE DA SAN GEMIGNANO siglo XIV
«Di giugno sì vi do una montagnetta...» ²⁷⁵	«Junio» ²⁷⁶
<p>Di giugno sì vi do una montagnetta coverta di bellissimoi arboscelli con trenta ville e dodici castelli, che siano intorno ad una cittadetta, ch'abbia nel mezzo una sua fontanetta, e faccia mille rami e fiumicelli, ferendo per giardini e praticelli, e rinfrescando la minuta erbetta. Aranci, cedri, dattili, e lumie e tutte l'altre frutte savorose impergolate siano per le vie. E le genti vi sian tutte amorose, e faccianvisi tante cortesie, ch'a tutto 'l mondo siano graziose.</p>	<p>Por junio quiero darte una colina cubierta de gentiles arbolillos: treinta quintas tendrá, doce castillos en torno a una ciudad tan peregrina que un manantial en medio tenga, mina de riachuelos y de mil hilillos que praderas alegren, jardinillos y llenen de frescor la hierba fina. Cedros, naranjos, dátiles, limones y las restantes frutas más sabrosas ornen sendas en todas direcciones, y muéstrense las gentes amorosas, prodíguense cortesies sus razones y a todo el mundo acérquense, graciosas.</p>

²⁷³ Levi, *Lirica italiana antica*, p. 281.

²⁷⁴ Libreta I, p. 7.

²⁷⁵ Levi, *Lirica italiana antica*, p. 73.

²⁷⁶ Libreta I, p. 5.

CINO DA PISTOIA	CINO DA PISTOIA (1270-1336)
«LXXIII» ²⁷⁷	«Soneto» ²⁷⁸
<p>— Uomo smarrito che pensoso vai, che hai tu, che tu sei così dolente? Che vai tu ragionando con la mente, traendone sospiri spesso e guai? È non pare che tu sentissi mai di ben alcun che il core in vita sente, anzi par che tu muori duramente negli atti e ne' sembianti che tu fai. Se tu non ti conforti, tu cadrai in disperanza sì malvagiamente, che questo mondo e l'altro perderai. Deh vuoi tu morir così vilmente? Chiama pietate, ché tu camperai. — Questo mi dice la pietosa gente.</p>	<p>—Caviloso mortal que andas perdido ¿por qué tan desolado continente? ¿qué razones dan vueltas en tu mente, y hacen gemir tu pecho condolido?</p> <p>Dijérase que tú no has conocido los goces que en la vida el alma siente, mas que morir esperas duramente: tal tu semblante muestras abatido.</p> <p>Caerás en desaliento tan profundo si no procuras un solaz, que el cielo perderás como pierdes nuestro mundo.</p> <p>¿Y en destino tan vil tu ser consiente? Piedad demanda, que hallarás consuelo. —Díceme así la compasiva gente.</p>

FRA DOMENICO CAVALCA	FRA DOMENICO CAVALCA Soneto 1270-1342
«I» ²⁷⁹	«Omo ch'è saggio ed ha molti nimici...» ²⁸⁰
<p>L'uomo ch'è saggio ed ha molti nimici, Dei molti pensì quai son i maggiori; Per lor vincer si sforza co' suoi amici; Sa che s'ei vince vincerà i minori. Prendi battaglia coi vizi peggiori, Tu che valente cavalier ti dici: Non dalle frondi ma dalle radici Si fan degli arbor li buon tagliatori. Ma molti son che grande assalto fanno Contro un picciol difetto, che ne vada; Dei gran peccati c'han, non fan romore. Se rompono un bicchier, piangon tal danno; Vogliono tagliar la mosca con la spada Ma no il serpente ched è vie peggiore.</p>	<p>Tiene el prudente muchos enemigos; piensa, entre todos, cuáles son mayores; junta, para vencer, a sus amigos, y ya caerán, si gana, los menores. De tus vicios combate a los peores, tú que valiente campeón te dices: por la hojarasca no, por las raíces dan al árbol los buenos leñadores. Muchos se ven que asalto dan tamaño a un menudo defecto, que no es nada; y un gran pecado, en ellos, ni se siente. Si un vaso rompen, lloran luego el daño; tajos dan a las moscas con la espada; mas no, con ser tan vil, a la serpiente.</p>

²⁷⁷ Carducci, *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, Firenze, G. Barbera, 1862, p. 100.

²⁷⁸ Díez-Canedo, *Imágenes (Versiones poéticas)*, pp. 12-13.

²⁷⁹ Carducci, *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, p. 179.

²⁸⁰ Libreta I, p. 6.

<p>MESSER FRANCO SACCHETTI fiorentino seconda metà del sec. XIV</p> <p>«Un'augelletta, Amor, di penna nera...»²⁸¹</p>	<p>MESSER FRANCO SACCHETTI siglo XIV</p> <p>«Un'augelletta, Amor, di penna nera...»²⁸²</p>
<p>Un'augelletta, Amor, di penna nera, vaga volando, col posar adorno mi fa seguir sua vista ciascun giorno. Per veder lei, come 'l disio mi mena, m'appresso ad essa: e quando più mi vede, allor si fugge senza aver merzede. Voli quant'ella può, ché sempre fia mia vita serva alla sua signoria.</p>	<p>Un avecica, Amor, de negra pluma vaga volando; tan graciosa y bella que la mirada se me va tras ella. Por verla, voy detrás de mi deseo; me llevo a donde está; y ella me esquivo sin compasión al verme, fugitiva. Ponga en volar y huir constante empeño: toda mi vida es sierva de tal dueño.</p>

<p>MESSER FRANCO SACCHETTI fiorentino seconda metà del sec. XIV</p> <p>«Sovra la riva d'un corrente fiume...»²⁸³</p>	<p>MESSER FRANCO SACCHETTI siglo XIV</p> <p>«Sovra la riva d'un corrente fiume...»²⁸⁴</p>
<p>Sovra la riva d'un corrente fiume Amor m'indusse, ove cantar sentia, sanza saver onde tal voce uscia, la qual tanta vaghezza al cor mi dava, che 'nverso il mio signor mi mossi a dire da cui nascesse sì dolce desire. Et egli a me, como pietoso sire, la luce volse, e dimostrommi a dito donna cantando che sedea su 'l lito, diciendo – Ell'è una ninfa di Diana, venuta qui d'una foresta strana.</p>	<p>A la ribera de un corriente río llevóme Amor; allí cantar oía sin ver de dónde aquella voz salía, y tal encanto al corazón le daba que, vuelto a mi señor, cuál el motivo vine a inquirir de un anhelar tan vivo. Y él a mí, como dueño compasivo, tornó la luz, mostrome en la ribera mujer sentada, cuyo canto oyera, diciendo: —Es una ninfa de Diana; vino de selva incógnita y lejana.</p>

²⁸¹ Levi, *Lirica italiana antica*, p. 315.

²⁸² Libreta I, p. 8.

²⁸³ Levi, *Lirica italiana antica*, p. 298.

²⁸⁴ Libreta I, p. 9.

<p>MESSER FRANCO SACCHETTI fiorentino seconda metà del sec. XIV</p> <p>«Né te, né altra voglio amar già mai»²⁸⁵</p>	<p>MESSER FRANCO SACCHETTI siglo XIV</p> <p>«Né te né altra voglio amar già mai...»²⁸⁶</p>
<p>Né te, né altra voglio amar già mai, falsa; po' che così tradito m'hai! Pensando, lasso!, al tempo ch'i' ho perduto amando te, or grave doglia sento: ché, se amante amar fu mai veduto, con fede amava te per ognun cento, tanto che 'l tuo amor di virtù spento mi promettesti: e poi tradito m'hai. Della promessa tua fu' lieto tanto, che gioia non senti' mai quanto allora; tornato m'era 'n riso ogni mio pianto, ma, in me fece picciola dimora. Credeami essere dentro, or son di fora: ad altrui data se', tradito m'hai! Abbandonato senza mia cagione da te mi trovo: et or amante tale ha' tolto, che me renderà ragione; e già ti trade, ov'io t'era leale. Così costui conforterà 'l mio male, tradendo te come tradito m'hai. Vattene ad Amor, mia ballatella; digli ch'alquanto aggia di me mercede, punendo sì questa malvagia e fella, ch'exemplo sia a qual donna la vede; ché m'ha tradito sanza alcuna fede, come nessuno fu tradito mai.</p>	<p>Ni a ti ni a otra quiere amar mi pecho, falsa, puesto que así traición me has hecho.</p> <p>Siento grave dolor si tomo en cuenta ¡ay! todo el tiempo por tu amor perdido: que si alguno el amor se representa, yo con la fe de ciento te he querido mientras me prometiste fementido tu amor; y luego así traición me has hecho.</p> <p>Dábame tu promesa gozo tanto que jamás lo sentí de tal manera; trocábaseme en risa todo llanto, mas breve estancia el gozo en mí tuviera; dentro pensaba estar, hállome fuera: tú de otro eres, y traición me has hecho.</p> <p>Abandonado estoy, sin culpa mía, y hoy el amante nuevo te abandona dándome la razón con su falsía. donde yo fui leal, él te traiciona solo consuelo que mi mal pregona: te hace traición como traición me has hecho.</p> <p>Llégate a donde Amor está, balada; dile que con piedad mi duelo vea; haz que de infiel ejemplo y de malvada ella entre todas las mujeres sea; que en hacerme traición sin fe se emplea como nunca traición cupo en un pecho.</p>

²⁸⁵ Levi, *Lirica italiana antica*, p. 199.

²⁸⁶ Libreta I, p. 10-11.

PANFILO SASSO	PÁNFILO SASSO (1455-1527)
«CXIII» ²⁸⁷	«Soneto» ²⁸⁸
<p>Ma più non vederò le chiome d'oro che sparge el mio bel sol in oriente; mai più non guardarò la luce ardente de la stella ch'adorna il terzo coro. Mai più non udirò colei che adoro cantar versi d'amor più dolcemente che 'l dolce rusignol; mai più presente un petto avrò de sì candido avoro.</p> <p>Non toccherò la man morbida e schietta non mi riposarò nel bianco seno, al par non andarò d'una angioletta. Oh quanto è breve ogni piacer terreno! Passa volando quel che ne diletta: e cuopre poco mèl molto veneno.</p>	<p>No más veré la cabellera de oro que mi sol derramaba en el oriente; no más veré la luz resplandeciente de la estrella que adorna el tercer coro.</p> <p>No más oiré cantar a la que adoro versos de amor, más suave y dulcemente que el ruiseñor; no más tendré presente su pecho marfilino, mi tesoro.</p> <p>No más tocar podré su breve mano, ni reposar sobre su blanco seno, no un ángel contemplar al lado mío.</p> <p>¡Cuánto el placer del mundo es breve y vano! ¡Huye lo que deleita en vuelo impío y encubre poca miel mucho veneno!</p>

IACOPO SANNAZARO	JACOPO SANNAZARO: 1458-1530
«DLXXXVII» ²⁸⁹	«Soneto de Ícaro» ²⁹⁰
<p>Icaro cadde qui: queste onde il sanno, che in grempo accolser quelle audaci penne: qui finio il corso, e qui 'l gran caso avvenne che darà invidia agli altri, che verranno. Avventuroso e ben gradito affanno! poi che morendo eterna fama ottenne: felice chi in tal fato a morte venne, che sì bel pregio ricompensi il danno.</p> <p>Ben può di sua ruina esser contento; s'al ciel volando a guisa di colomba, per troppo ardir fu esanimato e spento; ed or del nome suo tutto rimbomba un mar sì spazioso, un elemento: chi ebbe al mondo mai sì larga tomba?</p>	<p>Ícaro en este mar cayó: tamaño seno a su vuelo audaz refugio diera; envidia de la gente venidera, fin aquí tuvo el caso y curso extraño.</p> <p>Oh bienhadado afán, al mundo hurraño: ganó, muriendo, fama duradera: feliz quien muerte tal del hado espera, que prez tan alta recompensa el daño.</p> <p>Bien su ruina le dará contento: si al cielo cual paloma se aventura y exánime se queda en su ardimiento.</p> <p>Hoy resuena su nombre por la anchura de un espacioso mar, de un elemento: ¿quién alcanzó tan vasta sepultura?</p>

²⁸⁷ Carducci, *Antica lirica italiana*, p. 432.

²⁸⁸ Díez-Canedo, *Imágenes (Versiones poéticas)*, pp. 14-15

²⁸⁹ Carducci, *Antica lirica italiana*, p. 442.

²⁹⁰ Libreta I, p. 13.

<p>GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA seconda metà del sec. XV</p> <p>«Se eletto m’hai nel ciel per tuo consorte...»²⁹¹</p>	<p>GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA Soneto</p> <p>«Se eletto m’hai nel ciel per tuo consorte...»²⁹²</p>
<p>Se eletto m’hai nel ciel per tuo consorte, Signor, fa non mi tenga Amor più a bada, né per me indarno aperta sia la strada del ciel, e di Pluton rotte le porte. Sai come sopra noi regna la Morte, come al di sette volte il giusto cada, come un piacer terreno ai sensi aggrada, com’io son fral, come il nemico è forte. Tu sai, Signor, che me su la tua stampa formasti, con mirabil magistero, e spirasti nel volto a me la vita. Dunque d’amor, di fé il mio core avvampa, e cercami, s’io vo for del sentiero, come un pastor la pecora smarrita.</p>	<p>Si he de ser en el cielo, por mi suerte, tu consorte, Señor, no tiranía sufra de Amor, no en vano abre su vía para mí el cielo, no a Plutón despierte. Sabes que nuestra reina aquí es la Muerte, que el justo siete veces cae al día, que el cuerpo al goce terrenal se alía, que frágil soy y el enemigo es fuerte. Señor, tú sabes que mi ser proclama tu imagen, que a mi rostro tu divino magisterio dio el soplo de la vida. De amor, de fé mi corazón inflama; búscame, si me aparto del camino, como busca el pastor la res perdida.</p>

<p>GIOVAN BATTISTA MARINO</p> <p>«MAD. LIV.»²⁹³</p>	<p>GIAMBATTISTA MARINI</p> <p>«Madrigales»²⁹⁴</p>
<p>Occhi miei, se quel Sole, ch'in pianto mi disface, mirar tanto vi piace: se voi cagion del vostro pianto siete, perché poi ne piangete? Ma forse aggrada a voi mirar tanta bellezza, e pianger poi.</p>	<p>Si a la faz, ojos míos, que me desata en llanto mirar os place tanto, si tal fuente de lágrimas buscáis, ¿por qué luego lloráis? Quizá tenéis por juego mirar tanta hermosura y llorar luego.</p>

²⁹¹ Eugenia Levi, *Lirica italiana antica*, p. 281.

²⁹² Libreta I, p. 12.

²⁹³ Marino, *Lira. Parte seconda*, Venezia, Nicolò Pezzana (ed.), 1674, p. 300.

²⁹⁴ Marini, «Madrigales», trad. por Enrique Díez-Canedo, *Estudio*, 69 (1918), p. 381; Libreta I, p. 14.

GIOVAN BATTISTA MARINO	GIAMBATTISTA MARINI
«MAD. CV.» ²⁹⁵	«Madrigales» ²⁹⁶
Pargoletta è colei, ch'accende i desir miei; e pargoletto Amore, che mi saetta il core. Ma ne l'anima io sento e gran foco, e gran piaga, e gran tormento.	Pequeñuela es la dama que mi deseo inflama; pequeñuelo es Amor que me ha dejado con su saeta el corazón llagado; mas yo en el alma siento gran llama, gran herida, gran tormento ²⁹⁷ .

CLAUDIO ACHILLINI	CLAUDIO ACHILLINI 1574-1640
«Cavaliere impaziente delle tardate nozze, scrive alla sua bellissima Sposa questa lettera» ²⁹⁸	«Caballero impaciente por la tardanza de sus nupcias escribe a la bellísima Esposa esta carta» ²⁹⁹
Se i languidi miei sguardi, se i sospiri interrotti, se le tronche parole non han fin'hor potuto, o bell'Idolo mio, farvi de le mie fiamme intera fede, leggete queste note, credete a questa carta, a questa carta in cui sotto forma d'inchiostro, il cor stillai. Qui tutti scorgerete quegl'interni pensieri, che con passi d'amore scorron l'Anima mia; anzi avampar vedrete, come in sua propria sfera, ne le vostre bellezze il foco mio. Non è già parte in voi, che, con forza invisibile d'amore, tutto a sé non mi tragga. Altro già non son'io, che di vostra beltà preda, e trofeo.	Si lánguidas miradas, represados suspiros, palabras balbucientes, acaso no pudieron, Ídolo hermoso mío, daros fe de la llama en que me abraso, leed estos conceptos, fiad en esta carta, que en ella destilado mi corazón, en vez de tinta, he puesto. Descubriréis en ella los pensamientos todos que recorren con pasos de amor el alma mía; y veréis, llameante, como en su esfera propia, el fuego mío en los encantos vuestros. No hay en vos parte alguna que, con fuerza invisible, de amor, a sí del todo no me atraiga. Nada soy, sino sólo presa y trofeo de vuestra hermosura.
A voi mi volgo, o chiome,	A vosotros me vuelvo,

²⁹⁵ Marino, *Lira. Parte seconda*, p. 331.

²⁹⁶ Marini, «Madrigales», trad. por Enrique Díez-Canedo, *Estudio*, 69 (1918), p. 381. La misma traducción con una sola variante se ha localizado en la libreta I, p. 14.

²⁹⁷ v. 6 *gran llama, gran herida, gran tormento*: gran llama, gran herida y gran tormento *LI*

²⁹⁸ Thomas, *Gongora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1911, pp. 177-181.

²⁹⁹ Libreta I, pp. 15-20.

<p>cari miei lacci d'oro; deh, como mai potea scampar sicuro, se come lacci l'anima legaste, com'oro la compraste? Voi pur, voi dunque sete de la mia libertà catene, e prezzo. Stami miei preziosi, bionde fila divine, con voi l'eterna Parca sovra il fuso fatal mia vita attorce; voi, voi capelli d'oro, voi pur sete di lei, che tutta è foco mio, raggi, e faville; ma se faville sete, ond'avien, che d'ogni hora contra l'uso del foco in giù scendete? Ah, che a voi per salir scender conviene, che la magion celeste, ove aspirate, o sfera de gli ardori, o paradiso, è posta in quel bel viso. Cara mia selva d'oro, ricchissimi capelli, in voi quel labirinto Amore intesse, ond'uscir non saprà l'anima mia. Tronchi pur morte i rami del prezioso bosco, e da la fragil carne scota pur lo mio spirto, che tra frondi sì belle ancor recise rimarrò prigioniero fatto gelida polve, ed ombra ignuda. Dolcissimi legami, belle mie piogge d'oro, qualhor sciolte cadete da quelle ricche nubi, ove raccolte sete, e cadendo formate preziose procelle onde con onde d'or bagnando andate scogli di latte, e rive d'alabastro; more subitamente, o miracolo estremo d'amoroso desio, fra sì belle tempeste arso il cor mio. Cedano pur'a voi, bellissimi capelli, quelle chiome, che il Sole spiega ne l'Oriente, in sul mattino, quelle chiome, che il Mondo Aurora appella.</p>	<p>cabellos, lazos de oro; ¿cómo pudiera estar seguro, ay trista, si el alma como lazos me ligasteis, cuál oro me comprasteis? Vosotros sois, vosotros sois de mi libertad cadena y precio. ¡Oh valiosos estambres, blondos hilos divinos con que la eterna Parca sobre el huso fatal mi vida tuerce; oh cabellos de oro, vosotros sois de aquella que es llama mía chispas y destellos! Pero, si chispas, ¿cómo podéis en todo instante descender, contra el uso de la llama? ¡Ay! descender para subir os cumple, que la mansión a que aspiráis, celeste, ¡oh paraíso, calurosa esfera, bella en su faz impera! Selva mía de oro, riquísimos cabellos, laberinto que Amor entretejiera, del que salir nunca sabrá mi alma: trunque muerte los ramos de la selva preciosa; desprenda de la frágil envoltura mi espíritu, y entre tan bellas frondas apresado me quedaré, aun cortadas, gélido polvo, muda sombra vuelto. ¡Oh dulces ligaduras, lluvia de oro! Cuando sueeltas caéis de aquellas nubes en cuyo seno rico estáis recogidas y al caer vais formando tempestades preciosas y bañáis entre olas y olas de oro rocas de leche, orillas de alabastro muere súbitamente, ¡oh portento extremado de amoroso deseo! mi corazón, en tan feliz tormento. Cedan, pues, a vosotros, bellísimos cabellos, los bucles matutinos que el sol nuevo derrame en el Oriente, cabellera que el mundo llama Aurora.</p>
---	---

<p>Ceda pur di bellezza il favoloso crin di Berenice.</p> <p>Ma che dirò di voi lumi divini, lumi miei dolci lumi, intorno a cui invisibil Farfalla vola, e rivola ogni hor l'anima mia. Voi pur, begli occhi, sete le delizie d'Amore, e'l Paradiso. In voi questo cor mio su l'ali d'un sospiro sollevato, quasi sé stesso di dolcezza oblia, e viveria beato, se non che in sì bel loco a le glorie d'Amor congiunto è il foco. O bellissimi lumi, fonti de le dolcezze, per voi sue proprie strade Amor passeggia, per voi sen passa al core, per voi dal cor sen riede; ma tornando, e partendo, in voi perpetuamente Amor soggiorna. Voi pur, voi dunque sete, o meraviglia estrema, in un punto d'Amor varco, e riposo. Per voi, lumi divini, belle porte del Cielo, ad un ardor, che strugge entro il cor mio, onde posso ben dire, poscia, che sento farsi il mio bel foco eterno, per le porte d'un Ciel corsi un Inferno. Occhi, lucide stelle, che dal Sole d'Amor la luce havete, deh non spendete in vano, deh non spargete que' beati sguardi per oggetti terreni; mirate, ed intendete, com'è gloria di voi la fiamma mia.</p> <p>Ma che favello sol di chiome, e lumi? Idolo mio, voi sete tutto, tutto bellezza, io tutto foco.</p> <p>Chi quella bella bocca rimira, e non languisce, degnò è ben, che pietoso altri sospiri d'un'anima sì fredda il duro sasso. O bei labri vermigli,</p>	<p>También de Berenice ceda la fabulosa cabellera.</p> <p>¿Mas de vosotras que diré, divinas luces, oh luces mías, que mi alma, mariposa invisible, rodea en su volar a todas horas? Sois también, ojos bellos, delicia del Amor, su Paraíso. En alas de un suspiro levantado mi corazón se olvida de sí mismo en vosotros y dichoso viviera si en ellos, mi sosiego, no juntara el Amor la gloria al fuego. ¡Oh bellísimas luces, oh fuentes de dulzura! en vosotros Amor su calle tiene y al corazón se llega, del corazón se parte; mas con llegar, con irse, perpetuamente con vosotros mora. Así sois, pues, vosotros, ¡oh portento extremado! en un punto de Amor fuga y reposo. Por vosotros, divinas luces, puertas del cielo, centra mi corazón hasta una llama de la que yo bien digo que siento hacerse en ella mi ardor hermoso eterno, que puerta celestial abrió un Infierno. Ojos, estrellas claras que del Sol del Amor tenéis la lumbre, no gastéis, ay, en vano, no derraméis miradas de ventura por cosas terrenales; ved y entended que es gloria vuestra la llama que mi pecho quema.</p> <p>Mas ¿qué digo de luces, de cabellos? Sois vos, Ídolo mío, toda belleza y yo soy fuego todo.</p> <p>El que tan bella boca mira y no languidece digno es de que otro por piedad suspire de alma tan fría como piedra dura. Bellos labios bermejos, oh raíces</p>
---	--

<p>radici humide, e dolci di teneri coralli, radici, sovra cui sul meriggio d'Amor, vedrò sovente e nascere, e fiorire i legittimi baci à la mia bocca. Ma tu bocca d'Amore vieni, c'homai t'aspetto a le mie gioie. Vieni tu del mio cor fiamma, e tesoro, ch'ha l'altre tue bellezze, che con silenzio riverente inchino, sarò consorte, e sarò servo amante. Ma già l'ora m'invita, o de gli affetti miei nunzia fedele, cara carta amorosa, che da la penna io ti divida homai; vanne, e, s'Amor, e'l Cielo cortese ti concede, che de' begli occhi non t'accenda il raggio, ricovra in quel bel seno: chi sa, che tu non giunga da sì felice loco, per sentieri di neve a un cor di foco?</p>	<p>húmedas y sabrosas de corales muy tiernos, raíces en las cuales en el cenit de Amor veré a menudo como nacen, florecen los legítimos besos a mi boca. Mas tú ven, que te espero, boca de Amor, para delicia mía. Ven, llama de mi pecho, ven, tesoro; de las demás bellezas que con silencio reverente acato seré consorte y amoroso siervo. Mas ya pide la hora, ¡oh nuncio fiel de los afectos míos, amorosa misiva! que de la pluma luego te separe. Ve; y si el Amor y el Cielo te otorgaran corteses que no te abraze el rayo de sus ojos, en su pecho descansa: de mansión tan dichosa ¿no han de llevarte luego sendas de nieve a corazón de fuego?</p>
--	---

GIACOMO LEOPARDI «Il sogno» ³⁰⁰	GIACOMO LEOPARDI «El sueño» ³⁰¹
<p>Era il mattino, e tra le chiuse imposte per lo balcone insinuava il sole nella mia cieca stanza il primo albore; quando in sul tempo che più leve il sonno e più soave le pupille adombra, stettemi allato e riguardommi in viso il simulacro di colei che amore prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto. Morta non mi pareva, ma triste, e quale degli infelici è la sembianza. Al capo appressommi la destra, e sospirando, vivi, mi disse, e ricordanza alcuna serbi di noi? Donde, risposi, e come vieni, o cara beltà? Quanto, deh quanto di te mi dolse e duol: né mi credea che risaper tu lo dovessi; e questo facea più sconsolato il dolor mio. Ma sei tu per lasciarmi un'altra volta? Io n'ho gran tema, or dimmi, e che t'avvenne? Sei tu quella di prima? E che ti strugge internamente? Obblivione ingombra i tuoi pensieri, e gli avvolge il sonno; disse colei. Son morta, e mi vedesti l'ultima volta, or son più lune. Immensa doglia m'opresse a queste voci il petto. Ella seguì: nel fior degli anni estinta, quand'è il viver più dolce, e pria che il core certo si renda com'è tutta indarno l'umana speme. A desiar colei</p>	<p>En³⁰² el amanecer, y por los juntos postigos del balcón su albor naciente³⁰³ filtraba el sol en mi aposento ciego; y en aquel punto en que más leve y dulce llena el sueño de sombra las pupilas, vino a mi lado, me miró de cerca la imagen fiel de la que amor primero me enseñara y después copioso llanto. Muerta no parecía, sino triste criatura infeliz. A la cabeza la diestra me acercó, y en un suspiro —¿Vives, me dijo,³⁰⁴ y ni recuerdo tienes ya de nosotros? —Respondí: —¿De dónde vienes, cara beldad? ¡Ay, cuánto, cuánto por ti sufriera y sufro; ni³⁰⁵ esperaba que a saberlo llegases, y así era desconsolado más el dolor mío!³⁰⁶ Pero ¿vas a dejarme nuevamente? ¡Ay, temiéndolo estoy! Mas, di³⁰⁷ ¿qué fuera de ti? ¿la³⁰⁸ de antes eres? y ¿qué interno mal te atormenta? —Ya el olvido anubla tu pensamiento y el sopor lo envuelve —respondió—. ³⁰⁹ Muerta soy; ha muchas lunas que no me has visto ya. —Tales palabras me oprimieron el pecho inmensamente—. ³¹⁰ En la flor de mis años extinguida, cuando el vivir es más gustoso, y antes de que comprenda el corazón lo vano de la esperanza. En desear aquella</p>

³⁰⁰ De Burgos, *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)*, vol. I, Valencia, F. Sempere y C.^a Editores, s.a., pp. 126-128.

³⁰¹ Libreta I, pp. 21-24. La misma traducción con notables variaciones aparece después del texto italiano en *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)* de Carmen de Burgos (pp. 128-130) y se atribuye a Díez-Canedo.

³⁰² v. 1 *En*: Era *CB*

³⁰³ v. 2 *naciente*: pristino *CB*

³⁰⁴ La traducción recopilada en el volumen de Carmen de Burgos presenta un uso diferente de los signos de puntuación: las comillas angulares señalan el discurso directo y las rayas enmarcan los comentarios del narrador. Proponemos el v. 12 como caso ejemplificativo para todo el poema: —¿Vives, me dijo,: «Vives —me dijo— *CB*.

³⁰⁵ v. 15 *sufro*; *ni*: sufro! Ni *CB*

³⁰⁶ v. 17 *mío!*: mío. *CB*

³⁰⁷ v. 19 *¡Ay, temiéndolo estoy! Mas, di*: ¡Ay! Temiendo estoy. Mas di, *CB*

³⁰⁸ v. 20 *¿la*: ¿La *CB*

³⁰⁹ vv. 21-23 —*Ya el olvido anubla/ tu pensamiento y el sopor lo envuelve/ —respondió—. Muerta soy: Ya el olvido anubla/ tu pensamiento, y el sopor lo envuelve*»./ Respondí: «Muerta soy *CB*

³¹⁰ vv. 24-25 —*Tales palabras me oprimieron el pecho inmensamente*—.: Sintió mi pecho dura opresión, mientras seguía ella: *CB*

<p>che dogni affanno il tragge, ha poco andare l'egro mortal; ma sconsolata arriva la morte ai giovanetti, e duro è il fato di quella speme che sotterra è spenta. Vano è saper quel che natura asconde agl'inesperti della vita, e molte all'imatura sapienza il cieco dolor prevale. Oh sfortunata, oh cara! taci, taci, diss'io, che tu mi schianti con questi detti il cor. Dunque sei morta, o mia diletta, ed io son vivo, ed era pur fisso in ciel che quei sudori estremi cotesta cara e tenerella salma provar dovesse, a me restasse intera questa misera spoglia? Oh quante volte in ripensar che più non vivi, e mai avverrà ch'io ti ritrovi al mondo, creder nol posso! Ahi, ahi, che cosa è questa che morte s'addimanda? Oggi per prova intenderlo potessi, e il capo inerme agli atroci del fato odii sottrarre. Giovane son, ma si consuma e perde la giovinezza mia come vecchiezza; la qual pavento, e pur m'è lunge assai. Ma poco da vecchiezza si discorda il fior dell'età mia. Nascemmo al pianto, disse, ambedue; felicità non rise al viver nostro; e diletto il cielo de' nostri affanni. Or se di pianto il ciglio, soggiunsi, e di pallor velato il viso per la tua dipartita, e se d'angoscia porto gravido il cor; dimmi: d'amore favilla alcuna, o di pietà, giammai verso il misero amante il cor t'assalse mentre vivesti? Io disperando allora e sperando traeva le notti e i giorni;</p>	<p>que sus afanes cura, poco tarda triste el mortal; mas llega sin consuelo la muerte al mozo, y el destino es duro de la esperanza que so tierra grana³¹¹. Vano es saber lo que natura esconde al inexperto de la vida, y mucho prevalece al saber no madurado ciego el dolor. —¡Oh amada, oh sin ventura!³¹² calla, calla, —exclamé—, que me destrozas hablando el corazón.³¹³ ¿Así, amor mío, muerta estás, y yo en vida, y en el cielo mandado estaba que el sudor extremo sentir debiera el blando cuerpo³¹⁴ amado, y no más estos míseros despojos intactos me quedaran³¹⁵? ¡Cuántas veces al pensar que no vives, que ya nunca te hallaré³¹⁶ en este mundo, no lo puedo creer! ¡Ay de mí triste! ¿qué es aquesto que muerte llaman? ¡Si hoy en dura prueba lo alcanzase a saber, la testa inerme³¹⁷ sustrayendo al rencor tenaz del hado! Mozo³¹⁸ soy, mas se pierde y se consume como vejez mi juventud; y temo³¹⁹ lejana aún, a la vejez. Mas poco distinta de ella es la flor de mis años. —Ambos nacimos para el llanto, dijo;³²⁰ no sonrió ventura³²¹ a nuestra vida y el cielo en nuestras cuitas deleitose. Mas si me baña el llanto las pupilas y en palidez se vela mi semblante por tu ausencia, si carga de zozobras lleva mi corazón³²², dime: ¿ninguna chispa de amor o de piedad en vida por el mísero amante conmoviera tu corazón? Yo entonces³²³ esperaba, desesperaba, día y noche; en duda</p>
---	---

³¹¹ v. 33 *so tierra grana*: la tumba sacia CB

³¹² v. 37 *ventura!*: ventura, CB

³¹³ v. 39 *corazón.*: corazón! CB

³¹⁴ v. 42 *blando cuerpo*: cuerpecillo CB

³¹⁵ v. 44 *intactos me quedaran*: enteros me quedasen CB

³¹⁶ v. 46 *te hallaré*: te hablaré CB

³¹⁷ vv. 48-49 *que muerte llaman? ¡Si hoy en dura prueba/ lo alcanzase a saber, la testa inerme*: que llaman muerte? ¡Si hoy, para probarlo,/ poder tuviera, la cabeza inerme CB

³¹⁸ v. 51 *Mozo*: ¡Joven CB

³¹⁹ v. 52 *juventud; y temo*: juventud! y temo,

³²⁰ v. 55 *dijo.*: dijo: CB

³²¹ v. 56 *ventura*: la dicha CB

³²² vv. 60-61 *si carga de zozobras/ lleva mi corazón*: y si llevo de honda angustia/ cargado el corazón CB

³²³ v. 64 *Yo entonces esperaba.*: Yo, entonces, esperaba, CB

<p>oggi nel vano dubitar si stanca la mente mia. Che se una volta sola dolor ti strinse di mia negra vita, non men celar, ti prego, e mi soccorra la rimembranza or che il futuro è tolto ai nostri giorni. E quella: ti conforta, o sventurato! Io di pietade avara non ti fui mentre vissi, ed or non sono, che fui misera anch'io. Non far querela di questa infelicissima fanciulla. Per le sventure nostre, e per l'amore che mi strugge, esclamai; per lo diletto nome di giovinezza e la perduta speme die nostri di, concedi, o cara, che la tua destra io tocchi. Ed ella, in atto soave e tristo, la porgeva. Or mentre di baci la ricopro, e d'affannosa dolcezza palpitando all'anelante seno la stringo, di sudore il volto ferveva e il petto, nelle fauci stava la voce al guardo traballava il giorno. Quando colei teneramente affissi gli occhi negli occhi miei, già scordi, o caro, disse, che di beltà son fatta ignuda? E tu d'amore, o sfortunato, indarno ti scaldi e fremiti. Or finalmente addio. Nostre misere menti e nostre salme son disgiunte in eterno. A me non vivi, e mai più non vivrai: già ruppe il fato la fe che mi giurasti. Allor d'angoscia gridar volendo, e spasimando, e pregne di sconcolato pianto le pupille, dal sonno mi disciolsi. Ella negli occhi pur mi restava, e nell'incerto raggio del sol vederla io mi credeva ancora.</p>	<p>vana estáncase³²⁴ hoy la mente mía. Que si una sola vez mi vida negra con su dolor te hirió, no me lo escondas, te lo pido, y acórrame el recuerdo, ya que de lo futuro nuestros días se ven privados. —Y ella: —Ten consuelo, oh sin ventura;³²⁵ de piedad avara no te fui en vida ni³²⁶ te soy, que digna de lástima también fui. No te quejes³²⁷ de aquesta infelicísima doncella. —Por nuestras desventuras, clamé entonces, y el amor que sentí;³²⁸ por aquel grato nombre de juventud, por la esperanza de nuestros días muerta³²⁹ dame, amada, tu diestra, que la toque. —Y ella en acto³³⁰ triste y suave la tendía. Mientras se la cubro de besos, palpitante de afanosa dulzura, y al ansioso pecho la oprimo, de sudor el pecho y el rostro³³¹ hervían; en las fauces presa la voz; temblaba el día en la mirada³³². Y ella, los ojos tiernamente fijos en mis ojos, clamó: —¿Ya no recuerdas, amor, que de belleza estoy desnuda? Y³³³ en vano, sin ventura, te estremeces y ardes de amor. Adiós³³⁴ por vez postrera. Nuestras miseras mentes, nuestros cuerpos para siempre se apartan. Ya no vives para mí, nunca vivirás: el hado rompió la fe que me juraste. —Quise gritar de angustia, y desmayando³³⁵, llenas de inconsolable llanto las pupilas, me desprendí del sueño. Mas los ojos reteniéndola³³⁶ aún, y en el incierto rayo del sol me parecía verla.</p>
---	---

³²⁴ vv. 65-66 *en duda/ vana estáncase*: en vana/ duda se estanca CB

³²⁵ v. 72 *oh sin ventura*;: ¡oh sin ventura! CB

³²⁶ v. 73 *vida ni*: vida, ni CB

³²⁷ v. 74 *de lástima también fui. No te quejes*: fui de piedad también. No te querelles CB

³²⁸ v. 77 *sentí*;: sentí CB

³²⁹ v. 79 *muerta*: muerta, CB

³³⁰ v. 80 *ella en acto*: ella, en el acto CB

³³¹ vv. 84-85 *el pecho y el rostro*: el rostro y el pecho CB

³³² v. 86 *temblaba el día en la mirada*: la luz temblábame en los ojos CB

³³³ v. 90 *Y*: y CB

³³⁴ v. 91 *Adiós*: Adiós, CB

³³⁵ v. 96 *desmayando*: desmayado CB

³³⁶ v. 99 *reteniéndola*: reteníanla CB

<p>GIOSUÈ CARDUCCI</p> <p>«Alla Regina d'Italia»³³⁷</p> <p>XX Nov. MDCCCLXXVIII</p>	<p>JOSUÉ CARDUCCI</p> <p>«A la Reina de Italia»³³⁸</p> <p>XX Nov. MDCCCLXXVIII</p>
<p>Onde venisti? quali a noi secoli sì mite e bella ti tramandarono? fra i canti de' sacri poeti dove un giorno, o regina, ti vidi?</p> <p>Ne le ardue rocche, quando tingeasi a i latin' soli la fulva e cerula Germania, e cozzavan nel verso nuovo l'armi tra lampi d'amore?</p> <p>Seguiano il cupo ritmo monotono, trascolorando le bionde vergini, e al ciel co' neri umidi occhi impetravan mercé per la forza.</p> <p>O ver ne i brevi dì che l'Italia fu tutta un maggio, che tutto il popolo era cavaliere? Il trionfo d'Amor già tra le case merlate</p> <p>in su le piazze liete di candidi marmi, di fiori, di sole; e — O nuvola che in ombra d'amore trapassi, — l'Alighieri cantava — sorridi! —</p> <p>Come la bianca stella di Venere ne l'april novo surge da' vertici de l'alpi, ed il placido raggio su le nevi dorate frangendo</p>	<p>¿Cuál es tu origen? ¿qué nobles épocas,³³⁹ nos dan tan suave, tan bella dádiva? ¿En dónde te vi, Reina, un día, entre cantos de sumos poetas?</p> <p>¿Fue en arduas rocas, cuando tostábase al sol del Lacio la blonda y áspera Germania,³⁴⁰ y las armas lucían entre lampos de amor, en el verso?</p> <p>Siguiendo el ritmo triste y monótono³⁴¹ vírgenes rubias³⁴² los ojos húmedos entonces al cielo elevaban³⁴³ impetrando favor para el fuerte.</p> <p>¿Fue cuando en tiempos de Italia, rápidos, de caballeros solo formábanse los pueblos, y un mayo era toda³⁴⁴ y triunfaba el amor entre almenas,</p> <p>y por las plazas³⁴⁵ ricas de mármoles y sol y flores, Dante en sus cánticos —«¡Oh nube que pasas —cantaba—³⁴⁶ cual visión amorosa, sonríe!»?...</p> <p>Como la estrella de Venus cándida cuando abril nace, surge del vértice del Alpe, y su plácido rayo va a quebrarse en las mieses que dora,</p>

³³⁷ Carducci, *Nuove Odi Barbare*, Bologna, Zanichelli, 1882, pp. 33-39.

³³⁸ Díez-Canedo, *Imágenes (Versiones poéticas)*, pp. 111-113. La misma traducción con algunas variantes que atañen a la puntuación se ha localizado en *Carducci*, colección *Las mejores poesías (liricas) de los mejores poetas*, vol. XI, Barcelona, Cervantes, s.a., pp. 41-43.

³³⁹ v. 1 *épocas*: épocas *GC*

³⁴⁰ v. 7 *Germania*: Germania *GC*

³⁴¹ v. 9 *ritmo triste y monótono*: ritmo, triste y monótono, *GC*

³⁴² v. 10 *rubias*: rubias, *GC*

³⁴³ v. 11 *elevaban*: elevaban, *GC*

³⁴⁴ v. 15 *los pueblos, y un mayo era toda*: los pueblos y un mayo era toda, *GC*

³⁴⁵ v. 17 *plazas*: plazas, *GC*

³⁴⁶ En la traducción recopilada en *Imágenes* Díez-Canedo señala el discurso directo con un doble signo de puntuación: las rayas y las comillas angulares. En cambio, en la traducción recopilada en el libro *Carducci* emplea solo las comillas angulares. En las dos versiones los comentarios del narrador se enmarcan entre rayas.

<p>ride a la sola capanna povera, ride a le valli d'ubertà floride, e a l'ombra de' pioppi risveglia li usignoli e i colloqui d'amore;</p> <p>fulgida e bionda ne l'adamantina luce del serto tu passi, e il popolo superbo di te si compiace qual di figlia che vada a l'altare;</p> <p>con un sorriso misto di lacrime la verginetta ti guarda, e trepida le braccia porgendo ti dice come a suora maggior — Margherita! —</p> <p>E a te volando la strofe alcaica, nata ne' fieri tumulti libera, tre volte ti gira la chioma con la penna che sa le tempeste;</p> <p>e, Salve, dice cantando, o inclita a cui le Grazie corona cinsero, a cui sì soave favella la pietà ne la voce gentile!</p> <p>Salve, o tu buona, sin che i fantasimi di Raffaello ne' puri vesperi trasvolin d'Italia e fra' lauri la canzon del Petrarca sospiri!</p>	<p>y a la apartada cabaña mísera leda sonrío³⁴⁷ y al valle ubérrimo, palabras de amor, rui señores despertando so el álamo umbroso;</p> <p>Así tú pasas, rubia y espléndida, bajo la regia corona fúlgida, y el pueblo te mira orgulloso como a virgen que a nupcias camina.</p> <p>Te mira³⁴⁸ uniendo risas y lágrimas³⁴⁹ la doncellica:³⁵⁰ te mira, y trémula, tendiendo los brazos, te nombra como a hermana mayor —«¡Margarita!».</p> <p>Y a ti volando la estrofa alcaica, hija del fiero tumulto, indómita, tres veces tu frente rodea con el ala que el rayo conoce.</p> <p>—¡Salve, —te canta— Princesa altísima que coronaron las Gracias pródidas, Princesa³⁵¹ por quien tan suave la piedad gentilmente razona!</p> <p>¡Salve,³⁵² piadosa, mientras aéreas sombas de Sanzio³⁵³ pueblen los vésperos de Italia,³⁵⁴ y suspire amorosa la canción de Petrarca entre lauros!</p>
---	---

³⁴⁷ v. 26 *sonríe*: sonrío, GC

³⁴⁸ v. 33 *mira*: mira, GC

³⁴⁹ v. 33 *lágrimas*: lágrimas, GC

³⁵⁰ v. 34 *doncellica*: doncellica; GC

³⁵¹ v. 43 *Princesa*: Princesa, GC

³⁵² v. 45 *Salve*: Salve GC

³⁵³ v. 46 *Sanzio*: Sanzio, GC

³⁵⁴ v. 47 *Italia*: Italia GC

ANTONIO FOGAZZARO	ANTONIO FOGAZZARO
«Papa Leon X» ³⁵⁵	«El papa León X» ³⁵⁶
<p>A mezzanotte il Papa in Vaticano, guardingo, sol, con la lucerna in mano, va di furto, ristà, l'orecchio intende. Tutto è silenzio; egli la via riprende.</p> <p>Nell'alzar le portiere di velluto esplora l'ombra, allunga il passo muto.</p> <p>Laggiù nel fondo d'una buia sala si curva a terra e la lucerna cala.</p> <p>V'è ascoso un quadro sotto un drappo nero; Luca Cranach vi fe' Martin Lutero.</p> <p>Cerca il Papa di Satana ogni traccia; il duro frate guarda il Papa in faccia.</p>	<p>Media la noche: cruza el Vaticano, solo, el Papa León, linterna en mano.</p> <p>Anda quedo, se para: ¿un repentino rumor?... Silencio... Sigue su camino.</p> <p>Levanta cortinajes de velludo, sonda la obscuridad y avanza mudo.</p> <p>Lejos, en una estancia tenebrosa, se inclina y la linterna bajar osa.</p> <p>Un lienzo allí; lo encubre paño austero; de Cránach es: efigie de Lutero.</p> <p>Busca el Papa qué huella en él dejara Satán. Le mira el fraile, cara a cara.</p>

ARTURO GRAF	ARTURO GRAF
«Morte Regina» ³⁵⁷	«Morte Regina» ³⁵⁸
<p>Diritta al ciel, di mezzo al mar sonante, una montagna smisurata sale, negra nel baglior vasto siderale, fatta di mura di cittadi infrante.</p> <p>Sull'erta cima, incontro al sol raggiate, sfolgora glorioso e trionfale un tempio che la cupola ha d'opale e le colonne immani d'adamante.</p> <p>Rotondo è il tempio e d'ogni banda aperto, ed ha nel mezzo un trono alto e rotondo di tenebrosa porpora coverto.</p> <p>E in mezzo al tempio, e sull'immobil trono, siede la morte coronata e il mondo guata all'ingiro soggiogato e prono.</p>	<p>Yérguese al cielo, desde el mar sonante, firme y descomunal, una montaña; su negrura el fulgor sidéreo empaña; de rotos muros fórmase gigante.</p> <p>Y en el árida cima, el sol radiante templo glorioso, victorioso, baña: opalina su cúpula y extraña; sus columnas enormes, de diamante.</p> <p>Redondo el templo es, y al aire abierto; trono elevado el centro señorea de tenebrosa púrpura cubierto.</p> <p>Y coronada, inmóvil en la silla, la Reina Muerte su mirar pasea sobre el mundo, que en torno se le humilla.</p>

³⁵⁵ Fogazzaro, *Poesie scelte*, Milano, Galli, 1898, pp. 84-85.

