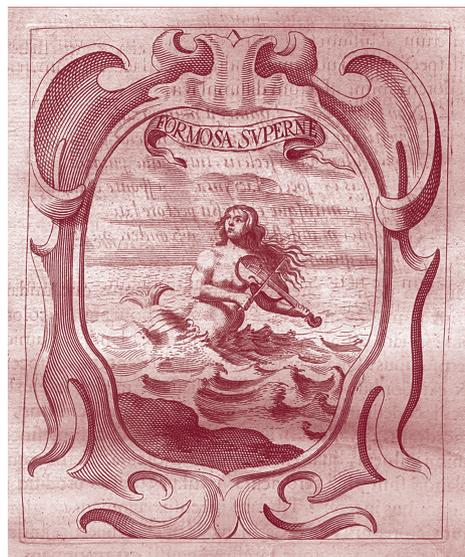


IGNACIO ARELLANO (ED.)

ESTÉTICAS DEL BARROCO

CONFERENCIAS OFRECIDAS
A ENRICA CANCELLIERE



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2019

ESTÉTICAS DEL BARROCO.
CONFERENCIAS OFRECIDAS A ENRICA CANCELLIERE

IGNACIO ARELLANO (ED.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHIHOJA», 54

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-56-5

Depósito Legal: M-2635-2019

New York, IDEA/IGAS, 2019

ESCOLLOS DE TRADUCCIÓN EN EL QUIJOTE (II)*

Patrizia Botta (Università di Roma «La Sapienza»)

Debora Vaccari (Università di Roma «La Sapienza»)

Aviva Garribba (Università LUMSA, Roma)

I) En estas páginas nos centraremos en las dificultades de traducción que nos ha planteado una nueva versión italiana del *Quijote* que promovimos desde la Universidad de Roma «La Sapienza». En efecto, en el marco de las celebraciones cervantinas que se vinieron multiplicando por doquier entre 2015 y 2016, nosotros también quisimos festejar el IV Centenario del *Quijote* con una nueva traducción italiana de la obra, que salió en 2015 (Botta, 2015) y que fue presentada en varias ocasiones. Es una traducción plural, llevada a cabo por unas sesenta personas, de las que varias participaron en el simposio de Palermo que dio origen a este tomo¹.

La traducción nuestra, por lo que nos consta, también es la última, la más reciente que se ha llevado a cabo en Italia, tras un recorrido secular que arranca ya en la época de Cervantes con Franciosini, prosigue con Gamba en el XIX, Curzio, Marone, Bodini, Vian y Cozzi, Buttafava *et al.*, Meregalli, Falzone, La Gioia. En el siglo XXI hubo dos más, Troiano y Di Dio y Valastro Canale (que es la única bilingüe, con texto español al

* En el plano de las paternidades, es de Patrizia Botta el Apartado I, de Debora Vaccari el Apartado II y de Aviva Garribba el Apartado III.

¹ Caterina Ruta, Enrica Cancelliere, Giulia Poggi, Pietro Taravacci, Valentina Nider.

frente), amén de la nuestra de 2015, última de una serie de 16 traducciones italianas del *Quijote*, que por demás no son muchas si comparadas con los centenares de versiones de la obra a otras lenguas (francesa, inglesa, alemana, etc.).

La obra ha salido en dos tomos, uno para la Primera Parte, que reedita una traducción ya publicada en 2005 (Botta, 2005), llevada a cabo para el anterior IV centenario de la Primera Parte en el marco de un curso de máster en Traducción de «La Sapienza», y los autores fueron cinco alumnos que, como tesis final, tradujeron toda la Primera Parte del *Quijote* bajo nuestra supervisión².

El segundo tomo acoge la Segunda Parte, salida a los diez años, para el IV centenario subsiguiente (o sea que nuestra segunda traducción también salió diez años después, como la Segunda Parte del *Quijote*). Esta segunda adopta una fórmula distinta, ya que los capítulos a traducir se encargaron, esta vez, no ya a alumnos del máster sino a hispanistas italianos entre los más conocidos³, en su mayoría catedráticos activos en la universidad italiana y muchos de ellos reconocidos cervantistas o siglodoristas que son la flor y la nata del hispanismo italiano. La coordina-

² Los traductores de la Primera Parte son Sara Bruckmann, Maria Lalicata, Daria Monteleone, Monica Verzilli, Marco Ricciardi.