³⁵⁶ Díez-Canedo, *Imágenes (Versiones poéticas)*, pp. 114-115.

³⁵⁷ Levi, *Dai nostri poeti viventi*, p. 204.

³⁵⁸ Díez-Canedo, *Imágenes (Versiones poéticas)*, pp. 116-117.

GIOVANNI PASCOLI	JUAN PASCOLI
«Lavandare» ³⁵⁹	«Lavanderas» ³⁶⁰
<p>Nel campo mezzo grigio e mezzo nero resta un aratro senza buoi, che pare dimenticato, tra il vapor leggiere.</p> <p>E, cadenzato, da la gora viene lo sciabordare de le lavandare con tonfi spessi e lunghe cantilene:</p> <p>«Il vento soffia e nevica la frasca, e tu non torni ancora al tuo paese! Quando partisti, come son rimasta! como l'aratro in mezzo a la maggese!».</p>	<p>En el campo negruzco y ceniciento queda solo, sin bueyes, un arado, abandonado, entre el vapor del viento.</p> <p>Y el parloteo de las lavanderas viene, cadente, del canal, mezclado con golpes y cantigas plañideras:</p> <p>«El viento sopla, nieva la hojarasca y todavía a tu país no has vuelto. ¡Si vieras cómo me dejó tu marcha!... Como el arado solo en el barbecho...».</p>

GIOVANNI PASCOLI	GIOVANNI PASCOLI
«L'imbrunire» ³⁶¹	«El oscurecer» ³⁶²
<p>Cielo e Terra dicono qualcosa l'uno all'altro nella dolce sera. Una stella nell'aria di rosa, un lumino nell'oscurità.</p> <p>I Terreni parlano ai Celesti, quando, o Terra, ridiventi nera; quando sembra che l'ora s'arresti, nell'attesa di ciò che sarà.</p> <p>Tre pianeti su l'azzurro gorgo, tre finestre lungo il fiume oscuro; sette case nel tacito borgo, sette Pleiadi un poco più su.</p> <p>Case nere: bianche gallinelle! Case sparse: Sirio, Algol, Arturo! Una stella od un gruppo di stelle per ogni uomo o per ogni tribù.</p> <p>Quelle case sono ognuna un mondo</p>	<p>Cielo y tierra no sé qué murmuran entre sí cuando fenece el día. Una estrella en el aire de rosa, una luz entre la oscuridad.</p> <p>Los Terrestres a los Celestiales hablan, Tierra, cuando te adormeces; cuando se han detenido las horas en espera de lo que ha de ser.</p> <p>Tres planetas sobre el zarco abismo, tres ventanas junto al río fosco: siete casas, mudas en la aldea, siete Pléyades brillando, allá.</p> <p>Casas negras: ¡gallinitas blancas! Casas sueltas: ¡Sirio, Algol, Arturo! Una estrella o un grupo de estrellas hombre o tribu miran sobre sí.</p> <p>Hay en cada casa un mundo entero</p>

³⁵⁹ Levi, *Dai nostri poeti viventi*, Firenze, R. Bemporad & Figlio e Successori B. Seeber, p. 311.

³⁶⁰ Díez-Canedo, *Imágenes (Versiones poéticas)*, p. 118.

³⁶¹ Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Bologna, Zanichelli, 1907, pp. 125-126.

³⁶² Libreta I, p. 125.

<p>con la fiamma dentro, che traspare; e c'è dentro un tumulto giocondo che non s'ode a due passi di là.</p> <p>E tra i mondi, come un grigio velo, erra il fumo d'ogni focolare. La Via Lattea s'esala nel cielo, per la tremola serenità.</p>	<p>cuya llama interna se trasluce. Suena dentro un alegre tumulto que a dos pasos no podéis oír.</p> <p>Como velo gris, entre los mundos, la humareda de cada hogar flota. La Vía Láctea se exhala en el cielo por la trémula serenidad.</p>
---	--

GIOVANNI PASCOLI	JUAN PASCOLI
«Ate» ³⁶³	«Ate» ³⁶⁴
<p>O quale uscì dalla città sonante di colombelle Mecisteo di Gorgo, fuggendo ai campi glauchi d'orzo, ai grandi olmi cui già mordea qualche cicala con la stridula sega. E tu fuggivi, figlio di Gorgo, dall'erbosa Messe, dove un tumulto, pari a fuoco, ardeva sotto un bianco svolio di colombelle. Presto e campi di glauco orzo e canori olmi lasciava, e nella folta macchia, nido di gazze, s'immergea correndo, pallido ansante, e gli vuotava il cuore la fuga, e gli scavava il gorgozzule, e dentro dentro gli pungea l'orecchia. Poi che tumulto non udì né grida più d'inseguenti, egli sostò. La sete gli ardea le vene, ed ei bramava ancora tuffare in una viva acqua corrente la mano impura di purpureo sangue.</p> <p>Una rana cantava non lontana, che lo guidò. Qua qua, cantava, è l'acqua: bruna acqua, acqua che fiori apre di gialle rose palustri e candide ninfee. Ora egli udì la rauca cantatrice della fontana, Mecisteo di Gorgo, e seguì l'orma querula e si vide a un verde stagno che fioria di gialle rose palustri e candide ninfee. Come egli giunse, la canora rana tacque, e lo stagno gorgogliò d'un tonfo. Or egli prima nello stagno immerse</p>	<p>¡Cómo salió de la ciudad sonora de tortolillas albas fugitivo Mecisteo de Gorgo, hacia los glaucos cebadales del campo, hacia los olmos próceres que mordían las cigarras con su estridente sierra! Tal huiste, hijo de Gorgo, de la herbosa Messis donde un tumulto, como fuego, ardía bajo un blanco revuelo de palomas. Presto los glaucos cebadales, presto los resonantes olmos trasponía y en prieto matorral, de urracas nido, corriendo entraba pálido, anhelante; y le alteraba el corazón la fuga, y le secaba la garganta, y dentro de los oídos un zumbar sentía. Cuando ni oyó el tumulto, ni los gritos de los perseguidores, se detuvo. La sed las venas le abrasaba. Luego, sumir ansiaba en puras aguas vivas la mano impura de purpúrea sangre.</p> <p>Una rana cantora, no muy lejos, le guió: —Vivo en agua; vivo en agua; agua fosca que abunda en amarillas rosas palustres y ninfeas candidas. — Escuchando a la ronca cantarina del manantial, la huella quejumbrosa Mecisteo siguió, y hallóse al margen de un verde estanque lleno de amarillas rosas palustres y ninfeas candidas. Al sentirle llegar, calló la rana</p>

³⁶³ Pascoli, *Poemi conviviali*, Bologna, Zanichelli, 1905, pp. 111-113.

³⁶⁴ Díez-Canedo, *Imágenes (Versiones poéticas)*, pp. 119-122.

le mani e a lungo stropicciò la rea
con la non rea: di tutte e due già monde
del pari, fece una rotonda coppa,
e la soppose al pispino. Né bevve.
L'acqua era nera come morte, e rossi
come saette uscite dalla piaga
erano i giunchi, e livide, di tabe,
le rose accanto alle ninfee di sangue.

E Mecisteo fuggì dal nero gorgo
chiazziato dalle rose ampie del sangue;
fuggì lontano. Or quando già l'ardente
foga dei piedi temperava, un tratto
senti da tergo un calpestio discorde:
due passi, uno era forte, uno non era
che dell'altro la sùbita eco breve:
onde il suo capo inorridì di punte
e il cuore gli si profondò, pensando
che già non fosse il disugual cadere
di gocce rosse dentro l'acque nere,
né la lontana torbida querela
di quella rana, ma pensando in cuore
ch'era Ate, Ate la vecchia, Ate la zoppa,
che dietro le fiutate orme veniva.
Né riguardò, ma più veloce i passi
stese, e gli orecchi inebriò di vento.

Ma trito e secco gli venìa da tergo
sempre lo stesso calpestio discorde,
misto a uno scabro anelito; né forse
egli pensò che fosse il picchiar duro
del taglialegna in echeggiante forra,
misto alla rauca ruggine del fiato:
era Ate, Ate la zoppa, Ate la vecchia,
che lo inseguiva con stridente lena,
veloce, infaticabile. E già fuori
correa del bosco, sopra acute roccie;
e d'una in altra egli balzava, pari
allo stambecco, e a ogni lancio udiva
l'urlo e lo sforzo d'un simile lancio,
poi dietro sé picchierellare il passo
eterno con la sùbita eco breve.
Fin che giunse al burrone, alto, infinito,
tale che all'orlo non giungea lo stroschio
d'una fiumana che muggiva al fondo.
Allor si volse per lottar con Ate,
il buono al pugno Mecisteo di Gorgo;
volse e scricchiolar fece le braccia
protese, l'aria flagellando, e il destro

y su golpe, al caer, rizó el estanque.
Él, sumergió primero en el estanque
las manos, la culpable y la inocente,
restregándolas ambas largo tiempo.
Limpías las dos, como redonda copa
las colocó bajo el raudal. No pudo
beber. Como la muerte negra el agua,
rojos como saetas desprendidas
de una llaga los juncos, y corruptas
las rosas, y de sangre las ninfeas.

Huyó del negro abismo Mecisteo
de anchas rosas de sangre salpicado,
lejos huyó. Cuando sus pies rendidos
moderaron la fuga, de repente
sintió, detrás un caminar discorde:
eran dos pasos: fuerte el uno; el otro
súbita resonancia del primero.
Sintió que le saltaba la cabeza,
que se le hundía el corazón, pensando
que no era ya la desigual caída,
de gotas rojas en las aguas negras
ni la querella túrbida, lejana,
de aquella rana, sino en la certeza
de que Ate, vieja y cojitranca, Ate,
le seguía, sus huellas husmeando.
Aceleró su paso sin volverse
y sus oídos embriagó de viento.

Rápido y seco tras de sí escuchaba
siempre el mismo pisar discorde, unido
a un penoso anhelar; ni el pensamiento
le ocurrió de que fuesen los hachazos
de un leñador en resonante hondura,
unidos al rugir del ronco aliento:
Ate, la coja, era; Ate, la vieja:
con respiro estridente le seguía
veloz, infatigable. Y él, del bosque
fuera, corría sobre agudas rocas;
de una en otra saltaba, como el gamo,
y a cada salto el vivo impulso oía
y el esfuerzo de un salto semejante;
luego, detrás, golpetear eternos
los pasos con el súbito eco breve.
Llegó junto al barranco alto, infinito,
tal que de la corriente que mugía
profunda, no llegaba el son al borde.
Volvió entonces a luchar con Ate
Mecisteo de Gorgo, a puño firme;

<p>piede più dietro ritraeva... e cadde. Cadde, e, precipitando, Ate vide egli che all'orlo estremo di tra i caprifichi mostrò le rughe della fronte, e rise.</p>	<p>volviéndose, crujir hizo los brazos tendidos, flagelando el aire: el diestro pie retrajo imprudente... cayó al fondo. Cayó, y al derrumbarse, vio que al borde, tras de los cabrahígos, asomaba Ate la vieja frente, y se reía.</p>
--	---

SEVERINO FERRARI	SEVERINO FERRARI
«La dolce novella» ³⁶⁵	«La dulce nueva» ³⁶⁶
<p>Chi l'ha recata la dolce novella? Forse quel peregrino d'oltremare? O l'ha piovuta quella bianca stella che tutta notte sogna e fa sognare?</p> <p>L'aurora al conscio sole ne favella, la sa la luna quando bianca appare: gli uccelli fanno buona comunella per dirla in note più soavi e chiare.</p> <p>Ella è dovunque: il cielo con intenso desiro l'affida a terra ed acque che ver' lui la rimandan tuttavia.</p> <p>Io, la sento nel cuore e in ogni senso: ma non so come venne o come nacque la dolce nuova, né so dir che sia.</p>	<p>La dulce nueva ¿por dónde ha venido? ¿La trajo aquel romero de ultramar? ¿O de aquel blanco lucero ha caído que hace soñar al que le ve soñar?</p> <p>Sol y aurora contársela han podido; la luna la sabía al despuntar; los pájaros la saben: cada nido la dice en un suavísimo cantar.</p> <p>Está por todas partes; por el viento baja del cielo a tierra y mar; la envía de nuevo al aire la tierra después.</p> <p>Dentro de mí, palpitante, la siento; mas no sé dónde nació, quién traería la dulce nueva, ni qué cosa es.</p>

³⁶⁵ Levi, *Dai nostri poeti viventi*, p. 156

³⁶⁶ Díez-Canedo, *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*, traducciones de E. Díez-Canedo, Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907, p. 143.

GABRIELE D'ANNUNZIO	GABRIEL D'ANNUNZIO
«In vano» ³⁶⁷	«En vano» ³⁶⁸
<p>Arte, o tremenda!, ancora tu non ti sei svelata. Noi t'adorammo in vano.</p>	<p>¡Arte cruel! te³⁶⁹ ocultas aún bajo tus velos. Te adoramos en vano.</p>
<p>Gloria, tu passi; e ad altre fronti concedi il bacio. Noi ti seguimmo in vano.</p>	<p>Gloria fugaz: en otras frentes tu beso dejas. Te seguimos en vano.</p>
<p>Amante ignota, ahi troppo giovine tu sei morta. Noi t'aspettammo in vano.</p>	<p>Amada ignota: coge tu vida en flor la muerte. Te esperamos en vano.</p>
<p>E dove siete, o fiori strani, o profumi nuovi? Noi vi cercammo in vano.</p>	<p>¿En dónde estáis, oh³⁷⁰ flores raras, perfumes nuevos? Os buscamos en vano.</p>
<p>Nessun dolente al mondo da noi fu consolato. Con lui piangemmo in vano.</p>	<p>Ni un dolor conseguimos mitigar en la tierra. Fue nuestro llanto vano.</p>
<p>Nessun oppresso al mondo da noi fu vendicato. Ci sollevammo in vano.</p>	<p>A ningún oprimido vengamos en la tierra. Nos alzamos en vano.</p>
<p>Non fu il dolor sì forte da vincere il Mistero. Lo sofferimmo in vano.</p>	<p>Nuestro dolor no tuvo fuerza contra el Misterio. Lo sufrimos en vano.</p>
<p>Dietro di noi un solco sterile obliquo lieve resta. Vivemmo in vano.</p>	<p>Queda en pos de nosotros oblicuo surco estéril. Hemos vivido en vano.</p>
<p>D'innanzi a noi, nel buio, la Morte è senza face. — Gloria! — Moremmo in vano.</p>	<p>Sin luz, en las tinieblas,³⁷¹ la Muerte aguarda. —Oh³⁷² Gloria!— Moriremos en vano.</p>

³⁶⁷ D'Annunzio, *Poema Paradisiaco. Odi Navali (1891-1893)*, Milano, Fratelli Treves, 1893, pp. 9-10.

³⁶⁸ Díez-Canedo, *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*, pp. 131-132. La misma traducción con algunas variantes relativas a la puntuación se ha localizado en otras dos fuentes: Díez-Canedo, «Del “Poema Paradisiaco. Traducciones”», *Renacimiento*, 4 (1907), pp. 480-481; *D'Annunzio*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, vol. XXV, Barcelona, Cervantes, pp. 28-29.

³⁶⁹ v. 1 *cruel! te: cruel! Te RE: cruel!, te DA*

³⁷⁰ v. 10 *oh: oh, DA*

³⁷¹ v. 25 *tinieblas,: tinieblas RE DA*

³⁷² v. 26 *Oh: Oh, RE DA*

GABRIELE D'ANNUNZIO	GABRIEL D'ANNUNZIO
<p>«L'inganno»³⁷³</p> <p>No, non soffro. Se sono taciturno, la sera, quando mi ti seggo ai piedi, (oh il terrore del prossimo notturno supplizio in quel gran letto bianco!) credi,</p> <p>è perché meglio l'anima assapora questa tranquillità deliziosa (giorno e notte un pensiero mi divora l'anima, senza posa, senza posa),</p> <p>questa tranquillità che mi circonda d'un gaudio troppo, forse, inconsueto. (Fate, Signore, fate ch'io nasconda per sempre il mio terribile segreto!)</p> <p>Oh questa gran rinunzia e quest'oblio di tutto, ai piedi tuoi! Sii benedetta. (L'anima non avrà giammai l'oblio, giammai l'oblio, giammai.) Sii benedetta.</p>	<p>«El engaño»³⁷⁴</p> <p>No sufro, no. Parezco taciturno si me siento a tus pies,³⁷⁵ en la velada, (¡oh³⁷⁶ cercano terror, potro nocturno, blanco lecho en la alcoba desolada!)³⁷⁷</p> <p>porque así más el alma saborea de la paz el encanto deleitoso;³⁷⁸ (noche y día, en el alma, de una idea siento el morder, sin tregua, sin reposo)³⁷⁹</p> <p>y esta calma me inmerge en la alegría de un ignoto placer, vivo, completo. (¡Haced, Señor, haced que el alma mía por siempre oculte su fatal secreto!)</p> <p>¡Oh, renuncia total, oh, grato olvido³⁸⁰ de todo, aquí, a tus pies! Bendita seas. (¡Ay, nunca³⁸¹ el alma alcanzará el olvido, nunca lo alcanzará!) Bendita seas.</p>

³⁷³ D'Annunzio, *Poema Paradisiaco. Odi Navali (1891-1893)*, pp. 117-118.

³⁷⁴ Díez-Canedo, *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*, pp. 133-134. La misma traducción con algunas variantes relativas a la puntuación se ha localizado en otras dos fuentes: Díez-Canedo, «Del "Poema Paradisiaco. Traducciones"», *Renacimiento*, 4 (1907), p. 479; *D'Annunzio*, p. 56.

³⁷⁵ v. 2 *pies*;: *pies DA*

³⁷⁶ v. 3 *oh*: *oh, DA*

³⁷⁷ v. 4 *desolada!*): *desolada!*, *RE*

³⁷⁸ v. 5 *deleitoso*;: *deleitoso RE*

³⁷⁹ v. 8 *reposo*): *reposo*, *RE*

³⁸⁰ v. 13 *¡Oh, renuncia total, oh*;: *¡Oh renuncia total, oh RE*

³⁸¹ v. 15 *¡Ay, nunca*: *¡Ay! Nunca RE*

GABRIELE D'ANNUNZIO	GABRIEL D'ANNUNZIO
<p>«Suspiria de profundis»³⁸²</p> <p style="text-align: center;">I</p> <p>Chi finalmente a l'origliere il sonno può ricondurmi? Chi mi dà riposo? Voi, care mani, voi che ne la morte mi chiuderete gli occhi senza luce (io non vedrò quel gesto ultimo, o Dio!) voi non potete, voi, farmi dormire?</p> <p>Oh dolce, ne la notte alta, dormire! Oh dolce, nel profondo letto, il sonno! Che mai feci, che mai feci, mio Dio? Perché mi neghi tu questo riposo ch'io ti chieggo? Rinuncio, ecco, a la luce. Ben, io sia cieco. Io m'offro, ecco, a la morte.</p> <p>Venga e mi prenda la gelata morte ne le sue braccia. Io m'offro a lei. Dormire ne le sue braccia, non veder più luce, chiuder per sempre gli occhi aridi al sonno! Ah perché, dunque, tu questo riposo vorrai negarmi? Che mai feci, o [Dio?</p> <p>— In vano, in vano! È il tuo, misero, un dio terribile. Tu chiami in van la morte. Tu non morrai; tu non avrai riposo; tu non potrai, tu non potrai dormire. È morto il sonno, il lene amico, il sonno! Tu non morrai. Per te sempre la luce;</p>	<p>«Suspiria de profundis»³⁸³</p> <p style="text-align: center;">I</p> <p>¿Quién a mi almohada nuevamente el sueño podrá traer? ¿Quién me dará el reposo? Manos, queridas manos, que en la muerte mis ojos cerraréis faltos de luz (¡y no he de ver este³⁸⁴ ademán, oh³⁸⁵ Dios!), ¿no calmaréis mis ansias de dormir?</p> <p>¡Oh, la dulzura de poder dormir! ¡Oh³⁸⁶ lecho tibio y hondo, dulce sueño! ¿Cuándo pequé, cuál es mi culpa, oh Dios?³⁸⁷ ¿Por qué me has de negar ese³⁸⁸ reposo que te pido? Renuncio a toda luz. Ciégame. Mírame pronto a la muerte.</p> <p>Lléguese a mí y abráceme la muerte.³⁸⁹ Yo la llamo. Sus brazos a dormir me acojan. ¡Nunca, nunca ver la luz,³⁹⁰ y mis áridos ojos en el sueño para siempre cerrar! ¿Por qué el reposo me has de negar? ¿Cuál es mi culpa, oh³⁹¹ [Dios?</p> <p>—¡En vano! El tuyo, misero, es un Dios cruel. En vano invocas a la muerte. No morirás; no encontrarás reposo; nunca podrás, nunca podrás dormir. ¡Ha muerto el sueño, blando amigo, el sueño! No has de morir. Siempre verás la luz;</p>

³⁸² D'Annunzio, *Poema Paradisiaco. Odi Navali (1891-1893)*, pp. 145-153.

³⁸³ Díez-Canedo, *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*, pp. 135-141. La misma traducción con algunas variantes se ha localizado en otras dos fuentes: Díez-Canedo, «Del "Poema Paradisiaco. Traducciones"», *Renacimiento*, 4 (1907), pp. 481-486; *D'Annunzio*, pp. 40-45.

³⁸⁴ v. 5 *este*: ese *RE*

³⁸⁵ v. 5 *oh*: oh, *DA*

³⁸⁶ v. 8 *¡Oh*: ¡Oh, *RE DA*

³⁸⁷ v. 9 *¿Cuándo pequé, cuál es mi culpa, oh Dios?*: Cuando pequé, ¿cuál es mi culpa, oh, Dios? *DA*

³⁸⁸ v. 10 *ese*: este *GA*

³⁸⁹ v. 13 *muerte*.: muerte; *DA*

³⁹⁰ v. 15 *luz*,: luz *RE*

³⁹¹ v. 18 *oh*: oh, *DA*

<p>per te, pur ne le tenebre, la luce; sempre la luce. È il tuo, misero, un dio terribile. — Me misero! Né il sonno mi chiuderà questi occhi, né la morte... Oh, non è vero. Fatemi dormire, voi, care mani; datemi il riposo!</p> <p>Pallide mani, datemi il riposo; premete le mie palpebre! La luce è come un dardo. Oh fatemi dormire, pallide mani! Alzatevi al mio Dio, congiunte, e voi pregatemi la morte se troppo è dolce al mio peccato il sonno.</p> <p>Non chiedo il sonno. Io sol chiedo il riposo de la morte; non più veder la luce orrida; eternamente, o Dio, dormire.</p>	<p>hasta en tinieblas, tú verás la luz,³⁹² siempre. Tu Dios, oh misero,³⁹³ es un Dios cruel. —¡Triste de mí,³⁹⁴ que ya ni el sueño me cerrará los ojos, ni la muerte!...³⁹⁵ No es verdad, no es verdad. Quiero dormir, ¡dadme,³⁹⁶ queridas manos, el reposo!</p> <p>¡Dadme, pálidas manos, el reposo! Mis ojos oprimid.³⁹⁷ Siento la luz como un dardo. ¡Que pueda ya³⁹⁸ dormir, manos, pálidas manos! A mi Dios alzaos juntas;³⁹⁹ impetrad mi muerte⁴⁰⁰ si no merece mi pecado el sueño.</p> <p>No pido el sueño. Pido el gran reposo de la muerte; no ver, no ver la luz, la horrible luz; por siempre, oh Dios, dormir.⁴⁰¹</p>
II	II
<p>Odi tu? Odi tu? Questo romore, sempre questo romore... Ascolta! [Ascolta! Forse dormi, sorella? — Dorme in pace. E sogna. Alcun romore nel silenzio del suo sangue non giunge. Il suo respiro è come un flutto languido, lontano.</p> <p>Vanno i suoi muti sogni assai lontano. La notte è immensa. Cade ogni romore. È come un flutto placido il respiro del bianco petto; eguale. Anima, ascolta. Ella, dormendo, genera il silenzio; crea dal petto una lene onda di pace.</p> <p>Oh memoria! Piovea dal ciel la pace ai lidi; l'acque ardean presso e lontano; pendea la luna sul divin silenzio;</p>	<p>¿Oyes?... Ese rumor, ese rumor siempre igual, siempre igual... ¡Escucha! [¡escucha!⁴⁰² ¿Duermes acaso, hermana? —Duerme en paz. Duerme y sueña. No llega hasta el silencio de su sangre un rumor. Su blando hálito es oleada lánguida, remota.</p> <p>Vuelan sus sueños a región remota. Noche inmensa. No vibra ni un rumor. Surge del blanco pecho el suave hálito cual oleada, rítmico. Alma, escucha. Durmiendo, es genitora del silencio; vierte su pecho mansa ola de paz.</p> <p>¡Oh⁴⁰³ memoria! Vertía el cielo paz; ardía el agua, próxima y remota; cerníase la luna en el silencio</p>

³⁹² v. 25 *verás la luz*;: verás la luz RE: verás luz; DA

³⁹³ v. 26 *oh misero*;: ¡oh misero! RE: oh, misero DA

³⁹⁴ v. 27 *mí*;: mí! RE

³⁹⁵ v. 28 *muerte!...*: muerte... RE

³⁹⁶ vv. 29-30 *dormir*;/ *¡dadme*: dormir./ ¡Dadme RE DA

³⁹⁷ vv. 31-32 *reposo!*/ *Mis ojos oprimid.*: reposo;/ mis ojos oprimid! RE

³⁹⁸ v. 33 *ya*: yo RE DA

³⁹⁹ v. 35 *juntas*;: juntas: RE

⁴⁰⁰ v. 35 *muerte*: muerte, RE

⁴⁰¹ v. 39 *oh Dios, dormir*: oh Dios, dormir... RE: oh, Dios, dormir. DA

⁴⁰² v. 41 *¡Escucha!* *¡escucha!*: ¡Escucha! ¡Escucha! DA

⁴⁰³ v. 52 *¡Oh!*: ¡Oh, RE DA

<p>faceano l'acque e gli alberi un romore alterno, come di parole. — Ascolta! — Vincea tutte le voci il suo respiro.</p> <p>Movea per certo allora il suo respiro i cerchi de le stelle in quella pace. Ora dorme, co' sogni. Anima, ascolta! È come un flutto languido, lontano... Ahi me! Non odi tu? Questo romore, sempre questo romore... Ov'è il [silenzio?</p> <p>Oh desiderio mio lungo, oh silenzio agognato! L'incanto del respiro è dunque rotto? E mai questo romore non mi darà, non mi darà mai pace? Nessuno mai mi porterà lontano, in fondo a un mare, in un sepolcro? — Ascolta,</p> <p>buona sorella: destati ed ascolta. Non odi tu? — Non giunge nel silenzio del suo sangue la voce mia. Lontano me la traggono i sogni. Ed io respiro quest'aria ov'ella beve la sua pace! Dunque è vero? È così? Questo romore</p> <p>è supplizio a me solo? Anima, ascolta. Fosse rombo di morte! Alto silenzio, dopo, ne la gelata ombra, lontano.</p> <p style="text-align: center;">III</p> <p>Guardavi gli occhi miei tu, l'altra notte, ardere... Ho sete. Spengi tu la fiamma che mi consuma; toglimi il dolore, buona sorella; caccia questo male! Ah, tu non puoi. Non guarirò già mai. Apri. Ti prego: fa ch'io veda il cielo.</p>	<p>divino; de aguas y árboles, rumor salía,⁴⁰⁴ alterno, de coloquio. — ¡Escucha! — Toda voz fue vencida por su hálito.</p> <p>Ella, entonces, movía con su hálito⁴⁰⁵ círculos de astros en aquella paz. Hoy duerme con ensueños. ¡Alma, escucha! Es oleada lánguida, remota... ¡Ay! ¿no⁴⁰⁶ escuchas? De nuevo ese rumor siempre igual, siempre igual... ¿Dónde el [silencio?</p> <p>¡Oh deseos ardientes, oh silencio⁴⁰⁷ que anhelo conseguir! ¿Es que del hálito se ha roto el sortilegio? ¿Ese rumor nunca me ha de dar tregua, tregua y paz? ¿Me ocultarás⁴⁰⁸ profundidad remota del hondo mar o de un sepulcro? — Escucha,</p> <p>despierta, hermana, y amorosa escucha. ¿No me atiendes? — No llega hasta el silencio de su sangre mi voz. Vuelve, remota, del sueño en alas. ¡Bebo⁴⁰⁹ con mi hálito el aire, para ella todo paz!⁴¹⁰ ¿Y es verdad, no hay remedio? ¿Ese rumor sólo a mí da tormentos? Alma, escucha. ¡Si fuera el de la muerte! ¡Qué silencio⁴¹¹ luego, en la sombra gélida, remota!</p> <p style="text-align: center;">III</p> <p>El ardor de mis ojos la otra noche mirabas... Tengo sed. Mata esta llama que me consume: quítame el dolor,⁴¹² líbrame, buena hermana, de este mal. No puedes, no podré⁴¹³ curarme nunca. Por favor, abre: quiero ver el cielo.</p>
--	--

⁴⁰⁴ v. 56 *salía*: *salía RE*

⁴⁰⁵ v. 58 *movía con su hálito*: *movía, con su hálito, DA*

⁴⁰⁶ v. 62 *¿no*: *¿No DA*

⁴⁰⁷ v. 64 *¡Oh deseos ardientes, oh silencio*: *¡Oh, deseos ardientes; oh, silencio RE: ¡Oh, deseos ardientes; oh, silencio, DA*

⁴⁰⁸ v. 68 *ocultarás*: *ocultarás, RE DA*

⁴⁰⁹ v. 73 *¡Bebo*: *Bebo RE*

⁴¹⁰ v. 74 *paz!*: *paz. RE*

⁴¹¹ v. 77 *silencio*: *silencio, RE DA*

⁴¹² v. 81 *consume: quítame el dolor*: *consume; quítame el dolor; RE : consume: quítame el dolor; DA*

⁴¹³ v. 83 *No puedes, no podré*: *No podré, no podré RE*

<p>Come rifulge, innanzi l'alba, il cielo! Come, nel suo morir lento, la notte palpita! Oh come palpita! Non mai io vidi l'Orsa rendere tal fiamma. Hanno gli astri pietà di questo male, alta pietà del grave uman dolore...</p> <p>Io gemo dal mio letto il mio dolore. Vago de l'alba, ride umido il cielo. Levo io la fronte angusta, arsa dal male. Sente l'alba ed i veli ampi la notte agita pe' suoi mille archi di fiamma. O cielo, o notte, chi v'attinse mai?</p> <p>Ah non io già v'udii risponder mai, allor che su da l'anima in dolore la preghiera sorgea come una fiamma! Pur, muta allora mi scendea dal cielo una promessa; e ne l'immensa notte pareami allora piccolo il mio male.</p> <p>O sorella, ben altro è questo male. Non guarirò, non guarirò più mai. Morissi al meno! Fosse al men la notte ultima questa e l'ultimo dolore questo al conspetto del soave cielo e non m'ardesse più l'atroce fiamma!</p> <p>Ah tu non sai, ah tu non sai che fiamma! Perché mi guardi tu? Guardi tu il male divorarmi? Io ti veggo alta su 'l cielo, simile a un giglio. Io non ti vidi mai così pallida, mai su 'l mio dolore così pallida. Un giglio ne la notte...</p> <p>Perché mi guardi? Vedi tu la fiamma</p>	<p>¡Cómo,⁴¹⁴ al nacer el alba, brilla el cielo! ¡Cómo, en su lento agonizar,⁴¹⁵ la noche palpita! ¡Oh Dios, cómo palpita! Nunca vi a la⁴¹⁶ Osa lucir con esa llama. Se apiadan las estrellas de este mal. Les da de un hombre⁴¹⁷ lástima el dolor.</p> <p>Gimo en este mi lecho de dolor⁴¹⁸. Del alba enamorado,⁴¹⁹ ríe el cielo. Alzo la frente que me abrasa el mal. Llega el alba: los velos de la noche se agitan entre mil arcos de llama. ¿Quién pudo cielo y noche alcanzar nunca?</p> <p>¡Ay, no escuché vuestra respuesta nunca, cuando del alma llena de dolor subía la oración como una llama! Mas descendía para mí del cielo una promesa;⁴²⁰ y en la inmensa noche pequeño aparecíase mi mal.</p> <p>¡Hoy, hermana, muy otro es este mal!⁴²¹ No podré, no podré curarme nunca.⁴²² ¡Si muriese! ¡Si al menos⁴²³ esta noche la postrer noche fuera⁴²⁴ y el dolor último, contemplando el suave cielo,⁴²⁵ si ya no ardiera más en esta llama!⁴²⁶</p> <p>¡No sabes tú, no sabes tú qué llama! ¿Por qué me miras? ¿Miras cómo el mal me devora? Eres alta, sobre el cielo, como azucena. No te he visto nunca tan pálida; inclinada a mi dolor, pálida, estás... Azucena en la noche...</p> <p>¿Por qué me miras? ¿Ves cómo la llama</p>
--	---

⁴¹⁴ v. 85 ¡Cómo, : ¡Cómo *DA*

⁴¹⁵ v. 86 ¡Cómo, [...] agonizar, : ¡Cómo [...] agonizar *RE DA*

⁴¹⁶ v. 88 vi a la : vi la *RE*

⁴¹⁷ v. 90 Les da de un hombre : Les da, de un hombre, *RE*

⁴¹⁸ v. 91 Gimo en este mi lecho de dolor : Lloro, en este mi lecho, mi dolor *RE*

⁴¹⁹ v. 92 *enamorado*,: enamorado *DA*

⁴²⁰ v. 101 *promesa*,: promesa, *RE*

⁴²¹ v. 103 ¡Hoy, [...] mal!: Hoy, [...] mal. *RE*

⁴²² v. 104 *No [...] nunca*,: ¡No [...] nunca!... *RE*

⁴²³ v. 105 ¡Si al menos: ¡Si, al menos, *RE*

⁴²⁴ v. 106 *fuera*: fuera, *RE*

⁴²⁵ v. 107 *cielo*,: cielo! *RE*: cielo; *DA*

⁴²⁶ v. 108 *si ya no ardiera más en esta llama!*: ¡Si dejara de arder en esta llama! *RE*

crescer ne gli occhi miei? Vedi tu il male cangiarsi in morte? — Oh sorridente cielo!	los ojos me devora? ¿Ves mi mal trocarse en muerte?... ¡Oh ⁴²⁷ sonriente cielo!
--	---

GABRIELE D'ANNUNZIO	GABRIEL D'ANNUNZIO
«Preghiera alla Madre immortale» ⁴²⁸	«Plegaria a la Madre inmortal» ⁴²⁹
<p>Natura, mia Madre immortale che anche tu mi dai vita breve e immensi disegni mi poni nel cuore, tu nata la prima, di te medesima nata, a tutti comune ma sola incomunicabile, m'odi. Io sì grave di sapienza e di esperienza, di gioia e di dolore, di amore e di odio, se in te mi distenda, ritorno leggero ed ignaro, mi sento pieghevole e verde quasi arbusto privo di nodi. Eccomi su l'erba supino, col braccio sotto la testa, col volto nell'ombra, coi piedi nel sole. Così mi riposo. Un sangue infantile m'inonda. Sento un fresco sonno venire. Tu proteggi il sonno dei prodi.</p> <p>Io vidi Zagreo, che i Titani co' volti coperti d'argilla entrati nell'antro segreto sgozzarono e poi crudelmente dilacerarono, io vidi su l'erba il rinato Zagrèo al soglio del bosco dormire. Non vidi mai sonno più dolce</p>	<p>Natura, inmortal madre mía, que abrevias también mi existir y pones designios inmensos en mi corazón, que naciste de tu propio ser la primera, común para todos⁴³⁰, tú sola⁴³¹ que nunca te entregas: escucha. Yo⁴³² tan agobiado de ciencia y de experiencia, de alegría y de dolor, de amor y de odio, si todo a ti me doy soy otra vez ligero, ignaro, leve me siento y verde, igual que tallo de arbusto sin nudos. Tendido en la yerba de espaldas heme aquí:⁴³³ se apoya en mi brazo la cabeza; la faz en sombra y en sol los pies. Así reposo. Una sangre infantil me inunda. Siento llegar un sueño fresco. Tú amparas el sueño del fuerte.</p> <p>Yo vi que a Zagreo, Titanes, cubiertos de arcilla los rostros, entrando en la cueva escondida, degolláronle y luego crueles⁴³⁴ le despedazaron; yo vi después redivivo a Zagreo dormido en la linde del bosque. Tan suave dormir, tan profundo</p>

⁴²⁷ v. 117 ¡Oh: ¡Oh, RE DA

⁴²⁸ D'Annunzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Libro primo. Maia*, Milano, Fratelli Treves, 1912, pp. 309-312.

⁴²⁹ Díez-Canedo, *Imágenes (Versiones poéticas)*, pp. 125-128. La misma traducción con algunas variantes referentes a la puntuación se ha localizado en otras dos fuentes: D'Annunzio, «Plegaria a la madre inmortal», trad. de Enrique Díez-Canedo, *Prometeo*, 9 (1909), pp. 37-39; *D'Annunzio*, pp. 47-50.

⁴³⁰ v. 6 todos: todas PR

⁴³¹ v. 6 sola: sola; DA

⁴³² v. 8 Yo: Yo, DA

⁴³³ v. 16 aquí: aquí; DA

⁴³⁴ v. 25 luego crueles: luego, crueles, DA

<p>né più profondo, o Nutrice. La sua barba d'oro era fatta d'ali d'uno sciame splendente che gli pendea dalla bocca aperta qual d'arnie forame. In miel converso era il patire! Così, così dormir voglio in te che mi dai signoria a pacificar mia discordia, o persuasiva. Ancor novo eccomi, ancora immaturo e pieno d'occulte potenze, ancora nel mio divenire.</p> <p>Ciò che per me fu compiuto, in verità, lieve cosa parmi al paragone dell'opra che dentro mi nasce e si nutre del misterioso licore. O mia Madre, in tutte le vene accresci il mio sangue e l'affina! E, s'io fossi in crudo supplizio ed ogni aumento di sangue mi fosse aumento di pena, io ti griderei: "Madre, Madre moltiplica questo mio sangue doglioso, perché più mi ferva l'anima e mi sia più divina!". Sano mi facesti nel ventre della incorruttibile donna che mi portò. Eccomi sano su l'erba, con muscoli snelli cuore saldo e fronte capace. Più ragione v'è nel mio corpo valido che in ogni dottrina.</p> <p>Tu proteggi il sonno dei prodi. Ecco, al favor tuo m'abbandono. Odo il brulichio del tuo lento guaime, il tuo fulvo pineto con gli aghi e le pine far vaghi accordi, e sonar come sistri</p>	<p>dormir nunca he visto, Nodrizza. Tejian sus barbas de oro las alas de espléndido enjambre pendiente de su boca, abierta como agujero de colmena. ¡Toda pena en miel se trocaba! Así, siempre así, dormir quiero en ti, que me das señoría para dominar mi discordia, ¡oh Persuasiva! Heme aquí,⁴³⁵ otra vez nuevo, prematuro, y henchido de ocultas potencias, en mi formación todavía.</p> <p>Lo que por mí fue conseguido tengo en verdad por cosa leve⁴³⁶ puesto en paragon con la obra que nace en mi ser y se nutre de tu misterioso licor. ¡Madre mía, en todas mis venas la sangre acrecienta y refina! Y si en cruel suplicio viérame cuando todo aumento de sangre fuese más aumento de pena, yo te gritara: «¡Madre, Madre, multiplica esta sangre mía doliente⁴³⁷ para que mi alma hierva y más divina se torne!». Sano me formaste en el vientre de la mujer incorruptible que me llevó. Mírame sano en la yerba, con finos músculos⁴³⁸ corazón recio y amplia frente. Hay más razón en este cuerpo robusto que en cualquier doctrina.</p> <p>Tú amparas el sueño del fuerte.⁴³⁹ Y a tu favor yo me abandono. Oigo el rumor de tus herbajes lentos, y en tus ásperos pinos de agujas y piñas⁴⁴⁰ los vagos acordes, y el sonar de sistro</p>
--	--

⁴³⁵ v. 39 *¡oh [...] aquí*,: ¡oh, [...] aquí *PR DA*

⁴³⁶ v. 44 *leve*: leve, *DA*

⁴³⁷ v. 55 *doliente*: doliente, *DA*

⁴³⁸ v. 60 *músculos*: músculos, *DA*

⁴³⁹ v. 64 *fuerte*: fuerte, *DA*

⁴⁴⁰ v. 68 *piñas*: piñas, *DA*

<p>il grande oro tuo frumentario. Ma odo anche un rombo lontano che dice: “Son qua. Ullisside”. Madre, Madre, fa che più forte e lieto io sia, quando la voce del despota ch’io ben conosco, che uddi tante volte, la maschia voce nel mio cor solitario griderà: “Su, svegliati! È l’ora. Sorgi. Assai dormisti. L’amico divenuto sei della terra? Odi il vento. Su! Sciogli! Allarga! Riprendi il timone e la scotta; ché necessario è navigare, vivere non è necessario...</p>	<p>del oro inmenso de tus eras. Mas oigo un zumbido lejano que dice: «Aquí estoy, Ullisida». Madre, Madre, dame más fuerza y alegría cuando la voz del tirano, tan conocida, tan oída, la voz viril⁴⁴¹ en mi corazón solitario grite: «¡Sus! ¡Despierta! Ya es hora. Surge. Asaz dormiste. ¿A la tierra te has consagrado en amistad? Oye el viento. ¡Sus! ¡Iza! ¡Larga! Echa mano a timón y escota; que es necesario navegar y vivir no es necesario».</p>
---	--

GABRIELE D’ANNUNZIO	GABRIEL D’ANNUNZIO
«Quousque eadem?» ⁴⁴²	«Quousque eadem?» ⁴⁴³
<p>Oh cessate! La musica mi stanca. Ho disgusto del sogno come d’una bevanda troppo facile. Nessuna magia mi renderà quel che mi manca.</p> <p>Con quanto affanno il giovincello arranca dietro l’amore, dietro la fortuna! La donna, se ben fa come la luna, è sempre quella, sia bruna, sia bianca.</p> <p>Estati, autunni, inverni, primavere, o vicende costanti, ore infinite, che stanchezza m’assale s’io vi penso!</p> <p>O stanchezza indicibile, d’avere sempre su ’l capo il ciel mite ed immite! Chi potrà darmi un qualche nuovo senso?</p>	<p>¡Oh, cesad, que la música me hastía, que me disgusta el sueño como una bebida falta de vigor! Ninguna magia lo que no tengo me daría.</p> <p>¡Con cuánto afán el jovenzuelo un día corre tras el amor, tras la fortuna! Blanca o morena, si es como la luna mudable la mujer, nunca varía.</p> <p>Otoño, invierno, primavera, estío, lentas horas eternas, ¡oh, qué horrible, qué atroz cansancio al recordaros pruebo!</p> <p>¡Ver siempre encima el mismo cielo, impío o piadoso, cansancio indefinible! ¡Oh, quien me diera algún sentido nuevo!</p>

⁴⁴¹ v. 76 *viril*: viril, DA

⁴⁴² D’Annunzio, *Intermezzo*, Napoli, Ferdinando Bideri, 1894, p. 33.

⁴⁴³ Díez-Canedo, *Imágenes (Versiones poéticas)*, pp. 123-124. La misma traducción aparece también en *D’Annunzio*, p. 12.

GABRIELE D'ANNUNZIO «Ode pour la Résurrection Latine» ⁴⁴⁴	GABRIELE D'ANNUNZIO «Oda para la resurrección latina» ⁴⁴⁵
<p style="text-align: center;">I</p> <p>Quelle horreur et quelle mort et quelles beautés nouvelles sont partout éparses dans la nuit ? Quel vent prodigieux excite toutes les flammes en travail dans le firmament latin? Le jour est proche ! Le jour est proche ! O mes odes, filles rapides de la fureur et du feu, quel dieu, quel héros, quel homme exalterons-nous au jour certain ? Je ne suis plus en terre d'exil, je ne suis plus l'étranger à la face blême, je ne suis plus le banni sans arme ni laurier. Un prodige soudain me transfigure, une vertu maternelle me soulève et me porte. Je suis une offrande d'amour, je suis un cri vers l'aurore, je suis un clairon de rescousse aux lèvres de la race élue.</p>	<p style="text-align: center;">I</p> <p>¿Qué horror y qué muerte nuevos, qué nueva hermosura, dondequiera⁴⁴⁶ en la noche se derraman? ¿Qué viento de prodigio excita las llamas todas al trabajo en el firmamento latino? ¡Se acerca el día! ¡Se acerca el día! Odas mías, hijas rápidas del furor y del fuego, ¿a qué Dios, a qué héroe, a qué varón exaltaremos en el día cierto? Ya no estoy en tierra de exilio, ya no soy extranjero de faz pálida, ya no soy desterrado sin arma ni laurel. Me transfigura súbito prodigio, virtud materna me levanta y me guía. Soy una ofrenda de amor, soy un clamor a la aurora, soy un clarín de ataque en los labios de la raza escogida.</p>
<p style="text-align: center;">II</p> <p>Voyez, je tremble. Voyez, je chancelle, je suis ivre d'amour et d'épouvante. Il vient, Il vient le Seigneur invoqué. Il enflamme la nuit ; et l'on n'entend pas, dans le vertige du sang, le battement de sa force. Or, Il dit : « Qui donc enverrai-je, ô annonciateur de choses saintes ? Qui donc ira pour nous ? » Je dis : « Me voici. Envoyez-moi, Seigneur. Avec quel signe ? pour quel pacte ? » Je connais le signe, je sais le pacte. J'obéis à son commandement et j'accomplis le vœu de mon âme. Je n'ai plus de chair ni d'os autour de mon âme haletante pour franchir les fleuves et les monts. Déjà sur la borne milliaire, à la clarté des Pléiades, je lis le nom ineffable. Et j'entends les chevaux des Dioscures [hennir.</p>	<p style="text-align: center;">II</p> <p>Vedme, tiemblo. Vedme, vacilo; ebrio estoy de amor y de espanto. Llega, llega el Señor invocado. Inflama la noche; ninguno percibe en el vértigo de la sangre el latir de su fuerza. Y él dice: «¿A quién enviaré, oh anunciador de cosas santas? ¿Quién ha de ir por nosotros?» Yo digo: «Heme aquí, Señor, enviadme.⁴⁴⁷ ¿Con⁴⁴⁸ qué signo? ¿para qué pacto?» Conozco el signo y el pacto. A su mandato obedezco y logro el anhelo de mi alma. Ya no tengo carne ni huesos en derredor del alma jadeante para traspasar los ríos, los montes. Ya en la linde militar, al resplandor de las Pléyadas, leo el nombre inefable. Y oigo el relincho de los caballos de los [Dioscuros.</p>

⁴⁴⁴ D'Annunzio, «Ode pour la Résurrection Latine», *Le Figaro*, 13 de agosto de 1914, pp. 1-2.

⁴⁴⁵ Díez-Canedo, *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*. Antología ordenada por Enrique Díez-Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 681-688. La misma traducción con algunas variantes, que atañen sobre todo a la puntuación, se ha localizado en otras dos fuentes: libreta I, pp. 126-134; Díez-Canedo, «Gabriel D'Annunzio», *España*, 171 (1918), pp. 7-8.

⁴⁴⁶ v. 3 *dondequiera*: por *doquiera LI ES*

⁴⁴⁷ v. 31 *enviadme*: *enviadme, LI*

⁴⁴⁸ v. 32 *¿Con*: *¿con LI*

III	III
<p>J'entends sur l'antique basalte, dans la ruine d'Ostie, résonner le pas de Celle qui seule rompt l'incertitude du combat. Vient-elle du bois de Laurente ? Va-t-elle vers la route des Tombeaux ? Elle marche le long des môles noyés, elle passe entre les deux pierres droites qui désignent la Porte Marine. N'écoute-t-elle pas si la Nef chargée de la fortune de Rome fend de nouveau la vase du fleuve blond ? Les lauriers autour de ses tempes se hérissent et brillent comme les fers des javelots ; car elle sait de quelle herbe, bien plus âpre que la verveine, faudra-t-il couronner la proue aigüe, et de quel sang, bien plus noir que l'égorgeement de la génisse sans tache, faudra-t-il teindre la poupe carrée.</p>	<p>Oigo, sobre el antiguo basalto en la ruina de Ostia, resonar los pasos de Aquella que, sola, rompe la incertidumbre del combate. ¿Viene del bosque de Laurento? ¿Va a la vía de los Sepulcros? Sigue por los muelles anegados, pasa entre ambas erguidas piedras que señalan la Puerta Marina. ¿No escuchará si la Nave cargada de la fortuna de Roma hiende otra vez el limo del río blondo? Los lauros en torno a sus sienes se erizan,⁴⁴⁹ brillantes como hierros de venablo; que bien conoce la hierba, más áspera que la verbena, que ha de coronar la aguda proa; y la sangre, harto más negra que el degüello de la no manchada novilla⁴⁵⁰ que habrá de teñir la popa cuadrada.</p>
IV	IV
<p>O Victoire, sauvage comme la cavale qui paît l'asphodèle dans le désert romain, jeune comme alors que la sombre aurore fut traversée par le vol des douze vautours, toi que je vis sur l'aridité sublime bondir du roc d'Ardée et dans le bond resplendir toute au soleil blanche comme la poitrine du héron, ô Désirable, si jamais seul et anxieux j'interrogeai tes vestiges loin du peuple vêtu d'ignominie et de paix ; si jamais à tes autels j'apportai mon offrande tandis que sur tes palmes, comme sur une litière pourrie, l'astuce et la peur, vaches baveuses, ruminaient le mensonge ; si jamais en ton nom je reprochai son opprobre à la Reine des Royaumes corrompue et pollue par les mains des vieillards ; si jamais je fus ivre de ton regard changeant, ô Vierge, accompagne mon message, affermis [ma voix !</p>	<p>¡Oh Victoria, salvaje como la yegua que pace asfódelos en el desierto romano, juvenil como cuando la aurora sombría fue atravesada por el vuelo de los doce buitres, oh tú, a quien vi en la sublime aridez saltar de la roca de Ardeo y esplender toda al sol en el salto, blanca cual pecho de garza, oh Deseable,⁴⁵¹ si solo y ansioso jamás interrogué a tus vestigios lejos del pueblo vestido de paz e ignominia; si a tus altares jamás he llevado mi ofrenda mientras que sobre tus palmas como en litera podrida, la astucia y el miedo, vacas babeantes, rumiaban mentira; si jamás en tu nombre eché en cara mi oprobio a la Reina de los Reinos, corrompida y mancillada por manos de viejos; si me embriagó jamás tu cambiante mirada, ¡oh Virgen, acompaña mi mensaje, afirma [mi voz!</p>
V	V
<p>Car, ô Mâle, tel que le fécial criait les noms des villes sœurs et jurées en brandissant le javelot vermeil, tel à grande voix je crie, par-dessus les sépulcres,</p>	<p>Porque, oh Varón, así como el fecial pregonaba nombres de ciudades en hermandad y juro blandiendo el venablo bermejo, tal con voz fuerte pregono; por encima de los sepulcros</p>

⁴⁴⁹ v. 56 *en torno a sus sienes se erizan*: erizanse en torno a sus sienes *LI ES*

⁴⁵⁰ v. 62 *novilla*: novilla, *LI ES*

⁴⁵¹ v. 72 *oh Deseable*,: oh, Deseable *LI*

<p>où les os de nos morts s'émeuvent comme les racines au printemps, je crie et j'invoque les deux noms [divins, les plus hauts de la terre, jusqu'à ce que le ciel entier s'enflamme de la double ardeur et que toutes les sources taries rejaillissent et se mêlent en un seul torrent indomptable, je crie et j'invoque : « O Italie ! O France ! » Et j'entends, par-dessus les sépulcres [fendus et par-dessus tes lauriers hérissés, Victoire, le tonnerre des aigles qui se précipitent vers l'Est et de toutes leurs serres déchirent la nuit. Le jour est proche ! Voici le jour !</p>	<p>en que los huesos de nuestros muertos se [conmueven como raíces en primavera⁴⁵² pregono e invoco ambos nombres divinos, los más altos de la tierra, hasta que todo el cielo se inflame con el doble ardor⁴⁵³ y todas las fuentes extintas rebrotan y mezclen sus aguas en un solo torrente indomable, clamo e invoco: «¡Oh Italia! ¡Oh Francia!». Y escucho, por encima de los sepulcros [hendidos, y por encima de tus erizados laureles, Victoria, el tronar de las águilas que se precipitan al este⁴⁵⁴ rasgando con todas sus garras la noche. ¡El día se acerca! ¡He aquí el día!</p>
<p style="text-align: center;">VI</p> <p>Voici ton jour, voici ton heure, Italie ; et, pour cette heure, des années merveilleuses, la plénitude de tes allégresses ! L'ai-je annoncée avec les bûchers et avec les hymnes ? l'ai-je appelée dans la vigile et dans l'attente ? l'ai-je hâtée par la rancune et par l'amour ? Les pieds graves du Destin se transmuent en ailes soudaines ; et sur son front marmoréen s'allume la flamme à deux cornes que portait le Libérateur au-devant du champ couvert de rosée. C'est le signe, c'est le signe ! Choisis d'être souveraine ou serve, choisis de monter ou descendre, choisis de vivre ou périr. Je te montre le signe. Malheur à toi si tu doutes, malheur à toi si tu hésites, malheur à toi si tu n'oses jeter le dé.</p>	<p style="text-align: center;">VI</p> <p>¡He aquí tu día, tu hora, Italia; y para esta hora, maravillosos años, la plenitud de tus gozos! ¿La anuncié con las piras y los humos? ¿La precipité con el rencor y el amor? ¿La llamé en la vigilia y en la espera? Los graves pies del Destino se truecan en súbitas alas; y sobre su frente marmórea la llama bicorne se enciende que llevaba el Libertador al frente del campo empapado en rocío. ¡La seña, es la seña! Elige entre ser soberana o esclava, elige entre elevarte o descender, elige entre vivir o perecer. Te muestro la seña. Mal hayas si dudas, mal hayas si titubeas, mal hayas si no te atreves a echar el dado.</p>
<p style="text-align: center;">VII</p> <p><i>Væ victis!</i> Les quatre vents du monde soufflent la bataille, sur la mer où les phares s'éteignent, sur le continent qui s'éclaire au fond des villes embrasées. <i>Væ victis!</i> La force barbare nous appelle au combat sans merci. Comme la horde traînait dans ses chariots couverts de peaux fraîches les concubines innombrables pour les rassasier de carnage et les enivrer d'hydromel,</p>	<p style="text-align: center;">VII</p> <p><i>¡Væ victis!</i> Los cuatro vientos del mundo soplan batallas en el mar cuyos faros se extinguen, en el continente alumbrado por las ciudades incendiadas. <i>¡Væ victis!</i> La bárbara fuerza nos llama al despiadado combate. Como arrastraba la horda en sus carros cubiertos de pieles frescas las concubinas innumerables para hartarlas de carnicería y embriagarlas con hidromiel,</p>

⁴⁵² v. 91 *primavera*: primavera, LI ES

⁴⁵³ v. 95 *ardor*: ardor, LI ES

⁴⁵⁴ v. 103 *este*: Este LI ES

ainsi elle amène toutes les hontes
derrière ses hommes comptés en bétail à
[deux pieds,
pour qu'ils couchent avec toutes dans leur
[sang épais
qui est le rouge frère de la boue,
tandis que le vautour à deux têtes,
le maître puant au double cou dénudé,
pousse son cri lugubre et rejette
la charogne mal digérée.
Væ victis ! Souviens-toi de Mantoue.

VIII

N'oublie pas les potences chargées de tes martyrs,
et cette corde inusable
dont le Pendeur décrépité
ceignit ses reins pieux,
cordelier du Gibet.
N'oublie pas les mains lourdes de bagues
que l'Autrichien fuyard coupait en hâte
aux poignets de tes femmes hurlantes.
Qu'elles giflent l'Oint du Spielberg,
chaque nuit, dans ses rêves mornes,
sur l'oreiller taché,
jusqu'à l'heure du trépas !
Qu'elles se dressent contre sa prière,
chaque matin, dans la maison de Dieu,
quand il fléchit ses vieux genoux, qui craquent
comme le bois des fourches,
pour recevoir l'hostie pure
sur sa langue empâtée !
Souviens-toi. Je veux peser ma haine
dans ta balance. Je veux brûler ton cœur,
[sans trêve,
avec des mots pour brandons.

IX

Je te le dis, je ne te donnerai pas de trêve
jusqu'à tant que mon souffle
soit chaud entre mes dents.
Mon dieu m'a fait un front plus dur que
[leurs fronts.
Les strophes vengeresses, forgées pour
[l'infamie
comme le fer qu'on chauffe au rouge
pour flétrir la joue et l'épaule
du traître et du larron,
tu les laissas mutiler, en silence,
par la main vile du châteleur ;
et je bus en silence mes larmes,
qui armèrent mon âme secrète
d'une amertume immortelle.
Or je te jure, par tes sources et tes fleuves,
par tes trois mers et tes cinq rivages,
par tes enfants non conçus encore,
par tes ancêtres non encore vengés,

así conduce todas las vergüenzas⁴⁵⁵
detrás de sus hombres contados como
[bípedos rebaños
para que yazgan con todas en el espesor
[de su sangre,
roja hermana del lodo,
en tanto que el buitre bicéfalo,
el fétido amo de doble pescuezo implume,
lanza lúgubre grito y rechaza
la mal digerida carroña.
¡Væ victis! Acuérdate de Mantua.

VIII

No olvides las horcas de mártires tuyos cargadas,
la cuerda ingastable, no desgastada jamás,
con que el Verdugo decrepito
se ciñó los piadosos riñones,
cordelero del Patíbulo.
No olvides las manos cargadas de anillos
que el Austríaco al huir presuroso cortaba
del brazo de tus ululantes mujeres.
¡Abofeteen ellas al Ungido del Spielberg,
todas las noches, en sus torvos sueños,
sobre la almohada manchada,
hasta la hora de la muerte!
¡Álcense ellas contra sus plegarias
todas las mañanas, en la casa de Dios,
cuando él dobla las viejas rodillas que crujen
como maderos de horca,
para recibir la hostia pura
en su lengua pastosa!
Acuérdate. Quiero pesar mi rencor
en tu balanza. Quiero quemarte el corazón,
[sin tregua,
con mis palabras por hachas.

IX

Te lo digo, no he de darte tregua
mientras guarde mi hálito
calor entre mis dientes.
Me ha dado mi Dios una frente más dura que
[sus frentes.
Las vengadoras estrofas, para la infamia
[forjadas,
como el hierro caliente hasta el rojo
para marcar la mejilla y el hombro
del traidor y el ladrón,
las dejaste⁴⁵⁶ mutilar en silencio
por la vil mano que castra;
y bebí silencioso las lágrimas mías
que armaron mi alma secreta
de una amargura inmortal.
Pues te juro por tus manantiales y ríos,
por tus tres mares y por tus cinco riberas,
por tus hijos aún no concebidos,
por tus antepasados inultos,

⁴⁵⁵ v. 139 *vergüenzas*: *vergüenzas*, LI

⁴⁵⁶ v. 177 *dejaste*: *dejaras* LI ES

je te jure que tu sculpteras
avec l'acier froid chaque syllabe
dans la pierre de Pola romaine
sur l'Adriatique reconquise au Lion.

X

Ton jour est proche ! Voici ton jour doré !
Ta sœur se tient debout dans le soleil.
Elle a vêtu sa robe guerrière de pourpre.
Elle a mis de doubles ailes à ses pieds nus.
Lavée dans ses pleurs ardents,
lavée dans son sang amer,
fleur sublime de la discorde,
elle ne fut jamais si belle,
aux jours mêmes de ses royautés.
De toutes ses plaies qui gouttent
elle fait une rosée merveilleuse,
avec la multitude de ses maux
elle rallume l'étoile de son matin !
Sa volonté de vaincre, dans ses yeux clairs,
luit comme la hache à deux tranchants.
Elle est prête à chanter, comme l'alouette,
sur tous les sommets de la mort.
Rassise, de ses mains infatigables,
elle tissera la toile du monde nouveau.
Qui est contre elle, sinon le barbare ?
Et qui sera près d'elle, sinon toi ?

XI

Nous sommes les nobles, nous sommes les élus ;
et nous écraserons la horde hideuse.
Nous combattons, la face à la lumière.
Nous sourirons quand il faudra mourir.
Car, pour les Latins, c'est l'heure sainte
de la moisson et du combat. O femmes,
prenez les faucilles et moissonnez !
Apprêtez le pain nouveau
à la faim nouvelle ! Vos hommes
frapperont fort, serrés comme les épis,
dans la bataille, rang contre rang,
comme les blés drus sous le vent d'est.
O Victoire, moissonneuse farouche,
je sens sur mon front, dans l'attente,
la fraîcheur du matin.
Comme le prêtre de Mars aux enfants de Lanuve,
je dis : « Vous avez entendu ce qui plait au dieu.
Hâtez votre heure, obéissez, partez.
Vous êtes la semence d'un nouveau monde.
Et les aurores les plus belles
ne sont pas encor nées. »

te juro que has de esculpir
con el acero frío cada sílaba
en la piedra de Pola romana
en el Adriático reconquistada al León.

X

¡Tu día se acerca! ¡He aquí tu día dorado!
Tu hermana en pie se yergue al sol.
Ha revestido sus arreos de guerra purpúreos.
Con dobles alas calzó sus pies desnudos.
Lavada en sus lloros ardientes,
lavada en su sangre amarga,
flor sublime de la discordia,
jamás se mostró tan hermosa
ni aun en los días de su realeza.
¡Con el gotear de todas sus llagas,
hizo un maravilloso rocío,
con la muchedumbre de sus males
vuelve a encender su estrella matutina!
Su⁴⁵⁷ voluntad de vencer en sus claros ojos
luce como el hacha de dos filos.
Está pronta a cantar, como la alondra,
por encima de todas las cumbres de la muerte.
Y sentada otra vez, con sus manos infatigables,
tejerá la tela del mundo nuevo.
¿Quién está contra ella sino el bárbaro?
¿Y quién ha de estar, sino tú, junto a ella?

XI

Somos los nobles, somos los elegidos
y aplastaremos a la horrible horda.
Combatiremos, de cara a la luz.
Sonreiremos, cuando nos toque morir.
Que, para los Latinos, es⁴⁵⁸ la hora santa
de la siega y la lucha. ¡Mujeres,
empuñad las hoces, segad!
¡Preparad el pan nuevo
para el hambre nueva! Vuestros hombres
darán fuertes golpes, prietos como espigas,
en la pugna, fila tras fila,
como los ásperos trigos al viento del este.
Oh Victoria, feroz segadora,
en la espera, me roza la frente
frescor matinal.
Cual sacerdote de Marte a la prole lanuvia⁴⁵⁹
digo: «Ya oísteis lo que place al Dios.
Apresurad vuestra hora, obedeced, marchad.
Simiente sois de un mundo nuevo.
Y las más bellas auras
están por nacer».

⁴⁵⁷ v. 203 *Su*: La LI

⁴⁵⁸ v. 215 *Que, para los Latinos, es*: Que para los latinos es LI

⁴⁵⁹ v. 226 *lanuvia*: Lanuvia LI ES

LUIGI PIRANDELLO «La vecchierella bianca» ⁴⁶⁰	LUIGI PIRANDELLO «La viejecilla blanca» ⁴⁶¹
<p>La vecchierella bianca raccolta su 'l murello de la rural dimora, non sazia già, ma stanca di vivere così, guarda, ed ai tanti fiori onde il gran piano odora, ai teneri uccelletti, che dagli alberi intorno e dai vicini tetti le fanno un bel cantare, movendo la canuta tremula testa pare che dica ognor di sì. – Ricordi tu, ricordi de le tue primavere i bei lontani di? E la vecchietta: – Sì! – – Ricordi quelle sere d'aprile, e i dolci accordi al lume de la luna, i balli, il primo amore, allora che nel cuore dapprima ti fiori? – E la vecchietta: – Sì! – – Ricordi le preghiere presso la prima cuna che la nonna imbastì? – E la vecchietta: – Sì! – – Ricordi il lieto giorno in cui la tua figliuola, bella come una rosa, fattasi grande e sposa, col genero parti? – E la vecchietta: – Sì! – – Ricordi i tanti morti, il vecchio tuo, le care amiche de' begli anni? Oh come sola sei... Vuoi tu morir col di? – E la vecchietta: – Sì! –</p>	<p>La viejecilla blanca, sentada junto al muro de la mansión campestre, no hastiada, fatigada de vivir siempre así, mira, y a la llanura de flores olorosa y al tierno pajarillo que en un árbol se posa o en un próximo techo y un suave canto empieza, moviendo la cabeza temblona, encanecida, decir parece: —Sí.— —¿Recuerdas, di, recuerdas tus años juveniles, tan lejos hoy de ti?— La viejecilla: —Sí.— —¿Recuerdas las veladas de abril, bailes, coloquios a la luz de la luna y aquel amor primero que el alma te llenaba de un dulce frenesí?— La viejecilla: —Sí.— —¿Recuerdas las plegarias junto a la tierna cuna, cuyas ropas la abuela bordaba junto a ti?— La viejecilla: —Sí.— —¿Recuerdas aquel día en que la hija tuya, linda como una rosa, feliz, de un hombre esposa, se fue lejos de aquí?— La viejecilla: —Sí.— —¿Te acuerdas de tus muertos, del viejo, de las buenas amigas de otros años? Hoy, sola con tus penas, al ver que muere el día, ¿morir no quieres, di?</p>

⁴⁶⁰ Levi, *Dai nostri poeti viventi*, pp. 334-335.

⁴⁶¹ Libreta I, pp. 137-138.

PIETRO MASTRI	PIETRO MASTRI
«Ritorno a sera» ⁴⁶²	«Regreso al anochecer» ⁴⁶³
<p>Dolce il ritorno per la via che mena alla casa nell'ora della cena e del riposo!</p> <p style="text-align: center;">E là, nell'ombra incerta, casa, ti vedo startene in vedetta con la finestra illuminata e aperta come il vigile occhio di chi aspetta.</p> <p>E dentro vedo, tuttavia deserta, la nostra mensa rilucente e netta; e l'orologio antico e sempre all'erta e un caro viso che lo guarda, e aspetta...</p> <p>Raggia quel lume, là, sul bianco lino: l'occhio ci segue nel nostro cammino.</p>	<p>¡Dulce vuelta al hogar en la serena tarde azul, cuando es hora de la cena y del reposo!</p> <p style="text-align: center;">Allá, en la sombra incierta, tú acechas, casa, mi regreso amante, con la ventana iluminada, abierta, como un ojo que espera, vigilante.</p> <p>Y dentro miro, plácida y desierta nuestra mesa blanquísima, brillante, y el antiguo reloj, y la graciosa faz que se vuelve a él y espera ansiosa...</p> <p>La luz irradia sobre el blanco lino: la mirada, nos sigue en el camino.</p>

ENRICO THOVEZ	ENRICO THOVEZ
«Dalla rupe di Portovenere» ⁴⁶⁴	«Desde el castillo de Portovenere» ⁴⁶⁵
<i>...twinkling bay</i>	<i>...twinkling bay</i>
<p>Il mare gonfio si frange in spume giù fra gli [scogli con un fragor sordo e grave: si stende agli occhi [infinito. Non piove più. L'onda verde lampeggia da [l'ampie ogive, e Portovenere a dietro espande un suon di campane. Oh, il tonfo assiduo! Gorgoglia, ribolle tutto, [si avventa insaziato allo scoglio a picco. Qui sulla torre, fra questi marmi cadenti, sospesi fra cielo e mare, qui tutto è pace. Fiorisce quassù il ranuncolo, odora la rupe d'erbe montane, ondeggian gli esili steli al vento salso in silenzio. Il cielo ecco si schiara. La dirupata Palmaria si scorge a fronte scheggiata, oltre lo stretto canale, coi magri pini assetati; livide vele compagno laggiù sul mobile piano, e un uomo voga tra l'onda, e canta...</p>	<p>El mar hinchado en espumas se rompe entre los [escollos con un fragor sordo y grave: se extiende vasto, [infinito. No llueve ya. Desde el amplio ventanal, verde el [mar brilla. Portovenere, detrás, vierte un sonar de campanas. ¡Oh, golpe asiduo! Borbolla, hierve todo, va a [aplastarse contra el alto escollo a pico, insaciable. En esta torre, entre estos mármoles rotos entre cielo y mar suspensos, todo es paz, aquí. Florecen los ranúnculos, la hierba del monte aroma el peñasco y el arbusto leve ondea plácido al viento salado. Por allí se aclara el cielo. Palmaria la despeñada, rajada, en frente, se muestra, pasado el canal angosto, con pinos flacos, sedientos; surgen unas velas lívidas allá en la móvil llanura y un hombre boga en el mar, y canta...</p>

⁴⁶² Levi, *Dai nostri poeti viventi*, p. 240.

⁴⁶³ Díez-Canedo, *Imágenes (Versiones poéticas)*, p. 129.

⁴⁶⁴ Levi, *Dai nostri poeti viventi*, p. 389

⁴⁶⁵ Libreta II, p. 12.

DIEGO ANGELI «La strada dell'ospedale» ⁴⁶⁶	DIEGO ANGELI «La calle junto al hospital» ⁴⁶⁷
<p>Io so una strada in torno a un ospedale tacita solitaria, dove l'erba cresce lungo le case e intatto serba a quella strada un senso claustrale un senso d'altri tempi e d'altre cose.</p> <p>E v'è un orto ove crescono le rose a primavera; videro nei lenti meriggi gli occhi dei convalescenti il miracolo nuovo e le odorose corolle inghirlandar tutti i rosai...</p> <p>E un orologio antico batte l'ore senza tregua, nel giorno e nella notte. Io penso a quei malati che la notte aspettano ansiosi il primo albore e ad una ad una contano le ore.</p>	<p>Sé de una calle junto al hospital, tácita, sola; crece allí la hierba junto a las casas; el lugar conserva un recogido aspecto conventual, aspecto de otros días y otras cosas.</p> <p>Hay allí un huerto donde crecen rosas en primavera; los convalecientes verán, en las mañanas indolentes, el milagro surgir, las olorosas corolas que enguirnaldan los rosales.</p> <p>Y un antiguo reloj cuenta las horas allí, sin descansar, días y noches... Yo pienso en los enfermos que las noches ven transcurrir, y esperan las auroras mientras contando van horas y horas.</p>

ANGIOLO ORVIETO «Monastero buddista» ⁴⁶⁸	ANGIOLO ORVIETO «Monasterio budista» ⁴⁶⁹
<p>Scintillio di fiori vaghi e di draghi tutti d'oro pel ridente monastero: un mistero di giardini s'apre dietro, e n'entra un coro d'uccellini.</p> <p>Qualche cerula montagna là nel fondo e la campagna tutta verde. Piano immenso, sul davanti romba il mare.</p> <p>Tra i profumi e i lievi fumi dell'incenso, reclinati stanno i bonzi, e col battito dei bronzi</p>	<p>Cintilantes floraciones, dragones, todos de oro, en el claro monasterio, y un misterio de jardines detrás, y en ellos un coro de pájaros cantarines.</p> <p>Un monte azul que se pierde lejos, lejos. Toda verde la campiña. Llano inmenso, delante, la mar sonante.</p> <p>Entre el perfume y el humo del incienso graves bonzos se reclinan, mientras los bronzes tintinan</p>

⁴⁶⁶ Levi, *Dai nostri poeti viventi*, p. 17.

⁴⁶⁷ Díez-Canedo, *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*, pp. 147-148.

⁴⁶⁸ Levi, *Dai nostri poeti viventi*, p. 290.

⁴⁶⁹ Díez-Canedo, *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*, pp. 145-146.

accompagnano il fluire del presente all'avvenire...	acompañando el fluir del presente al porvenir.
--	---

ADA NEGRI «La follia» ⁴⁷⁰	ADA NEGRI «La locura» ⁴⁷¹
Una foglia cadde dal platano, un fruscio scosse [il cuore del cipresso, sei tu che mi chiami. Occhi invisibili succhiellano l'ombra, s'infiggono [in me come chiodi in un muro, sei tu che mi guardi. Mani invisibili le spalle mi toccano, verso l'acque [dormenti del pozzo mi attirano, sei tu che mi vuoi. Su su dalle vertebre diacce con pallidi taciti [brividi la follia sale al cervello, sei tu che mi penetri. Più non sfiorano i piedi la terra, più non pesa il [corpo nell'aria, via lo porta l'oscura vertigine, sei tu che mi travolgi, sei tu.	Cayó del plátano una hoja, pasó un [estremecimiento por el corazón del ciprés, eres tú, que me llamas. Ojos invisibles taladran la sombra, se clavan [en mí como los clavos en la pared, eres tú que me miras. Manos invisibles me tocan en los hombros, [hacia las aguas dormidas del pozo me empujan, eres tú, que me quieres. Por las vértebras heladas, con pálidos, mudos [temblores, la locura sube al cerebro, eres tú, que me penetras. Ya los pies no rozan la tierra, ya el cuerpo no [pesa en el aire, se lo lleva el vértigo oscuro, eres tú, que me trastornas, eres tú.

ADA NEGRI «Il muro» ⁴⁷²	ADA NEGRI «El muro» ⁴⁷³
Alto è il muro che fiancheggia la mia strada, e [la sua nudità rettilinea si prolunga nell'infinito. Lo accende il sole come un rogo enorme, lo [imbianca la luna come un sepolcro. Di giorno, di notte, pesante, inflessibile, sento	Alto es el muro que orilla mi camino, y su [desnudez rectilínea se prolonga hasta lo infinito. Lo enciende el sol como enorme hoguera, lo [blanquea la luna como sepulcro. De día, de noche, pesado, inflexible, oigo detrás

⁴⁷⁰ Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 306.

⁴⁷¹ Libreta I, p. 135.

⁴⁷² Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, p. 307.

⁴⁷³ Negri, «El muro», trad. de Enrique Díez-Canedo, *La Pluma*, 6 (1920), p. 278. La misma traducción con una sola variante se ha localizado en la libreta I, p. 136.

<p>[il tuo passo di là dal muro.</p> <p>So che sei lì, e mi cerchi e mi vuoi, pallido del [pallore marmoreo che avevi l'ultima volta ch'io ti [vidi.</p> <p>So che sei lì; ma porta non trovo da schiudere, [breccia non posso scavare.</p> <p>Parallela al tuo passo io cammino, senz'altro udire; [senz'altro seguire che questo solo richiamo:</p> <p>sperando incontrarti alla fine, guardarti beata nel [viso, svenirti beata sul cuore.</p> <p>Ma il termine sempre è più lungi, e in me non v'ha [fibra che non sia stanca;</p> <p>ed il tuo passo di là dal muro si scande a martello sul [battito delle mie arterie.</p>	<p>[del muro tu paso.</p> <p>Sé que está allí, que me buscas, me quieres, pálido [con la palidez marmórea de la última vez que te [vi.</p> <p>Sé que está ahí; mas no encuentro puerta que [abrir, ni puedo forzarlo con brecha.</p> <p>Paralela a tu paso camino sin oír más, sin seguir [más que ese reclamo único;</p> <p>esperando encontrarte al fin⁴⁷⁴, mirarte dichosa a [la cara, desmayar dichosa en tu pecho.</p> <p>Pero el fin⁴⁷⁵ cada vez más se aleja, y en mí no [hay ya fibra que no esté cansada;</p> <p>y al otro lado del muro, tu paso se esconde a [martillazos en el latir de mis arterias.</p>
---	---

GIUSEPPE LIPPARINI	GIUSEPPE LIPPARINI
«Le violette» ⁴⁷⁶	«Las violetas» ⁴⁷⁷
<p>Quando negli orti paterni ancora abitavo, e il [mio seno puro ignorava gli affanni e le vendette d'amore,</p> <p>spesso passava una donna di là dal muretto; e [tornando era più pallida, e aveva gli occhi color di viola.</p> <p>Cumuli di violette parevano sotto le ciglia. Onde le chiesi: "Perché torni ogni sera così?".</p> <p>Rise; e mi disse: "Un giorno saprai questo dolce [mistero. Sappi ora sol che più dolce cosa nel mondo non è".</p> <p>Poi se n'andò sorridendo. Ed io mi specchiava a la [fonte quasi ogni dì, per vedere le violette spuntar.</p>	<p>Cuando en los huertos paternos vivía yo aún y [mi seno puro ignoraba el afán y las venganzas de amor,</p> <p>una mujer tras la cerca pasaba a menudo; [volvía luego más pálida, y eran como violetas sus ojos.</p> <p>Mazos de violetas eran bajo las cejas sus ojos. Dije: ¿Por qué has de volver todas las tardes así?</p> <p>Dijo, riendo: Un día sabrás este dulce misterio. Nada en el mundo es tan dulce: y esto te baste [por hoy.</p> <p>Luego se fue sonriente. Yo busco la fuente, y me [miro todos los días, por ver las violetas brotar.</p>

⁴⁷⁴ v. 7 *fin*: final *LI*

⁴⁷⁵ v. 8 *fin*: final *LI*

⁴⁷⁶ Lipparini, *I Canti di Mèlitta*, Bologna, Zanichelli, 1925, p. 63.

⁴⁷⁷ Lipparini, «Las violetas», trad. de Enrique Díez-Canedo, *La Pluma*, 3 (1920), p. 131. La misma traducción se recopila en la libreta I, p. 139.

GIUSEPPE LIPPARINI	GIUSEPPE LIPPARINI
«Il flauto» ⁴⁷⁸	«La flauta» ⁴⁷⁹
Con la cortecchia di un ramo di pioppo ho [foggiato il mio flauto, siccome un antico pastore.	Hice mi flauta, de antiguos pastores a usanza, [con fina corteza de rama de chopo.
Fremono i mandorli in fiore al soffio dei [tepidi venti: la terra si scioglie e si dà.	Tibios los vientos agitan los tiernos almendros [floridos; la tierra se abre y se entrega.
Lancio la melodia per i sette fori del [flauto, e l'aria n'è piena e stupisce.	Lanza la melodía por sus siete agujeros mi [flauta; se vierte en el aire asombrado.
Sale così la mia pena col canto di là da [le vette, compagna raminga a le nuvole	Suben así con el canto más allá de las cumbres [mis penas a hacer compañía a las nubes
che su la fresca vallata si affacciano come [le donne nei chiari mattini ai balconi.	que al fresco valle se asoman, tal como en las [claras mañanas a un alto balcón las mujeres.

ROMOLO QUAGLINO	ROMOLO QUAGLINO
«A la Bellezza» ⁴⁸⁰	«A la Belleza» ⁴⁸¹
Calma, come un'iddia, alata come una strofe, appare la bellezza:	Tranquila como una deidad, alada como una estrofa, surge la Belleza:
amor ultimo e primo, appare.	amor último y primero, surge.
Treman l'estasiate anime intorno, riguardose, e al cielo s'ergono:	Estremécense en torno las almas extasiadas, sumidas, y al cielo se yerguen:
scendi, Bellezza, fanciulla bianca.	desciende, Belleza, blanca doncella.
Il mare e le grand'acque, i piani e le vette mormorano e sospirano:	El mar y las aguas inmensas, los llanos y las cumbres, murmuran y suspiran:
scendi, Bellezza, vergine maestosa.	desciende, Belleza, virgen majestuosa.

⁴⁷⁸ Lipparini, *Le foglie dell'alloro. Poesie (1898-1913)*, Bologna, Zanichelli, 1916, p. 460.

⁴⁷⁹ Díez-Canedo, «Poetas modernos», *España*, 220 (1919), p. 10. La misma traducción se recopila en la libreta I, p. 140;

⁴⁸⁰ Quaglino, *Cibele Madre*, Milano, Remo Sandron, 1903, pp. 171-175.

⁴⁸¹ Libreta I, pp. 141-142.

<p>Tra i seni verdi a le montagne, nel cuore de le donne, ne la mente de li uomini,</p> <p>scendi, cortese miraggio.</p>	<p>A los verdes senos de las montañas, al corazón de las mujeres, a la mente de los hombres,</p> <p>desciende, cortés espejismo.</p>
<p>Con le rapide luci astrali, con li argenti, che l'oceano accoglie con le rugiade, lagrime de l'erbe,</p> <p>scendi, formosa lusingatrice.</p>	<p>Con las rápidas luces astrales, con la plata que el océano acoge, con el rocío, llanto de la hierba,</p> <p>desciende, lisonjera hermosa.</p>
<p>Un coro di bimbe intreccia ghirlande per le fiorite vie;</p> <p>scendi, profumo di cielo.</p>	<p>Un coro de niñas teje guiraldas por las floridas sendas:</p> <p>desciende, perfume del cielo.</p>
<p>Ove son guardi d'amore, ove son lampi di gloria, ove la morte aleggia,</p> <p>anima de l'anime, scendi.</p>	<p>A donde hay miradas de amor, a donde hay campos de gloria, a donde la muerte aletea,</p> <p>alma de las almas, descende.</p>
<p>Scendi, Bellezza, in me, ch'io ti senta, aroma ineffabile, ch'io ti beva, delizioso vino.</p>	<p>Desciende, Belleza, hasta mí, aspírete yo, aroma infable, bébate yo, vino delicioso.</p>
<p>O Bellezza, o miracolo, o martirio,</p> <p>io voglio imporre le mani su le cose e dir: «e siate belle», e sian belle oltre il sogno.</p>	<p>Oh Belleza, oh milagro, oh martirio.</p> <p>Quiero imponer las manos en las cosas y decirles: "sed bellas", y sean bellas más allá de lo soñado.</p>
<p>Scendi, Bellezza, aurora de la visione.</p>	<p>Desciende, Belleza, aurora de la visión.</p>
<p>V'ha ciel più sereno, fonte più armoniosa, più dolci labbra?</p>	<p>¿Hay cielo más sereno, fuente más armoniosa, labios más dulces?</p>
<p>Scendi, Bellezza, scendi, vergine pia!</p>	<p>Desciende, Belleza, descende, virgen pía.</p>

<p>PAOLO BUZZI</p> <p>«Le lanterne dei chilometri»⁴⁸²</p> <p>Tunnel del Gottardo</p>	<p>PAOLO BUZZI</p> <p>«Las lanternas de los kilómetros»⁴⁸³</p> <p>Túnel de San Gotardo</p>
<p>Guarda nel buio la negra corrente dei respiri. È ancora la terra, è la terra infernale. Ecco il chilometro in fuga: una lanterna. Ecco l'altra lanterna: un altro chilometro fuggito. E ti protendi, Anima, come un elemento di macchina, a divorare — con le lanterne degli occhi — tutte le fuggiasche lanterne. E vi sono degli uomini, tra buio e buio, tra fiamma e fiamma: uomini neri, ma di cuor rosso, ma d'occhi [sereni]. E mangiano pan di carbone e bevono acqua d'inchiostro. Li vedi là dove non muore il raggio dell'ultima o dove nasce il raggio della nuova lanterna? Hai visto guazzar nelle polte del caos le piote loro di croci d'ebano umano? Hai visto le zampe di brontosauo, le facce di spettro troglodita? Sono i Demoniaci. E vi son fuori i monti verdissimi e bianchi e le casine alte, dai tetti che ridono ai cieli, dai miti balconi in fiore che abbracciano [cerchi di mondi]. E là vi sono gli uomini colore di rosa e di latte che spingon le mandrie agli abissi dolcissime delle chine dove smeraldo e velluto dell'erbe strapiombano su raso e zaffiro dei cieli. Sono gli Angelici. Il buio lo sanno la notte. E le stelle son le lanterne dei chilometri [a loro].</p>	<p>Mira en la obscuridad la corriente negra de respiraderos. Es la tierra, la tierra, la tierra infernal. Mira el kilómetro que huye: una linterna. Mira la otra linterna: otro kilómetro que huyó. Y tú te abalanzas, Alma, como elemento de máquina, a devorar (con las lanternas de los ojos) todas las lanternas fugitivas. Y hay hombres, entre negrura y negrura, llama y llama; hombres negros, pero de rojo corazón, de ojos [serenos]. Y comen pan de carbón y beben agua de tinta. ¿Los ves allí donde muere el rayo de la última o donde nace el rayo de la nueva linterna? ¿Has visto agitarse en las pulpas del caos sus plantas de cruces de ébano humano? ¿Has visto las zancas de brontosauo, las caras de espectro troglodita? Son los Demoníacos. Y están fuera los montes muy verdes y blancos y⁴⁸⁴ las casitas altas, de techos que ríen al cielo, de suaves balcones floridos que abarcan [cercos de mundos]. Y en ellas hay hombres de color de rosa y de leche que empujan los rebaños a los dulcísimos abismos de las pendientes en que la esmeralda y el terciopelo de las yerbas se precipitan sobre el raso y el zafiro de los cielos. Son los Angélicos. Conocen la obscuridad de noche⁴⁸⁵. Y las estrellas son las lanternas de los kilómetros [para ellos]⁴⁸⁶.</p>

⁴⁸² AA.VV., *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesie", 1912, pp. 150-151.

⁴⁸³ Díez-Canedo, «El futurismo... a los seis años», *España*, 151 (1918), p. 11. La misma traducción con tres variantes se ha localizado en la libreta II, pp. 30-31.

⁴⁸⁴ vv. 22-23 *blancos/ y: blancos./ Y L2*

⁴⁸⁵ v. 32 *de noche: de la noche L2*

⁴⁸⁶ v. 33 *Y las estrellas son las lanternas de los kilómetros para ellos: Y las estrellas son para ellos las lanternas de los kilómetros L2*

<p>PAOLO BUZZI</p> <p>«La donna dalla corazza d'acciaio»⁴⁸⁷</p>	<p>PAOLO BUZZI</p> <p>«La mujer de la coraza de acero»⁴⁸⁸</p>
<p>Cario amava la sua donna in gelosia. Era la bella più bella delle belle sotto il [sole. Nelle vie, ella, passando, faceva immobili le [folle più affrettate. Tutti gli uomini la divoravano d'amore tutte le [donne d'odio. Ella era fedele a Cario che la baciava in casa coi [singhiozzi. Era fedele e calma e casta. Ella diveniva sempre [più bella. Cario diveniva sempre più geloso. Temeva di [quel seno: non, la state, divino crescendo, sbocciasse fuor [del corsetto leggero non altr'uomo avesse a vederlo ed a mangiarlo [indelirato. Cario la chiuse in una corazza d'acciaio d'aprirsi [con secreta chiave. Egli tenea la chiave in un astuccio, nella più fonda [tasca sopra il cuore. Ella, paziente, pativa ne' solleoni il supplizio del [Califfo Torquemada. Parea, la corazza, foderata d'aculei roventi contra [il nudo. Le notti, né pure al ritrarsi dell'uomo. Godessi [qualche frescura e libertà.</p> <p>Una notte, di grassa luna, Cario pacifico [dormiva. Ella rizzossi in luce sui cubiti a contemplarlo. Era [stanca feroce. — <i>Fossi tu morto!</i> — pensò. E n'ebbe gelida [paura. Ma gli rubò, dalla tasca recondita degli abiti smessi, [la chiave giustiziera e balzò, per la terrena finestra, nel giardino tutto</p>	<p>Cario amaba con celos a su mujer. Era la hermosa más hermosa de cuantas [hermosas hay bajo el sol. Al pasar por las calles, inmóviles dejaba [a las más presurosas muchedumbres. Devorábala el amor de todos los hombres, [el odio de toda mujer. Y era fiel a Cario, que la besaba entre [sollozos, en su casa. Era fiel, tranquila y casta. Su belleza crecía [sin cesar y los celos de Cario crecían sin cesar. [Temía de aquel seno;⁴⁸⁹ no creciese, divino, en estío, y saltase afuera [del corpiño leve, no lo viese hombre alguno y quisiera [comérselo delirante. La encerró Cario en una coraza de acero [que se abría con llave secreta. Y él guardaba la llave en un⁴⁹⁰ estuche, sobre [el corazón, en el bolsillo más hondo. Y ella, paciente, en la canícula, padecía el [suplicio del Califa Torquemada. Parecía, la coraza, forrada de agujones [ardientes contra el cuerpo desnudo. Ni aun de noche, al retraerse el hombre, [gozaba de algún frescor y libertad.</p> <p>Una noche de crasa luna, Cario pacífico [dormía. Ella alzose, apoyada en los codos, a [contemplarlo, cansada, feroz. — ¡Así estuvieses muerto! — pensó. Y [entrole gélida pavura. Mas le robó del bolsillo recóndito de [los vestidos depuestos la llave justiciera y saltó,⁴⁹¹ por la ventana baja, al jardín</p>

⁴⁸⁷ AA.VV., *I poeti futuristi*, pp. 148-149.

⁴⁸⁸ Díez-Canedo, «El futurismo... a los seis años», *España*, 151 (1918), p. 12. La misma traducción con cuatro variantes se ha localizado en la libreta II, pp. 30-31.

⁴⁸⁹ v. 7 *seno*;: seno, L2

⁴⁹⁰ v. 11 *un*: su L2

⁴⁹¹ v. 26 *saltó*;: saltó L2

<p>[fantasie. E fu sulla strada comune: e s'inginocchiò davanti [un Tabernacolo tetro pieno di scheletri vecchissimi, ritti in piedi. E [ringraziò la Morte per la Vita. S'aperse il busto contra le occhiaie fisse e le [dentiere bianche a ghignare. Uno ghignava più che non gli altri. Era esile e [pazzo. Era una donna. Ella, come in un sogno d'inferma, l'afferrò, [l'asportò dentro il giardino. Ella, sotto un chiosco, strinse alle ventiquattro [costole il corsetto d'acciaio e, in gran silenzio, i piedi tetanici, il cuore [battentele in gola, recò sul talamo, al suo posto ancor caldo, il [freddo fantoccio d'ossame corazzato. Cario dormiva come tutti i mariti dormono: [russando. Ella ripose la chiave nel secreto degli abiti [di Cario e fuggì, senza un soldo, a vendersi nuda libera su tutte le strade libere del mondo.</p> <p>Cario morì di spavento, quell'alba, con [una piccola chiave fra le dita.</p>	<p>[todo fantasías. Y hallose en la calle de todos: y se [arrodilló ante un Tabernáculo torvo lleno de esqueletos viejísimos, erguidos [en pie. Y dio gracias a la Muerte por la Vida. Abriose el busto frente a las cuencas fijas [y las dentaduras blancas, sonrientes. Una sonreía más que las otras, desterrada [y loca. Era una mujer. Ella, como en un sueño de enferma, la [aferró, la trasladó al jardín. Ella, bajo un cenador, oprimió las [veinticuatro costillas en el corselete de acero. Y en alto⁴⁹² silencio, tetánicos los pies, el [corazón subido a la garganta, llevó al tálamo, a su puesto caliente aún, [el frío fantoche de huesos acorazados. Cario dormía como duermen todos los [maridos: roncando. Volvió a dejar ella la llave en el secreto [de los vestidos de Cario, y huyó, sin un maravedí, a venderse desnuda libre por todos los caminos libres del mundo.</p> <p>Cario murió de espanto, a la aurora, con una [llavecita entre los dedos.</p>
--	---

FILIPPO TOMMASO MARINETTI	FILIPPO TOMMASO MARINETTI
<p>«A l'Automobile de course»⁴⁹³</p> <p>Dieu véhément d'une race d'acier, Automobile ivre d'espace, qui piétines d'angoisse, le mors aux dents [stridentes ! O formidable monstre japonais aux yeux de forge, nourri de flamme et d'huiles minérales, affamé d'horizons et de proies sidérales, je déchaîne ton cœur aux teufs-teufs diaboliques, et tes géants pneumatiques, pour la danse que tu mènes sur les blanches routes du monde. Je lâche enfin tes brides métalliques et tu t'élances, avec ivresse, dans l'Infini libérateur !...</p> <p>Au fracas des abois de ta voix...</p>	<p>«Al automóvil de carrera»⁴⁹⁴</p> <p>¡Vehemente Dios de una raza de acero, Automóvil, ebrio de espacio, piafante de angustia, con el freno en los dientes [estridentes! ¡Oh formidable monstruo japonés de ojos de fragua! que te nutres de fuego y aceites minérales, hambriento de horizontes y presas siderales desencadeno tu corazón de diabólico taf – taf y tus neumáticos gigantes, a las danzas que llevas por los blancos caminos de la tierra. Suelto por fin tus bridas metálicas: te lanzas con embriaguez al Infinito libertador!...</p> <p>Al estruendo de los aullidos de tus voces...</p>

⁴⁹² v. 33 *en alto*: en el alto L2

⁴⁹³ AA.VV., *I poeti futuristi*, pp. 324-326.