³ Los traductores de la Segunda Parte, y sus universidades, son Roberta Alviti (Cassino e Lazio Meridionale), Mariacristina Assumma (Milán IULM), Andrea Baldissera (Piemonte Orientale), Lorenzo Blini (Roma Studi Internazionali), Anna Bognolo (Verona), Patrizia Botta (Roma Sapienza), Carla Buonomi (Roma, LUMSA), Enrica Cancelliere (Palermo), Maria Vittoria Calvi (Milán), Federica Cappelli (Pisa), Alessandro Cassol (Milán), Paolo Cherchi (Ferrara), Daniele Crivellari (Salerno), Alfonso D'Agostino (Milán), Francesca De Santis (Roma Sapienza), Claudia Demattè (Trento), Enrico Di Pastena (Pisa), Giuseppe Di Stefano (Pisa), Laura Dolfi (Parma), Paola Elia (L'Aquila), Felice Gambin (Verona), Antonio Gargano (Nápoles Federico II), Aviva Garribba (Roma, LUMSA), Luciana Gentili (Macerata), Flavia Gherardi (Nápoles Federico II), Aurelio González (Colegio de México), Giuseppe Grilli (Roma TRE), Mariapia Lamberti (Autónoma de México), Paola Laskaris (Bari), Matteo Lefèvre (Roma Tor Vergata), Elena Liverani (Trento), Renata Londero (Udine), Eugenio Maggi (Bologna), Massimo Marini (Roma Sapienza), José Manuel Martín Morán (Piemonte Orientale), Alessandro Martinengo (Pisa), Giuseppe Mazzocchi (Pavia), Silvia Monti (Verona), Valentina Nider (Trento), Veronica Orazi (Turín), Blanca Periñán (Pisa), Donatella Pini (Padua), Paolo Pintacuda (Pavia), Pina Rosa Piras (Roma TRE), Giulia Poggi (Pisa), Norbert von Prellwitz (Roma Sapienza), Maria Grazia Profeti (Florenia), Maria Rosso (Milán), Aldo Ruffinatto (Turín), Caterina Ruta (Palermo), Elisabetta Sarmati (Roma Sapienza), Chiara Sinatra (Roma Tor Vergata), Pietro Taravacci (Trento), Marcella Trambaioli (Piemonte Orientale), Debora Vaccari (Roma Sapienza).

ción general fue mía y la labor de revisión fue llevada a cabo en equipo. Los criterios de traducción, de corte filológico, son los mismos que se adoptaron en la Primera Parte, así como el original español que sirvió de base es una vez más la edición crítica de Florencio Sevilla Arroyo⁴.

El segundo tomo, en los preliminares, cuenta con un pórtico de Carlos Alvar y con la bibliografía cervantina completa de los colaboradores, muy rica y densa, lo que demuestra cuánto cervantismo italiano está por detrás de esta nueva versión del *Quijote* y ha podido iluminar, o dictar, las soluciones traductoras con la luz de quien está dentro, desde hace años, del texto quijotesco.

Ambos tomos tienen en la cubierta la reproducción de un cuadro de Don Quijote y Sancho en sus andanzas por España que hizo un pintor francés del siglo XIX, Alexandre Gabriel Decamps (conservado en Londres, National Gallery). En ambos volúmenes, además, pusimos una antología de ilustraciones en blanco y negro derivadas de ediciones italianas antiguas del *Quijote*, de época barroca y decimonónica, como muestra de la que fue la recepción italiana de la obra incluso a nivel iconográfico (en el primer tomo se ilustran episodios de la Primera Parte y en el Segundo los de la Segunda)⁵.

En definitiva, es este un *Quijote* plural, de varios, un homenaje que el hispanismo italiano, en coro, quiso tributar al mayor ingenio de la literatura española en ocasión del IV centenario. El resultado es una

⁴ Sevilla Arroyo, 1999. Desde luego, también consultamos las ediciones más al uso del *Quijote*, cuya anotación nos ayudó a interpretar el texto, y las ediciones en la red con el texto informatizado para las pesquisas léxicas. Se aprovechó toda clase de Vocabulario o Glosario exclusivo cervantino, amén de la lexicografía Española antigua canónica. Se compulsaron constantemente las principales traducciones italianas anteriores para tener en cuenta su solución.