⁴⁹⁴ Libreta II, pp. 27-29.

<p>voilà que le Soleil couchant emboîte ton pas véloce, accélérant sa palpitation sanguinolente au ras de l'horizon... Il galope là-bas, au fond des bois... regarde !...</p> <p>Qu'importe, beau démon, je suis à ta merci... [prends-moi ! Sur la terre assourdie malgré tous ses échos, sous le ciel aveuglé malgré ses astres d'or, je vais éperonnant ma fièvre et mon désir à coups de glaive en pleins naseaux !... Et d'instant en instant, je redresse ma taille pour sentir sur mon cou qui tressaille s'enrouler les bras frais et duvetés du vent.</p> <p>Ce sont tes bras charmeurs et lointains qui [m'attirent ! Ce vent, c'est ton haleine engloutissante, insondable Infini qui m'absorbes avec joie !... Ah ! Ah !... des moulins noirs, dégingandés, [ont tout à coup l'air de courir sur leurs ailes de toile baleinée comme sur des jambes démesurées...</p> <p>Voilà que les Montagnes s'apprêtent à lancer sur ma fuite des manteaux de fraîcheur somnolente. Là ! Là ! regardez... à ce tournant sinistre !... Montagnes, ô Bétail monstrueux ! ô Mammouths qui trottez lourdement, arquant vos dos immenses, vous voilà dépassées... noyées... dans l'écheveau des brumes !... Et j'entends [vaguement le fracas ronronnant que plaquent sur les routes vos jambes colossales aux bottes de sept lieues !...</p> <p>Montagnes aux frais manteaux d'azur !... Beaux fleuves respirant au clair de lune !... Plaines ténébreuses ! Je vous dépasse au [grand galop de ce monstre affolé... Etoiles, mes Etoiles, entendez-vous ses pas, le fracas des abois et ses poumons d'airain croulant [interminablement ? J'accepte la gageure... avec Vous, mes Etoiles !... Plus vite !... encore plus vite !... et sans répit, [et sans repos !... Lâchez les freins !... Vous ne pouvez ?... Brisez-les [donc !... Que le poulx du moteur centuple ses élans !</p> <p>Hourrah ! Plus de contact avec la terre immonde !... Enfin, je me détache et je vole en souplesse sur la grisante plénitude</p>	<p>he aquí que el Sol poniente va tus pasos veloces midiendo, con su roja palpitación sangrienta que se acelera a ras del horizonte... ¡Mírale allá, en el fondo del bosque, galopar!</p> <p>¿Qué importa, si soy tuyo, bello demonio?... [Llévame... Sobre la ensordecida tierra, pese a sus ecos, bajo el cielo cegado, pese a sus astros de oro, espoleando voy mi fiebre y mi deseo a estocadas, en pleno hocico tuyo. Y por instantes voy mi talla irguiendo para sentir en torno de mi cerviz estremecida los brazos frescos y aterciopelados del viento.</p> <p>¡Son tus brazos lejanos, magos: me solicitan! ¡Y es este viento tu devorar aliento, insondable Infinito que gozoso me absorbes! ¡Ah! ¡ah! Negros molinos, descoyuntados, [de repente con sus aspas de lona emballena dijérase [que corren como piernas desmesuradas...</p> <p>Y ahora las Montañas apréstanse a lanzar sobre mi fuga capas de frescor soñoliento. ¡Cuidado!... ¡Ved, allí... la siniestra revuelta!... ¡Montañas, oh rebaño de monstruos! Mastodontes que trotáis, enarcando vuestros lomos inmensos, pesadamente, atrás os quedáis... anegados en la madeja de las brumas... Y vagamente hasta [mí llega el estrépito ronco que arrastran por los caminos vuestras piernas colosales con botas de siete leguas!...</p> <p>¡Oh montañas de frescor mantos de azul! ¡Oh bellos ríos que respiráis a la luz de la luna! ¡Oh llanos tenebrosos! Atrás os dejo al raudo galopar de este monstruo enloquecido... [Estrellas, oís, Estrellas mías, sus pasos, sus aullidos, sus broncíneos pulmones interminablemente [desplomados? ¡Vaya la apuesta!... con Vosotros, ¡Estrellas, mías!... ¡De prisa!... ¡más aún!... ¡sin tregua, [sin descanso!... ¡Soltad los frenos!... ¿No podéis?... ¡Rompedlos! ¡Centuple sus ímpetus el pulso del motor!</p> <p>¡Hurra! ¡No más contacto con la tierra inmunda!... Me desligo por fin; con ligereza vuelo sobre la embriagadora plenitud de los astros que corren por el cauce del cielo.</p>
---	---

AMALIA GUGLIELMINETTI	AMALIA GUGLIELMINETTI
«Mattini» ⁴⁹⁵	«Despertar» ⁴⁹⁶
<p>Pensa: — Fu l'anno in cui lasciai le monache del mio convento? O l'anno avanti o appresso? Tu, april, vestivi le tue rosee tonache.</p> <p>Insieme ci destammo in uno stesso mattino, tu con l'anima leggera, io col piccolo cuore così oppresso!</p> <p>Tu inverno, io bimba ci cullò la sera: io aprii le ciglia fatta giovinetta, tu apristi i cieli, fatto primavera.</p> <p>Forse il succo di qualche violetta bistrò de' miei assorti occhi l'incavo... Ormai ero colei che sa ed aspetta e a qualche avido sguardo sussultavo.</p>	<p>Piensa: —¿Fue el año en que dejé el convento de monjas? ¿Antes fue de aquellos días? Tú, abril, rosada túnica vestías. ¡Y una mañana despertamos juntos los dos; tú con el ánima ligera, yo con mi corazón ya turbulento! De noche, invierno tú, niña yo, era: yo era muchacha cuando abrí los ojos; tú el cielo abriste, vuelto primavera. ¿Una violeta tuya, en mis sonrojos, me puso más hondura en la mirada? Y ya fui la que sabe y la que espera, a un ávido mirar sobresaltada.</p>

ENRICO PEA	ENRICO PEA
«Il ragno» ⁴⁹⁷	«La araña» ⁴⁹⁸
<p>Sotto il trave maestro, un ragno bigio avea tessuto un ragnatelo enorme dai contorni bizzarri e paurosi: in centro era rotondo come un sole che avesse naso ed occhi di pagliaccio, e la bocca sdentata della morte; e in giro eran tentacoli ad uncino, come le antiche ruote del martirio, e come la corona del Buon Dio: da levante a ponente, a mezzogiorno, e verso tramontana, sopra un filo, stava teso su quattro ali di falco... Parea la croce dell'eternità!</p>	<p>So la viga maestra, araña parda llegó a tejer su telaraña enorme de contornos extraños, pavorosos: redondo como un sol era su centro, con ojos y narices de payaso y con boca de muerte, desdentada; y en derredor tentáculos, con garfios como las ruedas de martirio antiguas y como la corona del Dios bueno: de levante a poniente, desde el norte al mediodía, estaba, sobre un hilo, en cuatro alas de halcón toda extendida: ¡cruz parecía de la eternidad!</p>

⁴⁹⁵ Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, p. 178.

⁴⁹⁶ Libreta II, p. 23.

⁴⁹⁷ Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, p. 407.

⁴⁹⁸ Libreta II, p. 26; Pea, «La araña», trad. de Enrique Díez.Canedo, *España*, 320 (1922).

<p>UMBERTO SABA</p> <p>«A mia moglie»⁴⁹⁹</p>	<p>UMBERTO SABA</p> <p>«A mi mujer»⁵⁰⁰</p>
<p>Tu sei come una giovane, una bianca pollastra. Le si arruffano al vento le piume, il collo inchina per bere, e in terra raspa: ma, ne l'andare, ha il lento tuo passo di regina; ed incede su l'erba, pettoruta e superba. È migliore del maschio. È come sono tutte le femmine di tutti i sereni animali che avvicinano a Dio. Così se l'occhio, se il giudizio mio non m'inganna, fra queste hai le tue uguali, e in nessun'altra donna. Quando la sera assonna, le gallinelle mettono voci che ricordan quelle dolcissime, onde a volte dei tuoi mali ti quereli, e non sai che la tua voce ha la soave e triste musica dei pollai.</p> <p>Tu sei come una gravida giovenca libera ancora e senza gravezza, anzi festosa, che, se la lisci, il collo volge, ove tinge un rosa tenero la sua carne. Se l'incontri, e muggire l'odi, tanto è quel suono lamentoso, che l'erba strappi, per farle un dono. È così che il mio dono t'offro quando sei triste.</p>	<p>Eres tal como una blanca gallina joven. Se le rizan al viento las plumas, baja el cuello para beber,⁵⁰¹ y escarba; mas tiene el andar lento de tu paso de reina;⁵⁰² y avanza por la hierba majestuosa y soberbia. Es mejor que su macho. Es como son las hembras de todos los serenos animales que a Dios tienen tan cerca. Si la razón, los ojos, no me engañan en esas hembras tienes tus iguales y no en otras mujeres. Cuando las vespertinas alas del sueño laten, dan las gallinas voces que hacen pensar en las muy dulces con que a veces te quejas de tus males; no sabes que en tu voz hay como un eco de la música triste, triste y suave, de un gallinero.</p> <p>Eres como preñada novilla, libre aún y gozosa, sin cansancio; le pasas la mano, y vuelve el cuello, donde su carne tierna toma un tinte de rosa. Si la encuentras y escuchas su mugido, hay tal duelo en él que arrancas hierba para darle consuelo. Yo, lo mismo, te llevo regalos, si estás triste.</p>

⁴⁹⁹ Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, pp. 435-438.

⁵⁰⁰ Díez-Canedo, *La nueva poesía*, El Nacional, México, 1942, pp. 75-77. La misma traducción con algunas variantes se ha localizado en Díez-Canedo, «Umberto Saba», *España*, 275 (1920), p. 18; y con una sola variación de puntuación en la libreta II, pp. 13-15.

⁵⁰¹ v. 5 *beber*;: beber *ES*

⁵⁰² v. 7 *reina*;: reina, *ES*

<p>Tu sei come una lunga cagna, che sempre tanta dolcezza ha ne gli occhi, e ferocia nel cuore. Ai tuoi piedi una santa sembra, che d'un fervore indomabile arda; e così ti riguarda come il suo Dio e Signore. Quando in casa o per via segue, a chi solo tenti d'avvicinarsi i denti candidissimi scopre. Ed il suo amore soffre di gelosia.</p>	<p>Eres como la perra larga y fina, que siempre tiene tan dulce ojos y corazón tan fiero. A tus pies⁵⁰³ una santa parece, en indomables fervores encendida; y extasiada te mira como a Dios y Señor. Si en casa o por la calle te sigue, a quien intente llegarse a ti, los dientes blanquísimos enseña. Y hay en su amor la pena de los celos.</p>
<p>Tu sei come la pavidia coniglia. Entro l'angusta gabbia, ritta, al vederti, s'alza: (mi ricorda la danza del lepre): e verso te gli orecchi alti protende e fermi; che la crusca e il radicchio tu le porti, di cui priva, in sé si rannicchia, cerca gli angoli bui. Chi potrebbe quel cibo ritogliarle; chi il pelo che si strappa di dosso, per aggiungerlo al nido, ove poi partorire? Chi mai farti soffrire?</p>	<p>Eres como medrosa coneja; si a su jaula vas, erguida, al mirarte⁵⁰⁴ se levanta: (me recuerda la danza de la liebre): y hacia ti las orejas altas y firmes tiende; que achicoria y salvado le llevas, y sin ellos suele estarse en lo oscuro de un rincón escondida. ¿Quién podría quitarle de nuevo la comida? ¿quién⁵⁰⁵ el pelo caído de su espalda, y al nido para el parto⁵⁰⁶ llevárselo? ¿quién a ti hacerte daño?</p>
<p>Tu sei come la rondine, che torna in primavera. Ma in autunno riparte: e tu non hai quest'arte. Tu questo hai de la rondine: le movenze leggere; questo: che a me che mi sentiva ed era</p>	<p>Eres cual golondrina que vuelve en primavera. Ella se va en otoño:⁵⁰⁷ tú en eso no la igualas. Esto de golondrina tienes: que andas ligera; y esto: que a mí, que me sentía y era</p>

⁵⁰³ v. 41 *pies*: pies, *ES*

⁵⁰⁴ v. 54 *al mirarte*: al instante *ES*

⁵⁰⁵ v. 65-66 *comida?* ¿Quién: comida; quién *ES*

⁵⁰⁶ v. 68 *parto*: parto, *ES*

⁵⁰⁷ v. 72 *otoño*:: otoño; *ES*

vecchio, annunziavi un'altra primavera. Tu sei come la provvida formica. Di lei, quando escono a la campagna, parla al bimbo la nonna che lo accompagna. E così ne la pecchia ti ritrovo; ed in tutte le femmine di tutti i sereni animali che avvicinano a Dio, e in nessun'altra donna.	viejo, anunciaste nueva primavera. Eres como la hormiga pródida. Cuando al campo va el niño con su abuela, le lleva de la mano y hablan de ella los dos. También en otros seres te veo a ti: ⁵⁰⁸ en la abeja; en las hembras de todos los animales buenos, tan próximos a Dios; mas no en otras mujeres.
--	--

UMBERTO SABA «La fanciulla» ⁵⁰⁹	UMBERTO SABA «La niña» ⁵¹⁰
Chi vede te vede una primavera; vede un caro arboscello, che non reca fiori, ma frutta. Or ecco: ti tagliavano i capelli. Stavi, fra il tuo carnefice e la mamma, stavi ritta e proterva; quasi un aspro fanciul sotto la verga, a cui le guance ira e vergogna infiamma, luccicavano appena i tuoi grandi occhi; e credo ti tremassero i ginocchi dalla pena che avevi. Poi con quale fierezza raccoglievi quel tesoro caduto; quel magnifico tuo bene perduto, i tuoi lunghi capelli! Io ti porsi uno specchio: entro alla bruna chioma vi tondeggiava il tuo bel volto, come un polposo frutto.	El que te mira ve una primavera; ve un arbolillo bueno ⁵¹¹ que no lleva flor, sino fruto. Pues ⁵¹² mira: te cortaban el cabello. Tú estabas, con tu madre y el ⁵¹³ verdugo, tiesa, rebelde; como chiquillo indócil ante el palo, rojas de ira y vergüenza las mejillas, apenas relucían tus ojazos; y un temblor agitaba tus rodillas del sofoco pasado. ¡Luego, qué altivamente recogías los tesoros caídos, tus magníficos bienes, tus perdidos, largos cabellos! Un espejo te di: y entre la oscura cabellera tu faz era redonda como un pulposo fruto.

⁵⁰⁸ v. 84 *ti*: ti; L2

⁵⁰⁹ Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, p. 441.

⁵¹⁰ Díez-Canedo, «Umberto Saba», *España*, 275 (1920), p. 18. La misma traducción con tres variantes se ha localizado en la libreta II, p. 16.

⁵¹¹ v. 2 *bueno*: bueno, L2

⁵¹² v. 4 *Pues*: Pues, L2

⁵¹³ v. 5 *el*: tu L2

UMBERTO SABA	UMBERTO SABA
«La capra» ⁵¹⁴	«La cabra» ⁵¹⁵
<p>Ho parlato a una capra. Era sola sul prato, era legata; sazia d'erba, bagnata dalla pioggia, belava.</p> <p>Quell'uguale belato era fraterno al mio dolore; ed io risposi, prima per celia, poi perché il dolore è eterno, ha una voce e non varia: questa voce sentiva gemere in una capra solitaria.</p> <p>In una capra dal viso semita, sentiva querelarsi ogni altro male ogni altra vita.</p>	<p>Hablé con una cabra. Solo estaba en el prado, bien atada; de hierba ahíta, de lluvia bañada, lanzaba su balido.</p> <p>Aquel balido igual era fraterno con⁵¹⁶ mi dolor; y contesté, primero por broma, luego por dolor eterno⁵¹⁷ que tiene una voz sola y no la cambia; yo percibí el gemido de esa voz en la cabra solitaria.</p> <p>En una cabra de rostro semita sentí la queja de todos los males, la de todas las vidas.</p>

CORRADO GOVONI	CORRADO GOVONI
«Ore di pioggia» ⁵¹⁸	«Horas de lluvia» ⁵¹⁹
<p>Il pacifico Autunno la sua tiara di nebbia e di pioggia intermittente, ora distende nostalgicamente su la città più muta d'una bara</p> <p>avvinghiata di forte dulcamara da le tortili spire di serpente, la città chiusa ne la sua fervente mansuetudine di Santa Chiara.</p> <p>E gli orti di giallastri crisantemi si popolano e la malinconia si tinge quasi d'un sentor di vecchio...</p> <p>Oh come tristi gli ultimi diademi del sole su le tue case, o mia città ch'io vedo come in uno specchio!</p>	<p>El bonancible otoño su tiara de nieblas y de lluvia intermitente da a la ciudad nostálgica, silente como un féretro, envuelta en una rara</p> <p>vestidura de fuerte dulcamara con tortuosas espiras de serpiente, a la ciudad reclusa en su ferviente masedumbre monjil de Santa Clara.</p> <p>El amarillo de los crisantemos los huertos puebla y la melancolía se tiñe como de un aroma viejo.</p> <p>¡Cuán tristes en tus casas los extremos nimbos que pone el sol. Oh ciudad mía, ciudad que miro como en un espejo!</p>

⁵¹⁴ Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, pp. 441-442.

⁵¹⁵ Saba, «La cabra», trad. de Enrique Díez-Canedo, *España*, 277 (1920), p. 12. La misma traducción con dos variantes se ha localizado en la libreta II, p. 36.

⁵¹⁶ con: de L2

⁵¹⁷ eterno: eterno, L2

⁵¹⁸ Govoni, *Le fiale*, Firenze, Francesco Lumachi, 1903, pp. 86-87.

⁵¹⁹ Libreta II, p. 36.

CORRADO GOVONI	CORRADO GOVONI
<p>«Le cose che fanno la primavera»⁵²⁰</p> <p>L'acqua rimbalzante dei passeri sui [tetti. La ghirlanda umida di viole che le [rondini sospendono intorno al cornicione della casa, all'alba. L'ombrello verde del mendicante di campagna che va in elemosina sotto la pioggia. L'organo di Barberia che suona nel sobborgo il valzer triste della Vedova Allegra. Le bianche nuvole di polvere che corron dietro agli automobili. Le lucciole nel camposanto. Il giardiniere che vernicia i sedili di legno [del viale. E la fontana che fa la piscia dentro il suo cerchio, mentre passan le guardie, col bastone sotto il braccio, senza far contravvenzione. L'asino del frate cercatore che s'impuntiglia in mezzo alla strada a non voler andar più avanti malgrado le legnate del padrone, perché è passata l'asina dell'ortolano. Una rosa finta nel cappello d'una signora divorabile. E quella nuvola fanciulla che si dondola laggiù voluttuosamente rinfrescando tutto il cielo del roseo delle sue gambe ignude, sull'altalena della doppia voce del cuculo.</p>	<p>«Las cosas que hacen primavera»⁵²¹</p> <p>El saltar de los pájaros, como el del agua, por [los tejados. La húmeda guirnalda de violetas que las [golondrinas cuelgan en torno a los aleros de las casas al amanecer. El paraguas verde del pobre campesino⁵²² que sale a pedir limosna, con lluvia. El organillo que toca en el arrabal el vals triste de la Viuda Alegre. Las blancas nubes de polvo que corren tras los automóviles. Las luciérnagas del camposanto. El jardinero que pinta los bancos de madera [del paseo. Y la fuente que se mea en su propia pila, al paso de los guardias⁵²³, que llevan el bastón debajo del brazo, sin caer en contravención. El burro del hermano demandadero que se atasca en mitad del camino y no quiere seguir adelante pese a los palos que el amo le pega, porque ha pasado la burra del hortelano. Una rosa contrahecha en el sombrero de [una señora devorable. Y aquella nube doncella que se mece, allá, voluttuosamente, refrescando todo el cielo [con el rosa de sus piernas desnudas, en el columpio de la doble voz del cuco.</p>

⁵²⁰ Govoni, *L'inaugurazione della primavera*, Firenze, Libreria della Voce, 1915, pp. 158-159.

⁵²¹ Díez-Canedo, *La nueva poesía*, pp. 73-74. La misma traducción se encuentra también en la libreta II, p. 37; y otra versión con dos variaciones se ha localizado en Díez-Canedo, «El futurismo... a los seis años», *España*, 151 (1918), pp. 12-13.

⁵²² v. 5 *del pobre campesino*: del pobre de los campos *ES*

⁵²³ v. 15 *guardias*: guardas *ES*

CORRADO GOVONI	CORRADO GOVONI
«I fanali e i mendicanti» ⁵²⁴	«Faroles y mendigos» ⁵²⁵
Nella pioggia i fanali tra gli alberelli dei marciapiedi sembran file di mendicanti che vanno in elemosina nude le teste e scalzi i piedi sotto i loro verdi ombrelli simili a grandi aureole di santi.	Llueve; y los faroles entre los arbolillos de las aceras son como mendicantes que en hileras van a pedir limosna por la ciudad, descubiertos, descalzos, con sus verdes paraguas, semejantes a grandes aureolas de santidad.

CORRADO GOVONI	CORRADO GOVONI
«I tetti» ⁵²⁶	«Los tejados» ⁵²⁷
Dolci pendii dei tetti! Rosei taluni come dei guanciali su cui le diafane nubi abbiano impresso le tenere gote; altri sanguigni come torchi di tramonti e d'aurore, come ceppi per le serali decapitazioni del sole; altri nerastri come letti della funebre notte; altri madreperlacci come se la chiocciola della luna v'abbia lasciato la sua scia luminosa. Vecchie vele tignose conciate dal sole e dall'intemperie, in secca in un canale senza uscita, valanghe immobili di neve, nell'inverno, lividi sgocciolatoio del pianto tedioso della pioggia autunnale, logori asciugatoi dei crepuscoli violetti.	¡Suaves pendientes de los tejados! Rosadas algunas como cabeceras en que las diáfanas nubes hubiesen impresso las tiernas mejillas; ⁵²⁸ otras ensangrentadas como antorchas de auroras y de ocasos, ⁵²⁹ como cepos para las vespertinas decapitaciones del sol; ⁵³⁰ negruzcas otras, como lechos de la fúnebre noche; otras de madreperla, como si el caracol de la luna os hubiese dejado su estela luminosa. Viejas velas con tiña curtidas por el sol y la intemperie, puestas a secar en canal sin salida, ⁵³¹ aludes inmóviles de nieve, en invierno, lívidas goteras del llanto tedioso de la lluvia otoñal, toallas gastadas de los crepúsculos morados, con sus veletas de hojalata,

⁵²⁴ Govoni, «I fanali e i mendicanti», *La Voce*, 6 (1915), p. 363.

⁵²⁵ Díez-Canedo, «El futurismo... a los seis años», *España*, 151 (1918), p. 12. La misma traducción se recopila en la libreta II, p. 40.

⁵²⁶ AA.VV., *I poeti futuristi*, pp. 259-260.

⁵²⁷ Díez-Canedo, «El futurismo... a los seis años», *España*, 151 (1918), p. 12. La misma traducción con algunas variantes relativas a la puntuación se encuentra en la libreta II, pp. 38-39.

⁵²⁸ v. 4 *mejilla*;: *mejilla*: L2

⁵²⁹ v. 6 *ocazos*;: *ocazos* L2

⁵³⁰ v. 8 *sol*;: *sol*: L2

⁵³¹ v. 15 *salida*;: *salida* L2

<p>Con le loro ventarole di latta, con i loro galletti inverniciati che montano la guardia giorno e notte, con le indorate baionette inastate dei parafulmini, coi loro bianchi e grigi campanili che sbucan qua e là sottili paracarri di mistici confini: incombono i bigi tetti. Una verde speranza d'edera s'ostina su una gronda; un glicine dispone lungo un muro la sua solitaria uva gioconda.</p> <p>Alla sera, sui tegoli rossi, a due a due come suore fanno la loro scalza passeggiata le colombe, soffuse di pallore; mentre sopra i leggi degli abbaini i gatti scorticano l'acrobatica musica delle stelle con i loro epilettici violini.</p>	<p>con sus gallitos barnizados que están de centinela día y noche, con las doradas bayonetas caladas de los pararrayos, con sus blancos y grises campaniles que surgen aquí y allá, sutiles, mojones de los místicos confines: cargan los pardos tejados. Una verde esperanza de yedra se obstina en un alero, una glicina extiende a lo largo de una tapia su solitaria uva jocunda.</p> <p>De noche sobre las rosadas tejas, de dos en dos, como hermanas, dan su descalzo paseo las palomas, iguales en palidez, mientras con las guardillas por atriles los gatos desuellan la acrobática música de las estrellas con sus epilépticos violines.</p>
---	---

PIERO JAHIER

«Autoritratto»⁵³²

Borsa di soldato
abito di soldato
pane di soldato
letto di soldato
corpo di soldato
anima di soldato.

Non manca il coraggio di andare avanti:
manca il coraggio di andare indietro
ritornare dove deviato:
per avanzare davvero.

È fredda perché bella:
cosa importa lo spirito quando ha controllato alla prima comparsa tra maschi che basterà
[sempre il corpo per farle la vita?
È bella perché fredda:
dunque salviamo questo corpo prezioso dai rischi dell'amore vero, amore che strugge
[che deforma che ruga.

⁵³² Jahier, «Con me», *La Voce*, 5 (1915), pp. 305-309.

Riservata ai ricchi sterili
per appenderci vestiti e vetrine di gioiellieri.

Ma la brutta trascurata in solitudine madre di riflessione, chiama lo spirito vicario al
[povero colpo
caldo e sensitivo.

Vedi non ho bellezza da vendere o serbare
chi mi avrà fatto la grazia di scegliermi
in passione per lui mi voglio consumare.
Riservata a noi poveri che facciamo insieme figlioli,
per viverci una vita difficile insieme.

A tutti gli uomini l'intelligenza
È sbagliato.

Questo che sbuffa accanto a me le sue inutili calorie, inabilitato dal desinare
o avesse l'istinto degli animali
forse imparerebbe a mangiar come un cane.

Sei tutto nel tuo riso — sei tutto nel tuo pianto
guardaci viso nuovo
guardaci chiaro viso bambino
noi che abbiamo speso il nostro riso
noi che abbiamo speso il nostro pianto
poveri grandi visi
che piangono con resti di pianto
che ridono con resti di riso.

PIERO JAHIER

«Autorretrato»⁵³³

Bolsa de soldado,
traje de soldado,
pan de soldado,
lecho de soldado,
cuerpo de soldado,
alma de soldado.

Valor no falta para ir adelante:
falta valor para volver atrás,
para deshacer el camino errado,
para avanzar de veras.

Es fría porque es hermosa:
¿qué importa el espíritu si se ha dado cuenta al verse por primera vez entre machos de que

⁵³³ Libreta II, p. 46.

[siempre le bastará el cuerpo para hacerle la vida?
 Es hermosa porque es fría:
 salvemos, pues, ese cuerpo precioso de los riesgos del amor verdadero, amor que destruye,
 [deforma y arruga.
 Reservada a los ricos estériles,
 para que le cuelguen vestidos y escaparates de joyería.
 ¡Mas la fea olvidada en soledad madre de reflexión llama al espíritu en ayuda del pobre
 [cuerpo cálido y sensitivo!
 Mira, no tengo hermosura que vender o conservar;
 por el que me haya hecho la merced de elegirme,
 de pasión por él me quiero abrasar.
 Reservada a nosotros, los pobres, que hacemos juntos hijos
 para vivir juntos una vida difícil.

A todos los hombres inteligencia
 es errar.
 Esto que a mi lado alienta con calorías inútiles, sin que sirva para almorzar,
 oh, si tuviera el instinto de los animales
 aprendería tal vez a comer como un perro.

Estás todo en tu risa — estás todo en tu llanto,
 míranos, rostro nuevo,
 míranos, claro rostro niño,
 a nosotros que gastamos nuestra risa,
 a nosotros que gastamos nuestro llanto,
 pobres rostros grandes
 que lloran con restos de llanto
 que ríen con restos de risa.

ENRICO CAVACCHIOLI	ENRICO CAVACCHIOLI
<p>«Primavera borghese»⁵³⁴</p> <p>Tardi viali, impigriti nell'ombra calda dell'ultimo [sole! Si confondono le cose in una nube diafana di [lontananza e gli alberi protendono le grandi braccia vestite di una frangia verde di foglie vive, sui sedili solitari: dove bisbigliano gli amanti [primaverili.</p> <p>Quest'angolo di mistero spalanca i panorami [gialli</p>	<p>«Primavera burguesa»⁵³⁵</p> <p>¡Tardos caminos, emperezados a la sombra cálida [del último sol! Confúndense las cosas en una nube diáfana de [lejanía y los árboles tienden sus largos brazos vestidos de una franja verde de hojas vivas sobre los solitarios bancos: en que cuchichean los [novios primaverales.</p> <p>Este rincón de misterio abre de par en par lo [amarillos panoramas</p>

⁵³⁴ AA.VV., *I poeti futuristi*, pp. 203-204.

⁵³⁵ Díez-Canedo, «El futurismo... a los seis años», *España*, 151 (1918), p. 12; La misma traducción se recopila en la libreta II, pp. 34-35.

<p>del desiderio in tutte le pupille che sognano: e il desiderio ad ogni istante si raddoppia. Passano uno alla volta, coppia dopo coppia, uomini e donne avvolti in mantelli di [tenebre. Vanno col passo stanco come se indugiassero [sui loro baci, come se camminassero sulle loro parole dolcissime: nel paese degli innamorati che la primavera accende di piccole lucciole [sentimentali.</p> <p>La città si è dimenticata del grande giardino, che [vive all'ombra solitaria della sua decrepitezza, ed all'infuori di queste ombre d'amore che passano abbracciate, forse per una volta sola, in cerca della [gioia, nessuno disturba il silenzio della solitudine borghese: nemmeno i grilli!</p> <p>Gli alberi soli si profilano nel cielo, dondolando le braccia, quasi che ad ogni coppia che passa e si allontana sulla cadenza dei baci [lungheggiando, volessero lanciare una pioggia di fiori: come un [pugno di confetti. Diventano più sonnolenti e più violetti ad ogni minuto: poi s'inclinano alle stelle in un gaglioffo saluto proverbiale, e s'addormentano in un'estasi generale immobili: per non turbare con la presenza [importuna questi falsi richiami ciabattoni di falsi innamorati: troppo ubriachi di luna...</p>	<p>del deseo a todas las pupilas que sueñan; y el deseo se redobla a cada instante. Pasan uno tras otro, pareja tras pareja, hombres y mujeres envueltos en manto de [tinieblas. Van con andar cansino como si se parasen [en sus besos, como si caminasen sobre sus dulcísimas palabras: por el país de los enamorados en que la primavera enciende menudas luciérnagas [sentimentales.</p> <p>Se ha olvidado la ciudad del jardín extenso que [vive a la sombra solitaria de su decrepitud, y fuera de estas sombras de amor, que pasan enlazadas, acaso por una sola vez, buscando el [goce, nadie turba el silencio de la burguesa soledad: ¡ni siquiera los grillos!</p> <p>En el cielo, perfilanse los árboles y mecen los brazos como si a toda pareja que pasa y se pierde a lo lejos en la cadencia de los besos [larguísimos, quisieran lanzar una lluvia de flores: como un [puñado de confetti. Van poniéndose más soñolientos y más morados a cada minuto: se inclinan luego ante las estrellas con un truhanesco saluto proverbial, y se adormecen en un éxtasis general, inmóviles: para no turbar con su presencia [importuna esos falsos reclamos de falsos amantes; hartos borrachos de luna...</p>
--	---

ALDO PALAZZESCHI	ALDO PALAZZESCHI
«La fonte del bene» ⁵³⁶	«La fuente del bien» ⁵³⁷
Nel mezzo d'un prato è la fonte perenne. L'adombran cipressi ben alti e ben folti. Quell'acqua guarisce le piaghe. La fonte ne getta tre stille ogni giorno, n'occorre una brocca a guarire una piaga. Sta intorno a la fonte la gente aspettando la stilla.	Hay en medio de un prado una fuente perenne. Le dan sombra cipreses muy altos y espesos. Da un agua que cura las llagas. Manan de la fuente tres gotas por día. Para curar una llaga requiérese un cántaro lleno. Rodea la fuente la gente que espera la gota.

ALDO PALAZZESCHI	ALDO PALAZZESCHI
«La porta» ⁵³⁸	«La puerta» ⁵³⁹
Dinanzi alla mia porta si fermano i passanti per guardare, taluno a mormorare: là dentro quella casa la gente è tutta morta, non s'apre mai quella porta, mai mai mai. Povera porta mia! Grande portone oscuro, trapunto da tanti grossissimi chiodi, il frusciare più non odi di sete a te davanti. Dagli enormi battenti di ferro battuto, che nessun batte più, nessuno ha più battuto da tanto tempo. Rosicchiata dai tarli, ricoperta dalle tele dei ragni, nessun ti aprì da anni ed anni, nessun ti spolverò, nessun ti fece un po' di toelettta. La gente passa e guarda, si ferma a mormorare:	Ante mi puerta los que pasan detiénense a mirar, algunos a murmurar: dentro de aquella casa la gente ha de estar muerta, no se abre jamás aquella puerta, jamás, jamás, jamás. ¡Ay, pobre puerta mía! grande portón oscuro traspasado por tantos clavos enormes, oír no puedes ya roce de sedas. Puerta de hojas enormes de hierro que el martillo golpeará, que ya nadie golpea, que nadie ha golpeado tiempo ha. Roída de carcomas, llena de telarañas, nadie te abrió, de un año en otro año, ni el polvo te quitó; nadie vino a cuidar de tu tocado. La gente pasa y mira, párase a murmurar: dentro de aquella casa

⁵³⁶ Palazzeschi, *L'incendiario*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1913, p. 12.

⁵³⁷ Díez-Canedo, «El futurismo... a los seis años», *España*, 151 (1918), p. 12. la misma traducción se recopila en la libreta II, p. 41.

⁵³⁸ Palazzeschi, *L'incendiario*, pp. 57-58.

⁵³⁹ Díez-Canedo, «El futurismo... a los seis años», *España*, 151 (1918), p. 12; libreta II, pp. 42-43.

là dentro quella casa la gente è tutta morta, non s'apre mai quella porta, mai mai mai.	la gente ha de estar muerta; no se abre jamás aquella puerta, jamás, jamás, jamás.
--	--

ALDO PALAZZESCHI	ALDO PALAZZESCHI
«Vedute del paradiso» ⁵⁴⁰	«Vistas del Paraíso» ⁵⁴¹
<p>Un prato quadrato, cento altissimi cipressi per lato. Nel mezzo (nessun sa in quale anno sia nato) c'è un grandissimo salice bianco.</p> <p>Lunghissimo profondo, questo prato, non si può girare in tondo, solo da un lato, ad una comodissima balaustrata, la gente si può fermare finché vuole, per guardare inginocchiata. Proprio in fondo al prato, accuratissimamente distesa, c'è una camicia bianca di bucato.</p> <p>È un prato sterminato che nel mezzo è tutto vuoto. Lo circondan torno torno settecentomila beghine tutte in fila. Tutte vestite e velate di nero, fanno del prato in un anno un giro intero.</p> <p>Un prato in forma di triangolo rettangolo, un cipresso per angolo. Nel mezzo, situate pure in forma di triangolo, tre vecchie, filano immobili canapa candida. Ogni ora mutano d'angolo.</p>	<p>Un prado cuadrado, cien altísimos cipreses por lado. Y en medio (quién pudiera decir en qué año naciera) hay un altísimo sauce blanco.</p> <p>Larguísimo y hondo, no puede darse al prado una vuelta en redondo; por un lado no más, en una comodísima balaustrada, puede pararse la gente cuanto quiera, para mirar arrodillada. En el fondo mismo del prado, tendida con mucho cuidado, una camisa blanca que pasó por la colada.</p> <p>Es un prado asolado, por en medio del todo vacío. En derredor lo circundan setecientas mil beguinas todas en hilera. Todas de negro, vestidos y mantos, a la pradera dan en un año la vuelta entera.</p> <p>Un prado en forma de triángulo rectángulo, con un ciprés por ángulo. En medio, situadas también en forma de triángulo, tres viejas hilan inmóviles cáñamo cándido. Y a cada hora se mudan de ángulo.</p>

⁵⁴⁰ Palazzeschi, *L'incendiario*, pp. 48-49.

⁵⁴¹ Díez-Canedo, «El futurismo... a los seis años», *España*, 151 (1918), p. 12. La misma traducción se recopila en la libreta II, pp. 44-45.

<p>SERGIO CORAZZINI</p> <p>«Desolazione del povero poeta sentimentale»⁵⁴²</p>	<p>SERGIO CORAZZINI</p> <p>«Desolación del pobre poeta sentimental»⁵⁴³</p>
<p style="text-align: center;">I</p> <p>Perché tu mi dici: poeta? Io non sono un poeta. Io non sono che un piccolo fanciullo che piange. Vedi: io non ho che lagrime da offrire al Silenzio.</p> <p>Perché tu mi dici: poeta?</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p>Le mie tristezze sono povere tristezze comuni. Le mie gioie furono semplici, semplici, così, che se io dovessi confessarle a te [arrossirei.</p> <p>Oggi io penso a morire.</p>	<p style="text-align: center;">I</p> <p>¿Por qué me llamas: poeta? No soy poeta. No soy más que un niño pequeño que llora. Mira: sólo tengo lágrimas que ofrecer al Silencio.</p> <p>¿Por qué me llamas: poeta?</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p>Mis tristezas son miserables tristezas vulgares. Mis goces fueron sencillos, sencillos, y tanto que si hubiese de confesártelos [me sonrojaría.</p> <p>Hoy pienso en morirme.</p>
<p style="text-align: center;">III</p> <p>Io voglio morire, solamente perché sono stanco; solamente perché i grandi angioli su le vetrate delle cattedrali mi fanno tremare d'amore e d'angoscia; solamente perché, io sono, oramai, rassegnato come uno specchio, come un povero specchio melancolico. Vedi che io non sono un poeta: sono un fanciullo triste che ha voglia di morire.</p>	<p style="text-align: center;">III</p> <p>Quiero morirme, tan sólo porque estoy cansado; tan sólo porque los angelotes de las vidrieras de las catedrales se ponen trémulo de amor y de angustia; tan sólo porque ya estoy, para siempre, resignado como un espejo, como un mísero espejo melancólico.</p>
<p style="text-align: center;">IV</p> <p>Oh, non meravigliarti della mia tristezza! E non domandarmi; io non saprei dirti che parole così vane, Dio mio, così vane, che mi verrebbe di piangere come se fossi [per morire. Le mie lagrime avrebbero l'aria di sgranare un rosario di tristezza davanti alla mia anima sette volte dolente, ma io non sarei un poeta;</p>	<p style="text-align: center;">IV</p> <p>¡Oh, no te maravilla mi tristeza! Ni me preguntes; que no supiera decirte más que palabras tan vanas, Dios mío, tan vanas, que me harían llorar como si me fuese a [morir. Mis lágrimas parecerían desgranar un rosario de tristeza delante de mi alma siete veces dolorida, mas no sería un poeta;</p>

⁵⁴² Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, pp. 126-129.

⁵⁴³ Libreta II, pp. 9-10.

<p>sarei semplicemente un dolce e pensoso fanciullo cui avvenisse di pregare, così, come canta e come [dorme.</p>	<p>sería, nuevamente, un niño dulce y pensativo que se pusiese a rezar lo mismo que canta y que [duerme.</p>
<p style="text-align: center;">V</p>	<p style="text-align: center;">V</p>
<p>Io mi comunico del silenzio, cotidianamente, [come di Gesù. E i sacerdoti del silenzio sono i romori poi che senza di essi io non avrei cercato e [trovato il Dio.</p>	<p>Comulgo silencio, cotidianamente, como [a Jesús: y sacerdotes del silencio son los rumores, porque sin ellos no hubiese buscado y hallado [al Dios.</p>
<p style="text-align: center;">VI</p>	<p style="text-align: center;">VI</p>
<p>Questa notte ho dormito con le mani in croce. Mi sembrò di essere un piccolo e dolce fanciullo dimenticato da tutti gli umani, povera tenera preda del primo venuto; e desiderai di essere venduto, e di essere battuto, di essere costretto a digiunare per potermi mettere a piangere tutto solo, disperatamente triste, in un angolo oscuro.</p>	<p>Esta noche he dormido con los brazos en cruz. Me parecía ser un niño pequeño y sumiso, olvidado de todos los humanos, mísera, tierna presa del que primero llegara; y pedí que me vendieran, que me pegaran, que me obligaran al ayuno, para poder echarme a llorar solo, desesperadamente triste, en un rincón oscuro.</p>
<p style="text-align: center;">VII</p>	<p style="text-align: center;">VII</p>
<p>Io amo la vita semplice delle cose. Quante passioni vidi sfogliarsi, a poco a poco, per ogni cosa che se ne andava! Ma tu non mi comprendi e sorridi. E pensi ch'io sia malato.</p>	<p>Amo el vivir sencillo de las cosas. ¡Cuántas pasiones vi deshojarme, poco a poco, por cada cosa desaparecida! Pero tú no me entiendes, y sonríes, y te dices que estoy enfermo.</p>
<p style="text-align: center;">VIII</p>	<p style="text-align: center;">VIII</p>
<p>Oh, io sono veramente malato! E muoio un poco ogni giorno. Vedi: come le cose. Non sono, dunque, un poeta: io so che per esser detto: poeta, conviene viver ben altra vita! Io non so, Dio mio, che morire. Amen.</p>	<p>¡Ay, enfermo estoy, verdaderamente! Y me voy muriendo, un poco, cada día. Mira: como las cosas. No soy, pues, poeta: sé que para llamarse poeta, conviene vivir muy diversa vida! Yo, Dios mío, no sé más que morir. Amén.</p>

VINCENZO CARDARELLI	VINCENZO CARDARELLI
«Estiva» ⁵⁴⁴	«Estiva» ⁵⁴⁵
<p>Distesa estate, stagione dei densi climi dei grandi mattini dell'albe senza rumore — ci si risveglia come in un acquario — dei giorni identici, astrali, stagione la meno dolente d'oscuramenti e di crisi, felicità degli spazi, nessuna promessa terrena può dare pace al mio cuore quanto la certezza di sole che dal tuo cielo trabocca, stagione estrema, che cade prostrata in riposi enormi, dai oro ai più vasti sogni, stagione che porti la luce a distendere il tempo di là dai confini del giorno, e sembri mettere a volte nell'ordine che procede qualche cadenza dell'indugio eterno.</p>	<p>Tendido verano, estación de los climas densos, de las largas mañanas, de las auroras sin rumor, —nos despiertan como en un acuario— de los días idénticos, astrales, estación que menos padece de obscuridades⁵⁴⁶, de crisis, felicidad de los espacios, no hay terrenal promesa que dé paz a mi corazón como la certidumbre solar que tu cielo derrama, extrema estación que caes postrada en reposos enormes, das oro a los sueños más vastos, estación que llevas la luz hasta extender el tiempo más allá de los límites del día, que a veces pareces poner en el orden que avanza una cadencia de la eterna duda.</p>

CAMILLO SBARBARO	CAMILLO SBARBARO
«Sgomento» ⁵⁴⁷	«Desmayo» ⁵⁴⁸
<p>Talor, mentre cammino solo al sole e guardo coi miei occhi chiari il mondo ove tutto m'appar come fraterno, l'aria la luce il fil d'erba l'insetto, un improvviso gelo al cor mi coglie. Un cieco mi par d'essere, seduto sopra la sponda d'un immenso fiume. Scorrono sotto l'acque vorticose. Ma non le vede lui: il poco sole ei si prende beato. E se gli giunge</p>	<p>A veces, cuando solo al sol camino, mirando al mundo con mis ojos claros, viéndolo todo fraternal, el aire, la luz, la hierbezuela y el insecto, súbito hielo el corazón me agarra. Me parece ser ciego, estar sentado en la ribera de un inmenso río. Corren abajo en vórtice las aguas, mas no las ve; que en beatitud sencilla toma un poco de sol. Si acaso llega</p>

⁵⁴⁴ Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, pp. 84-85.

⁵⁴⁵ Díez-Canedo, «Traducciones. *Estiva*», *Índice*, 2 (1921), p. 40. La misma traducción con una sola variante se encuentra también en la libreta II, p. 206.

⁵⁴⁶ v. 8 *obscuridades*: obscenidades L2. En la libreta manuscrita (p. 206) se encuentra la *lectio* correcta: «obscuridades».

⁵⁴⁷ Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, pp. 446-447.

⁵⁴⁸ Libreta II, p. 23.

<p>talora mormorio d'acque, lo crede ronzio d'orecchi illusi. Perché a me par, vivendo questa mia povera vita, un'altra rasentarne come nel sonno, e che quel sonno sia la mia vita presente. Come uno smarrimento allor mi coglie, uno sgomento pueril.</p> <p style="text-align: center;">Mi seggo</p> <p>tutto solo sul ciglio della strada, guardo il misero mio angusto mondo e carezzo con man che trema l'erba.</p>	<p>murmurio de aguas a su oído, cree que es zumbido ilusorio. Porque viviendo yo esta pobre vida que tengo, me parece sentir otra vida en mis sueños, y que el sueño sea esta vida presente. Un desvanecimiento sufro entonces, un desmayo pueril.</p> <p style="text-align: center;">Voy a sentarme</p> <p>solo, entonces, al borde del sendero, miro este angosto mundo lastimoso, y, trémulo, las hierbas acaricio.</p>
--	--

GIUSEPPE UNGARETTI	GIUSEPPE UNGARETTI
«I fiumi» ⁵⁴⁹	«Los ríos» ⁵⁵⁰
<p>Mi tengo a quest'albero mutilato abbandonato in questa dolina che ha il languore di un circo prima o dopo lo spettacolo e guardo il passaggio quieto delle nuvole sulla luna</p> <p>Stamani mi sono disteso in un'urna di acqua e come una reliquia ho riposato</p> <p>L'Isonzo scorrendo mi levigava come un suo sasso</p> <p>Ho tirato su le mie quattr'ossa e me ne sono andato come un acrobàta delle acque</p> <p>Mi sono accoccolato vicino ai miei panni sudici di guerra e come un beduino</p>	<p>Me apoyo en este árbol mutilado abandonado en este repliegue del terreno que tiene languidez de circo antes o después de la función y miro el paso quieto de las nubes por la luna</p> <p>Esta mañana me tendí dentro de una urna de agua y como una reliquia tomé descanso</p> <p>El Isonzo al correr me lavaba como a un guijarro suyo</p> <p>He levantado mis cuatro huesos y he echado a andar como un acrobata de las aguas</p> <p>Me he acurrucado junto a mis ropas sucias de guerra y cual beduino</p>

⁵⁴⁹ Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, pp. 530-532.

⁵⁵⁰ Libreta II, pp. 20-22.

<p>mi sono chinato a ricevere il sole</p> <p>Questo è l'Isonzo e qui meglio mi sono riconosciuto una docile fibra dell'universo</p> <p>Il mio supplizio è quando non mi credo in armonia</p> <p>Ma quelle occulte mani che mi intridono mi regalano la rara felicità Ho ripassato le epoche della mia vita</p> <p>Questi sono i miei fiumi questo è il Serchio al quale hanno attinto duemil'anni forse di gente mia campagnola e mio padre e mia madre e questo è il Nilo che mi ha visto nascere e crescere e ardere d'inconsapevolezza nelle estese pianure protette d'azzurro e questa è la Senna e in quel suo torbido mi sono rimescolato e mi sono conosciuto</p> <p>Questi sono i miei fiumi contati nell'Isonzo e questa è la mia nostalgia che in ognuno</p>	<p>me incliné luego a recibir el sol</p> <p>Este es el Isonzo y aquí mejor que nunca me he considerado como dócil fibra del universo</p> <p>Mi suplicio es cuando no me creo con él en armonía</p> <p>Pero las ocultas manos que me maceran me regalan la rara felicidad He repasado las épocas de mi vida</p> <p>Estos son mis ríos éste el Serchio al que estuvo unida dos mil años tal vez mi casta de campesinos y mi padre y mi madre y éste el Nilo que me viera nacer y crecer y andar despreocupado en las tendidas llanuras de techumbre azul y éste el Sena y en su turbulencia estuve revuelto llegué a conocerme</p> <p>Estos son mis ríos contados en el Isonzo y esta mi nostalgia que en todos ellos</p>
--	---

mi traspare ora ch'è notte che la mia vita mi pare una corolla di tenebre	se me ofrece ahora que es de noche y mi vida me parece una corola de tinieblas
---	--

RICCARDO BACCHELLI	RICCARDO BACCHELLI
«Appassionata» ⁵⁵¹	«Apasionada» ⁵⁵²
<p>Io tocco questo mio corpo uggioso, percorso da maree di sensazioni che salgono e discendono; questi organi attuffati nel sangue tiepido e salato. L'ambiente originario riopera con sensi inediti, la realtà carnosa e sanguinosa del mio corpo riaffonda [in mare.</p> <p>Il mio essere impazzisce nella luce, come succede che d'estate le piazze son terribili da attraversare. Occhi glauchi mi spiano colla feroce necessità della nutrizione. Tutte le carte geografiche conducono al deserto, le storie naturali descrivono morte, quest'implacabile ricchezza animale precipita pazzamente a morire. Ma dunque che è questo? È Dio questo? Allora non val la pena neppure più di morire. Io vivo di de profundis, d'immondizia e d'accidia.</p>	<p>Toco este cuerpo mío, cruzado por mareas de sensaciones que suben y bajan; estos órganos hundidos en la sangre tibia y salada. El ambiente originario responde con sentidos inéditos, la realidad carnosa y sangrienta de mi cuerpo vuelve a sumergirse [en el mar.</p> <p>Mi ser, en la luz, enloquece, como pasa en verano con las plazas terribles de atravesar. Ojos glaucos me espían con la necesidad fiera de la nutrición. Todas las cartas geográficas conducen al desierto, las historias naturales describen la muerte, y esta implacable riqueza animal locamente se precipita a morir. Pero ¿esto qué es? ¿Es Dios esto? Entonces ni siquiera vale la pena de morirse. Yo vivo de de profundis, de inmundicia y de acidia.</p>

RICCARDO BACCHELLI	RICCARDO BACCHELLI
«Memorie d'adolescenza» ⁵⁵³	«Recuerdos de adolescencia» ⁵⁵⁴
<p>Un'estate, che d'estate son i tramonti lenti, pesante quant'il sonno e la stanchezza medesima, non avrei voluto altro che riposare, se fosse stato possibile. Non reggeva più neppure la voglia amara d'inasprire in me stesso il mio male. Non avrei voluto cedere in nulla, ma invece mi toccava assopirmi al sole in materia stanca. E dalla stanchezza un filo di melodia. Supino, ombre e sole, foglie e cielo, silenzio e cicale. Le mani</p>	<p>Un verano, que en verano son lentos los atardeceres, pesado como el sueño y el cansancio mismo, no hubiera querido más que descansar, si el descanso fuese posible. No alzaba ni aun el impulso amargo de excitar mi mal dentro de mí. No hubiera querido ceder en nada, que antes al sol adormilar me prefería, materia cansada. Y del cansancio un hilo de melodía. Tendido, sombra y sol, hojas y el cielo, silencio y cigarras. Las manos</p>

⁵⁵¹ Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, pp. 27-28.

⁵⁵² Libreta II, p. 24.

⁵⁵³ Papini, Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, p. 24.

⁵⁵⁴ Libreta II, p. 25.

<p>le abbandonavo sull'erba riarsa, si tuffava nell'estate l'anima e tornava d'ogni parte carica d'ogni cosa, non articolava, non [distingueva, tornava stanca. E non poté credere a sé stessa la mattina che le filtrò un'estatica canzoncina.</p>	<p>abandonada en la hierba abrasada, se hundía el alma en el verano, de donde quiera tornaba cargada de todo, no articulaba, no [distinguí, volvía cansada. Y no pudo creerse a sí misma la mañana que filtró en ella como estática cancioncilla.</p>
---	---

MARIO CESTARO	MARIO CESTARO
«Andante» ⁵⁵⁵	«Andante» ⁵⁵⁶
I	I
<p>braccio dentro braccio passo col passo della tua compagna — sai, divento un altro a camminare con te in armonia tutta quanta</p> <p>fucile a braccio cadenza il passo con i tuoi compagni — cadenza stanca così ad andare voglie di mamma che ci cunava c'è tante pietre per riposare</p> <p>braccio dentro braccio porta il passo della tua compagna — andiamo lenti ti prego ho tante cose a vedere c'è ancora tanto da fare.</p>	<p>brazo con brazo, paso a paso con tu compañera — mira, me vuelvo otro cuando contigo voy en completa armonía</p> <p>fusil al brazo, marca el paso con tus compañeros — ritmo cansado de andar gusto de madre cuando nos mecía tantas piedras en que descansar</p> <p>brazo con brazo lleva el paso de tu compañera — despacio, te lo ruego, porque hay tanto que ver tanto que hacer aún.</p>
II	II
<p>Ho il viso dei ritratti di quelli che sono morti.</p> <p>Oggi ho sentito dolore a guardarmi gli anni nelle apparizioni delle calcomanie hai lasciato la puerizia hai già qualcosa da rimpiangere</p> <p>non sporgere la tua attesa c'è tempo</p>	<p>Tengo la cara de los retratos de los que están muertos.</p> <p>Hoy sentí dolor viéndome los años en las apariciones de las calcomanías dejarte la infancia ya tienes algo que echar de menos</p> <p>no desperdicies tu espera ya es tiempo</p>

⁵⁵⁵ Cestaro, *Palpebre*, Napoli, Libreria della Diana, 1919, pp. 48-49.

⁵⁵⁶ Libreta I, pp. 143-144.

viviti questo giorno
com'uno che vuole morire domani.

vive para tu este día
como quien quiere morir mañana.

MARIO CESTARO	MARIO CESTARO
«Mamma» ⁵⁵⁷	«Madre» ⁵⁵⁸
perché m'hai detto allora tutto questo che trovo sopra il mondo.... per farmi soffrire? e ora non senti mi muto ogni giorno voce ogni volta non vedi scopro un nuovo dolore c'è una meraviglia negli occhi e più d'ombra se mi crescevi non dovevi ingannarmi ma tu neanche sapevi tra le bambole di porcellana eri tu pure bambina tu pure piangevi ridevi e dopo ci facemmo grandi insieme — ho messo poco a invecchiare — tu eri tu sei la mia sorellina.	por qué no me dijiste entonces todo lo que ahora encuentro en el mundo.... ¿para hacerme sufrir? y no sientes ahora que cambio de voz cada día no ves que a cada paso descubro un dolor nuevo hay una maravilla en los ojos y no más sombra si me criabas no debiste engañarme pero tú no sabías tampoco entre muñecas de porcelana también tú eras niña tú también llorabas reías y luego fuimos creciendo juntos —yo he tardado poco en hacerme viejo— tú eras tú eres mi hermanita.

⁵⁵⁷ Cestaro, *Palpebre*, pp. 10-11.

⁵⁵⁸ Libreta I, p. 145.

PARTE QUINTA: ESTUDIO TRADUCTOLÓGICO

9. ANÁLISIS COMPARATIVO TO Y TM

9.1 Plano fónico

Habida cuenta de que existe un amplio abanico de características —lingüísticas y acústicas— que contribuyen a crear el sonido en poesía⁵⁵⁹, en esta sección hemos decidido dar preminencia al análisis de la métrica y de la forma poética que adquieren los poemas por dos razones: 1. el corpus reconstruido está formado por sesenta y siete poemas en verso que presentan cierta variedad en los metros empleados; 2. la traducción del verso en verso constituye una cuestión central en el debate sobre la posibilidad/imposibilidad de trasponer la poesía de un idioma a otro.

A través del análisis comparativo se colige que la totalidad de las traducciones poéticas de Díez-Canedo persigue el principio de fidelidad a la métrica del original. El traductor se sirve exclusivamente del verso para verter al español los poemas italianos y tendencialmente prima la reproducción del metro, la rima y el ritmo sobre el contenido semántico y la transposición íntegra de las figuras retóricas, incluso cuando realiza las diecisiete versiones poéticas que componen el corpus.

Metro

Con respecto a la versificación de los textos origen sobresale el uso de los dos metros más importantes de la tradición lírica italiana: treinta poemas se componen de endecasílabos, dos poemas de heptasílabos y tres poemas alternan endecasílabos y heptasílabos. Junto a estos treinta y cinco poemas con una métrica tradicional, se destaca asimismo la presencia relevante del verso libre que caracteriza veinticuatro poemas del corpus. Los restantes ocho textos poéticos muestran combinaciones de metros diferentes: endecasílabos y heptasílabos con algunos pentasílabos intercalados; hexadecasílabos y un decasílabo final; octosílabos con dos tetrasílabos; eneasílabos; decasílabos; alternancia de eneasílabos y decasílabos.

La forma poética preeminente en el corpus es el soneto (dieciséis poemas, de los cuales once pertenecen a los siglos XIII-XV), a la que se añaden la canción de octavas y de estrofas irregulares, el madrigal, la oda, la sextina petrarquesca, el canto dannunziano con *stanze* de veintiún versos, y poemas formados por la repetición de estrofas como el

⁵⁵⁹ Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 1999, pp. 180-187.

pareado de endecasílabos, el tercerillo de heptasílabos y el terceto de endecasílabos, el cuarteto de decasílabos o endecasílabos, la quintilla endecasílabo.

Frente a esta variedad métrica Díez-Canedo muestra la firme voluntad de conservar el metro, la forma poética y el número de versos de todos los sesenta y siete textos origen, salvo raras excepciones. «Alla Regina d'Italia» y «L'imbrunire» constituyen dos casos ejemplificativos de la atención que dirige a la reproducción de la versificación original. El primer poema está constituido por doce cuartetos que comienzan con dos versos esdrújulos de once sílabas y por tanto se convierten en decasílabos. El texto meta no solo mantiene el metro decasílabo sino también la terminación esdrújula en todos los cuartetos:

<u>Onde venisti? quali a noi secoli</u> <u>sì mite e bella ti tramandarono?</u> fra i canti de' sacri poeti dove un giorno, o regina, ti vidi?	<u>¿Cuál es tu origen? ¿qué nobles épocas,</u> <u>nos dan tan suave, tan bella dádiva?</u> ¿En dónde te vi, Reina, un día, entre cantos de sumos poetas?
---	---

El segundo poema se compone de seis cuartetos de decasílabos y el último verso de cada estrofa termina con una palabra aguda (nueve sílabas a las que se suma una más), igualmente la traducción mantiene el metro y la terminación aguda del cuarto verso:

Cielo e Terra dicono qualcosa l'uno all'altro nella dolce sera. Una stella nell'aria di rosa, <u>un lumino nell'oscurità.</u>	Cielo y tierra no sé qué murmuran entre sí cuando fenece el día. Una estrella en el aire de rosa, <u>una luz entre la oscuridad.</u>
--	---

El análisis contrastivo ha revelado solo seis casos en los que Díez-Canedo escoge modificar parcialmente el metro del original con el fin de no sacrificar la rima u ocasionar pérdidas de contenido semántico relevantes.

1. «MAD. CV.» de Giambattista Marino.

El original está constituido por cinco heptasílabos y un endecasílabo final que siguen el esquema métrico aabbcC. En la traducción los vv. 3 y 4 se convierten en endecasílabos para reproducir la rima pareada.

e pargoletto Amore, che mi saetta il core.	pequeñuelo es Amor que me ha dejado con su saeta el corazón llagado;
---	---

Dado que «Amor» y «corazón» no riman como los correspondientes italianos, el traductor emplea la técnica de la ‘ampliación lingüística’ al expresar el verbo *saettare* con más elementos lingüísticos («me ha dejado/ con su saeta») y conjuntamente la técnica de la ‘amplificación’ añadiendo el atributo «llagado», que en el texto origen no se explicita, de esta manera ambos versos terminan con un participio pasado en -ado.

2. «Cavaliere impaziente delle tardate nozze, scrive alla sua bellissima Sposa questa lettera» de Claudio Achillini.

El largo poema se compone de endecasílabos y, prevalentemente, heptasílabos sueltos. En el texto meta la única diferencia métrica se produce al v. 118, que pasa de ser heptasílabo a endecasílabo para evitar pérdidas de contenido semántico y al mismo tiempo evitar la inserción de un metro ajeno al componimiento.

O bei labri vermigli, radici humide, e dolci	Bellos labios bermejos, oh raíces húmedas y sabrosas
---	---

Si el plural del término italiano *bello* se reduce a una única sílaba («bei»), el plural español mantiene dos sílabas («bellos»), lo que no permite conservar el metro heptasílabo del v. 118 que resultaría con una sílaba más (*«oh bellos labios bermejos»). Por tanto, Díez-Canedo elige alargar el verso a once sílabas adelantando un elemento del verso siguiente («raíces») y al v. 119 opta por una leve variación semántica al traducir «dolci» con el adjetivo más largo «sabrosas» que le permite mantener el metro heptasílabo del original.

3. «Monastero buddista» de Angiolo Orvieto.

El texto origen se compone de tres estrofas irregulares de octosílabos (en dos de las cuales se inserta un tetrasílabo) con el siguiente esquema métrico: ABCDBd EEFG HfIILL. En el texto meta el tetrasílabo que cierra la primera estrofa del original («d’uccellini») se sustituye con un octosílabo («de pájaros cantarines») para conservar invariada la rima.

un mistero di giardini s’apre dietro, e n’entra un coro d’uccellini.	y un misterio de jardines detrás, y en ellos un coro de pájaros cantarines.
--	---

El traductor vuelve a utilizar la técnica de la ‘ampliación’ («cantarines») que le permite evitar una pérdida semántica o alteración del contenido y ni siquiera sacrificar la rima con el sustantivo «jardines».

4. «La fanciulla» de Umberto Saba.

El original está formado por tres estrofas irregulares de endecasílabos y heptasílabos (con un pentasílabo que cierra la primera). En la traducción se produce un cambio métrico que afecta a la segunda estrofa: dos heptasílabos pasan a ser pentasílabos.

<u>Stavi</u> , fra il tuo carnefice e la mamma, <u>stavi ritta e proterva;</u>	Tú <u>estabas</u> , con tu madre y el verdugo, <u>tiesa, rebelde;</u>
quel magnifico <u>tu</u> bene perduto, <u>i tuoi lunghi capelli!</u>	<u>tus</u> magníficos bienes, tus perdidos, <u>largos cabellos!</u>

En el primer caso la repetición del verbo «stavi» del texto origen conlleva en la traducción la formación de un verso octosílabo por ser «estabas» de tres sílabas (*«estabas tiesa, rebelde;»), mientras que en el segundo caso la repetición del adjetivo posesivo como en «i tuoi lunghi...» produce un hexasílabo ya que en español se elimina el artículo (*«tus largos cabellos!»). En ambos casos Díez-Canedo emplea la técnica de la ‘compresión lingüística’: no repite el elemento lingüístico ya que no entraña una pérdida de significado e introduce dos pentasílabos al ser un metro presente también en el original.

5. «La capra» de Umberto Saba.

El poema se compone de tres estrofas irregulares de endecasílabos y heptasílabos y termina con un pentasílabo. En la traducción dos heptasílabos pasan a ser endecasílabos y el pentasílabo final se convierte en un heptasílabo.

Era sola sul prato, era legata; <u>sazia d’erba, bagnata</u> dalla pioggia, belava.	Solo estaba en el prado, bien atada; <u>de hierba ahíta, de lluvia bañada,</u> lanzaba su balido.
per celia, poi perché il dolore è eterno, <u>ha una voce e non varia;</u>	por broma, luego por dolor eterno <u>que tiene una voz sola y no la cambia;</u>
sentiva querelarsi ogni altro male <u>ogni altra vita.</u>	sentí la queja de todos los males, <u>la de todas las vidas.</u>

En el primer caso para reproducir la rima ‘legata/bagnata’ y no introducir un metro diferente del endecasílabo o heptasílabo (como supone la traducción *«de hierba ahíta, bañada») escoge ampliar el verso a once sílabas adelantando un elemento del verso siguiente («dalla pioggia»). El verso sucesivo conserva siete sílabas como el original porque emplea la técnica de la ‘ampliación lingüística’: de «belava» a «lanzaba su balido». En el segundo caso la diferente acentuación entre «varia» en italiano (dos sílabas) y «varía» en español (tres sílabas) supone introducir un verso con más de siete sílabas, por tanto Díez-Canedo escoge formar un endecasílabo y se sirve de la técnica de

‘amplificación’ añadiendo el adjetivo «sola» que evidencia la universalidad de la voz del dolor. Asimismo, en el tercer caso para reproducir el contenido del original prefiere ampliar el verso e introducir un metro ya presente en el texto origen.

6. «A mia moglie» de Umberto Saba.

El largo poema cuenta con seis estrofas irregulares prevalentemente de endecasílabos y heptasílabos con algunos versos breves intercalados, como tetrasílabos y pentasílabos. El texto meta conserva la misma versificación a excepción del bisílabo y trisílabo que componen la cuarta estrofa del original sustituidos por dos tetrasílabos.

<u>s'alza:</u> (mi ricorda la danza <u>del lepre</u>):	<u>se levanta:</u> (me ricorda la danza <u>de la liebre</u>):
---	--

A pesar de ser lenguas afines, español e italiano presentan inevitables diferencias léxicas, gramaticales y ortográficas que no hacen posible conciliar siempre la fidelidad a la métrica y la transposición del contenido semántico, como muestran estos ejemplos de cambios métricos. Sin embargo, Díez-Canedo mantiene la orientación hacia el texto origen y cuando introduce una diferencia métrica se preocupa por escoger un verso ya presente en el original.

Por último, destacamos que solamente en dos traducciones Díez-Canedo no mantiene el mismo número de versos que forman el texto origen.

Al traducir el poema «Ate» de Pascoli, constituido por cuatro estrofas irregulares de endecasílabos sueltos, añade dos versos endecasílabos en la primera estrofa.

v. 1	O quale uscì dalla città sonante di colombelle Mecisteo di Gorgo, <u>fuggendo ai campi glauchi d'orzo, ai grandi</u> olmi cui già mordea qualche cicala	¡Cómo salió de la ciudad sonora de tortolillas albas fugitivo <u>Mecisteo de Gorgo, hacia los glaucos</u> <u>cebadales del campo, hacia los olmos</u> próceres que mordían las cigarras
v. 9	Presto e campi di glauco orzo e canori olmi lasciava, e nella folta macchia, nido di gazze, s'immergea correndo, <u>pallido ansante, e gli vuotava il cuore</u>	Presto los glaucos cebadales, presto los resonantes olmos trasponía y en prieto matorral, de urracas nido, <u>corriendo entraba pálido, anhelante;</u> <u>y le alteraba el corazón la fuga</u>

En el primer caso el problema de traducción surge con el sustantivo italiano «colombelle». El equivalente español ‘paloma’ no permite conservar el sufijo diminutivo ya que ‘palomitas’ tiene otro significado. Por lo tanto, Díez-Canedo adopta el sustantivo

‘tórtola’ («tortolillas»), un ave de la misma familia de las palomas, y para enfatizar el color blanco típico de *colombelle* y palomas añade el adjetivo ‘albo’ (técnica de la ‘amplificación’). En el segundo caso traduce «canori» con el adjetivo más largo «resonantes», lo que le obliga a posponerlo en el verso siguiente para respetar el metro endecasílabo. En ambos contextos encuentra la solución para conciliar el respeto de la versificación original y del contenido semántico en la introducción de un verso más.

Asimismo, al verter al español el poema de heptasílabos titulado «La vecchierella bianca» de Pirandello introduce dos versos más.

– Ricordi le preghiere presso la prima cuna <u>che la nonna imbastì? –</u>	—¿Recuerdas las plegarias junto a la tierna cuna, <u>cuyas ropas la abuela bordaba junto a ti?—</u>
Oh come sola sei... <u>Vuoi tu morir col dì? –</u>	Hoy, sola con tus penas, <u>al ver que muere el día, ¿morir no quieres, dí?</u>

Como veremos al analizar el plano léxico-semántico, Díez-Canedo muestra la tendencia a emplear la técnica de la ‘amplificación’ y hacer más explícito el contenido del original. En este caso amplía la descripción de la imagen de la ‘viejecilla’ que reza y borda junto a la cuna mientras que el texto origen encierra el significado en el solo verbo *imbastire*. Asimismo, amplifica la expresión «col dì» en «al ver que muere el día».

Rima

De los sesenta y siete poemas que forman el corpus, treinta textos origen se construyen sobre un preciso esquema de rimas. El comportamiento traductor de Díez-Canedo muestra la tendencia a priorizar la rima: en diecinueve traducciones logra reproducir integralmente el esquema del original, mientras que en los restantes once textos aporta prevalentemente modificaciones parciales. Además de los sonetos de endecasílabos, que presentan cierta variabilidad de rima en los cuartetos y los tercetos, vierte al español sin modificación alguna diferentes esquemas de rimas: «La strada dell’ospedale» se compone de tres quintetas endecasílabas con rima ABBAC CDDCE FGGFF, «Monasterio buddista» está formado por tres estrofas de octosílabos (con dos tetrasílabos) que riman ABCDBd EEFG HfIILL, los dos madrigales de Marino alternan endecasílabos y heptasílabos con rima AbbCcdD y aabbcC, «Sovra la riva d’un corrente fiume» es un poema de once endecasílabos con esquema ABBCDDDEEFF, «Papa Leon

X» se compone de seis dísticos de endecasílabos con rima pareada AA BB CC DD EE FF, y «El engaño» presenta cuatro cuartetos de endecasílabos con rima alternada ABAB CDCD EFEF GHGH. Destacamos la presencia de dos poemas con un esquema de rimas especialmente elaborado que Díez-Canedo recrea con extrema precisión. El primero es «Né te, né altra voglio amar già mai» de Sacchetti, compuesto por veintiséis endecasílabos que riman AABCBCCADEDEEAFGFGGAHIIIIA. Con el fin de conservar tanto el metro como la rima Díez-Canedo adopta varias técnicas, como se puede apreciar de los siguientes versos:

v. 1	Né te, né altra voglio amar già mai, falsa; po' che così tradito m'hai! Pensando, lasso!, al tempo ch'i' ho perduto amando te, or grave doglia sento:	Ni a ti ni a otra quiere amar mi pecho , falsa, puesto que así traición me has hecho. Siento grave dolor si tomo en cuenta ¡ay! todo el tiempo por tu amor perdido:
v. 5	ché, se amante amar fu mai veduto, [...]	que si alguno el amor se representa, [...]
v. 15	Abbandonato senza mia cagione da te mi trovo: et or amante tale ha' tolto, che me renderà ragione; <u>e già ti trade, ov'io t'era leale.</u>	Abandonado estoy, sin culpa mía, y hoy el amante nuevo te abandona dándome la razón con su falsía . <u>donde yo fui leal, él te traiciona</u>

Introduce elementos no explicitados en el texto origen ('amplificación'): el sujeto «mi pecho» sustituye el 'yo' implícito del original y el complemento «con su falsía» hace hincapié en la maldad del «amante nuevo». Favorece el estilo nominal y la sustantivación de los verbos ('transposición'): «traición» en lugar de «tradito m'hai», «amor perdido» en lugar de «ho perduto/ amando». Se sirve de la técnica de la 'ampliación lingüística' al expresar el verbo 'traicionar' con la perífrasis 'hacer traición'. Además, modifica la disposición de los elementos que componen un verso: en «donde yo fui leal, él te traiciona» cambia el orden de los sujetos 'yo' y el 'él' (que hace referencia al amante nuevo) con respecto al original.

El segundo es «Suspiria de profundis» de D'Annunzio, que se compone de tres sextinas⁵⁶⁰. Díez-Canedo traslada al español las seis palabras-rima de cada sextina y reproduce perfectamente el esquema métrico que sigue el principio de la *retrogradatio cruciata*: ABCDEF, FAEBDC, CFDABE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA. Asimismo, conserva las innovaciones introducidas por D'Annunzio en los tercetos finales. El terceto de la primera sextina sigue el esquema canónico petrarquesco, o sea, rima con tres

⁵⁶⁰ Con el término 'sextina' hacemos referencia a la forma poética estructurada en seis estrofas de seis endecasílabos y un terceto final de endecasílabos.

palabras-rima de las estrofas antecedentes y las restantes tres se encuentran al interior de los versos con el mismo esquema de la primera estrofa: ABCDEF. En cambio, el terceto de la segunda y de la tercera sextina presenta solo tres palabras-rimas que coinciden con las primeras tres de la última estrofa (BDF).

Por lo que concierne a las once traducciones que presentan un esquema de rimas parcialmente diferente respecto del original, apreciamos que en cuatro casos el cambio afecta a los tercetos de los sonetos y en un caso a los cuartetos:

	Esquema rimas TO	Esquema rimas TM
«Tapina me che amavo uno sparviero...»	ABABABABCDCDCD	ABABABABCDECDE
«S'i' fosse foco, arderei 'l mondo...»	ABBAABBACDCDCD	ABBAABBACDCEED
«LXXIII»	ABBAABBACDCDCD	ABBAABBACDCBDB
«I»	ABABBAABCDECDE	ABABBCCBDEFDEF
«CXIII»	ABBAABBA CDCDCD	ABBA ABBA CDE CED

Leves modificaciones del esquema de rimas no se registran solo en los sonetos sino también en cinco poemas que presentan una forma poética diferente:

	Esquema rimas TO	Esquema rimas TM
«Amore, in cui disio ed ho fidanza...»	ABABCDDC EFEFCGGC	ABABCDDC ECECFGGF
«Un'augelletta, Amor, di penna nera...»	ABBACCDD	ABBCDDEE
«Ritorno a sera»	AABCBC BCBC DD	AABCBC BCDD EE
«Mattini»	ABA BCB CDC DEDE	ABBCDADEDEFDF
«La capra»	aBba CDCedE FGf	aBBc DEDFGF GHi

Por último, destacamos solo un caso en el que Díez-Canedo sacrifica la rima en el texto meta. El ya mencionado poema «L'imbrunire», constituido por cuartetos de decasílabos, presenta el esquema de rimas alternadas ABAC DBDC EFEG HFHG ILIM NLNM. Como hemos observado anteriormente, la traducción conserva el metro decasílabo y el ritmo que produce la terminación aguda del cuarto verso de cada estrofa en detrimento, sin embargo, de las rimas, que están totalmente ausentes. Este poema es ejemplificativo de la orientación de Díez-Canedo hacia la conciliación entre el respeto de la forma métrica y la transposición del contenido semántico y de las figuras retóricas.

«L'imbrunire» se construye sobre el paralelismo entre figuras celestiales y figuras terrenales estructurado en estrofas bipartidas en las que predomina el uso de la metáfora:

v. 9	Tre pianeti su l'azzurro gorgo, tre finestre lungo il fiume oscuro; sette case nel tacito borgo, sette Pleiadi un poco più su.	Tres planetas sobre el zarco abismo, tres ventanas junto al río fosco: siete casas, mudas en la aldea, siete Pléyades brillando, allá.
v. 13	Case nere: bianche gallinelle! Case sparse: Sirio, Algol, Arturo! Una stella od un gruppo di stelle per ogni uomo o per ogni tribù.	Casas negras: ¡gallinitas blancas! Casas sueltas: ¡Sirio, Algol, Arturo! Una estrella o un grupo de estrellas hombre o tribu miran sobre sí.

La traducción de Díez-Canedo prioriza la reproducción de la estructura simétrica evidenciada por el estilo nominal y la yuxtaposición. Conserva la disposición quiasmática de las parejas de elementos en los vv. 13-16 («casas negras»/«casas sueltas» y «gallinitas blancas»/«Sirio, Algol, Arturo»; «una estrella»/«hombre» y «un grupo»/«tribu»), así como la disposición en un único verso de las parejas de elementos en los vv. 9-12 («tres planetas»/«zarco abismo» y «tres ventanas»/«río fosco»; «siete casas»/«aldea» y «siete Pléyades»/«allá»). Asimismo, se preocupa por reproducir las metáforas con los mismos elementos lingüísticos (sustantivo y adjetivo): «azzurro gorgo»/«zarco abismo», «bianche gallinelle»/«gallinitas blancas». La precisión lexical con la que traslada al español los numerosos sintagmas nominales le lleva a renunciar a las rimas.

Ritmo

Con respecto al ritmo musical y a la acentuación de los versos, los resultados mejores que obtiene Díez-Canedo, en nuestra opinión se aprecian tendencialmente en las traducciones de los sonetos de tema amoroso que pertenecen a la lírica italiana antigua. Estos componimientos cargados de intensidad emotiva presentan cierta variedad rítmica y entonativa que hallamos vertida al español —aunque no siempre se mantienen invariados los acentos principales de los versos originales—:

- el ritmo dramático que acompaña la expresión de las penas amorosas, reforzado por la cesura en cada verso:

Tapina me che amavo uno sparviero, amavol tanto , ch'io me ne moria, a lo richiamo ben m'era maniero ed unque troppo pascer no 'l dovia.	Triste de mí , que a un gavián artero tanto amé que de amarle me moría, y a mi reclamo hacíaese mañero, y de mi mano , sin hartar comía.
---	---

o por la anáfora:

Ma più non vederò le chiome d'oro che sparge el mio bel sol in orïente; mai più non guardarò la luce ardente de la stella ch'adorna il terzo coro.	No más veré la cabellera de oro que mi sol derramaba en el oriente; no más veré la luz resplandeciente de la estrella que adorna el tercer coro.
---	---

- el ritmo reflexivo y solemne que introduce el motivo del sufrimiento, amplificado por el empleo de infinitivos:

Lasciar vorrei lo mondo, e Dio servire e dipartirmi d'ogni vanitate, però che veggo crescere e salire mattezza, villania e falsitate,	Dejar el mundo, a Dios servir deseo, y abandonar terrenas vanidades pues avanzar y engrandecerse veo locuras, villanías, falsedades.
--	---

- el ritmo descriptivo típico de la declamación lírica, evidenciado por la presencia de adjetivos:

A la stagion che il mondo foglia e fiora, accresce gioia a tutti i fini amanti, vanno insieme a li giardini allora che gli augelletti fanno nuovi canti,	En la estación que junta hojas y flores de los jardines gozan los encantos, alegres, los amantes; trinadores alzan los pajarillos nuevos cantos.
---	---

Sovra la riva d'un corrente fiume Amor m'indusse, ove cantar sentia, sanza saver onde tal voce uscia,	A la ribera de un corriente río llevóme Amor; allí cantar oía sin ver de dónde aquella voz salía,
---	---

El poema de Cecco Angiolieri «S'i' fosse foco, arderei 'l mondo...» constituye un caso ejemplificativo porque presenta una estructura rítmica finamente elaborada que contrapone el ritmo apremiante y agitado del primer cuarteto y terceto, y el ritmo más fluido y relajado del segundo cuarteto y terceto.

S'i' fosse foco, arderei 'l mondo; s'i' fosse vento, lo tempesterei; s'i' fosse acqua, io l'annegherei; s'i' fosse Dio, mandereil in profondo. S'i' fosse papa, sare' allor iocondo, ché tutt'i Cristiani imbrigherei; s'i' fosse emperator, sa' che farei? A tutti mozarei lo capo a tondo. S'io fosse Morte, andarei da mio padre; s'io fosse Vita, fuggirei da lui;	Si llama fuese, abrasaría el mundo; si viento, en tempestad lo arrasaría; si agua, toda la tierra anegaría; si fuese Dios, la echara a lo profundo; si fuese papa, en revolver, jocundo, la cristiandad entera me holgaría; si fuese emperador ¿sabéis qué haría? derribara cabezas, iracundo. Si muerte, llegaríame a mi padre, y de él, si fuese vida, me apartara;
---	--

similmente faria da mi' madre. S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui, torrei le donne più belle e leggiadre, e zoppe e laide lascereile altrui.	la misma cosa hiciera de mi madre. Si, como soy y he sido, Cecco fuera, lindas y frescas mozas escogiera y a los demás las feas les dejara.
--	--

El texto meta reproduce con gran precisión los diferentes elementos (sintaxis, puntuación, figuras retóricas, léxico, tiempos verbales) que contribuyen a crear el efecto de un doble ritmo. En las estrofas impares el ritmo coincide perfectamente con la sintaxis: a cada verso corresponde un período hipotético y se divide en dos hemistiquios con una cesura. La anáfora, las frases breves, los signos de puntuación fuertes que acaban todos los versos evidencian el deseo destructivo del yo poético. La traducción subraya aún más el ritmo rápido y obsesivo al eliminar el verbo 'ser' en la prótasis de los vv. 2-3 y dar preminencia a la sucesión de sustantivos. Los períodos de las estrofas pares, en cambio, son más elaborados y se extienden sobre dos versos. La anáfora se vuelve menos insistente, los signos de puntuación débiles sustituyen el punto y punto y coma, y aparecen los adjetivos que ralentizan el ritmo («jocundo», «lindas y frescas»).

Cuando vierte al español los poemas contemporáneos dirige especial atención a la reproducción del fenómeno métrico del encabalgamiento, que caracteriza muchos de los poemas del corpus, como podemos observar de algunos ejemplos:

- en «A mia moglie» las primeras cuatro estrofas comienzan con un símil que se extiende sobre dos versos:

Tu sei come una giovane, una bianca pollastra. [...]	Eres tal como una blanca gallina joven. [...]
Tu sei come una gravida giovenca [...]	Eres como preñada novilla, [...]
Tu sei come una lunga cagna, che sempre tanta [...]	Eres como la perra larga y fina, que siempre [...]
Tu sei come la pavida coniglia. Entro l'angusta [...]	Eres como medrosa coneja; si a su jaula [...]

- en «Ore di pioggia» los sucesivos encabalgamientos ponen de relieve las metáforas que delinear imágenes otoñales:

<p>Il pacifico Autunno la sua tiara di nebbia e di pioggia intermittente, [...]</p> <p>la città chiusa ne la sua fervente mansuetudine di Santa Chiara. [...]</p> <p>E gli orti di giallastri crisantemi si popolano e la malinconia si tinge quasi d'un sentor di vecchio...</p> <p>Oh come tristi gli ultimi diademi del sole su le tue case, o mia città ch'io vedo come in uno specchio!</p>	<p>El bonancible otoño su tiara de nieblas y de lluvia intermitente [...]</p> <p>a la ciudad reclusa en su ferviente masedumbre monjil de Santa Clara. [...]</p> <p>El amarillo de los crisantemos los huertos puebla y la melancolía se tiñe como de un aroma viejo.</p> <p>¡Cuán tristes en tus casas los extremos nimbos que pone el sol. Oh ciudad mía, ciudad que miro como en un espejo!</p>
--	--

- en «I fanali e i mendicanti» todos los versos se conectan con el siguiente creando un ritmo fluido y armonioso típico de la descripción poética:

<p>Nella pioggia i fanali tra gli alberelli dei marciapiedi sembran file di mendicanti che vanno in elemosina nude le teste e scalzi i piedi sotto i loro verdi ombrelli simili a grandi aureole di santi.</p>	<p>Llueve; y los faroles entre los arbolillos de las aceras son como mendicantes que en hileras van a pedir limosna por la ciudad, descubiertos, descalzos, con sus verdes paraguas, semejantes a grandes aureolas de santidad.</p>
--	---

Entre las traducciones de los poemas publicados a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, «Suspiria de profundis» sobresale por el cuidado volcado en la reproducción del ritmo agobiante y obsesivo que acompaña el flujo emotivo del yo poético implorando el sueño eterno. A continuación, transcribimos las dos estrofas iniciales de la primera sextina:

I	I
<p>Chi finalmente a l'origliere il sonno può ricondurmi? Chi mi dà riposo? Voi, care mani, voi che ne la morte mi chiuderete gli occhi senza luce (io non vedrò quel gesto ultimo, o Dio!) voi non potete, voi, farmi dormire?</p> <p>Oh dolce, ne la notte alta, dormire! Oh dolce, nel profondo letto, il sonno! Che mai feci, che mai feci, mio Dio? Perché mi neghi tu questo riposo</p>	<p>¿Quién a mi almohada nuevamente el sueño podrá traer? ¿Quién me dará el reposo? Manos, queridas manos, que en la muerte mis ojos cerraréis faltos de luz (¡y no he de ver este ademán, oh Dios!), ¿no calmaréis mis ansias de dormir?</p> <p>¡Oh, la dulzura de poder dormir! ¡Oh lecho tibio y hondo, dulce sueño! ¿Cuándo pequé, cuál es mi culpa, oh Dios? ¿Por qué me has de negar ese reposo</p>

ch'io ti chieggo? Rinuncio, ecco, a la luce. Ben, io sia cieco. Io m'offro, ecco, a la morte.	que te pido? Renuncio a toda luz. Ciégame. Mírame pronto a la muerte.
--	--

El texto meta conserva tanto la sucesión de frases interrogativas y exclamativas como el esquema de frases fragmentadas y breves que sugieren la alternancia entre un ritmo más meditativo y un aumento de la tensión rítmica y dramática. A los vv. 1-2 y 10-11 la interrogativa termina al verso siguiente con una pausa brusca y va seguida por una breve proposición que termina de forma igualmente enfática («può ricondurmi? Chi mi dà riposo?») / «podrá traer? ¿Quién me dará el reposo?», «ch'io ti chieggo? Rinuncio, ecco, a la luce.» / «que te pido? Renuncio a toda luz.», mientras que al v. 12 la frase concisa está colocada al principio y produce una pausa a mitad del verso («Ben, io sia cieco» / «Ciégame»). La forma retórica predominante en ambos textos es la epanadiplosis. Díez-Canedo encuentra varias soluciones para conciliar la repetición de los elementos y el respeto del metro endecasílabo: al v. 3 repite el sustantivo «manos» en lugar del pronombre «voi»; a los vv. 7-8 repite solo la interjección «oh», que por sí sola cuenta con una fuerte carga dramática, y recupera el ritmo jadeante con una sucesión de adjetivos («tibio y hondo, dulce»). Mantener el metro, la rima y el ritmo de las sextinas ocasiona variaciones semánticas: el v. 6 queda más articulado porque se sustituye la expresión «farmi dormire» con «calmaréis mis ansias de dormir», así como al v. 7 se sacrifica la indicación temporal «ne la notte alta» o al v. 12 cambia el sujeto «Io m'offro» / «Mírame» (técnica de la 'modulación').

Al analizar el plano léxico-semántico y el plano morfosintáctico nos detendremos en las transformaciones del texto meta relacionadas con el contenido semántico y en las técnicas de traducción más empleadas por Díez-Canedo.

9.2 Plano léxico-semántico

El análisis contrastivo centrado en los niveles léxico-semántico y morfosintáctico ha corroborado que el comportamiento traductor de Díez-Canedo está orientado tanto a la conservación de la forma exterior o macroestructura de los textos origen como a la reproducción de la forma interior o microestructura con el propósito de evitar pérdidas o variaciones de significado relevantes. La 'norma inicial', a saber, la fidelidad a la métrica de los poemas, opera sobre el corpus con otras normas. En primer lugar, Díez-Canedo prioriza la transposición de las figuras retóricas, sobre todo de las metáforas y de los símiles, incluso en detrimento de la precisión semántica. En segundo lugar, escoge no reproducir la sintaxis y el léxico de la lengua arcaica, pero conserva el registro lingüístico

y la intensidad poética con la que se vehicula el mensaje. En tercer lugar, con respecto a la transposición del contenido semántico adopta un dúplice comportamiento: en algunos casos sacrifica elementos —que la mayoría de las veces se pueden considerar ‘secundarios’ por no afectar directamente al significado del original— o reduce la precisión en las elecciones lexicales (generalización), y en otros introduce variaciones semánticas que, sin embargo, logra compensar de otra forma.

9.2.1 Metáforas

En este apartado nos detenemos en la figura retórica que resulta más emblemática en poesía y especialmente en la traducción de poesía, y cuya frecuencia de uso en el corpus analizado es relevante. En la transposición del contenido semántico de los textos origen, Díez-Canedo muestra la tendencia a primar la conservación de las metáforas, aunque con variaciones lexicales que en la mayoría de los casos no afectan al significado original. Los tres procedimientos de traducción que suele emplear son: ‘reproducción’, ‘recreación’ e ‘interpretación’⁵⁶¹. A continuación, presentamos algunos casos ejemplificativos del comportamiento traductor.

[«Alla Regina d’Italia»]

<u>Come la bianca stella di Venere ne l’april novo surge da’ vertici de l’alpi, ed il placido raggio su le nevi dorate frangendo</u>	<u>Como la estrella de Venus cándida cuando abril nace, surge del vértice del Alpe, y su plácido rayo va a quebrarse en las mieses que dora,</u>
<u>E a te volando la strofe alcaica, nata ne’ fieri tumulti libera, tre volte ti gira la chioma con la penna che sa le tempeste;</u>	<u>Y a ti volando la estrofa alcaica, hija del fiero tumulto, indómita, tres veces tu frente rodea con el ala que el rayo conoce.</u>
<u>fulgida e bionda ne l’adamantina luce del serto tu passi, e il popolo superbo di te si compiace qual di figlia che vada a l’altare;</u>	<u>Así tú pasas, rubia y espléndida, bajo la regia corona fúlgida, y el pueblo te mira orgulloso como a virgen que a nupcias camina.</u>

⁵⁶¹ Adoptamos la clasificación de los procedimientos de traducción aplicados a las metáforas elaborada por Potok-Nycz («Metáfora en traducción. Estrategias aplicadas en poesía», en *Itinerarios*. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos, vol. III, n. 1, Poznań, Adam Mickiewicz University, 2000, pp. 105-120. La ‘reproducción’ es «la traducción de la metáfora original que vierte a la lengua meta todos los elementos de la estructura original y consigue en el texto traducido la misma referencia indirecta del tropo», la ‘recreación’ es cuando «la metáfora original se transmite al texto de llegada por medios de elementos diferentes de la estructura original» y la ‘interpretación’ indica las versiones que «además de reproducir los elementos de la MO [metáfora original], introducen algún indicio léxico de la realidad referencial del tropo en cuestión» (pp. 109-113).

A lo largo de todo el poema Díez-Canedo concilia el respeto de la forma métrica — incluso la terminación esdrújula de los primeros dos versos de cada estrofa— y la transposición integral de las metáforas adoptando varias estrategias de traducción. Tendencialmente mantiene la estructura de la metáfora original e introduce sutiles variaciones semánticas (‘recreación’):

- «cándida» (por «blanca») mantiene la acentuación esdrújula y expresa un matiz poético que subsana la pérdida de literariedad del adjetivo «novo» al verso siguiente;
- «frente» (por «chioma») es una metonimia que conserva la imagen del gesto ceremonial y honorífico cumplido por la estrofa alcaica hacia la reina, así como «rayo» (por «tempesta») es una sinécdoque que mantiene la referencia a la tempestad.

Destacamos un caso en que emplea el proceso de ‘interpretación’: «virgen» (por «figlia») explicita la pureza e la inocencia de la figura femenina celebrada mientras que en el texto origen se sugiere de forma más sutil.

Hay un solo caso en que la variación semántica conlleva la pérdida de la metáfora: «con el ala» —que sustituye «con la penna»— no mantiene la polisemia del término original *penna* (‘pluma’) que apunta a la celebración de la escritura y de la poesía. Así que el texto meta ‘ala’ realza solo la personificación de la estrofa alcaica comparada a un ave que vuela.

Destacamos dos casos en que mantiene el significado de la metáfora original pero cambia la categoría gramatical de algunos elementos lingüísticos: «cuando abril nace» (por «ne l’april novo») introduce una subordinada que sustituye el adjetivo *novo*, mientras que en «regia [corona] fúlgida» (por «adamantina luce [del serto]») recupera la idea de resplandor expresada por el adjetivo *adamantino* y el sustantivo *luce* con el adjetivo ‘fúlgido’ acompañado por otro adjetivo que introduce la referencia a la realeza (‘regia’).

Por último, apreciamos un solo caso en el que adopta la ‘sustitución’⁵⁶² como proceso de traducción: «mieses que dora» (por «nevi dorate») sustituye la idea de la pureza y del candor atribuida a la nieve con la imagen de los sembrados. Sin embargo, se mantiene inalterada la personificación del rayo que se difunde dorando todos los elementos terrestres («il placido raggio/ [su le nevi dorate] frangendo») por «su plácido rayo/ va a quebrarse [en las mieses que dora]»).