⁵ Las imágenes fueron concedidas por el banco de imágenes (1605-1915) del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, especialmente por José Manuel Lucía Megías, a quien le agradecemos. Pero toda nuestra gratitud es para quienes quisieron patrocinar la publicación y dar una generosa ayuda financiera para que saliese: el Centro de Investigación «Miguel de Cervantes» de la Universidad de Alcalá de Henares, la Embajada de España en Roma y la Escuela Española de Historia y Arqueología del CSIC en Roma. Otros patrocinadores fueron, en España, la «Sociedad Quijote IV Centenario» de la Junta de Castilla La Mancha, y el Cilengua (Centro Internacional de la Lengua Castellana) -Instituto de Literatura y Traducción (San Millán de la Cogolla), mientras que, en Italia, la AISPI (Associazione Ispanisti Italiani), la Real Academia de España (Roma) y el Departamento de Scienze Documentarie, Linguistico-filologiche e Grafiche de la Universidad de Roma «La Sapienza».

traducción unitaria, aun dentro de la diversidad de la pluma de cada uno. Claro está que hicimos una gran labor de unificación junto con mis colegas del comité de redacción (Aviva Garribba, Debora Vaccari y Massimo Marini) quienes, con suma atención, me ayudaron a detectar las divergencias por nivelar para que el lector no se encontrara con demasiadas discrepancias. Pero la diversidad estilística de cada uno fue absolutamente respetada y es así que el lector se encuentra, en el libro, con capítulos en que se adoptan inflexiones del dialecto toscano y con otros en que se usa un dialecto véneto (paduano) para las hablas rústicas, y con otros aún en que se intenta recrear la lengua italiana del siglo XVII para imitar las hablas antiguas del hidalgo. Y creemos que es precisamente en ese abanico de soluciones individuales, todas respetadas, donde radica la riqueza y la originalidad de esta traducción, que tiene un sello propio. Es la primera vez en Italia que el *Quijote* se traduce a nivel universitario por un número tan alto de colaboradores, casi todos catedráticos y en su mayoría cervantistas.

Terminada esta presentación general, y muy somera, de una labor que entre las dos etapas (2005 y 2015) nos llevó más de cuatro años, paso al tema concreto de los escollos de traducción con que nos enfrentamos. Ya habíamos publicado Aviva Garribba y yo un trabajo sobre las dificultades de traducción de la Primera Parte⁶ y ahora expondremos las de la Segunda, que, si por un lado son las mismas ya detectadas para la Primera, por otro aumentan por tratarse, esta vez, de un número mucho mayor de traductores, y de plumas, y de estilos. Por tanto, uno de los problemas fue el de unificar, de cara al lector, las páginas que le entregábamos, para que no advirtiese demasiadas discrepancias (si bien en principio, al respetarse la libertad del traductor, unificamos solo algunos aspectos y siempre a partir de alguna solución que brotaba de los propios traductores, y no impuesta a partir de nuestra revisión).

Doy a continuación una serie de ejemplos de qué se unificó⁷. Un caso concreto fueron los nombres comunes de persona si designaban a los personajes, por ej. el cura, que cada uno había traducido de forma muy distinta («prete», «sacerdote», «parroco», «curato») y que unificamos

⁶ Botta y Garribba, 2008. A este trabajo remito sea para los problemas que plantea traducir un texto como el *Quijote* sea para el método que seguimos en la traducción sea para la bibliografía utilizada en toda la labor, que en estas páginas no se cita.

⁷ En los ejemplos de este primer apartado omito la referencia de capítulo y página por tratarse de unificaciones que se aplicaron, en realidad, a toda la obra.

en «curato» en todos los casos, para que el lector pudiese reconocer al personaje, llamándolo siempre con el mismo nombre. Lo mismo se hizo para el ama, traducida de forma variopinta («padrona», «balia») y que se unificó en «governante» en todas las menciones.

Un caso análogo fue el de los muchos nombres con que en el original se llama el asno de Sancho (*asno*, *rucio*, *burro*, *borrico*, *jumento*, *pollino*, al lado de *macho*) y que generaron otras tantas maneras de traducir («asino», «ciuco», «somaro», «mulo», «bigio», «grigio», «asinello pomellato») y que unificamos en «asino» (dejando a veces «ciuco» si al capítulo se le quiso dar un tinte dialectal) y en «mulo» para todas las menciones de *macho*.