⁵⁶² El procedimiento de la ‘sustitución’ tiene lugar cuando «ya no se trata de la misma metáfora, sino que la figura original queda sustituida por otra diferente. [...] Puede que introduzca un vehículo nuevo para el mismo tenor o, al revés, mantenga el mismo término metafórico, pero intercambie el término metaforizado» (Potok-Nycz, «Metáfora en traducción. Estrategias aplicadas en poesía», p. 112).

[«Il sogno»]

Era il mattino, e <u>tra le chiuse imposte per lo balcone insinuava il sole nella mia cieca stanza il primo albore;</u>	En el amanecer, y <u>por los juntos postigos del balcón su albor naciente filtraba el sol en mi aposento ciego;</u>
il fior dell'età mia. <u>Nascemmo al pianto,</u> disse, ambedue; <u>felicità non rise al viver nostro; [...]</u>	—Ambos <u>nacimos para el llanto,</u> dijo; <u>no sonrió ventura a nuestra vida</u>
l'egro mortal; ma sconsolata arriva la morte ai giovanetti, e <u>duro è il fato di quella speme che sotterra è spenta.</u>	triste el mortal; mas llega sin consuelo la muerte al mozo, y <u>el destino es duro de la esperanza que so tierra grana.</u>

En este poema observamos que Díez-Canedo reproduce las metáforas con los mismos elementos lingüísticos (a pesar de leves variaciones lexicales que no afectan al significado original), pero cambia su posición en la frase para respetar el metro. Al ser ‘sol’ y ‘albor’ palabras agudas no pueden hallarse al final del verso, así que desplaza «filtraba el sol» al principio del v. 3 y en «albor naciente» antepone el sustantivo al adjetivo.

Destacamos un caso de ‘sustitución’ que entraña un cambio de interpretación de la metáfora original. En «el destino es duro/ de la esperanza que so tierra grana» se conservan todos los elementos del original, a excepción del participio final «grana» que sustituye «spenta». La metáfora original apunta a que cuando la muerte acaba con la vida de un joven, la esperanza y la idea de futuro que caracterizan los años juveniles también se apagan («quella speme [...] è spenta»). La metáfora traducida atenúa el contraste entre las esperanzas juveniles y la realidad desilusionada de la vida al emplear el verbo ‘granar’ que no tiene acepción negativa.

[«Lavandare»]

<u>Nel campo mezzo grigio e mezzo nero resta un aratro senza buoi, che pare dimenticato, <u>tra il vapor leggiero.</u> [...]</u>	<u>En el campo negruzco y ceniciento queda solo, sin bueyes, un arado, abandonado, <u>entre el vapor del viento.</u> [...]</u>
«Il vento soffia e nevica la frasca, e tu non torni ancora al tuo paese! Quando partisti, come son rimasta! como l’aratro in mezzo a la maggese!».	«El viento sopla, nieva la hojarasca y todavía a tu país no has vuelto. ¡Si vieras cómo me dejó tu marcha!... Como el arado solo en el barbecho...».

El texto meta reproduce integralmente la metáfora del abandono que caracteriza todo el poema y se expresa a través de una atmósfera melancólica y suspendida en el tiempo. Al v. 1 conserva perfectamente los matices grises y negros —expresados por la duplicación del adjetivo «mezzo» en el original— al emplear el sufijo ‘-uzco’ (que

equivale a ‘de color que tira a negro’) y el adjetivo ‘ceniciento’ que remite al gris más claro de la ceniza. Al v. 2 enfatiza la imagen del arado abandonado sin bueyes añadiendo el adjetivo «solo», que vuelve a aparecer en el último verso («Como el arado solo») para recuperar la repetición de «mezzo» en el primer y en el último verso del original. Al v. 3 emplea la técnica de la ‘transposición’: sustituye el adjetivo «leggiero» con el complemento de especificación «del viento» que retoma el sustantivo del verso siguiente («El viento sopla»).

[«Papa Leon X»]

V'è ascoso <u>un quadro sotto un drappo nero</u> ; Luca Cranach vi fe' Martin Lutero.	Un lienzo allí; <u>lo encubre paño austero</u> ; de Cránach es: efigie de Lutero.
--	--

En este poema destacamos otro caso de ‘sustitución’ aplicado a la metáfora original debido a la voluntad de conciliar la conservación de la rima pareada (-ero) y la transposición de la figura retórica. En el texto origen el color ‘negro’ del paño que esconde el retrato de Lutero hace referencia simbólicamente a la censura y al ocultamiento de las ideas luteranas sugiriendo la existencia de una realidad peligrosa, misteriosa, en fin, incómoda. El texto meta sacrifica la referencia visual, y el relativo significado de censura, adoptando la metáfora del «paño austero» que apunta más al peso de la moralidad y de la rigurosidad de la Iglesia católica contra los heréticos.

[«L'imbrunire»]

<u>Cielo e Terra dicono qualcosa</u> <u>l'uno all'altro nella dolce sera.</u> Una stella <u>nell'aria di rosa,</u> <u>un lumino nell'oscurità.</u>	<u>Cielo y tierra no sé qué murmuran</u> <u>entre sí cuando fenece el día.</u> Una estrella <u>en el aire de rosa,</u> <u>una luz entre la oscuridad.</u>
I Terreni parlano ai Celesti, quando, <u>o Terra, ridiventi nera;</u>	Los Terrestres a los Celestiales hablan, <u>Tierra, cuando te adormeces;</u>

Junto con ejemplos de ‘reproducción’ de las metáforas originales («en el aire de rosa», «una luz entre la oscuridad», «Los Terrestres a los Celestiales/ hablan») observamos un caso de ‘paráfrasis’⁵⁶³. La expresión «nella dolce sera» sugiere una atmósfera de intimidad y paz en la que tiene lugar el diálogo entre Cielo y Tierra,

⁵⁶³ La ‘paráfrasis’ «consiste en reducir las metáforas originales única y exclusivamente al sentido, es decir sustituirlas por una expresión no metafórica» (Potok-Nycz, «Metáfora en traducción. Estrategias aplicadas en poesía», pp. 116-117).

personificados como entidades que pueden comunicar. El texto meta sustituye la metáfora con la referencia directa al último momento del día cuando ya todo está apagado: «cuando fenece el día».

Destacamos también un caso de ‘recreación’: «quando, o Terra, ridiventi nera» es una imagen metafórica que evoca la transformación de la tierra cuando cae la noche, el significado se conserva perfectamente en el texto meta que emplea el verbo pronominal ‘adormecerse’ y realza la personificación de la tierra («Tierra, cuando te adormeces»).

[«Ate»]

olmi cui già <u>mordea qualche cicala con la stridula sega</u> . E tu fuggivi,	próceres que <u>mordían las cigarras con su estridente sierra!</u> Tal huiste,
pallido ansante, e <u>gli vuotava il cuore</u> la fuga, e <u>gli scavava il gorgozzule</u> .	y <u>le alteraba el corazón</u> la fuga, y <u>le secaba la garganta</u> , y dentro
<u>L’acqua era nera como morte</u> , e <u>rossi come saette uscite dalla piaga</u> erano i giunchi, e <u>livide, di tabe</u> , le rose accanto alle <u>ninfee di sangue</u> .	beber. <u>Como la muerte negra el agua, rojos como saetas desprendidas de una llaga los juncos</u> , y <u>corruptas las rosas</u> , y de <u>sangre las ninfeas</u> .

En este poema apreciamos metáforas finamente elaboradas que se reproducen con extrema precisión en la traducción: «mordían las cigarras/ con su estridente sierra», «Como la muerte negra el agua», «rojos como saetas desprendidas/ de una llaga los juncos», «de sangre las ninfeas». Asimismo, están presentes ejemplos de recreación, por ejemplo reduce los elementos lingüísticos de la metáfora «livide, di tabe,/le rose» manteniendo inalterado el significado con el adjetivo ‘corrupto’ («corruptas/ las rosas»).

Destacamos dos casos de ‘paráfrasis’: «le alteraba el corazón la fuga» sacrifica el lenguaje figurado que procede del verbo *vuotare* y señala con un verbo más referencial (‘alterar’) el cambio emotivo y físico del yo poético, así como utiliza el lenguaje literal en «le secaba la garganta» en vez de recurrir al equivalente figurado de *scavare*.

[«In vano»]

D’innanzi a noi, nel buio, <u>la Morte è senza face.</u> — Gloria! — Moremmo in vano.	Sin luz, en las tinieblas, <u>la Muerte aguarda.</u> —Oh Gloria!— Moriremos en vano.
---	--

Un caso interesante de recreación de la metáfora original se encuentra en este poema dannunziano. La imagen evocativa de la Muerte personificada y «senza face» simboliza la ineluctabilidad de la muerte, que priva de dirección espera a cualquier ser humano sin distinción. El texto meta no solo reproduce los elementos lingüísticos de la metáfora

original («Sin luz») sino que añade el verbo ‘aguardar’, que acentúa la inevitabilidad del destino humano frente a la muerte que acecha en la oscuridad: «Sin luz [...] / la Muerte aguarda». Como hemos subrayado ya en otros ejemplos, Díez-Canedo cambia la posición de los elementos de la frase para conciliar la forma métrica y la transposición de las figuras retóricas.

[«A mia moglie»]

È come sono tutte le femmine di tutti [...] <u>Quando la sera assonna.</u>	Es como son las hembras [...] <u>Quando las vespertinas</u> <u>alas del sueño laten.</u>
---	---

En este caso la recreación de la metáfora y su ampliación sobre dos versos con respecto al original le permite subsanar la pérdida de un verso al traducir «È come sono tutte/ le femmine di tutti» en un único verso «Es como son las hembras» para conservar el metro heptasílabo (y no reducir las sílabas como supondría la traducción: *«Es como son todas»). Cambia el vehículo pero se mantiene inalterado el significado metafórico de la noche que llega: en lugar de la personificación de «la sera assonna» introduce la imagen evocativa del sueño con alas que laten. La misma metáfora se encuentra también en el poema sucesivo.

[«Spiria de profundis»]

Non odi tu? — Non giunge nel silenzio del suo sangue la voce mia. <u>Lontano</u> <u>me la traggono i sogni.</u> Ed io respiro	¿No me atiendes? — No llega hasta el silencio de su sangre mi voz. <u>Vuelve, remota,</u> <u>del sueño en alas.</u> ¡Bebo con mi hálito
---	---

En estos versos nuevamente apreciamos la introducción en el texto meta de la personificación de los sueños como entidades con alas. Como veremos en el apartado de las variaciones morfosintácticas, en varias ocasiones modifica los sustantivos de singular a plural, o al revés, para cuestiones métricas. En este caso el singular ‘sueño’ le permite crear una sinalefa con la preposición ‘en’ y respetar el metro endecasílabo.

[«La vecchierella bianca»]

— Ricordi tu, ricordi <u>de le tue primavere</u> i bei lontani di?	—¿Recuerdas, di, recuerdas <u>tus años juveniles,</u> tan lejos hoy de ti?—
--	---

Destacamos otro caso de ‘paráfrasis’ debido a cuestiones métricas y diferencias — lexicales y gramaticales— entre italiano y español. A diferencia del italiano, en español al adjetivo posesivo no se antepone el artículo, lo que supondría la formación de un verso con una sílaba menos con respecto al original (*«de tus primaveras»). Asimismo, los equivalentes españoles de ‘bei’ y ‘dì’ (sinónimo de ‘giorno’) cuentan con dos sílabas. Por tanto, para mantener el metro heptasílabo reformula los dos versos sacrificando el adjetivo «bei» y sustituyendo la imagen metafórica de la primavera con la realidad referencial a la que remite, es decir, la juventud.

[«Tapina me che amavo uno sparviero...»]

ed è assiso dentro a un verziro, e un'altra donna l'averà in balia.	y <u>en un vergel se ha entrado, prisionero</u> de otra mujer que <u>a su querer le guía.</u>
--	--

[«Amore, in cui disio ed ho finanza»]

Mia canzonetta, porta esti compianti a quella che <u>'n balia ha lo meo core.</u>	En tanto, cancioncilla, tus clamores conduce a la que <u>tiene prisionero</u> <u>mi corazón. [...]</u>
--	--

Evidenciamos dos casos en el corpus en que Díez-Canedo introduce la metáfora del amor como cárcel y del enamorado como prisionero. En el primero añade el sustantivo «prisionero», con respecto al original, para intensificar la traducción «a su querer le guía» (por «l'averà in balia»), mientras que en el segundo «tiene prisionero/ mi corazón» traduce directamente la expresión «'n balia ha lo meo core». En ambos casos «prisionero» se coloca a final de verso para conservar el esquema métrico.

[Le cose che fanno la primavera]

L'acqua rimbalzante dei passeri sui tetti.	El saltar de los pájaros, como el del agua, por los tejados
--	--

En este poema y en el siguiente apreciamos también el empleo del procedimiento de traducción de la ‘conversión en símil’⁵⁶⁴. En el primer caso la traducción reduce el poder expresivo de la metáfora original porque se hace más explícito el contenido. La imagen evocativa «l'acqua [rimbalzante] dei passeri» viene explicada en el texto meta

⁵⁶⁴ Potok-Nycz señala que en «algunos casos este procedimiento translatorio va acompañado de una cierta ampliación de significado y entonces podemos hablar de una conversión a símil más significado» («Metáfora en traducción. Estrategias aplicadas en poesía», p. 115).

evidenciando la analogía que conecta el elemento natural y los animales: «[El saltar] de los pájaros, como el del [agua]».

[«Ore di pioggia»]

<p>Il <u>pacífico Autunno</u> la sua <u>tiara di nebbia</u> e di pioggia intermittente, ora distende nostalgicamente su <u>la città più muta d'una bara</u></p> <p><u>avvinghiata</u> di forte dulcamara <u>da le tortili spire di serpente</u>, la città <u>chiusa ne la sua fervente mansuetudine</u> di Santa Chiara.</p> <p>E <u>gli orti di giallastri crisantemi</u> <u>si popolano e la malinconia</u> <u>si tinge quasi d'un sentor di vecchio...</u></p> <p>Oh come tristi <u>gli ultimi diademi</u> <u>del sole</u> su le tue case, o mia città <u>ch'io vedo come in uno specchio!</u></p>	<p>El <u>bonancible otoño</u> su <u>tiara de nieblas</u> y de lluvia intermitente da a la ciudad nostálgica, <u>silente como un féretro</u>, <u>envuelta en una rara vestidura</u> de fuerte dulcamara <u>con tortuosas espiras de serpente</u>, a la ciudad <u>reclusa en su ferviente masedumbre monjil</u> de Santa Clara.</p> <p><u>El amarillo de los crisantemos</u> <u>los huertos puebla y la melancolía</u> <u>se tiñe como de un aroma viejo.</u></p> <p>¡Cuán tristes en tus <u>casas los extremos nimbos</u> que pone el sol. Oh ciudad mía, ciudad <u>que miro como en un espejo!</u></p>
--	--

Terminamos el apartado con un poema ejemplificativo de la tendencia de Díez-Canedo a conciliar el metro, la rima y la transposición de las metáforas. El componimiento de Govoni es un soneto de endecasílabos con rimas ABBA ABBA CDE CDE y el texto meta reproduce la métrica sin variación alguna. Para reproducir las metáforas adopta varias técnicas.

En «su tiara/ de nieblas» modifica solo el singular de «nebbia» en plural para evitar la sinalefa que supondría ‘niebla y’ y conservar el metro endecasílabo. En «silente/ como un féretro» convierte la metáfora en un símil al introducir el elemento de analogía ‘como’. No conserva el comparativo de superioridad «più muta d’una bara» pero emplea el adjetivo onomatopéyico ‘silente’ que realza la desolación de la ciudad.

Destacamos dos casos en que amplía la metáfora original. En «la ciudad reclusa en su ferviente/ masedumbre monjil de Santa Clara» reproduce todos los elementos lingüísticos de la metáfora original y añade el adjetivo ‘monjil’ que intensifica la quietud y el carácter contemplativo de la ciudad. Asimismo, al verter la metáfora «avvinghiata di forte dulcamara/ da le tortili spire di serpente» conserva todos los elementos, a excepción del participio «avvinghiata» que sustituye introduciendo una imagen metafórica más: «envuelta en una rara vestidura».

Para traducir «E gli orti di giallastri crisantemi/ si popolano» adopta la técnica de la ‘modulación’ y cambia el punto de vista de la frase: el sujeto pasa a ser el color amarillo que puebla los huertos («El amarillo de los crisantemos/ los huertos puebla»).

Por último, nos detenemos en la metáfora «gli ultimi diademi/ del sole» traducida con «los extremos/ nimbos que pone el sol». Si el término *diadema* remite a la metáfora de los vv. 1-2, es decir, la imagen del otoño como un soberano que domina sobre la ciudad («tiara di nebbia»), en cambio la traducción ‘nimbo’ remite al significado de ‘aureola’ y retoma la metáfora de los vv. 7-8 que compara la ciudad a una figura devota y tranquila.

9.2.2 Lengua arcaica y registro lingüístico

Como hemos evidenciado en más de una ocasión, una parte significativa del corpus (superior al veinticinco por ciento) está constituida por poemas que se remontan a los siglos XIII-XVII, lo que lleva Díez-Canedo a enfrentarse a una evolución diacrónico-sincrónica del idioma italiano que comienza con los primeros testimonios de la lírica antigua. Los autores de algunos de esos componimientos pertenecen a la escuela poética siciliana y a la escuela sículo-toscana, que recibieron influencias de la poesía trovadoresca, por tanto, no se caracterizan solo por una sintaxis y un léxico arcaicos sino también por la presencia de términos provenzales. Considerado que Díez-Canedo prima la conservación del metro y del esquema de rimas del original, muestra la tendencia a no reproducir el idioma arcaico a la vez que se preocupa por mantener la literariedad del registro lingüístico e interpretar el contenido sin pérdidas semánticas. A continuación, proponemos algunos casos emblemáticos.

<p>Tapina me che amavo uno sparviero, amavol tanto, ch'io me ne moria, a lo richiamo ben m'era maniero ed unque troppo pascer no 'l dovia. Or è montato e salito sì altero, assai più altero che far non solia; ed è assiso dentro a un verziero, e un'altra donna l'averà in balia. Isparvier mio, ch'io t'avea nodrito, sonaglio d'oro ti facea portare, perché nell'uccellar fossi più ardito, or sei salito siccome lo mare, ed hai volto li geti e sei fuggito quando eri fermo nel tuo uccellare!</p>	<p>Triste de mí, que a un gavilán artero tanto amé que de amarle me moría, y a mi reclamo hacíase mañero, y de mi mano, sin hartar comía. Ya volando subió tal altanero como nunca al volar antes solía; y en un vergel se ha entrado, prisionero de otra mujer que a su querer le guía. Oh gavilán, te tuve bien nutrido, sonaja de oro te colgué, tuviste cuanto a gusto en la jaula estar te hiciera. ¡Y hoy subes, subes como el mar crecido; la pihuela soltaste y emprendiste la fuga de tu firme pajarera!</p>
--	---

En «Tapina me che amavo uno sparviero» Díez-Canedo conserva el esquema métrico (solo varía la rima de los tercetos) y recrea perfectamente la metáfora del amor como caza al rapaz adoptando los múltiples matices semánticos del original: «artero», «mañero», «altanero». Para la expresión «tapina me» —adjetivo comúnmente usado en la lírica italiana de Boccaccio a Manzoni— encuentra un equivalente en la conocida fórmula «triste de mí», frecuente en la poesía española antigua y no menos enfática. En el primer verso recupera la doble acepción literaria del término italiano «sparviero» —como sustantivo indica un ave de presa y como adjetivo significa audaz a la vez que rapaz— acompañando «gavilán» con el adjetivo «artero» (ampliación lingüística), que expresa el carácter hábil y astuto del amante. De esta manera mantiene la rima cruzada en –ero y acentúa la calidad negativa que la mujer atribuye al enamorado (de «sparviero» a «gavilán artero»). Además, al adelantar el atributo «artero» al v. 1, subsana la pérdida de la repetición de «altero» a los vv. 5-6 y de «ardito» al v. 11 (compensación). El v. 8 «*un'altra donna l'averà in balía*» se traduce con la fórmula más neutra «a su querer le guía» a la que se añade, en el verso anterior, el sustantivo «prisionero», que no está presente en el original (amplificación) y que le permite a Díez-Canedo mantener la idea de la total sumisión del enamorado («*l'averà in balía*»), propia del amor cortés, a través de la metáfora de la cárcel de amor, muy utilizada en la poesía española cancioneril del siglo XV. Intensifica el significado de sumisión al añadir el adjetivo posesivo ‘mi’ en la expresión «a mi reclamo» («a lo reclamo») para mantener el metro endecasílabo.

<p>Chi non avesse mai veduto foco, non crederia che cocere potesse; anzi li sembreria sollazzo e gioco lo suo splendore, quando lo vedesse. Ma s'ello lo toccasse in alcun loco, ben sembreriali, che forte cocesse. Foco d'amore m'ha toccato un poco, molto mi cocce: Deo, che s'apprendesse, che s'apprendesse in voi, o donna mia, che mi mostraste dar sollazzo amando, e voi mi date pur pene e tormento. Certo l'Amor face gran villania, che non distrugge te, che vai gabbando, e a me, che servo, non dà sbaldimento.</p>	<p>El que jamás hubiese visto fuego cuánto puede abrasar nunca creyera; juzgáralo mejor solaz y juego por su esplendor, cuando por fin lo viera. Si de algún modo le tocara luego tendríalo por llama verdadera. ¡Fuego de amor me toca, y no sosiego de su ardor: oh Dios mío, si prendiera, oh, si prendiera en vos, señora mía, que amor con fingimiento me mostrabas, y tan sólo me das tormento y queja! Cierto es grande de amor la villanía: no te destruye a ti, suelta y sin trabas, y a mí, tu siervo, nunca en paz me deja.</p>
--	--

La composición conocida como «Chi non avesse mai veduto foco» del siciliano Jacopo da Lentini constituye una muestra ejemplificadora del esmero que Díez-Canedo pone en recrear no solo la métrica sino también el efecto poético del original. El texto

meta mantiene tanto el esquema métrico con una anadiplosis a los vv. 9-10 que conecta los cuartetos con los tercetos («Deo, che s'apprendesse,/ che s'apprendesse»/«oh Dios mío, si prendiera,/ oh, si prendiera») como la intensidad poética a lo largo de todo el poema con la que se delinea la imagen de las llamas que abrasan y arden el enamorado por ser un amor no correspondido. La estructura de la composición se caracteriza por un juego de paralelismos y referencias internas. El verbo que aparece más veces es 'cocere' (vv. 2, 6, 8) en relación con 'toccare' (vv. 5, 7) para subrayar que el amor, en apariencia fuente de alegría, puede convertirse en una fuerza destructora y dañar profundamente al ser humano. En la traducción se mantiene la repetición del segundo verbo, pero en lugar de repetir el primero se emplean tres términos que remiten directamente al fuego y expresan de manera eficaz el mensaje: «abrasar», «llama [verdadera]», «ardor». Se reproduce fielmente, en cambio, el paralelismo entre las dos parejas sinónimas de significado opuesto a los vv. 3 y 11: «solaz y juego» («sollazzo e gioco») y «tormento y queja» («pene e tormento»). Como ya se había evidenciado, Díez-Canedo recurre a menudo a la sustantivación: «llama verdadera» por «che forte cocesse», «no sosiego de su ardor» por «molto mi coce», «[que] amor con fingimiento [me mostrabas]» por «[che mi mostraste] dar sollazzo amando». Desde el punto de vista semántico, el traductor conserva el término clave «villania» (v. 12) típico del amor cortés. Sin embargo, no recupera el matiz literario de los dos provenzalismos «[vai] gabbando» (v. 13) y «[non dà] sbaldimento» (v. 14). El primero se emplea en el poema con la acepción de bromear o burlar y describe la actitud de la mujer hacia el enamorado que no corresponde, mientras que el segundo es sinónimo de alegría (el sintagma italiano se refiere a la condición de malestar que el amor provoca en el hombre). Al traducirlos se convierten en dos perífrasis de significado equivalente si bien menos connotadas: «suelta y sin trabas» (la mujer) y «nunca en paz me deja» (el enamorado hablando del amor).

<p>Un'augelletta, Amor, di penna nera, vaga volando, col posar adorno mi fa seguir sua vista ciascun giorno. Per veder lei, come 'l disio mi mena, m'appresso ad essa: e quando più mi vede, allor si fugge sanza aver merzede. Voli quant'ella può, ché sempre fia mia vita serva alla sua signoria.</p>	<p>Un avecica, Amor, de negra pluma vaga volando; tan graciosa y bella que la mirada se me va tras ella. Por verla, voy detrás de mi deseo; me llevo a donde está; y ella me esquivo sin compasión al verme, fugitiva. Ponga en volar y huir constante empeño: toda mi vida es sierva de tal dueño.</p>
--	---

Igual que en los sonetos anteriores, en la octava «Un'augelletta, Amor, di penna nera...» mantiene el metro original y cuida el contenido a la vez que el énfasis del poema,

aunque por lo general renuncia a reproducir el léxico y la sintaxis de la lengua italiana arcaica («disio», «mi mena», «merzede», «fia»). Frente a los numerosos términos antiguos y provenzales del texto original, Díez-Canedo adopta soluciones que no constituyen pérdidas de significado, aunque no poseen el mismo matiz literario. Al v. 1 subsana la pérdida del arcaico *augella* que abre el componimiento conservando el diminutivo que expresa afectividad («avecica») y recupera el grado de poeticidad del lenguaje adelantando el adjetivo al sustantivo («negra pluma» en lugar de «penna nera»). Al v. 4 encuentra una buena solución al traducir «*come 'l disio mi mena*» con «voy detrás de mi deseo» sin perder el significado del original, mientras que al v. 8 emplea en lugar de «signoria» el término más genérico «dueño». Desde el punto de vista semántico se aprecian algunas estrategias de traducción que aparecen con frecuencia en el corpus analizado. Díez-Canedo muestra la tendencia a acudir a la técnica de la modulación cambiando el sujeto de la frase y, por tanto, el punto de vista expresado. Al v. 3 si el original pone el acento en la figura de la mujer que el yo poético sigue con la mirada («mi fa seguir *sua vista*»), en la traducción, en cambio, el elemento central es la mirada del yo poético que busca a la amada («*la mirada* se me va tras ella»). Esta divergencia afecta también al verso sucesivo: el sujeto pasa de ser el deseo («'l disio mi mena») al yo poético («voy detrás de mi deseo»). Otra tendencia interesante es la introducción, con respecto al original, de parejas de adjetivos —y en este poema también de verbos—. Al v. 2 traduce la expresión «col posar adorno» con los adjetivos «tan graciosa y bella» que mantienen el significado original sin pérdidas semánticas y, además, la introducción del término «bella» recupera el matiz literario que pierde en otros pasajes. Asimismo, al v. 7 recupera cierto grado de formalidad con la expresión «ponga en volar y huir constante empeño» respecto a la más simple «voli quant'ella può». La transformación de «Voli» en la pareja de verbos «volar y huir» le permite introducir la idea de la fuga que expresa el verso antecedente con «si fugge» y que en el texto meta se encuentra traducido con «me esquivo». Se produce nuevamente, por tanto, un cambio de perspectiva: del verbo *fuggire* que hace referencia solo a la amada al verbo «esquivar» que acentúa la falta de compasión de ella precisamente hacia el yo poético. El carácter esquivo de la amada se vuelve a subrayar en el texto meta con la introducción del término «fugitiva», eco del verso gongorino «fugitivo cristal, pomos de nieve» en *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612, v. 328).

La atención en recrear el tono enfático y dramático del original se vislumbra también en las traducciones de los poemas de los siglos XIX y XX. Un aspecto interesante es el

comportamiento traductor de Díez-Canedo frente a las interjecciones. No sacrifica nunca estas partículas cargadas de expresividad en los textos meta y suele traducirlas con la interjección correspondiente (equivalente acuñado). A continuación, brindamos algunos ejemplos con la interjección italiana *deh*, que cuenta con un matiz literario y poético, y expresa una exhortación o un estado de tristeza por lo cual el yo poético se dirige al interlocutor.

v. 14	vieni, o cara beltà? Quanto, deh quanto di te mi dolse e duol: né mi credea che risaper tu lo dovessi; e questo facea più sconcolato il dolor mio.	vienes, cara beldad? ¡Ay, cuánto, cuánto por ti sufriera y sufro; ni esperaba que a saberlo llegases, y así era desconsolado más el dolor mío!
v. 18	Ma sei tu per lasciarmi un'altra volta? Io n'ho gran tema , or dimmi, e che t'avvenne?	Pero ¿vas a dejarme nuevamente? ¡Ay, temiéndolo estoy! Mas, di ¿qué fuera

v. 47	creder nol posso! Ahi, ahi , che cosa è questa che morte s'addimanda? Oggi per prova	creer! ¡Ay de mí triste! ¿qué es aquesto que muerte llaman? ¡Si hoy en dura prueba
-------	---	--

En estos versos leopardianos del poema «Il sogno» Díez-Canedo no reproduce el matiz literario del léxico, como en las expresiones «mi dolse e duol» —traducida con el verbo ‘sufrir’— o «n'ho gran tema» —sustituida por el verbo ‘temer’—, pero cuida la expresividad del componimiento al repetir dos veces la interjección ‘ay’, que le confiere un tono dramático. Al v. 14 es la traducción de la interjección italiana *deh*, mientras que al v. 19 la introduce junto con la figura retórica del hipérbaton («temiéndolo estoy») para recuperar la poeticidad del registro lingüístico. En ambos casos intensifica el uso de ‘ay’ añadiendo la puntuación exclamativa. Al v. 47 del texto origen aparece también la interjección *ahi* duplicada para acentuar el lamento del yo poético. Díez-Canedo escoge sustituir la repetición con la fórmula evocativa —y típicamente literaria— ‘ay de mí triste’, que subsana la pérdida del matiz literario al verso siguiente con la traducción de «llaman» por «s'addimanda».

v. 23	A voi mi volgo, o chiome, cari miei lacci d'oro; deh , como mai potea scampar sicuro, se come lacci l'anima legaste, com'oro la compraste?	A vosotros me vuelvo, cabellos, lazos de oro; ¿cómo pudiera estar seguro, ay trista , si el alma como lazos me ligasteis, cuál oro me comprasteis?
v. 104	Occhi, lucide stelle, che dal Sole d'Amor la luce havete, deh non spendete in vano, deh non spargete que' beati sguardi	Ojos, estrellas claras que del Sol del Amor tenéis la lumbre, no gastéis, ay , en vano, no derraméis miradas de ventura

v. 108	per oggetti terreni; mirate, ed intendete, com'è gloria di voi la fiamma mia.	por cosas terrenales; ved y entended que es gloria vuestra la llama que mi pecho quema.
--------	---	---

En el componimiento «Cavaliere impaziente delle tardate nozze, scrive alla sua bellissima Sposa questa lettera» la interjección *deh* se repite hasta tres veces. Al v. 25 el equivalente español 'ay' va acompañado por el italianismo *trista*, que es también la forma femenina del término catalán *trist* ('triste'), creando una fórmula («ay trista») que aparece en otra obra literaria catalana⁵⁶⁵ y subsana la pérdida de la literariedad del léxico. Al v. 107, en cambio, escoge no conservar la interjección en el texto meta ya que está presente en el verso antecedente y, por tanto, no constituye una pérdida de significado, lo que le permite respetar el metro endecasílabo.

Por último, proporcionamos un ejemplo del empleo de la técnica de la 'compensación' para conservar el registro lingüístico del original en un poema del siglo XX:

Sotto il trave maestro, un ragno bigio avea tessuto un ragnatelo enorme dai contorni bizzarri e paurosi:	So la viga maestra, araña parda llegó a tejer su <u>telaraña</u> enorme de contornos extraños, pavorosos:
---	--

En los primeros versos de «Il ragno» llama la atención el uso del sustantivo masculino «ragnatelo» con respecto a la forma femenina, que es la más común. El texto meta compensa ese matiz literario al comenzar el componimiento con la preposición 'so', menos frecuente del equivalente 'bajo', que le permite asimismo respetar el metro endecasílabo.

9.2.3 Variaciones semánticas

Tendencialmente los textos meta del corpus que presentan más transformaciones de contenido semántico son las versiones poéticas (publicadas en *Imágenes* y *Del cercado ajeno*). En esas traducciones Díez-Canedo persigue el respeto de la forma métrica original y la transposición de las metáforas, pero sacrifica la precisión lexical e introduce variaciones. A continuación, proporcionamos algunos ejemplos de transformaciones semánticas. Un caso ejemplificativo es el poema de endecasílabos «Ritorno a sera» con

⁵⁶⁵ Las fórmulas «Ay trista», «Ay trista de mí» y «Trista de mí» aparecen varias veces en: Milá y Fontanals, *Obras completas*, ed. Menéndez y Pelayo, vol. VI, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, 1895.

un esquema de rimas AABCBC BCBC DD, que varía ligeramente en el texto meta (AABCBC BCDD EE).

<p>Dolce il ritorno per la via che mena alla casa nell'ora della cena e del riposo!</p> <p>E là, nell'ombra incerta, casa, ti vedo startene in vedetta con la finestra illuminata e aperta come il <u>vigile</u> occhio di chi aspetta.</p> <p>E dentro vedo, tuttavia deserta, la nostra mensa rilucente e netta; e l'orologio antico e sempre all'erta e un caro viso che <u>lo guarda</u>, e aspetta...</p> <p>Raggia quel lume, là, sul bianco lino: l'occhio ci segue nel nostro cammino.</p>	<p>¡Dulce vuelta al hogar en la serena tarde azul, cuando es hora de la cena y del reposo!</p> <p>Allá, en la sombra incierta, tú acechas, casa, mi regreso amante, con la ventana iluminada, abierta, como un ojo que espera, <u>vigilante</u>.</p> <p>Y dentro miro, plácida y desierta nuestra mesa blanquísima, brillante, y el antiguo reloj, y la graciosa faz que <u>se vuelve a él</u> y espera ansiosa...</p> <p>La luz irradia sobre el blanco lino: la mirada, nos sigue en el camino.</p>
---	---

A los vv. 1-3 el texto meta reproduce la atmósfera de serenidad y paz simbolizada por la vuelta al hogar. Sustituye «per la via che mena», que sugiere un recorrido familiar y confortable, con una imagen diferente pero igualmente expresiva: «en la serena tarde azul». Ya hemos subrayado la tendencia de Díez-Canedo a emplear parejas de adjetivos, que en este caso intensifican el cuadro acogedor de los primeros versos: ‘serena’ y ‘azul’. A los vv. 4-5 mantiene la personificación de la casa y su transformación metafórica en una centinela que vigila, pero introduce un cambio de punto de vista (modulación): al v. 5 en el texto origen el sujeto es el yo poético que observa la casa-centinela («casa, ti vedo startene in vedetta»), mientras que en la traducción el sujeto es la casa-centinela («tú acechas, casa, mi regreso amante»). La transformación del texto meta retoma, con el sustantivo ‘regreso’ y el adjetivo ‘amante’, la imagen de la «Dulce vuelta al hogar» del v. 1. A los vv. 6-7 reproduce perfectamente el símil de la ventana como un ojo atento y modifica solo el adjetivo «vigile» en el participio presente «vigilante» (transposición). Al v. 8 vuelve a emplear una pareja de adjetivos («plácida y desierta») sustituyendo la combinación adverbio-adjetivo del original («tuttavia deserta»). Al v. 9 remite al color blanco —intensificado con el sufijo superlativo— («blanquísima») para transmitir la idea de limpieza expresada por «netta». Al v. 10 no conserva la metáfora del reloj descrito como un guarda «sempre all’erta», pero al verso siguiente añade el adverbio «ansiosa» en relación con la «graciosa faz». Por último, cierra el poema la metáfora del ojo que acompaña quien esté de vuelta. En el texto meta se reproduce con la sustitución de

«occhio» con «mirada» (término que adopta también en «Un’augelletta, Amor, di penna nera...» como hemos visto en el apartado antecedente).

Hay casos también en que sacrifica elementos del original —que sin embargo no afectan a los significados del poema— sin compensarlos para reproducir la métrica, como por ejemplo en la traducción de «La vecchierella bianca»:

guarda, ed ai tanti fiori onde il gran piano odora,	mira, y a la llanura de flores olorosa
– Ricordi quelle sere d’aprile, e i dolci accordi al lume de la luna, i balli, <u>il primo amore</u> , <u>allora che nel cuore</u> <u>dapprima ti fiori?</u> –	—¿Recuerdas las veladas de abril, bailes, coloquios a la luz de la luna y aquel <u>amor primero</u> <u>que el alma te llenaba</u> <u>de un dulce frenesí?</u> —

Renuncia a los adjetivos «tanti», «gran», «dolci» con el fin de conservar el metro heptasílabo, así como sacrifica la asociación entre «dolci accordi» y «balli» al sustituir «accordi» con «coloquios». Además, recrea la imagen metafórica del primer amor: «nel cuore [...] ti fiori» pasa a ser «el alma te llenaba de un dulce frenesí». Como en el poema antecedente con «regreso amante», vuelve a introducir un sustantivo acompañado por un adjetivo: «dulce frenesí».

Las transformaciones que afectan al contenido semántico se reducen cuando vierte al español poemas de versos libres. Un caso ejemplificativo en el que consigue transponer las figuras retóricas y el contenido semántico con un elevado grado de precisión es la traducción de «A l’Automobile de course», de la que presentamos la primera estrofa:

<u>Dieu véhément</u> d’une <u>race d’acier</u> , Automobile <u>ivre d’espace</u> , qui piétines d’angoisse, <u>le mors aux dents</u> [stridentes ! O formidable monstre japonais aux yeux de forge, nourri de flamme et d’huiles minérales, <u>affamé d’horizons et de proies sidérales</u> , je <u>déchaîne ton cœur aux teufs-teufs diaboliques</u> , et <u>tes géants pneumatiques</u> , pour <u>la danse</u> <u>que tu mènes sur les blanches routes du monde</u> . <u>Je lâche enfin tes brides métalliques</u> et <u>tu t’élances</u> , <u>avec ivresse</u> , dans <u>l’Infini libérateur</u> !...	¡ <u>Vehemente Dios</u> de una <u>raza de acero</u> , Automóvil, <u>ebrio de espacio</u> , piafante de angustia, con <u>el freno en los dientes</u> [estridentes! ¡Oh <u>formidable monstruo japonés de ojos de fragua!</u> que te nutres de fuego y aceites minerales, <u>hambriento de horizontes y presas siderales</u> <u>desencadena tu corazón de diabólico</u> <u>taf – taf</u> y <u>tus neumáticos gigantes</u> , a <u>las danzas</u> <u>que llevas por los blancos caminos de la tierra</u> . <u>Suelto por fin tus bridas metálicas: te lanzas</u> <u>con embriaguez al Infinito libertador!</u> !...
---	--

Cada verso del original se construye sobre una metáfora creando una sucesión apremiante de imágenes evocativas que se conserva perfectamente en lengua española. Las únicas

variaciones tienen que ver con el plano morfosintáctico: el cambio de la posición del adjetivo con respecto al sustantivo («Vehemente Dios»), la sustitución de una subordinada con un participio («piafante») o, al revés, la introducción de una subordinada («que te nutres»), y la variación del número de un sustantivo —de singular a plural— («danzas»).

El poema «La follia» de Ada Negri constituye otro caso ejemplificativo de la meticulosidad que puede alcanzar Díez-Canedo en la reproducción del léxico del texto origen.

<p>Una foglia cadde dal platano, <u>un fruscio scosse</u> [il cuore del cipresso, sei tu che mi chiami.</p>	<p>Cayó del plátano una hoja, <u>pasó un</u> [estremecimiento por el corazón del ciprés, eres tú, que me llamas.</p>
<p>Occhi invisibili <u>succhiellano l'ombra, s'infiggono</u> [in me come chiodi in un muro, sei tu che mi guardi.</p>	<p>Ojos invisibles <u>taladran la sombra, se clavan</u> [en mí como los clavos en la pared, eres tú que me miras.</p>
<p>Mani invisibili le spalle mi toccano, verso <u>l'acque</u> [dormenti del pozzo mi attirano, sei tu che mi vuoi.</p>	<p>Manos invisibles me tocan en los hombros, [hacia <u>las aguas dormidas del pozo</u> me empujan, eres tú, que me quieres.</p>
<p>Su su dalle <u>vertebre diacce</u> con pallidi taciti [brividi la follia sale al cervello, sei tu che mi penetri.</p>	<p>Por las <u>vértebras heladas</u>, con pálidos, mudos [temblores, <u>la locura</u> sube al cerebro, eres tú, que me penetras.</p>
<p>Più non sfiorano i piedi la terra, più non pesa il [corpo nell'aria, <u>via lo porta l'oscura vertigine</u>, sei tu che mi travolgi, sei tu.</p>	<p>Ya los pies no rozan la tierra, ya el cuerpo no [pesa en el aire, <u>se lo lleva el vértigo oscuro</u>, eres tú, que me trastornas, eres tú.</p>

La traducción de «La follia» no solo conserva de forma rigurosa el contenido y las figuras retóricas del original, sino que presenta un léxico muy preciso tal cual el original. La personificación del ciprés que abre el componimiento se intensifica al español sustituyendo el término «fruscio», asociado al mundo natural, con un sustantivo relativo a la esfera humana y muy evocativo: «estremecimiento». Para traducir el verbo *succhiellare* («succhiellano l'ombra») emplea el tecnicismo correspondiente en español 'taladrar' («taladran la sombra»). Asimismo, vierte la imagen «s'infiggono in me come chiodi» con un verbo de igual intensidad ('clavarse'): «se clavan en mí como los clavos». Las únicas transformaciones del texto meta se producen en la disposición de los elementos lingüísticos por cuestiones estilísticas. Antepone el verbo al sujeto en «Cayó del plátano

una hoja» («Una foglia cadde del plátano») o el verbo al complemento en «me tocan en los hombros» («le spalle mi toccano») y pospone el adjetivo con respecto al sustantivo en «el vértigo oscuro» («l'oscura vertigine»).

Un último ejemplo, entre otros, que merece la pena mencionar es la traducción de «I tetti». Presentamos una selección de versos:

<p>Con le loro <u>ventarole di latta</u>, con i loro <u>galletti inverniciati</u> <u>che montano la guardia</u> giorno e notte, con le <u>indorate baionette</u> <u>inastate dei parafulmini</u>, coi loro bianchi e grigi campanili che sbucan qua e là sottili <u>paracarrì</u> di mistici confini: incombono i bigi tetti. <u>Una verde speranza</u> d'edera s'ostina su una gronda; <u>un glicine dispone</u> lungo un muro <u>la sua solitaria uva gioconda</u>.</p> <p>Alla sera, sui tegoli rossi, a due a due <u>come suore</u> fanno la loro <u>scalza passeggiata</u> le colombe, soffuse di pallore; mentre sopra <u>i leggi degli abbaini</u> i gatti <u>scorticano l'acrobatica</u> <u>musica</u> delle stelle con i loro <u>epilettici violini</u>.</p>	<p>con sus <u>veletas de hojalata</u>, con sus <u>gallitos barnizados</u> <u>que están de centinela</u> día y noche, con las <u>doradas bayonetas</u> <u>caladas de los pararrayos</u>, con sus blancos y grises campaniles que surgen aquí y allá, sutiles, <u>mojones</u> de los místicos confines: cargan los pardos tejados. <u>Una verde esperanza</u> de yedra se obstina en un alero, <u>una glicina extiende</u> a lo largo de una tapia <u>su solitaria uva jocunda</u>.</p> <p>De noche sobre las rosadas tejas, de dos en dos, <u>como hermanas</u>, dan su <u>descalzo paseo</u> las palomas, iguales en palidez, mientras con <u>las guardillas por atriles</u> los gatos desuellan <u>la acrobática</u> <u>música</u> de las estrellas con sus <u>epilépticos violines</u>.</p>
--	--

Al trasponer la sucesión de imágenes vivas que ponen en relación el mundo animal y vegetal con el mundo humano, Díez-Canedo dirige especial atención al léxico conservando los términos específicos del original, como «veletas de hojalatas», «bayonetas caladas de los pararrayos», «mojones de los místicos confines», «las guardillas por atriles». Como en los casos antecedentes, cambia la posición del adjetivo respecto del sustantivo: «rosadas tejas» en lugar de «tegoli rossi».

A continuación, señalamos las transformaciones léxico-semánticas que se producen con más frecuencia en los textos metas del corpus analizado.

Elecciones lexicales (generalización, particularización)

Cuando Díez-Canedo introduce variaciones lexicales, suele adoptar la técnica de la ‘generalización’, es decir, emplea un término general o neutro⁵⁶⁶:

«Il sogno»	i tuoi pensieri, e gli avviluppa il sonno;	tu pensamiento y el sopor lo envuelve
«Morte Regina»	sol raggianti/ sfolgora glorioso e trionfale/ un tempio	sol radiante/ templo glorioso, victorioso, baña :
«Lavandare»	lo sciabordare delle lavandare	El parloteo de las lavanderas
«La dolce novella»	L’aurora al conscio sole ne favella ,	Sol y aurora contársela han podido;
«Quousque eadem?»	Con quanto affanno il giovincello arranca / dietro l’amore, dietro la fortuna!	Con cuánto afán el jovenzuelo un día corre / tras el amor, tras la fortuna!
«A l’Automobile de course»	nourri de flamme et d’huiles minérales,	que te nutres de fuego y aceites minerales,
«La vecchierella bianca»	fattasi grande e sposa,/ col genero parti? —	feliz, de un hombre esposa,/ se fue lejos de aquí?—
	Non piove più. L’ onda verde lampeggia da l’ampie ogive	No llueve ya. Desde el amplio ventanal , verde el mar brilla
«A mia moglie»	una bianca pollastra	blanca gallina joven
«La capra»	per celia , poi perché il dolore è eterno,	por broma , luego por dolor eterno
«Primavera borghese»	Vanno col passo stanco come se indugiassero sui loro baci,	Van con andar cansino como si se parasen en sus besos,
«I tetti»	le colombe, soffuse di pallore;	las palomas, iguales en palidez,
«Estiva»	qualche cadenza dell’ indugio eterno.	una cadencia de la eterna duda .
«Sgomento»	povera vita, un’altra rasentarne	que tengo, me parece sentir otra
«I fiumi»	mi levigava	me lavaba
«Appassionata»	questi organi attuffati nel sangue tiepido	estos órganos hundidos en la sangre tibia
	e salato. L’ambiente originario riopera / con sensi inediti	y salada. El ambiente originario risponde / con sentidos inéditos
«Andante»	hai già qualcosa da rimpiangere	ya tienes algo que echar de menos

⁵⁶⁶ Considerada el alta frecuencia de empleo de la técnica de generalización en el corpus estudiado, hemos seleccionado algunos de los casos más interesantes sin brindar un listado exhaustivo.