Un rompecabezas fue la pareja *dueñas* y *doncellas*, que a menudo viene en binomio en el original y tiene significados matizados sea como pareja sea como palabras sueltas. Las traducciones fueron de lo más variado. Para *dueña* «dama», «donna», «signora», «governante», «matrona», «dama di compagnia» junto con otras más, mientras que para *doncella* la pluralidad fue aun mayor: «donzella», «fanciulla», «damigella», «ancella», «giovane», «ragazza», «cameriera», «donna» (coincidiendo este último con la traducción de dueña), y mucho más. Decidimos unificar con «dame e damigelle» en caso de pareja, y, si palabras sueltas, *dueña* lo dimos con «dama» o «governante» conforme los contextos y *doncella* con «fanciulla» o «donzella» y aun con «cameriera» si se habla de la corte de la Duquesa.

Un caso más fue *hidalgo*, que también dio lugar a formas muy distintas en la traducción, como «nobile», «nobiluomo», «gentiluomo», «hidalgo», «idalgo», y que se unificó a favor de «idalgo» (sin hache) puesto que la palabra ha entrado en el léxico italiano, como lo documentan algunos diccionarios (el de Treccani por ejemplo).

Otro rompecabezas fueron las formas de cortesía, muy variadas en el original, por ejemplo *vuestra merced*, *vuestra señoría*, *su merced*, *vuestra grandeza*, *vuestra excelencia*, *su excelencia* y semejantes, que también dieron por resultado una gran pluralidad de soluciones («vostra mercede», «vostra signoria», «vossignoria», «signoria vostra», «vostra grandezza», «grandezza vostra», «vostra grazia», «Vostra Eccellenza», «Sua Eccellenza», etc.) que, en la medida de lo posible, se unificaron respectivamente en «vossignoria» (en minúscula) y en «Sua Eccellenza» o «Vostra Eccellenza» según el caso (con iniciales mayúsculas).

Otra unificación atañe a la grafía de los nombres propios, comenzando por los protagonistas. Quijote desde luego se dio siempre con «Chisciotte», su forma italiana arraigada desde Franciosini. Sancho, que varios traductores habían escrito a la española, con *ch* (pero en italiano

la grafía *ch* es velar y un lector no hispanista podría leerla «Sanco»), preferimos unificarlo en «Sancio» escrito con *cio*, como correspondiente palatal. Igual «Mancia» y «Camaccio» dados con *cia* y *cio*, aun cuando varios los habían dejado con *ch*, a la española. Rocinante se unificó con «Ronzinante», de *ronzino* («rocín»), nombre ya arraigado en las traducciones italianas anteriores (pero que algunos habían dejado escrito a la española). En cambio, en el caso de *ínsula*, latinismo crudo que se usa para el gobierno de Sancho, decidimos dejarlo igual en la traducción, con el mismo latinismo crudo «*ínsula*» (en cursiva) que surte un efecto exótico también en italiano, así como lo hace en el original.

Otro correspondiente sonoro adaptado a la grafía italiana es el de Cide (Hamete Benengeli), que varios dejaron tal cual «Cide» (como ya hicieran otros traductores anteriores como Carlesi y Giannini), pero en italiano la *C* se leería como africada palatal (Chide), y por tanto lo unificamos en «Sidi», escrito con *S* inicial para reflejar la sibilante, siendo además una forma italiana corriente para esta palabra árabe. En tema de nombres propios, «Don» y «Donna» proclíticos los unificamos siempre con *D* mayúscula (por ejemplo «Don Chisciotte» y «Donna Dulcinea»).