La dificultad de traducción entre lenguas afines como italiano y español que emerge con más evidencia del análisis comparativo es conservar el léxico del original, así como las formas literarias y poéticas, sin acudir a analogías de sinonimia y generalización o a figuras retóricas como la metonimia o la sinécdoque. La reducción de la precisión lexical no se debe siempre a cuestiones métricas sino más bien a la individuación de un equivalente en la lengua española, como muestra el caso del verbo onomatopéyico «sciabordare» traducido con el término más neutro «parloteo».

Con una frecuencia mucho menor hay casos también en que emplea la técnica de la ‘particularización’:

«L’inganno»	(oh il terrore del prossimo notturno supplizio in quel gran letto bianco!) credi	(¡oh cercano terror, potro nocturno, blanco lecho en la alcoba desolada!)
«S’i’ fosse foco, arderei ’l mondo...»	S’i’ fosse foco , arderei ’l mondo;	Si llama fuese, abrasaría el mundo;
«MAD. CV.»	e gran foco , e gran piaga, e gran tormento.	gran llama , gran herida, gran tormento.
«Cavaliere impaziente delle tardate nozze, scrive alla sua bellissima Sposa questa lettera»	che tutta è foco mio, raggi, e faville; [...] / contra l’uso del foco in giù scendete?	que es llama mía chispas y destellos! [...] / descender, contra el uso de la llama ?
«Ore di pioggia»	la città chiusa ne la sua fervente	a la ciudad reclusa en su ferviente
«Le cose che fanno la primavera»	Una rosa finta nel cappello	Una rosa contrahecha en el sombrero

En el corpus aparecen numerosas veces los términos *fuoco/foco* y *fiamma* (sobre todo relacionados con las metáforas del fuego de amor y de la llama de amor). Llama la atención el hecho de que cuatro ocurrencias de «foco» se hallan traducidas en los textos metas con «llama» en lugar de «fuego», probablemente por cuestiones estilísticas ya que ambas palabras cuentan con dos sílabas y terminan en vocal (lo que permite crear una sinalefa con la vocal de la palabra sucesiva).

Destacamos un solo caso de polisemia que conlleva un error de interpretación del original:

«Vedute del Paradiso»	È un prato sterminato / che nel mezzo è tutto vuoto.	Es un prado asolado ,/ por en medio del todo vacío.
-----------------------	---	--

En este contexto el término «sterminato» desarrolla la función de adjetivo, cuyo significado es ‘ilimitado’, ‘vasto’. Sin embargo, en el texto meta se traduce como participio del verbo *sterminare*, así que el correspondiente escogido es el participio de ‘asolar’.

Ampliación lingüística/ comprensión lingüística, amplificación/ elisión

Como se ha venido evidenciando en más de una ocasión, las traducciones de Díez-Canedo tendencialmente amplían y explicitan de forma más clara el contenido, y el relativo significado, de los textos origen. De hecho, es muy frecuente en el corpus el empleo de las técnicas de la ‘ampliación lingüística’ y de la ‘amplificación’.

En la mayoría de los casos el uso de la ‘ampliación lingüística’ responde a la voluntad de respetar el metro original:

«Tapina me che amavo uno sparviero...»	sei fuggito / quando eri fermo nel tuo uccellare!	emprendiste/ la fuga de tu firme pajarera!
	non ti fui mentre vissi, ed or non sono,/ che fui misera anch’io. Non far querela	no te fui en vida ni te soy, que digna/ de lástima también fui. No te quejes
«Il sogno»	e più soave le pupille adombra ,	llena el sueño de sombra las pupilas,
«Preghiera alla Madre immortale»	a tutti comune ma sola/ incomunicabile , m’odi.	común para todos, tú sola/ que nunca te entregas : escucha.
	Eccomi su l’erba supino ,	Tendido en la yerba de espaldas
«L’inganno»	(giorno e notte un pensiero mi divora / l’anima, senza posa, senza posa),	(noche y día, en el alma, de una idea/ siento el morder , sin tregua, sin reposo)
«A mia moglie»	che, se la lisci , il collo	sin cansancio; le pasas/ la mano , y vuelve el cuello,
«La fanciulla»	e credo ti tremassero i ginocchi	y un temblor agitaba tus rodillas
«Le cose che fanno la primavera»	che va in elemosina sotto la pioggia.	que sale a pedir limosna, con lluvia.
«Vedute del Paradiso»	c’è una camicia bianca di bucato .	una camisa blanca que pasó por la colada .
	accuratissimamente distesa,	tendida con mucho cuidado ,
	E muoio un poco ogni giorno.	Y me voy muriendo , un poco, cada día.
«Sgomento»	uno sgomento pueril. Mi seggo	un desmayo pueril. Voy a sentarme

«I fiumi»	abbandonato in questa dolina	abandonado en este repligie del terreno
«Appassionata»	e sanguinosa del mio corpo riaffonda in mare.	y sangrienta de mi cuerpo vuelve a sumergirse en el mar.
«Madre»	— ho messo poco a invecchiare —	—yo he tardado poco en hacerme viejo —

En raras ocasiones la ampliación se debe a estructuras gramaticales diferentes entre italiano y español. Por ejemplo, en italiano la repetición de una acción se puede expresar añadiendo el prefijo -ri a un verbo («riaffonda»), mientras que en español suele utilizarse una perífrasis, como ‘volver a’ seguida por un infinitivo («vuelve a sumergirse»).

Registramos, en cambio, un uso menor de la técnica de la ‘comprensión lingüística’:

«Amore, in cui disio ed ho fidanza...»	Com’ omo ch’è in mare ed ha spene di gire,	De igual modo que diestro marinero
«Il sogno»	Ma sei tu per lasciarmi un’altra volta ?	Pero ¿vas a dejarme nuevamente ?
	cotesta cara e tenerella salma	sentir debiera el cuerpecillo amado,
«La fanciulla»	luccicavano appena i tuoi grandi occhi ;	apenas relucían tus ojazos ;
«Desolazione del povero poeta sentimentale»	solamente perché i grandi angioi	tan sólo porque los angelotes
	Le mie lagrime avrebbero l’aria	Mis lágrimas parecerían
«I fiumi»	Ho tirato su	He levantado
«Memorie d’adolescenza»	carica d’ ogni cosa , non articolava, non distingueva	cargada de todo , no articulaba, no distinguía

En dos ocasiones elimina el adjetivo «grandi» y recupera el significado añadiendo a los sustantivos los sufijos aumentativos -azo y -ote: «ojazos» y «angelotes». En otro caso, en cambio, elimina el adjetivo «tenerella» y recupera tanto el significado como el sufijo -ella con el solo sustantivo «cuerpecillo». Por lo general, Díez-Canedo se muestra muy atento en conservar los sufijos utilizados en los originales: «augelletta»/«avecica», «augelletti»/«pajarillos», «colombelle»/«tortolillas», «arboscelli»/«arbolillos», «praticelli»/«jardinillos», «canzonetta» o «canzoncina»/«cancioncilla», «vecchietta»/«viejecilla».

Muy a menudo emplea también la técnica de la ‘ampliación’ introduciendo elementos implícitos y precisiones que no están presentes en el original:

«Il sogno»	Sei tu quella di prima? E che ti strugge/ internamente? Obblivione ingombra	de ti? ¿la de antes eres? y ¿qué interno/ mal te atormenta? —Ya el olvido anubla
«Alla Regina d'Italia»	Onde venisti? quali a noi secoli/ sì mite e bella ti tramandarono?	¿Cuál es tu origen? ¿qué nobles épocas/ nos dan tan suave, tan bella dádiva ?
«L'inganno»	questa tranquillità che mi circonda d'un gaudio troppo, forse, inconsueto.	y esta calma me inmerge en la alegría de un ignoto placer, vivo, completo. in maniera insolita
	è perché meglio l'anima assapora questa tranquillità deliziosa	porque así más el alma saborea de la paz el encanto deleitoso;
«La vecchierella bianca»	fattasi grande e sposa,/ col genero partì? —	feliz, de un hombre esposa,/ se fue lejos de aquí ?—
	— Ricordi le preghiere/ presso la prima cuna/ che la nonna imbastì?	—¿Recuerdas las plegarias/ junto a la tierna cuna,/ cuyas ropas la abuela/ bordaba junto a ti ?—
	Vuoi tu morir col di ?	al ver que muere el día,/ ¿morir no quieres, di?
«La donna dalla corazza d'acciaio»	Parea, la corazza, foderata d'aculei roventi contra il nudo.	Parecía, la coraza, forrada de agujones ardientes contra el cuerpo desnudo.
«Ore di pioggia»	avvinghiata di forte dulcamara/ da le tortili spire di serpente,	como un féretro, envuelta en una rara/ vestidura de fuerte dulcamara
	mansuetudine di Santa Chiara	mansedumbre monjil de Santa Chiara
«Fanali e mendicanti»	che vanno in elemosina	van a pedir limosna por la ciudad
«La fonte del bene»	n'occorre una brocca a guarire una piaga.	Para curar una llaga requiérese un cántaro lleno.
«Memorie d'adolescenza»	non avrei voluto altro che riposare, se fosse stato/ possibile.	No hubiera querido más que descansar, si el descanso / fuese posible.
«Quousque eadem?»	La donna, se ben fa come la luna,/ è sempre quella, sia bruna, sia bianca	Blanca o morena, si es como la luna/ mudable la mujer, nunca varía.
«La vecchierella bianca»	Oh come sola sei...	Hoy, sola con tus penas,
«Le violette»	Cumuli di violette parevano sotto le ciglia.	Mazos de violetas eran bajo las cejas sus ojos.

En algunos casos para realzar el significado añade un adjetivo: «monjil» «mudable»; o un sustantivo: «mal», «dádiva», «encanto», «descanso», «sus ojos». En otros introduce

un complemento: «de un ignoto placer, vivo, completo», «lejos de aquí», «en una rara vestidura», «por la ciudad», «con tus penas»; y hasta una subordinada: «al ver que muere el día».

La tendencia a explicitar los significados alusivos se hace patente también cuando el traductor reformula los versos originales sin amplificarlos:

«Suspiria de profundis»	Che mai <u>feci</u> , che mai feci, mio Dio?	¿Cuándo pequé , cuál es mi culpa , oh Dios?
	Se <u>troppo è dolce</u> al mio peccato il sonno.	Si no merece mi pecado el sueño.
	Dunque è vero? <u>È così</u> ? Questo romore	¿Y es verdad, no hay remedio ? Ese rumor

La traducción apunta directamente al pecado y a la culpa sin dejar suspensos los significados de las proposiciones interrogativas: «Che mai feci» o «È così?».

Hemos registrado un uso reducido de la técnica de la ‘elisión’:

«A mia moglie»	per bere, e in terra raspa:	para beber, y escarba;
«Fanali e mendicanti»	nude le teste e scalzi i piedi	descubiertos, descalzos,
«Sgomento»	e carezzo con man che trema l’erba.	Y, trémulo, las hierbas acaricio.
«Andante»	— Andiamo lenti ti prego	—despacio, te lo ruego

En estos casos se eliminan precisiones que son implícitas en los demás elementos lingüísticos. Evidenciamos, en cambio, un caso en el que omite un elemento del original —sin compensarlo— no por necesidades métricas (son versos libres) sino por la dificultad en hallar un correspondiente en español:

«Primavera burguesa»	questi falsi richiami ciabattori	esos falsos reclamos
----------------------	---	----------------------

El término italiano indica una persona descuidada, desaliñada. Se trata, sin embargo, de una forma muy expresiva porque deriva del sustantivo *ciabatte* (zapatillas de casa o pantuflas) y utiliza la imagen metafórica de la persona en babuchas para expresar el significado de desaliño. Como no existe un sustantivo equivalente en español, escoge eliminarlo en lugar de introducir una paráfrasis.

Introducción de parejas de adjetivos

Díez-Canedo muestra la tendencia a introducir, con respecto al original, parejas de adjetivos, frecuentes en la poesía española de ascendencia petrarquista a partir del siglo XV.

«Un'augelletta, Amor, di penna nera...»	Un'augelletta, Amor, di penna nera,/ vaga volando, col posar adorno	Un avecica, Amor, de negra pluma/ vaga volando; tan graciosa y bella
«Sovra la riva d'un corrente fiume...»	diciendo Ell'è una ninfa di Diana,/ venuta qui d'una foresta strana .	diciendo: —Es una ninfa de Diana;/ vino de selva incógnita y lejana .
«CXIII»	Oh quanto è breve ogni piacer terreno!	¡Cuánto el placer del mundo es breve y vano!
«Il sogno»	Morta non mi pareo, ma triste , e quale/ degli infelici è la sembianza. Al capo	Muerta no parecía, sino triste criatura infeliz . A la cabeza
«Morte Regina»	Diritta al ciel, di mezzo al mar sonante,/ una montagna smisurata sale,	Yérguese al cielo, desde el mar sonante,/ firme y descomunal , una montaña;
«Ritorno a sera»	Dolce il ritorno per la via che mena / alla casa nell'ora della cena	¡Dulce vuelta al hogar en la serena / tarde azul , cuando es hora de la cena
	E dentro vedo, tuttavia deserta , la nostra mensa rilucente e netta;	Y dentro miro, plácida y desierta / nuestra mesa blanquísima, brillante,
«L'inganno»	questa tranquillità che mi circonda/ d'un gaudio troppo, forse, inconsueto .	Y esta calma me inmerge en la alegría/ de un ignoto placer, vivo, completo .
«Suspiria de profundis»	Oh dolce, nel profondo letto, il sonno!	¡Oh lecho tibio y hondo , dulce sueño!
«Quousque eadem?»	o vicende costanti, ore infinite ,/ che stanchezza m'assale s'io vi penso!	Lentas horas eternas , ¡oh, qué horrible,/ qué atroz cansancio al recordaros pruebo!
«A l'Automobile de course»	ton pas véloce, accélération sa palpitation/ sanguinolente au ras de l'horizon...	midiendo, con su roja palpitación sangrienta / que se acelera a ras del horizonte...
«A mia moglie»	Tu sei come una giovane,/ una bianca pollastra.	Eres tal como una/ blanca gallina joven .
	Che la tua voce ha la soave e triste / musica dei pollai.	De la música triste, triste y suave ,/ de un gallinero.

	Tu sei come una lunga / cagna, che sempre tanta	Eres como la perra/ larga y fina , que siempre
«Dalla rupe di Portovenere»	[...] si avventa/ insaziato allo scoglio a picco . Qui sulla torre,	[...]va a aplastarse/ contra el alto escollo a pico , insaciable. En esta torre,

En algunos casos introduce un doble adjetivo en lugar de un complemento: «[blanca gallina] joven» («una giovane»), «tan graciosa y bella» («col posar adorno»), «[triste criatura] infeliz» («degli infelici»). Hay un solo caso en que sustituye una subordinada: «serena [tarde] azul» («per la via che mena»). En otras ocasiones añade un elemento que no está presente en el texto origen: «[selva incógnita] y lejana» («foresta strana»), «[breve] y vano» («breve»), «[lecho] tibio [y hondo]» («profondo letto»), «roja [palpitación sangrienta]» («palpitation sanguinolente»), «[perra larga] y fina» («lunga cagna»), «alto [escollo a pico]» («scoglio a picco»).

9.3 Plano morfosintáctico

El análisis comparativo ha revelado que los textos meta presentan transformaciones, con respecto a los originales, también de carácter morfológico y sintáctico. Los tres procedimientos morfosintácticos a los que acude más frecuentemente Díez-Canedo son los siguientes: el cambio de la categoría gramatical, el cambio del número de sustantivos y adjetivos, y el cambio de la posición de los elementos lingüísticos.

Cambio de la categoría gramatical (transposición)

De los datos recopilados sobresale la tendencia a la ‘nominalización’, o sea, el traductor prima el empleo de sustantivos para verter al español elementos lingüísticos que pertenecen a categorías gramaticales diferentes en los textos origen:

«Cavaliere impaziente delle tardate nozze, scrive alla sua bellissima Sposa questa lettera»	Impaziente delle tardate nozze	Impaciente por la tardanza de sus nupcias
«Se eletto m’hai nel ciel per tuo consorte...»	Sai come sopra noi regna la Morte,	Sabes que nuestra reina aquí es la Muerte,
	e spirasti nel volto a me la vita.	magisterio dio el soplo de la vida.
«Il sogno»	appressommi la destra, e sospirando ,	la diestra me acercó, y en un suspiro
«In vano»	Con lui piangemmo in vano.	Fue nuestro llanto vano.

	Arte, o tremenda!, ancora tu non ti sei svelata .	¡Arte cruel! Te ocultas aún bajo tus velos .
«Suspiria de profundis»	Guardavi gli occhi miei tu, l'altra notte,/ ardere ...	El ardor de mis ojos la otra noche/ mirabas...
	Oh dolce , ne la notte alta, dormire!	¡Oh, la dulzura de poder dormir!
	alta pietà del grave uman dolore...	Les da de un hombre lástima el dolor.
«Ode pour la résurrection latine»	Et j'entends les chevaux des Dioscures hennir .	Y oigo el relincho de los caballos de los Dioscuros.
	pour qu'ils couchent avec toutes dans leur sang épais	para que yazgan con todas en el espesor de su sangre,
«A l'Automobile de course»	Montagnes, ô Bétail monstrueux ! ô Mammouths	¡Montañas, oh rebaño de monstruos! Mastodontes
	Montagnes aux frais manteaux d'azur !...	¡Oh montañas de frescor mantos de azur! ¡Oh bellos
«Quousque eadem?»	Ho disgusto del sogno come d'una/ bevanda troppo facile . Nessuna	que me disgusta el sueño como una/ bebida falta de vigor! Ninguna
«A mia moglie»	Ed il suo amore soffre di gelosia.	Y hay en su amor la pena de los celos.
	Se l'incontri, e muggire / l'odi, tanto è quel suono	Si la encuentras y escuchas/ su mugido , hay tal duelo
«La capra»	questa voce sentiva/ gemere in una capra solitaria.	yo percibí el gemido / de esa voz en la capra solitaria.
	sentiva querelarsi ogni altro male	sentí la queja de todos los males,
«Ore di pioggia»	E gli orti di giallastri crisantemi	El amarillo de los crisantemos
«Le cose che fanno la primavera»	L'acqua rimbalzante dei passerii sui tetti.	El saltar de los pájaros, como el del agua, por los tejados.
«I tetti»	altri madreperlaci come	otras de madreperla , como
	Vecchie vele tignose	Viejas velas con tiña
«Vedute dal Paradiso»	Tutte vestite e velate di nero,	Todas de negro, vestidos y mantos ,
«Sgomento»	Scorrono sotto l'acque vorticose .	Corren abajo en vórtice las aguas,
	Ma non le vede lui: il poco sole/ ci si prende beato . E se gli giunge	mas no las ve; que en beatitud sencilla/ toma un poco de sol. Si acaso llega

--	--	--

Díez-Canedo adopta el proceso de nominalización como solución de traducción en diferentes contextos. En primer lugar, se debe a la voluntad de conservar el metro y la rima del original. Por ejemplo, en «Corren abajo en vórtice las aguas» el complemento «en vórtice» le permite crear una sinalefa entre ‘abajo en’ y conservar el metro endecasílabo, lo que no sería posible con el adjetivo ‘vortiginoso’. En «la diestra me acercó, y en un suspiro» escoge el complemento «en un suspiro» (cinco sílabas) porque el gerundio ‘suspirando’ (cuatro sílabas) dejaría el verso con diez sílabas (una menos). Al traducir «Oh dolce, ne la notte alta, dormire!» no puede comenzar el verso con *«Oh dulce, en la noche...» porque la sinalefa ‘dulce en’ restaría una sílaba al metro endecasílabo, así que reformula el contenido empleando el sustantivo ‘dulzura’ y sacrificando la indicación temporal «ne la notte alta»: «¡Oh, la dulzura de poder dormir!». En otras ocasiones, escoge el sustantivo por ser un uso más común con respecto al adjetivo en la lengua española: para traducir «tardate nozze» emplea necesariamente el sustantivo ‘tardanza’ («la tardanza de sus nupcias») ya que el participio ‘tardado’ no suele asumir un valor adjetival como ‘tardato’ en italiano. Hay casos en que no existe una forma adjetival equivalente a la italiana: *madreperlaceo* en español se traduce como ‘nacarado’ (del sustantivo ‘nácar’), así que para mantener la referencia a la ‘madreperla’ sustituye el adjetivo con el complemento «de madreperla». Por último, el uso de sustantivos responde a elecciones estilísticas. En el poema de versos libres «I tetti», elige traducir «tignose» con el complemento «con tiña» en lugar del adjetivo equivalente ‘tiñoso’. Asimismo, en «A l’Automobile de course» (de versos libres) traduce «ô Bétail monstrueux» con «oh rebaño de monstruos».

El uso de la técnica de la ‘transposición’ no se ciñe a la nominalización, sino que hemos registrado otros cambios de categoría gramatical, aunque con una frecuencia menor. Hay algunos casos en que se sustituye el sustantivo presente en el texto origen con una forma adjetival o verbal:

«Cavaliere impaziente...»	o sfera de gli ardori , o paradiso,	¡oh paraíso, calurosa esfera,
«A mia moglie»	Tu sei come una lunga/ cagna, che sempre tanta/ dolcezza ha ne gli occhi,/ e ferocia nel cuore.	Eres como la perra/ larga y fina, que siempre/ tiene tan dulce ojos/ y corazón tan fiero .
«Monastero buddista»	Scintillio di fiori vaghi	Cintilantes floraciones,

«Monastero buddista»	e col battito dei bronzi	mientras los bronce tintinan
«Fanali e mendicanti»	Nella pioggia i fanali tra gli alberelli	Llueve ; y los faroles entre los arbolillos

En «Monastero buddista» reformula el primer verso («Scintillio di fiori vaghi») para conservar el metro heptasílabo y el esquema de rimas: el participio adjetivado «Scintillio» pasar a ser el sustantivo «Scintillio» y se sacrifica el atributo «vaghi». Asimismo, no mantiene el sustantivo ‘battito’ en «e col battito dei bronzi» porque las preposiciones italianas ‘col’ y ‘dei’ en español cuentan con dos sílabas (‘con el’ y ‘de los’). Por tanto, reformula el verso y «los bronce» se convierten en el sujeto del verbo onomatopéyico ‘tintinar’.

Evidenciamos, por último, la presencia de algunos casos en los que se sustituye un verbo con la correspondiente forma adjetival:

«Ate»	Una rana cantava non lontana,/ che lo guidò. Qua qua, cantava, è l’acqua:	Una rana cantora , no muy lejos/ le guió: —Vivo en agua; vivo en agua;
«In vano»	Gloria, tu passi ; ed altre	Gloria fugaz : en otras
«Suspiria de profundis»	Ella, dormendo, genera il silenzio;	Durmiendo, es genitora del silencio;
	onde il gran piano odora ,	de flores olorosa
«Monastero buddista»	sul davanti romba il mare.	delante, la mar sonante .
«La fanciulla»	a cui le guance ira e vergogna infiamma ,	rojas de ira y vergüenza las mejillas,
	chioma vi tondeggiava il tuo bel volto,	cabellera tu faz era redonda

En el primer ejemplo el cambio de categoría gramatical de «cantava» en «cantora» depende de la reformulación del verso siguiente. Como el adverbio demostrativo *qua* (repetido en el texto origen) en español cuenta con dos sílabas (‘aquí’), Díez-Canedo encuentra la solución para conservar el metro endecasílabo y la epanalepsis en la repetición de otros elementos lingüísticos: «vivo en agua».

Cambio del número (singular y plural)

Por lo que concierne a las variaciones morfológicas, se registra una frecuencia notable de ocurrencias en las que se modifica el número de un sustantivo de plural a

singular. La razón suele ser el respeto de la métrica original y está relacionada con diferencias gramaticales entre español e italiano. Las preposiciones plurales monosilábicas *dai, dei, ai* pasan a ser de dos sílabas en español ('de los/las', 'a los/las'); en italiano la desinencia del plural es una vocal, así como el singular, mientras que en español termina con una -s, lo que no permite crear una sinalefa cuando la palabra sucesiva empieza por vocal. A continuación, proporcionamos algunos ejemplos:

«Cavaliere impaziente...»	farvi de le mie fiamme intera fede,	daros fe de la llama en que me abraso,
«Il sogno»	i tuoi pensieri , e gli avviluppa il sonno;	tu pensamiento y el sopor lo envuelve
	la morte ai giovanetti , e duro è il fato	la muerte al mozo , y el destino es duro
	l' inesperti della vita, e molte	al inexperto de la vida, y mucho
	pur fisso in ciel che quei sudori estremi	mandado estaba que el sudor extremo
	provar dovesse, a me restasse intera/ questa misera spoglia ? Oh quante volte	y no más estos míseros despojos / intactos me quedarán? ¡Cuántas veces
	e sperando traeva le notti e i giorni ;	desesperaba, día y noche ; en duda
«Alla Regina d'Italia»	a i latin' soli la fulva e cerula	al sol del Lacio la blonda y áspera
	ne l'april novo surge da' vertici	cuando abril nace, surge del vértice
	ride a le valli d'ubertà floride,	leda sonríe y al valle ubérrimo,
	nata ne' fieri tumulti libera	hija del fiero tumulto , indómita,
«Preghiera alla Madre immortale»	accordi, e sonar come sistri	acordes, y el sonar de sistro
	Tu proteggi il sonno dei prodi .	Tú amparas el sueño del fuerte .
«Quousque eadem?»	Estatì, autunni, inverni, primavere,	Otoño, invierno, primavera, estío,
«Ode pour la résurrection latine»	et quelles beautés nouvelles	nuevos, qué nueva hermosura ,
	et brillent comme les fers des javelots ;	brillantes como hierros de venablo ;
«La vecchierella bianca»	ai teneri uccelletti ,/ che dagli alberi intorno/ e dai vicini tetti	y al tierno pajarillo / que en un árbol se posa/ o en un próximo techo
«Memorie d'adolescenza»	Supino, ombre e sole, foglie	Tendido, sombra y sol, hojas
«Andante»	voglie di mamma che ci cunava	gusto de madre cuando nos mecía

En varios componimientos ese tipo de modificación morfológica se aplica a una serie de sustantivos. En el poema «Quousque eadem?» el traductor convierte en singular todas las estaciones del año para conservar las sinalefas como en el original y, además, cambia la posición de los elementos: «estío» cierra el verso para reproducir el esquema de rimas («Otoño, invierno, primavera, estío»). En «La vecchierella bianca» para mantener el metro heptasílabo traduce al singular tres sustantivos sucesivos (‘pajarillo’, ‘árbol’, ‘techo’), así evita el aumento de sílabas: «al tierno» en lugar de ‘a los tiernos’, «un árbol» en lugar de ‘unos árboles’, «un próximo» en lugar de ‘unos próximos’.

Con una frecuencia menor hemos registrado también casos en los que se modifica el sustantivo de singular a plural. La mayoría de las veces depende de cuestiones estilísticas, como en los siguientes poemas de versos de libres:

«Ode pour la résurrection latine»	<i>Væ victis!</i> Les quatre vents du monde/ soufflent la bataille,	<i>¡Væ victis!</i> Los cuatro vientos del mundo/ soplan batallas
«A l’Automobile de course»	et tes géants pneumatiques, pour la danse / que tu mènes sur les blanches routes du monde.	taf – taf y tus neumáticos gigantes, a las danzas / que llevas por los blancos caminos de la tierra.
	Au fracas des abois de ta voix .../ voilà que le Soleil couchant emboîte/ ton pas véloce, accélérant sa palpitation	Al estruendo de los aullidos de tus voces .../ he aquí que el Sol poniente va tus pasos veloces/ midiendo, con su roja palpitación sangrienta
«Le cose che fanno la primavera»	sospendono intorno al cornicione della casa ,	cuelgan en torno a los aleros de las casas

Sin embargo, hay casos en que el número plural está justificado por la métrica:

Lasciar vorrei lo mondo, e Dio servire e dipartirmi d’ogni vanitate , però che veggo crescere e salire mattezza, villania e falsitate , et ancor senno e cortesia morire, e lo fin pregio , e tutta la bontate;	Dejar el mundo, a Dios servir deseo, y abandonar terrenas vanidades pues avanzar y engrandecerse veo locuras, villanías, falsedades . Cortesía y virtud mueren arreo, la bondad y las finas cuadidades ;
---	--

Como los sustantivos ‘vanidad’, ‘falsedad’, ‘cualidad’ son palabras agudas y colocadas al final de verso conllevan el aumento de una sílaba, las convierte al plural para que sean palabras llanas.

Cambio de la posición de los elementos lingüísticos

Desde el punto de vista sintáctico, la transformación más frecuente en los textos meta concierne la posición del adjetivo en el grupo sintagmático nominal. Díez-Canedo muestra la tendencia tanto a anteponer como a posponer el adjetivo con respecto al original por razones estilísticas, especialmente el ritmo y la entonación. Hemos seleccionado algunos poemas ejemplificativos:

«Cavaliere impaziente delle tardate nozze, scrive alla sua bellissima Sposa questa lettera»	Se i languidi miei sguardi,/ se i sospiri interrotti ,/ se le tronche parole / non han fin'hor potuto,/ o bell'Idolo mio,	Si lánguidas miradas,/ represados suspiros ,/ palabras balbucientes ,/ acaso no pudieron,/ Ídolo hermoso mío,
	come in sua propria sfera ,	como en su esfera propia ,
	Stami miei preziosi ,	¡Oh valiosos estambres ,
	Cara mia selva d'oro,	Selva mía de oro,
	del prezioso bosco ,	de la selva preciosa ;
	che tra frondi sì belle ancor recise	y entre tan bellas frondas apresado
	preziose procelle	tempestades preciosas
	invisibil Farfalla	mariposa invisible ,
	Voi pur, begli occhi , sete	Sois también, ojos bellos ,
	Per voi, lumi divini ,	Por vosotros, divinas/ luces , puertas del cielo,
	il mio bel foco eterno,	mi ardor hermoso eterno
	Occhi, lucide stelle ,	Ojos, estrellas claras
	d'un'anima sì fredda il duro sasso .	de alma tan fría como piedra dura .
	di teneri coralli ,	de corales muy tiernos ,
cara carta amorosa ,	amorosa misiva!	

«Preghiera alla Madre immortale»	Natura, mia Madre immortale / che anche tu mi dai vita breve/ e immensi disegni mi poni/ nel cuore, tu nata la prima,	Natura, inmortal madre mía,/ que abrevias también mi existir/ y pones designios inmensos / en mi corazón, que naciste
	Sento un fresco sonno venire.	Siento llegar un sueño fresco .

	La sua barba d'oro era fatta/ d'ali d'uno sciame splendente	Tejían sus barbas de oro/ las alas de espléndido enjambre
	Sano mi facesti nel ventre/ della incorruttibile donna	Sano me formaste en el vientre/ de la mujer incorruptible
	che mi portò. Eccomi sano/ su l'erba, con muscoli snelli/ cuore saldo e fronte capace.	que me llevó. Mírame sano/ en la yerba, con finos músculos/ corazón recio y amplia frente.
	accordi, e sonar come sistri/ il grande oro tuo frumentario.	acordes, y el sonar de sistro/ del oro inmenso de tus eras.
	che udii tante volte, la maschia/ voce nel mio cor solitario	tan oída, la voz viril/ en mi corazón solitario

«Ode pour la résurrection latine»	Quelle horreur et quelle mort/ et quelles beautés nouvelles	¿Qué horror y qué muerte/ nuevos, qué nueva hermosura,
	Quel vent prodigieux excite/ toutes les flammes en travail	¿Qué viento de prodigio excita/ las llamas todas al trabajo
	elle passe entre les deux pierres droites	pasa entre ambas erguidas piedras
	faudra-t-il couronner la proue aiguë,	que ha de coronar la aguda proa;
	et de quel sang, bien plus noir/ que l'égorgeement de la génisse sans tache,	y la sangre, harto más negra/ que el degüello de la no manchada novilla,
	jeune comme alors que la sombre aurore	juvenil como cuando la aurora sombría
	toi que je vis sur l' aridité sublime	oh tú, a quien vi en la sublime aridez
	si jamais je fus ivre de ton regard changeant,	si me embriagó jamás tu cambiante mirada,
	Voici ton jour, voici ton heure,/ Italie ; et, pour cette heure,/ des années merveilleuses,	¡He aquí tu día, tu hora,/ Italia; y para esta hora,/ maravillosos años,
	Les pieds graves du Destin/ se transmuent en ailles soudaines ;	Los graves pies del Destino/ se truecan en súbitas alas;
	<i>Væ victis !</i> La force barbare nous appelle/ au combat sans merci.	<i>¡Væ victis!</i> La bárbara fuerza nos llama/ al despiadado combate.
	pousse son cri lugubre et rejette/ la charogne mal digérée.	lanza lúgubre grito y rechaza/ la mal digerida carroña.
	chaque nuit, dans ses rêves mornes,	todas las noches, en sus torvos sueños,
	tu les laissas mutiler, en silence,/ par la main vile du châteur ;	las dejaste mutilar en silencio/ por la vil mano que castra;

	De toutes ses plaies qui gouttent elle fait une rosée merveilleuse ,	¡Con el gotear de todas sus llagas, hizo un maravilloso rocío ,
--	--	---

«Primavera borghese»	sui sedili solitari : dove bisbigliano gli amanti primaverili.	sobre los solitarios bancos : en que cuchichean los novios primaverales.
	Quest'angolo di mistero spalanca i panorami gialli	Este rincón de misterio abre de par en par los amarillos panoramas
	La città si è dimenticata del grande giardino , che vive	Se ha olvidado la ciudad del jardín extenso que vive
	nessuno disturba il silenzio della solitudine borghese :	nadie turba el silencio de la burguesa soledad :

«Estiva»	stagione dei densi climi	estación de los climas densos ,
	nessuna promessa terrena	no hay terrenal promesa
	stagione estrema , che cade	extrema estación que caes
	dai oro ai più vasti sogni ,	das oro a los sueños más vastos ,
	qualche cadenza dell' indugio eterno .	una cadencia de la eterna duda .

Como se aprecia de los ejemplos, la tendencia a cambiar la posición del adjetivo se registra también en poemas de versos libres y en lengua francesa. Solo un caso depende del respeto de la métrica original. En el verso «en la yerba, con finos músculos» de «Preghiera alla Madre immortale» el traductor pospone el sustantivo con acento esdrújulo al adjetivo para conservar el metro eneasílabo. En los demás ejemplos la musicalidad de los versos justifica la variación.

Díez-Canedo no se ciñe a desplazar el adjetivo con respecto al sustantivo, sino que con una frecuencia menor modifica la posición de otros elementos lingüísticos, como el sintagma verbal en relación con el sintagma nominal del mismo verso:

«Amore, in cui disio ed ho fidanza...»	Amore, in cui disio ed ho fidanza,/ di voi, bella, m'ha dato guiderdone :/ guardomi in fin che vegna la speranza,/ pur aspettando bon tempo e stagione ./ Com'omo ch'è in mare ed ha spene di gire,/ quando vede lo tempo, ed ello spanna,/ e già mai la speranza no lo 'nganna :/ così faccio, madonna, in voi venire.	Amor, por quien aliento y en quien fío,/ vuestro cariño en galardón me ha dado ./ mas para mi ventura, dueño mío,/ tiempo y sazón espero confiado./ De igual modo que diestro marinero/ cuando llega el buen tiempo al mar se lanza/ sin que jamás le engañe la esperanza ./ yo llegar hasta vos, Señora, espero.
	Mia canzonetta, porta esti compianti / a quella che 'n balia ha lo meo core./ e le mie pene contale davanti/ e dille com'eo moro per su'amore :/ e mandimi per suo messaggio a dire/ com'eo conforti l'amore	En tanto, cancioncilla, tus clamores/ conduce a la que tiene prisionero/ mi corazón, y al par de mis dolores/ dile que por su amor de pena muero ./ Torna después aquí, con su licencia./

	ch'i' lei porto :/ e s'eo ver' lei feci alcuno torto ,/ donimi penitenza al suo volire.	trayéndome el consuelo apeteçido ,/ y dile que si falta he cometido / me imponga a su albedrío penitencia.
--	---	--

«Il sogno»	[...]Al capo/ appressommi la destra , e sospirando,	[...]A la cabeza/ la diestra me acercó , y en un suspiro
	[...]Obblivione ingombra/ i tuoi pensieri, e gli avviluppa il sonno ;	[...]—Ya el olvido anubla/ tu pensamiento y el sopor lo envuelve
	quand'è il viver più dolce, e pria che il core / certo si renda com'è tutta indarno	cuando el vivir es más gustoso, y antes/ de que comprenda el corazón lo vano
	la morte ai giovanetti, e duro è il fato	la muerte al mozo, y el destino es duro

En estos casos la razón del cambio suele ser métrica, específicamente la reproducción del esquema métrico del texto origen.

Asimismo, se han registrado algunos casos en los que cambia la posición del adverbio respecto del verbo:

«Tapina me che amavo uno sparviero...»	amavol tanto , ch'io me ne moria	tanto amé que de amarle me moría
«Vedute dal Paradiso»	Lo circondan torno torno	En derredor lo circundan
«Sgomento»	Talor, mentre cammino solo al sole	A veces, cuando solo al sol camino ,
«Appassionata»	descrivono morte, quest'implacabile ricchezza/ animale precipita pazzamente a morire.	describen la muerte, y esta implacable riqueza/ animal locamente se precipita a morir.

Por último, destacamos casos en los que el traductor cambia la posición de dos elementos lingüísticos —o sintagmas— que forman una pareja y pertenecen a la misma categoría gramatical (sustantivos, adjetivos, verbos):

«Lasciar vorrei lo mondo, e Dio servire...»	però che veggo crescere e salire	pues avanzar y engrandecerse veo
	et ancor senno e cortesia morire,	Cortesía y virtud mueren arreo,
	ond'io marito non vorría né sire ,	ni en señor ni marido hallar empleo
«Chi non avesse mai veduto foco...»	e voi mi date pur pene e tormento .	y tan sólo me das tormento y queja!
«Di giugno sì vi do una montagnetta...»	Aranci, cedri , dattili, e lumie	Cedros, naranjos , dátiles, limones

«Cavaliere impaziente delle tardate nozze, scrive alla sua bellissima Sposa questa lettera»	ne le vostre bellezze il foco mio.	el fuego mío en los encantos vuestros
	che tutta è foco mio, raggi, e faville;	que es llama mía chispas y destellos!
	Ma che favello sol di chiome, e lumi?	Mas ¿qué digo de luces , de cabellos?
«Il sogno»	dolor prevale. Oh sfortunata, oh cara!	ciego el dolor. —¡ Oh amada, oh sin ventura!
	Giovane son, ma si consuma e perde	Mozo soy, mas se pierde y se consume
	che la tua destra io tocchi. Ed ella, in atto/ soave e tristo , la porgeva. Or mentre	tu diestra, que la toque. —Y ella en acto/ triste y suave la tendía. Mientras
«Appassionata»	(giorno e notte un pensiero mi divora	(noche y día , en el alma, de una idea

El aspecto interesante es que solo la ocurrencia en «Chi non avesse mai veduto foco...» («y tan sólo me das tormento y queja») tiene una justificación métrica, es decir, colocar el sustantivo ‘queja’ en última posición le permite reproducir la rima. Los demás casos confirman una vez más que Díez-Canedo dirige especial atención a la musicalidad del poema e intenta conservar su ritmo.

Variaciones de la estructura sintáctica

Además de la posición de los elementos lingüísticos en el verso, las transformaciones de los textos meta involucran la estructura sintáctica de los textos origen. A través de los datos recopilados se vislumbra la tendencia de Díez-Canedo a construir períodos con oraciones subordinadas.

Se han registrado con una cierta frecuencia casos en que el traductor sustituye un adjetivo o sustantivo del texto origen con una subordinada encabezada por el conector ‘que’:

«Suspiria de profundis»	Oh desiderio mio lungo, oh silenzio/ <u>agognato!</u> L’incanto del respiro	¡Oh deseos ardientes, oh silencio/ que anhele conseguir! ¿Es que del hálito
«Preghiere alla Madre immortale»	<u>incomunicabile</u> , m’odi.	que nunca te entregas: escucha.
«A l’Automobile de course»	des Astres <u>ruisselants</u> dans le grand lit du ciel.	de los astros que corren por el cauce del cielo.
«Desolazione del povero poeta sentimentale»	povera tenera preda del <u>primo venuto</u> ;	mísera, tierna presa del que primero llegara ;

«A mia moglie»	le <u>movenze leggere</u> ;	tienes: que <u>andas ligera</u> ;
«La porta»	di ferro <u>battuto</u> ,	de hiero que <u>el martillo golpeará</u>
«Monastero buddista»	Qualche cerula montagna/ <u>là nel</u> fondo e la campagna	Un monte azul que <u>se pierde/ lejos,</u> <u>lejos</u> . Toda verde
«Le lanterne dei chilometri»	Ecco l'altra lanterna: un altro chilometro <u>fuggito</u> .	Mira el kilómetro que <u>huye</u> : una linterna./ Mira la otra linterna: otro kilómetro que <u>huyó</u> .
«Le cose che fanno la primavera»	mentre passan le guardie, <u>col</u> <u>bastone</u>	al paso de los guardias, que <u>llevan el</u> <u>bastón</u>
	malgrado le legnate <u>del padrone</u>	pese a los palos que <u>el amo le pega</u> ,
«Estiva»	stagione <u>la meno dolente</u>	estación que <u>menos padece</u>
«Vedute del Paradiso»	c'è una camicia bianca <u>di bucato</u> .	una camisa blanca que <u>pasó por la</u> <u>colada</u> .

Esta tendencia se conecta con la intención de Díez-Canedo de hacer más explícito el contenido semántico del original y el relativo empleo de las técnicas de ampliación lingüística y amplificación.

Hemos individuado, en cambio, un número muy reducido de casos en que una subordinada del texto origen se sustituye en el texto meta con un adjetivo o un sintagma nominal:

«Preghiera alla Madre immortale»	pour sentir sur mon cou qui <u>tressaille</u>	para sentir en torno de mi cerviz <u>estremecida</u>
«Desolazione del povero poeta sentimentale»	per ogni cosa che <u>se ne andava!</u>	por cada cosa <u>desaparecida!</u>
«A mia moglie»	che <u>avvicinano</u> a Dio,	<u>tan próximos</u> a Dios;
«La fanciulla»	dalla pena che <u>avevi</u> .	del sofoco <u>pasado</u> .
«Appassionata»	Il mio essere impazzisce nella luce, come succede/ che d'estate <u>le piazze</u> <u>son terribili</u> da attraversare.	Mi ser, en la luz, enloquece, como pasa/ en verano <u>con las plazas</u> <u>terribles</u> de atravesar.

La predilección por las subordinadas se aprecia también cuando en el texto origen un período está constituido por oraciones coordinadas:

«Suspiria de profundis»	Levo io la fronte angusta, <u>arsa dal male</u> .	Alzo la frente que me abrasa el mal .
«Desolazione del povero poeta sentimentale»	E non domandarmi;/ <u>io non saprei</u> dirti che parole così vane,	Ni me preguntes;/ que no supiera decirte más que palabras tan vanas,
«La capra»	per celia, poi perché il dolore è eterno,/ <u>ha</u> una voce e non varia:	por broma, luego por dolor eterno/ que tiene una voz sola y no la cambia;
«Il muro»	So che sei lì, e <u>mi cerchi</u> e mi vuoi, [...]	Sé que está allí, que me buscas , me quieres, [...]
«Estiva»	e <u>sembri mettere a volte</u>	que a veces pareces poner
«Sgomento»	Ma non le vede lui: <u>il poco sole/ ci si prende beato</u> . E se gli giunge	mas no las ve; que en beatitud sencilla/ toma un poco de sol. Si acaso llega
«Mamma»	e ora non senti/ <u>mi muto</u> ogni giorno voce/ ogni volta non vedi/ <u>scopro</u> un nuovo dolore	y no sientes ahora/ que cambio de voz cada día/ no ves que a cada paso/ <u>descubro</u> un dolor nuevo

Asimismo, hay algunos casos en que el texto origen presenta una frase principal o una serie de frases principales mientras que el texto meta añade una subordinada o conecta las proposiciones sucesivas con un nexos subordinante:

«Quousque eadem?»	Oh cessate! <u>La musica mi stanca</u> ./ <u>Ho disgusto</u> del sogno come d'una	¡Oh, cesad, que la música me <u>hastía</u> ./ que me disgusta el sueño como una
	terribile. — Me misero! <u>Né il sonno/</u> <u>mi chiuderà</u> questi occhi	cruel. — ¡Triste de mí, que ya ni el <u>sueño/ me cerrará</u> los ojos
«La fonte del bene»	Quell'acqua <u>guarisce</u> le piaghe.	Da un agua que cura las llagas.
«Sgomento»	E se gli giunge/ talora mormorio d'acque, <u>lo crede/ ronzo</u> d'orecchi illusi.	Si acaso llega/ murmurio de aguas a su oído, cree/ que es zumbido ilusorio.
	Perché a me par, vivendo questa mia/ povera vita, un'altra rasentarne	Porque viviendo yo esta pobre vida/ que tengo , me parece sentir otra

Por último, destacamos la tendencia del traductor a convertir las subordinadas implícitas del texto origen, o sea, las oraciones con un verbo al gerundio, participio o infinitivo, en subordinadas explícitas:

«A l'Automobile de course»	<u>nourri</u> de flamme et d'huiles minérales,	que te nutres de fuego y aceites minerales,
	ton pas véloce, <u>accéléra</u> nt sa palpitation	que se acelera a ras del horizonte...
	Beaux fleuves <u>respira</u> nt au clair de lune !...	ríos que respirais a la luz de la luna!
«La fonte del bene»	Sta intorno a la fonte la gente <u>aspetta</u> ndo la stilla.	Rodea la fuente la gente que espera la gota.
«Desolazione del povero poeta sentimentale»	e desiderai di essere <u>venduto</u> ,/ e di essere <u>battuto</u> ,/ di essere <u>costretto</u> a digiunare	y pedí que me vendieran ,/ que me pegaran ,/ que me obligaran al ayuno,
«Andante»	— sai, divento un altro/ a cammina re con te	—mira, me vuelvo otro/ cuando contigo <u>voy</u>

Modulación

Un último aspecto relacionado con el nivel sintáctico que queremos evidenciar es el uso por parte de Díez-Canedo de la técnica de la 'modulación', lo que supone cambiar le sujeto o el punto de vista de una frase. A continuación, brindamos algunos casos ejemplificativos:

«Un'augelletta...»	mi fa seguir sua vista ciascun giorno.	que la mirada se me va tras ella.
	allor si fugge sanza aver merzede	[...] y ella me esquiva
«Né te, né altra voglio amar già mai...»	Né te, né altra voglio amar già mai,	Ni a ti ni a otra quiere amar mi pecho ,
«In vano»	Nessun dolente al mondo da noi fu consolato .	Ni un dolor consegui mos mitigar en la tierra.
«Suspiria de profundis»	[...] Ed io respiro/ quest'aria ov' ella beve la sua pace!	[...] ¡ Bebo con mi hálito/ el aire, para ella todo paz!
	Sente l'alba ed <u>i veli ampi</u> la notte / agita pe' suoi mille archi di fiamma.	Llega el alba: los velos de la noche/ se agitan entre mil arcos de llama.
	Ben, io sia cieco . Io m'offro , ecco, a la morte.	Ciégame . Mírame pronto a la muerte.
«Dalla rupe di Portovenere»	odora/ la rupe d'erbe montane	la hierba / del monte aroma el peñasco

«Il flauto»	Fremono i mandorli in fiore al soffio dei tepidi venti:	Tibios los vientos agitan los tiernos almendros floridos;
	Lancio la melodia per i sette fori del flauto,	Lanza la <u>melodía</u> por sus siete agujeros mi flauta ;
«Ore di pioggia»	E gli orti di giallastri crisantemi/ si popolano e la malinconia	El amarillo de los crisantemos/ <u>los huertos puebla</u> y la melancolía
«La fonte del bene»	La fonte ne getta tre stille ogni giorno,	Manan de la fuente tres gotas por día.
«Estiva»	— ci si risveglia come in un acquario —	— nos despiertan como en un acuario—
«Andante»	ho tante cose a vedere	porque hay tanto que ver

En más de una ocasión Díez-Canedo prima la construcción sujeto-verbo-complemento objeto directo al convertir el sujeto del texto origen en complemento objeto en el texto meta. Por ejemplo, la frase «gli orti [...] si popolano» pasa a ser «el amarillo puebla los huertos» o «Fremono i mandorli» pasa a ser «los vientos agitan los tiernos almendros». En cambio, en «Lancio la melodia per i sette fori del flauto» escoge cambiar el agente de la proposición y sustituir el sujeto ‘yo’ implícito introduciendo una tercera persona singular: «mi flauta» («Lanza la melodía por sus siete agujeros mi flauta»). Así como en «Ben, io sia cieco. Io m’offro, ecco, a la morte», la petición («io sia cieco») y la acción verbal («Io m’offro») expresadas a través de la primera persona singular se convierten en imperativos que involucran el sujeto ‘tu’: «Ciégame. Mírame pronto a la muerte». Hay casos también en los que cambia la perspectiva reformulando el verso entero, como al traducir «Ed io respiro/ quest’aria ov’ella beve la sua pace!». En el texto meta no asocia el verbo ‘beber’ con la tercera persona singular femenina («ella beve») sino al sujeto ‘yo’: «¡Bebo con mi hálito/ el aire, para ella todo paz!». Recupera el verbo *respirare* («io respiro») con el sustantivo ‘hálito’ creando la imagen metafórica «Bebo con mi hálito».

9.4 Referencias culturales

Una vez investigadas las transformaciones de los textos meta que remiten a los tres niveles lingüísticos (fónico, léxico-semántico y morfosintáctico), consideramos necesario concluir el estudio traductológico evidenciando el comportamiento traductor de Díez-Canedo en relación con algunos aspectos textuales o suprasegmentales.

En primer lugar, en el corpus de textos origen se han detectado algunas referencias culturales, que el traductor traspone al español adoptando diferentes técnicas.

[«Alla Regina d'Italia»]

in su le piazze liete di candidi marmi, di fiori, di sole; e — O nuvola che in ombra d'amore trapassi, — l' Alighieri cantava — sorridi! —	y por las plazas ricas de mármoles y sol y flores, Dante <u>en sus cánticos</u> —«¡Oh nube que pasas — cantaba — cual visión amorosa, sonríe!»?...
--	---

Con el fin de conservar la forma métrica original introduce la referencia al poeta italiano mencionando el nombre («Dante») —con menos sílabas— en lugar del apellido («l'Alighieri») y, además, introduce una precisión que no está presente en el texto origen: «en sus cánticos» (referencia directa a la *Divina Comedia*), lo que le permite mantener la terminación esdrújula del segundo verso de cada estrofa.

Ne le ardue rocche, quando tingeasi a i latin' soli la fulva e cerula Germania [...]	¿Fue en arduas rocas, cuando tostábase al sol del Lacio la blonda y áspera Germania, [...]
---	---

La expresión «latin' soli» hace referencia a la tradición clásica italiana y a la grandiosidad de la antigua Roma. En el texto meta se conserva la metáfora con una variación morfológica. Para conservar el metro decasílabo cambia el número del sustantivo «soli» (de plural a singular) ya que la traducción *«a los soles latines» añadiría dos sílabas más con respecto al original. Asimismo, modifica la categoría gramatical del adjetivo «latin'» convirtiéndolo en un sustantivo («del Lacio») para recuperar una sílaba.

Salve, o tu buona, sin che i fantasimi di Raffaello ne' puri vesperi trasvolin d'Italia e fra' lauri la canzon del Petrarca sospiri!	¡Salve, piadosa, mientras aéreas sombras de Sanzio pueblen los vésperos de Italia, y suspire <u>amorosa</u> la canción de Petrarca entre lauros!
---	---

En este caso menciona el pintor italiano con el apellido («Sanzio») por ser más breve con respecto al nombre («Raffaello»). En cambio, traspone de forma idéntica al original la referencia a la «canzon del Petrarca» y añade solo el adverbio «amorosa», que le permite respetar el metro y enfatizar la mención al poeta italiano. Evidenciamos, además, la solución de traducción que adopta para traducir «fantasimi». El término italiano es una forma toscana de *fantasma* que, sin embargo, apunta solo a los significados de espectro,

sombra, imagen ilusoria u objeto sin realidad⁵⁶⁷. Así que, Díez-Canedo lo vierte al español con el sustantivo «sombras» y añade el adjetivo «aéreas» para realzar el significado de incorporeidad.

[«Ode pour la résurrection latine»]

J'entends sur l'antique basalte, dans la ruine d'Ostie , résonner le pas de Celle qui seule rompt l'incertitude du combat. Vient-elle du bois de Laurente ? Va-t-elle vers la route des Tombeaux ? Elle marche le long des môles noyés, elle passe entre les deux pierres droites qui désignent la Porte Marine .	Oigo, sobre el antiguo basalto en la ruina de Ostia , resonar los pasos de Aquella que, sola, rompe la incertidumbre del combate. ¿Viene del bosque de Laurente ? ¿Va a la vía de los Sepulcros ? Sigue por los muelles anegados, pasa entre ambas erguidas piedras que señalan la Puerta Marina .
---	--

toi que je vis sur l'aridité sublime bondir du roc d'Ardée	oh tú, a quien vi en la sublime aridez saltar de la roca de Ardeo
--	---

Comme le prêtre de Mars aux enfants de Lanuve ,	Cual sacerdote de Marte a la prole Lanuvia
--	---

Todos los elementos culturales mencionados hacen referencia a las ciudades antiguas del imperio romano colocadas en el Lacio: Ostia, Lanuvio, Ardea. Para traducirlos Díez-Canedo adopta la técnica del equivalente acuñado. Solo en el caso del topónimo «Lanuve» escoge cambiar la categoría gramatical convirtiéndolo en el adjetivo «Lanuvia», de género femenino en concordancia con el sustantivo «prole», aunque mantiene la mayúscula.

[«Papa Leon X»]

A mezzanotte il Papa in Vaticano , guardingo, sol, con la lucerna in mano,	Media la noche: cruza el Vaticano , solo, el Papa León , linterna en mano
--	--

V'è ascoso un quadro sotto un drappo nero; <u>Luca Cranach</u> vi fe' <u>Martin Lutero</u> .	Un lienzo allí; lo encubre paño austero; de Cránach es: efigie de Lutero .
---	---

⁵⁶⁷ Véase la definición de la entrada «Fantasima» en el *Vocabolario on line* del Istituto dell'Enciclopedia Treccani. <<https://www.treccani.it/vocabolario/fantasima/>> [21/10/24].

Con la intención siempre de conservar el metro del poema original (endecasílabo) Díez-Canedo traspone las referencias culturales con leves modificaciones. La primera ocurrencia de la palabra «Papa» en el texto meta va acompañada por el nombre propio («el Papa León»), que no aparece nunca en el texto origen. En cambio, en la traducción no se mencionan los nombres ni de Cránach ni de Lutero porque se amplía la expresión «vi fe'» (truncamiento del verbo *fece*) con más sílabas: «de [Cránach] es: efigie de».

[«Ore di pioggia»]

la città chiusa ne la sua fervente mansuetudine di Santa Chiara .	a la ciudad reclusa en su ferviente mansedumbre <u>monjil</u> de Santa Clara .
--	---

En este caso vuelve a emplear el equivalente acuñado («Santa Clara») y la ampliación para conservar el metro endecasílabo: introduce el adjetivo «monjil», que no está presente en el original.

[«Le cose che fanno la primavera»]

L' organo di Barberia che suona nel sobborgo il valzer triste della Vedova Allegra .	El organillo que toca en el arrabal el vals triste de la Viuda Alegre .
--	---

La traducción «organillo» por «órgano di Barberia» es el único caso en el que el traductor omite un elemento cultural. Aun siendo un poema de versos libres, elige adoptar la técnica de la elisión y eliminar la precisión «di Barberia» (que procede del inventor del instrumento, Giovanni Barberi). Traslada, en cambio, con el equivalente acuñado el título de la opereta alemana «Viuda Alegre».

L'asino del frate cercatore che s'impuntiglia in mezzo alla strada	El burro del hermano demandadero que se atasca en mitad del camino
---	---

Por último, destacamos un caso en el que adopta la técnica del calco para trasladar al español un elemento de la cultura italiana. El *frate cercatore* es un personaje que siguió existiendo en Italia hasta la primera mitad del siglo XX y se ocupaba de ir a pedir limosna para las necesidades del convento y de los pobres. El equivalente en español es el 'limosnero', con la acepción de persona que solicita limosna para un fin religioso (generalmente el sacristán de la iglesia). Díez-Canedo elige traducirlo de forma literal con

la expresión inusual «hermano demandero»⁵⁶⁸, que, sin embargo, no dificulta la comprensión del poema.

9.5 Ulteriores observaciones

Como hemos venido reconstruyendo, en su labor de traducción Díez-Canedo no descuida ningún elemento de la macroestructura, así como de la microestructura. Este comportamiento traductor se ve confirmado una vez más si consideramos un aspecto textual como la puntuación. Por lo general, reproduce de forma muy precisa los signos de puntuación débiles y fuertes que caracterizan los textos origen, especialmente conserva las frases interrogativas y exclamativas, y asimismo la fragmentación de frases:

Perché mi guardi? Vedi tu la fiamma crescer ne gli occhi miei? Vedi tu il male cangiarsi in morte? — Oh sorridente cielo!	¿Por qué me miras? ¿Ves cómo la llama los ojos me devora? ¿Ves mi mal trocar en muerte?... ¡Oh sonriente cielo!
---	---

J'accepte la gageure... avec Vous, mes Etoiles !... Plus vite !... encore plus vite !... et sans répit, [et sans repos !... Lâchez les freins !... Vous ne pouvez ?... Brisez-les [donc !... Que le pouls du moteur centuple ses élans !	¡Vaya la apuesta!... con Vosotros, ¡Estrellas, mías!... ¡De prisa!... ¡más aún!... ¡sin tregua, [sin descanso!... ¡Soltad los frenos!... ¿No podéis?... [¡Rompedlos! ¡Centuple sus ímpetus el pulso del motor!
---	---

Se registran algunos casos en los que añade una entonación exclamativa o interrogativa, con respecto al original, como técnica para enfatizar el contenido semántico:

«CXIII»	Oh quanto è breve ogni piacer terreno! Passa volando quel che ne diletta: e cuopre poco mèl molto veneno.	¡Cuánto el placer del mundo es breve y vano! <u>¡Huye lo que deleita en vuelo impío y encubre poca miel mucho veneno!</u>
«Cavaliere impaziente delle tardate nozze, scrive alla sua bellissima Sposa questa lettera»	Ah, che a voi per salir scender conviene, che la magion celeste, ove aspirate, o sfera de gli ardori, o paradiso, e posta in quel bel viso.	<u>¡Ay!</u> descender para subir os cumple, que la mansión a que aspiráis, celeste, <u>¡oh paraíso, calurosa esfera, bella en su faz impera!</u>
«Il sogno»	vieni, o cara beltà? Quanto, deh quanto di te mi dolce e duol: né mi credea che risaper tu lo dovessi; e questo facea più sconcolato il dolor mio. Ma sei tu per lasciarmi un'altra volta?	vienes, cara beldad? <u>¡Ay, cuánto, cuánto por tí sufriera y sufro; ni esperaba que a saberlo llegases, y así era desconsolado más el dolor mío!</u> Pero ¿vas a dejarme nuevamente?

⁵⁶⁸ En el *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española (CDH)* no aparecen ocurrencias de la expresión «hermano demandero» (Real Academia de la Lengua Española) [en línea]. <<https://apps.rae.es/CNDHE>> [30/10/24].

	Io n'ho gran tema, or dimmi, e che t'avvenne?	<u>¡Ay, temiéndolo estoy!</u> Mas, di ¿qué fuera
	creder nol posso! <u>Ahi, ahi</u> , che cosa è questa che morte s'addimanda? Oggi per prova intenderlo potessi, e il capo inerme agli atroci del fato odii sottrarre.	creer! <u>¡Ay de mí triste!</u> ¿qué es aquesto que muerte llaman? <u>¡Si hoy en dura prueba lo alcanzase a saber, la testa inerme sustrayendo al rencor tenaz del hado!</u>
«Papa Leon X»	Va di furto, ristà, l'orecchio intende. Tutto è silenzio; egli la via riprende.	Anda quedo, se para: <u>¿un repentino rumor?...</u> Silencio... Sigue su camino.
«Preghieria alla Madre immortale»	Così, così dormir voglio in te che mi dai signoria a pacificar mia discordia, o persuasiva. Ancor novo	Así, siempre así, dormir quiero en ti, que me das señoría para dominar mi discordia, <u>¡oh Persuasiva!</u> Heme aquí,
«Quosque eadem?»	O stanchezza indicibile, d'avere sempre su 'l capo il ciel mite ed immite! Chi potrà darmi un qualche nuovo senso?	<u>¡Ver siempre encima el mismo cielo, impío o piadoso , cansancio indefinible!</u> <u>¡Oh, quien me diera algún sentido nuevo!</u>
«L'inganno»	(L'anima non avrà giammai l'oblio, giammai l'oblio, giammai) Sii benedetta.	<u>(¡Ay, nunca el alma alcanzará el olvido, nunca lo alcanzará!)</u> Bendita seas.
«Mattini»	Forse il succo di qualche violetta bistrò de' miei assorti occhi l'incavo...	<u>¿Una violeta tuya, en mis sonrojos, me puso más hondura en la mirada?</u>

En la mayoría de los casos introduce los signos exclamativos, sobre todo cuando es presente una interjección ('ay', 'oh'), para acentuar la dramaticidad o la poeticidad de lenguaje. Sin embargo, en ocasiones añade también una interrogativa. En «Anda quedo, se para: ¿un repentino/ rumor?... Silencio...» la solución de introducir una frase interrogativa (que sustituye «l'orecchio intende») y los puntos suspensivos realza el ritmo apremiante y la atmósfera misteriosa. En «¿Una violeta tuya, en mis sonrojos,/ me puso más hondura en la mirada?», en cambio, los signos interrogativos recuperan el significado expresado por el adverbio «Forse», que no aparece en el texto meta. Un último caso interesante se aprecia en «Quosque eadem?». El poema original termina con la interrogativa «Chi potrà darmi un qualche nuovo senso?», pero al traducirlo al español Díez-Canedo favorece una entonación exclamativa: «¡Oh, quien me diera algún sentido nuevo!», que intensifica la desesperación y el sufrimiento del yo poético.

10. ANÁLISIS NORMA INICIAL Y RELACIÓN DE EQUIVALENCIA TO Y TM

El análisis contrastivo ha confirmado la vigencia de las formulaciones metodológicas sobre la traducción que Díez-Canedo teoriza a lo largo de su vida. No solo en sus escritos sino también a través de la práctica traductora defiende la posibilidad de traducir la poesía y no necesariamente acudiendo a las versiones en prosa. Al contrario, favorece la traducción del verso en verso como punto de partida para realizar traducciones poéticas que mantengan la esencia del poema original.

Al comparar los TTOO y los TTMM se ha detectado una norma inicial que opera sobre los sesenta y siete poemas que forman el corpus —incluso las versiones poéticas y los dos componimientos traducidos del francés— juntamente con otras normas.

Norma inicial

La norma inicial que moldea las decisiones y el comportamiento traductor con respecto al corpus estudiado consiste en adaptar los textos meta a las normas de versificación del polisistema origen.

El traductor cuida del cómputo silábico, así como del esquema métrico y del ritmo, con gran rigurosidad, lo que entraña algunas modificaciones de tipo semántico y morfosintáctico. Asimismo, procura presentar traducciones en idéntico número de versos con respecto a los textos origen. Los casos reducidos en los que introduce una variación métrica muestran su pretensión de perseguir un equilibrio entre la reproducción de la forma original y la transferencia del significado.

Jerarquía de equivalencia

Las normas que definen los criterios de traducción junto con la norma inicial son las siguientes:

- Transposición de los tropos y las metáforas del texto origen.
- Trasposición del contenido semántico del texto origen.
- Elección de no reproducir la sintaxis y el léxico de la lengua arcaica.
- Reproducción del registro lingüístico y del tono con el que se vehicula el mensaje en el texto origen.

Con la pretensión de conciliar la transferencia de la forma y el contenido del original, a veces el traductor opta por reducir la precisión lexical en la elección de los términos correspondientes en español o introduce variaciones que, sin embargo, no afectan a la transmisión del mensaje. Cuando vierte poemas de versos libres, dirige más atención a la conservación de los matices lexicales de los textos origen, mientras que las modificaciones semánticas se hacen más numerosas en las versiones poéticas que componen el corpus.

Relación de equivalencia entre TO y TM

El tipo de equivalencia que se plantea entre TTOO y TTMM se caracteriza por dar preminencia a la forma y el contenido del texto origen. Así que, Enrique Díez-Canedo contradice la concepción tradicional del primer tercio del siglo XX⁵⁶⁹ que se inclina por la traducción del verso en prosa o por la adaptación del original a las normas rítmicas y a la versificación del polisistema meta. Se encuentra en un lugar intermedio entre los poetas-traductores que defienden la traducción del verso extranjero en prosa⁵⁷⁰, como Juan Ramón Jiménez, Rafael Cansinos Assens, Manuel Machado, Miguel de Unamuno entre otros, y los antólogos como Maristany que muestran apego a la forma del original sin cuidar igualmente de la transferencia de los contenidos.

Díez-Canedo se aleja de la tendencia generalizada a la naturalización de la inspiración extranjera y concibe la traducción como herramienta para enriquecer la literatura nacional ensanchando las posibilidades del verso. Sus criterios de traducción están dirigidos primariamente al polisistema origen. Sin embargo, se ha vislumbrado también un aspecto que aproxima las traducciones al polisistema meta. Díez-Canedo muestra la tendencia a hacer más explícito el contenido semántico del original adoptando las técnicas de la ampliación lingüística y de la amplificación. Es decir, en ocasiones expresa de forma más inteligible una situación solamente esbozada o un significado aludido y contraído en el original.

Por tanto, podemos afirmar que Díez-Canedo no se deja dominar por las normas imperantes del polisistema meta y su comportamiento traductor revela una intención innovadora con respecto al canon tradicional, pero al mismo tiempo se preocupa por la

⁵⁶⁹ Véase el capítulo «Defensa de la traducción en verso» en Jiménez León, *Enrique Díez-Canedo, crítico literario* (pp. 371-374).

⁵⁷⁰ Véase: Pegenaute, «El pensamiento sobre la traducción entre 1900 y 1936».

recepción de sus traducciones como productos culturales y se acoge a normas secundarias que involucran el destinatario del polisistema meta.

Transformaciones

Los problemas que surgen con más evidencia en la traducción de lenguas afines como italiano y español están relacionados con diferencias formales —la acentuación, la formación del plural, las palabras que terminan con vocal o consonante, el número de sílabas de una palabra, etc.— y con el plano léxico-semántico. Una de las dificultades más significativa es la reproducción del mismo matiz lexical evitando aparentes analogías.

El estudio comparativo ha revelado que en los textos traducidos por Díez-Canedo se han producido una serie de transformaciones: la mayoría tiene una justificación en la voluntad de respetar la métrica original, o sea, depende de la norma inicial; algunas se deben a diferencias existentes entre español e italiano; y otras responden a criterios estilísticos propios del traductor.

Desde el punto de vista fónico, los cambios que se introducen en los textos meta afectan solo parcialmente a la forma métrica y al esquema de rimas del original. Con respecto al ritmo, Díez-Canedo no muestra la tendencia a conservar siempre la acentuación de los versos originales, pero cuida de otros aspectos para reproducir el mismo efecto rítmico (los encabalgamientos, la puntuación, la alternancia de oraciones breves y períodos más largos, las frases fragmentadas, las figuras retóricas como la anadiplosis y la epanadiplosis, etc.).

Principalmente las transformaciones se insertan a nivel léxico-semántico y morfosintáctico revelando que el tipo de equivalencia al que aspira el traductor es la conciliación de la forma exterior con el contenido y el sentido del poema.

Desde el punto de vista léxico-semántico las transformaciones más frecuentes son:

- el empleo de términos más generales o neutros con respecto al léxico del texto origen;
- la introducción de precisiones que no están presentes en el original o la formulación con más elementos lingüísticos del mismo concepto;
- la introducción de parejas de adjetivos.

Desde el punto de vista morfológico las transformaciones más frecuentes son:

- el cambio de categoría gramatical de los elementos lingüísticos en el verso, especialmente el proceso de nominalización;

- el cambio del número de sustantivos y adjetivos (de singular a plural o de plural a singular).

Desde el punto de vista sintáctico las transformaciones más frecuentes son:

- el cambio de la distribución de los elementos oracionales en el verso;
- la introducción de subordinadas;
- el cambio del sujeto o del punto de vista en relación con la formulación del texto origen.

Técnicas de traducción

Las técnicas de traducción de las que se sirve Díez-Canedo más frecuentemente son las siguientes: la compensación, la ampliación lingüística, la amplificación, la generalización, la transposición, la modulación y el equivalente acuñado.

Con una frecuencia decididamente menor se registran también casos en los que emplea la particularización, la compresión lingüística, la elisión y el calco.

Conclusiones

La hipótesis general que planteamos al inicio del estudio era que la práctica traductora de Enrique Díez-Canedo constituye un caso ejemplificativo y precursor de la moderna concepción de la traducción durante la Edad de Plata. El presente estudio descriptivo ha venido confirmando que Díez-Canedo tanto con sus formulaciones teóricas como con su práctica traductora estableció «el marco adecuado para una teoría de la traducción poética que va a ser compañera de la introducción de las vanguardias europeas en España»⁵⁷¹ y se aleja de la concepción tradicional de esa época.

La doble vertiente —traductológica y filológico-literaria— a través de la que se condujo el proyecto nos permitió valorar la traducción de textos poéticos según la concepción impulsada por los teóricos de la escuela de la manipulación y la teoría del polisistema, a partir de la contextualización de los textos meta y el análisis del papel social y cultural de Díez-Canedo hasta arrojar luz sobre la importancia de su labor traductora en el estudio de la traducción literaria del italiano al español.

El objetivo general que nos propusimos perseguir era investigar cuál es la tendencia o la norma de traducción imperante en la práctica de Enrique Díez-Canedo. Para alcanzarlo planteamos seis objetivos específicos:

- proporcionar una contextualización historiográfica del corpus de traducciones en relación con el sistema meta y los distintos factores que participan en el proceso de traducción;
- proporcionar una descripción y caracterización del corpus de traducciones y averiguar las razones y los parámetros de selección de los autores y de los textos;
- proponer una edición de las traducciones y de los respectivos textos origen;
- averiguar las técnicas de traducción empleadas y detectar las transformaciones de los textos meta respecto de los textos origen;
- indagar los problemas de traducción que surgen al verter poemas del italiano al español;
- averiguar el tipo de relación de equivalencia que se ha establecido entre los textos meta y los textos origen, y detectar la norma que encabeza la jerarquía de equivalencia a la que está sujeto el comportamiento traductor.

⁵⁷¹ Jiménez León, *Enrique Díez-Canedo, crítico literario*, pp. 371-372.

En relación con estos seis objetivos se han logrado los siguientes resultados:

- I. Contextualización de los textos meta haciendo hincapié en dos elementos principales: la figura de Díez-Canedo como traductor y la literatura italiana traducida en la Edad de Plata.
- II. Descripción del corpus e individuación de los parámetros de selección de los textos.
- III. Propuesta de edición de las traducciones y los textos origen correspondientes.
- IV. Propuesta de estudio traductológico.
- V. Individuación de la norma inicial y de la jerarquía de equivalencia que opera sobre el corpus.

Pasamos a desglosar cada resultado evidenciando las conclusiones a las que hemos llegado.

I. CONTEXTUALIZACIÓN HISTORIOGRÁFICA DE LOS TEXTOS META

Con el análisis del polisistema meta en la que se insertan las traducciones del italiano de Díez-Canedo hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- Díez-Canedo es uno de los principales mediadores culturales entre España e Italia en la Edad de Plata.
- Con los datos recopilados hasta ahora podemos afirmar asimismo que es el traductor del italiano más prolífico en la Edad de Plata, además de ser el intelectual que más se dedica a la poesía extranjera. A Díez-Canedo se atribuyen treinta y ocho textos traducidos al español a los que se añaden veintinueve traducciones que se han quedado inéditas (o de las cuales no se ha podido encontrar la publicación). A los demás traductores del italiano en la Edad de Plata, o sea, Ricardo Baeza, Rafael Cansinos Assens, Pedro Pedraza y Páez, Cipriano Rivas Cherif y José Sánchez Rojas, se atribuyen de diez a veinte títulos.
- El intelectual tiene un elevado conocimiento del idioma italiano como para traducir directamente de los originales.

II. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS Y ANÁLISIS DE LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LOS TEXTOS

A través del estudio de los textos meta y origen hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- Díez-Canedo traduce el corpus en su totalidad acudiendo al original italiano, a excepción de dos componimientos que originariamente están escritos en lengua francesa.
- Está familiarizado con autores menores gracias a sus estudios incesantes y a su labor de crítica literaria, estrechamente relacionada con la de traducción, por lo cual no se puede escindir su vertiente como traductor de la de crítico literario, poeta e intelectual.
- La actividad como traductor de Díez-Canedo se fundamenta en una visión universal y diacrónico-sincrónica de la literatura: la traducción es una herramienta que permite ampliar los horizontes de la literatura nacional, así como de la inspiración poética del escritor.
- Los criterios de selección de los poetas y textos que configuran el corpus son la traducción de poemas antiguos y menos conocidos reimpresos en Italia en época contemporánea y la traducción de poetas de renombre en España de los cuales escoge componimientos que todavía no han sido vertidos al español.

Estas conclusiones confirman la hipótesis que las obras literarias traducidas reflejan las relaciones existentes entre la cultura origen y la cultura meta, y la elección de autores y textos depende de múltiples factores socioculturales que trascienden el ámbito de la traducción.

III. PROPUESTA DE EDICIÓN DE LOS TTMM Y LOS TTOO

La elaboración de una edición de las traducciones ha arrojado luz sobre las dificultades que surgen a la hora de individuar los textos origen supuestamente empleados por el traductor y la importancia de formular hipótesis que se examinen a través de un constante análisis contrastivo entre TTOO y TTMM antecedente al estudio traductológico. El caso de Díez-Canedo es aún más complejo si se consideran tres datos:

- la pluralidad de las fuentes donde se han individuado las traducciones;

- veintisiete traducciones cuenta con dos o tres versiones, es decir, se han localizado en más de un soporte;
- veintinueve traducciones se han quedado inéditas en una libreta manuscrita autógrafa.

Las conclusiones a las que hemos llegado son las siguientes:

- Las traducciones del italiano realizadas por Díez-Canedo se configuran como las primeras versiones al español de dichos poemas.
- A lo largo del proceso de traducción el poeta-traductor cuida todos los aspectos del texto, incluso la puntuación, como revelan las variaciones entre versiones de un mismo poema.

IV. PROPUESTA DE ESTUDIO TRADUCTOLÓGICO

Hemos brindado un estudio traductológico que investiga las transformaciones de los textos meta subdividiéndolas en tres planos: fónico, léxico-semántico y morfosintáctico. El análisis se ha concluido con dos observaciones que no es conveniente encasillar en un nivel lingüístico: las referencias culturales presentes en el corpus y los signos de puntuación.

El análisis comparativo nos ha conducido a las siguientes conclusiones:

- Las traducciones de Díez-Canedo persiguen el principio de fidelidad a la métrica original.
- Las transformaciones más frecuentes se producen a nivel semántico y morfosintáctico.
- Las transformaciones que se producen en los textos meta dependen de dos factores: la voluntad de respetar la forma métrica original (metro, rima, ritmo) a la vez que los contenidos, y algunas diferencias lingüísticas entre español e italiano.

Las conclusiones confirman las hipótesis que Díez-Canedo persigue cuidar tanto el aspecto literario y estético de las traducciones como la transferencia del significado, y que la traducción entre lenguas afines supone dificultades por las cuales es necesario emplear técnicas de traducción.

V. INDIVIDUACIÓN DE LA NORMA INICIAL Y LA RELACIÓN DE EQUIVALENCIA ENTRE TTOO Y TTMM

El estudio traductológico nos ha permitido individuar la norma inicial a la que está sujeto el comportamiento traductor y las otras normas que constituyen la jerarquía de equivalencia. Los datos revelan que Díez-Canedo se encuentra en un lugar intermedio entre la tendencia a naturalizar los productos literarios extranjeros y el apego exclusivo a la forma original sin cuidar de la transferencia de los contenidos. Las conclusiones a las que hemos llegado son las siguientes:

- Las normas que modelan las decisiones del traductor muestran una tendencia innovadora.
- Díez-Canedo contradice la concepción tradicional y es precursor de la teoría poética que se desarrollará a partir de los años cuarenta del siglo XX.

Las conclusiones confirman la hipótesis que Díez-Canedo representa un caso «anómalo» respecto a la tradición y a la tendencia generalizada porque vierte los poemas italianos al español con el fin de realizar traducciones poéticas, y no solo versiones poéticas, que mantengan la esencia del poema original.

Con el presente estudio nos proponemos seguir avanzando en el proceso de rescate y valorización de los muchos autores y aspectos olvidados de la (otra) Edad de Plata, así como arrojar luz sobre la importancia y la necesidad de estudios descriptivos para estudiar la traducción entre lenguas afines como español e italiano.

BIBLIOGRAFÍA

- ALHAMBRA, La. «Notas bibliográficas. Libros», *La Alhambra*, 307 (1910), pp. 23-23.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, CERRATO, Daniele, ROSAL NADALES, María. *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querrela de las mujeres*, Sevilla, Arcibel, 2012.
- BARBOLANI, Cristina. «*Su vida, escrita por él mismo* de V. Alfieri, en la traducción de Pedro Pedraza y Páez (1921)», en F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Berna, Peter Lang, 2011, pp. 417-430.
- BIBLIOGRAFÍA. *Índice General correspondiente a los años 1919-1920*, Barcelona, Cámara Oficial del Libro, 1921.
- BLANCO FOMBONA, Rufino. «Italia y España, Su acercamiento literario», *El Sol*, 9 de abril de 1924, p. 1.
- BLANCO FOMBONA, Rufino. «Un poeta preterido. Enrique Díez-Canedo», *El Sol*, 16 de junio de 1926, p. 2.
- BURGOS, Carmen de. *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)*, Valencia, F. Sempere y Compañía, s.a. [1911].
- CASTELLANI, Arrigo. «Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica», en V. Della Valle, G. Frosini, P. Manni, L. Serianni (eds.), *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, Roma, Salerno, 2009, vol. II, pp. 951-74.
- CHABÁS, Juan. *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, La Habana, Cultural S.A., 1952.
- COLUCCIA, Rosario. *I poeti della Scuola siciliana. Poeti siculo-toscani*, vol. III, Milano, Mondadori, 2008.
- CORRIAS, Francesca. *Mario Puccini letterato editore. Prospettive d'archivio e mediazione letteraria tra Italia e Spagna*, tesis doctoral, Università degli Studi di Cagliari – Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- CROCE, Benedetto. *La historia como hazaña de la libertad*. Versión española de Enrique Díez-Canedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- DI GIROLAMO, Costanzo. *I poeti della Scuola siciliana. Poeti della corte di Federico II*, vol. II, Milano, Mondadori, 2008.

- DÍEZ-CANEDO, Aurora. «Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez», *Literatura Mexicana*, vol. XVI, n.1, 2005, pp. 187-205.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Vita rustica», traducción de Gilberto Beccari, *Nuova rassegna di letteratura moderne*, [sin número del fascículo] 1908, p. 197.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Senilità», traducción de Gilberto Beccari, *Nuova rassegna di letteratura moderne*, [sin número del fascículo] 1908, p. 198.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «La Exposición Universal de Panamá y el Pacífico», *La Ilustración Española y Americana*, 9 (1915), pp. 138-139.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «La literatura contemporánea. Italia», *Revista general*, 5 (1918), pp. 1-5.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Poesía», *La Lectura*, (1918), pp. 436-440.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «El “oro extranjero” y la literatura francesa», *España*, 145 (1918), pp. 9-10.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «El futurismo... a los seis años», *España*, 151 (1918), pp. 11-13.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Poesías inglesas», *España*, 154 (1918), pp. 12-13.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Poetas y poemas», *España*, 166 (1918), pp. 9-10.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «La vida literaria», *España*, 283 (1920), pp. 13-14.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «La vida literaria», *España*, 295 (1920), pp. 13-14.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Góngora en francés», *España*, 297 (1921), p. 10.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Vida literaria. Los escitas», *España*, 315 (1922), pp. 13-14.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «La vida literaria», *España*, 353 (1923), pp. 11-12.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Líricos brasileños», *España*, 381 (1923), pp. 7-8.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Alejandro Manzoni. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el 5 de mayo de 1923 por E. Díez-Canedo», *El Sol*, 10 de mayo de 1923, pp. 3-4.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Paseo por escenarios europeos», *El Sol*, 28 de junio de 1930, p. 1.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «Traductores españoles de poesía extranjera», en Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1930*, México, Joaquín Mortiz, 1964, pp. 89-96.

- DÍEZ-CANEDO, Enrique. «La traducción como arte y como práctica», en Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1930*, México, Joaquín Mortiz, 1964, pp. 235-241.
- DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, Rubén. «Francia en el horizonte. La política de aproximación italiana a la España de Primo de Rivera a través del campo cultural», *Memoria y civilización*, 16 (2013), pp. 237-265.
- ESCOFET, José. «La literatura española en el siglo XX», *Hojas selectas*, 205 (1919), pp. 424-427.
- ESCUADERO, Tanya. «The Translation of Verse Form. A Revision of Holmes' Model Based on the Spanish Translations of Shakespeare's Sonnets», *Sendebarr*, 32 (2021), pp. 7-29.
- ESTUDIO. «Lírica china», *Estudio*, 13 (38), p. 231.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11 (1990), pp. 9-85.
- FERIA VÁZQUEZ, Miguel Ángel. *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José M.^a. *Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra*, prólogo de José M.^a Martínez-Cachero, Badajoz, Editado por el Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación de Badajoz, 1984.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José M.^a. «Enrique Díez-Canedo creador y crítico literario. Bibliografía», *Cauce*, 26 (2003), pp. 141-169.
- GALLEGO ROCA, Miguel. *Traducción y poesía en España, 1918-1936. Ensayo metodológico para el estudio de las traducciones literarias*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 1993.
- GALLEGO ROCA, Miguel. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería Servicio de Publicaciones, 1996.
- GHISALBERTI, Fausto. «Studi sul testo dei "Promessi Sposi"», *Annali manzoniani*, vol. II, Milano, Casa del Manzoni, 1941, pp. 53-198.
- GLOBO, El. «Por la cultura obrera», *El Globo*, 28 de abril de 1908, p. 1.
- GLOBO, El. «Libros nuevos», *El Globo*, 12 de diciembre de 1910, p. 1.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Vicente. *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1978.
- HEINE, Enrique. *Páginas escogidas*, versión de E. Díez-Canedo, Calleja, Madrid, 1918.

- HOLMES, James S. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- HUMBOLDT, Alexander von. «Prólogo a su traducción del Agamenón de Esquilo», en F. Lafarga (ed.), *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*, Barcelona, EUB, 1916, pp. 355–365.
- HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y traductología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino. *Enrique Díez-Canedo, crítico literario*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2001.
- JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino. *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, Mérida, Regional de Extremadura, 2011.
- JURADO MORALES, José. «Ágape a Díez-Canedo», *España*, 25 de noviembre de 1922, p. 6.
- LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009.
- LAMA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel. «Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera», *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 22-23 (2000), pp. 191-228.
- LAMA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel. «Enrique Díez-Canedo en los cercados ajenos», en F. Lafarga (ed.), *Creación y traducción en España (1898-1936): protagonistas de una historia*, Kassel, Edition Reichenberger, 2018, pp. 171-192.
- LAMA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel. «Ezra Pound en España (otra vez Enrique Díez-Canedo)», *Mediodía*, 2 (2019), pp. 69-73.
- LAMBERT, José. «Literary Translation. Research Updated» en Marco Borillo J. (ed.), *La traducció literaria*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1995, pp. 19-42.
- LIBERAL, El. «Banquete a Díez Canedo», *El Liberal*, 21 de noviembre de 1922, p. 3.
- LITERATURA HISPANO-AMERICANA. «Bibliografía», *Literatura Hispano-Americana*, 97 (1921), p. 32.
- LOMBEZ, Christine. *La Seconde Profondeur*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- LUCINI, Gian Pietro. *Antidannunziana. D'Annunzio al viglio della critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis. *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 1999.
- MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata (1902–1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1975.

- MAINER, José Carlos. *Historia de la literatura española: 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Barcelona, Crítica, 2010.
- MARISTANY, Fernando. *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*. Traducidas directamente en verso por Fernando Maristany. Prólogo de Enrique Díez-Canedo, Valencia, Cervantes, 1918.
- MARISTANY, Fernando. *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana*. Traducidas directamente en verso por Fernando Maristany. Prólogo de Carlos Boselli. Carta Abierta de Guido Mazzoni, Valencia, Cervantes, 1920.
- MARTÍN-GAITERO, Rafael. «*Vientos de fuera: los traductores españoles del 98*», en Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.), *La traducción en torno al 98*, Madrid, Universidad Complutense-Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 1998, pp. 73-87.
- MARTINI, Alessandro. «Giovan Battista Marino», en AA. VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 2008.
- MILÁ Y FONTANALS. *Obras completas*, ed. Menéndez y Pelayo, vol. VI, Barcelona, Librería de Álvaro Verdager, 1895.
- MOLINA MARTÍNEZ, José Luis. *El tratamiento de los elementos culturales en las traducciones al árabe de Cien años de soledad*, trabajo de investigación de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.
- MOLINA MARTÍNEZ, José Luis. *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- MOLINA MARTÍNEZ, José Luis, HURTADO ALBIR, Amparo. «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Funcionalist Approach», *Meta*, 4 (2002), pp. 498-512.
- MUÑIZ MUÑIZ, M.^a de las Nieves. «La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna (alcune riflessioni critiche)», *Annuario de Estudios Filológicos*, 13 (1990), pp. 245-256.
- MUÑIZ MUÑIZ, M.^a de las Nieves. «Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna», *Quaderns d'Italià*, 4/5 (1999-2000), pp. 67-88.
- MUÑIZ MUÑIZ, M.^a de las Nieves. «Literatura Italiana», en F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, pp. 607-616.

- NORD, Christiane. *Text analysis in translation: Theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José. «Miseria y esplendor de la traducción» en *Obras completas. Tomo V (1933–1941)*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, p.441-453.
- PALENQUE, Marta. «Investigar en la prensa, de ayer a hoy. Las mujeres de la Edad de Plata y los papeles periódicos», en D. Romero López y H. Ehrlicher (eds.), *Mujer y prensa en la Modernidad. Dinámicas de género e identidades públicas en revistas culturales de España e Hispanoamérica*, Alemania, Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2021, pp. 211-232.
- PASCUAL GARRIDO, M.^a Luisa. *Un hito en la poesía inglesa traducida en antologías: estudio descriptivo de La poesía inglesa (1945-1948) de Marià Manent*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2001.
- PÉREZ ZORRILLA, Elda. *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998,
- PIROVANO, Donato. *Il dolce stil novo*, Roma, Salerno, 2015.
- POTOK-NYCK, Magda. «Metáfora en traducción. Estrategias aplicadas en poesía», en *Itinerarios*. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos, vol. III, n. 1, Poznań, Adam Mickiewicz University, 2000, pp. 105-120.
- PUCCINI, Mario. *Avventure e ritratti primaverili*, Firenze, La Voce, 1924.
- PUCCINI, Mario. *Saggi letterari. Da D'Annunzio a Pirandello*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 2007.
- PUCCINI, Mario. *¡Viva la Anarquía!* (Novela) Traducción de J. Sánchez Rojas y R. Cansinos-Assens. Prólogo de E- Díez-Canedo, Madrid, América, s.a.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de. «La invasión literaria», *España*, 284 (1920), pp. 12-13.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de. «Libros. Un Novelista Italiano», *España*, 382 (1924), p. 12).
- ROMERO LÓPEZ, Dolores. «Hacia la Smartlibrary: Mnemosine, una biblioteca digital de textos literarios raros y olvidados de la Edad de Plata (1868-1936). Fase I», en S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), *Humanidades digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, número monográfico de la revista *Janus: estudios sobre Siglo de Oro*, Anexo 1, Universidad de la Coruña, SIELAE, 2014, pp. 414-417.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores. *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*, Salamanca, Escolar y Mayo, 2016.

- SILVA HERZOG, Jesús. *Biografías de amigos y conocidos*, México, D. F., Cuadernos americanos, 1980.
- SOL, El. «Junta nacional de la música y teatros líricos», *El Sol*, 9 de julio de 1932, p. 3.
- TOURY, Gydeon. *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- TOURY, Gydeon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, 1995.
- TOURY, Gydeon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, traducción y edición de Rosa Rabadán y Raquel Merino, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.
- TRIFONE, Paolo. «Lingua, stile e critica del testo. La punteggiatura nell'edizione delle opere a stampa», en E. Malato, A. Mazzucchi (eds.), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017, Roma, Salerno, 2019, pp. 237-248.
- UNAMUNO, Miguel de, MARAGALL, Joan. *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall y escritos complementarios*, Barcelona, Edimar, 1951.
- UNAMUNO, Miguel de. *Poesías completas*, prólogo de Ana Suárez Miramón, vol. I, Madrid, Alianza, 1987.
- UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*, introducción por Jon Juaristi, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: A history of translation*, London, Routledge, 2008.
- VIDA INTELECTUAL. «Enrique Díez-Canedo», *Vida intelectual*, 1 (1907), pp. 363-364.
- VILLA, Angela Ida. *Il crepuscolarismo. Ideologia, poetica, bibliografia*, Pesaro, Metauro, 2008.
- VOZ, La. «Homenaje a Díez-Canedo», *La Voz*, 21 de noviembre de 1922, p. 4.
- YAN, Li. *Estudio descriptivo sobre la aceptabilidad de las técnicas de traducción de obras clásicas chinas entre lectores españoles: la investigación empírica sobre las dos versiones castellanas de 明心宝鉴 Ming Xin Bao Jian (“Corazón puro y rico espejo”)*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2018.
- ZUANI, Ettore de. «Cartas italianas», *España*, 313 (1922), pp. 10-11

Libros de Enrique Díez-Canedo

- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*, traducciones de E. Díez-Canedo, Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *La visita del sol*, Madrid, Pueyo, 1907.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, FORTÚN, Fernando. *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento, 1913.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *La nueva poesía*, México, El Nacional, 1942.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Antología poética*, edición de José María Fernández Gutiérrez, Almar, Salamanca, 1979.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*. Antología ordenada por Enrique Díez-Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Conversaciones literarias. Primera serie 1915-1920*, México, Joaquín Mortiz, 1964.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Conversaciones literarias. Segunda serie 1920-1924*, México, Joaquín Mortiz, 1964.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Conversaciones literarias. Tercera serie 1924-1930*, México, Joaquín Mortiz, 1964.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Juan Ramón Jiménez en su obra, acompañado de Correspondencia Juan Ramón Jiménez/Enrique Díez-Canedo (1907-1944)*, edición y notas de Aurora Díez-Canedo F., México, El Colegio de México, 2007.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Imágenes (Versiones poéticas). Rosas del tiempo antiguo. Mies de hogaño*, traducciones y notas de E. Díez-Canedo, Paris, Librería Paul Ollendorff, s.a. [1910].

Sitografía

- FONDO MARIO PUCCINI, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze. <<https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo/elenco-dei-fondi/mario-puccini/>>.
- ISTITUTO DELL'ENCICLOPEDIA TRECCANI: *Vocabolario on line*.

< https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Vocabolario_on_line/>

LA OTRA EDAD DE PLATA. Grupo de investigación, Universidad Complutense de Madrid. <<https://www.ucm.es/loep/>>.

PORTAL DE HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑA (PHTE). <<https://phte.upf.edu/>>.

PROYECTO BOSCÁN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939). <<https://nuevoboscan.blogs.uv.es/>>.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española (CDH)* [en línea]. <<https://apps.rae.es/CNDHE>>.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de Autoridades* [en línea]. <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>>.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA: *Nueva gramática de la lengua española* [en línea]. <<https://www.rae.es/gramática/>>.