Un caso complicado fue el de los nombres parlantes de efectos cómicos, que ya en 2005 optamos por reproducir en italiano. Si bien campean mucho más en la Primera Parte, no faltan en la Segunda y surten la misma chispa. Un ejemplo es *Pedro Recio Agüero de Tirteafuera*, el médico despiadado que deja hambriento a Sancho, que los traductores dieron de varias formas, «Pietro Duro», «Pietro Tosto», o dejándolo tal cual «Pedro Recio», mientras que *Agüero* y *Tirteafuera* los dejaban en español —hasta con diéresis en «Agüero»— (y solo en un caso pusieron «Augurio» y «Fattinlà») y por lo tanto se unificó en «Pietro Tosto Augurio Tiratifuori». Otro caso de solución múltiple por parte de los traductores fue el de *Doña Dolorida*, que dieron como «Sconsolata», «Afflitta», «Dolente», o tal cual, «Dolorida», y que unificamos en «Donna Addolorata». Otros nombres parlantes traducidos atendiendo a su significado y uniformados en todas las menciones fueron *Tomé Cecial* con «Maso Stoccafisso», *Don Clavijo* con «Don Pirolo», o bien el apellido *Corchuelo*, diminutivo de *corcho*, con «Sugherino», luego *Cascajo* con «Coccio», y *Tocho* con «Rozzo». Igualmente se unificó *Angulo el Malo* con «Angulo il Cattivo» y desde luego todos los nombres propios que tenían un correspondiente en italiano: *Pedro* («Pietro»), *Juan* («Giovanni»), *Nicolás* («Nicola»), *Ginés* («Ginesio»), *Lanzarote* («Lancillotto»), pero no siempre unificando *Santiago* con «San Giacomo» por ser Santiago un

culturema hispánico superconocido. Igual se uniformaron nombres de lugar si ya los había en italiano, aun cuando unos traductores dejaban el nombre en español, por ejemplo *Sevilla* («Siviglia»), *Tajo* («Tago»), e igual se hizo para títulos de libros como *Tirant lo Blanch* («Tirante il Bianco»), *Amadís de Gaula* («Amadigi di Gaula»), o para nombres folklóricos como *Pez Nicolás* («Pesce Cola»). A los nombres de origen francés, como *Montesinos* y *Caláinos*, se les quitó la *s* final.

Un comentario a parte en tema de unificaciones atañe a algunos falsos amigos entre italiano y español, máxime en la lengua española antigua, y que engañaron a más de uno en traducciones anteriores a la nuestra. Un primer ejemplo es *bellaco*, que varios daban como «vigliacco» (por fácil confusión), pero «vigliacco» es ‘cobarde’ en italiano y se aleja del sentido del original, y por eso lo uniformamos con «furfante» o «mascalzone». El segundo es *discreto*, que algunos (también por confusión) daban como «discreto», que en italiano no refleja lo que la palabra significaba en la lengua española antigua (viene de *discernir*, ‘el que discierne’) y la traducción por tanto se unificó hacia los sentidos de «arguto», «sottile», «sensato», «sagace».

También se uniformó un sintagma frecuente en la prosa cervantina, *con todo eso*, que a menudo tradujeron de forma literal («con tutto ciò») y que unificamos en «comunque».

Una última mención atañe a las voces técnicas de la métrica española con palabras como *romance* o *seguidilla* que fueron traducidas de forma variopinta: «ballata», «canzone», «poemi», «stornelli». Decidimos mantener el tecnicismo en español, *romance* o *seguidilla* (lógicamente en cursiva), y poner, la primera vez, una nota al pie aclarándole al lector de qué forma métrica se trata.

Pero más allá de esas unificaciones (necesarias), como ya dije, la diversidad estilística de cada traductor fue rigurosamente respetada, y de hecho el lector se encuentra con estilos muy variados de un capítulo al otro.

II) Pasemos ahora a otros escollos de la traducción⁸. Una de las dificultades más relevantes fue la de las lenguas técnicas, o de especialidad, que se encuentran en la rica prosa cervantina y que suponen otras herramientas y otras lecturas, porque no todo viene en los diccionarios.

⁸ En adelante, de los ejemplos que comentaremos indicaremos en números romanos la Parte y en arábigos el capítulo y la página de nuestra traducción.

Un ejemplo es el léxico editorial y de historia del libro, que en la Segunda Parte encontramos tanto en los paratextos como en II.62 cuando Don Quijote visita la imprenta de Barcelona. En cuanto a los paratextos, hay que decir que nunca se habían vertido al italiano en ninguna de las versiones anteriores, al tratarse de textos que por su misma dificultad siempre han desanimado a los traductores (salvo, claro está, la dedicatoria al Duque de Béjar y el Prólogo, por ser considerados de la pluma de Cervantes). Las únicas excepciones han sido nuestra traducción de la Primera Parte de 2005 (I.[Paratesti Preliminari]) y la bilingüe de Valastro Canale de 2012. Y tampoco en el caso de la Segunda Parte nos hemos echado para atrás (II.[Paratesti Preliminari], pp. 3-10), y la dura tarea ha corrido a cargo de Giuseppe Grilli. A continuación ofrezco algunos ejemplos de este tipo de léxico y de cómo fue traducido: «tasa»: «prezzo» (II.[Paratesti Preliminari], p. 3); «aprobación»: «imprimatur» (II.[Paratesti Preliminari], p. 4); «privilegio»: «privilegio reale» (II.[Paratesti Preliminari], p. 6); «cédula»: «real cedola» (II.[Paratesti Preliminari], p. 6 y p. 7); «fee de erratas»: «errata corrige» (II.[Paratesti Preliminari], p. 3); «dar licencia»: «disporre l'autorizzazione» (II.[Paratesti Preliminari], p. 3); «licencia y facultad»: «licenza e facoltà» (II.[Paratesti Preliminari], p. 6); «primer pliego»: «primo quaderno» (II.[Paratesti Preliminari], p. 6); «libros, moldes y aparejos»: «libri, torchi e apparati di stampa» (II.[Paratesti Preliminari], p. 6); «la dicha impresión está conforme a él»: «la stampa a esso si accorda» (II.[Paratesti Preliminari], p. 6); «se vio y corrigió la impresión por el dicho original»: «sia stata esaminata e corretta la stampa secondo l'originale certificato» (II.[Paratesti Preliminari], p. 6).

El léxico editorial lo volvemos a encontrar más adelante en la narración en la visita a la imprenta barcelonesa en II.62 que tradujo Enrica Cancelliere: «Aquí se imprimen libros»: «Qui si stampano libri» (II.62, p. 380); «vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, emendar en aquélla, y, finalmente, toda aquella máquina que en las ementas grandes se muestra»: «vide che da una parte stampavano i fogli, da un'altra parte li correggevano, da questa parte li componevano, e da quell'altra li emendavano, e, insomma, tutta quella macchinaria che si può ammirare nelle grandi stamperie» (II.62, p. 380); «y estoyle yo componiendo, para darle a la estampa»: «e io glielo sto componendo per la stampa» (II.62, p. 380); «el oficial»: «il lavorante» (II.62, p. 380).

Otra lengua de especialidad con la que se han topado los traductores de la Segunda Parte es la de la medicina, cuya presencia en la obra maestra cervantina es constante, siendo además un tema muy estudiado

por los críticos. No hay que olvidar que el padre de Cervantes, Rodrigo, procedía de una familia de médicos por parte materna, y él mismo se declaraba «médico cirujano» (Astrana Marín, 1951, p. 444). En la Segunda Parte el propio Cervantes incluso crea un personaje, el doctor Pedro Recio de Tirteafuera («Pietro Tosto Augurio Tiratifuori»), para ridiculizar a la categoría de los médicos: y es II.47, traducido por Alfonso D'Agostino, uno de los capítulos más ricos en cuanto a este tipo de léxico, que destaca por su complejidad a la hora de trasladarlo de un idioma a otro. En él aparecen varios tecnicismos relacionados con la teoría de los humores, de tradición grecorromana y de sobra difundida en la Edad Media y en el Siglo de Oro⁹: «la complexión del gobernador», traducido como «la complessione del governatore» (II.47, p. 279), donde *complexión* se refiere a «el temperamento y comensuración de humores que cada uno tiene, de donde resulta ser de buena salud, o de delicada, frágil y enfermiza» (*Autoridades*). Franciosini traducía el término con «CompleSSIONE, temperamento d'umori». Recordamos que esta palabra ya había aparecido en el primer capítulo de la Primera Parte, en la expresión «complexión recia», donde se había traducido con «forte costituzione» (I.1, p. 21). Y también en la Segunda Parte encontramos el sintagma «complexión sanguínea» en la frase: «yo sé que sois de complexión sanguínea», traducida como «io so che siete di temperamento sanguigno» (II.35, p. 225). Las tres soluciones propuestas, «complexione», «constituzione» y «temperamento», todas ellas adecuadas para *complexión*, no las hemos unificado en una sola sino que las hemos dejado en su variedad, para respetar la diversidad estilística de cada traductor y sus preferencias a la hora de verter el texto de una lengua a otra.

Y volviendo a II.47, hay una mención más de la teoría de los humores: «mandé quitar el plato de la fruta, por ser demasíadamente húmeda [...]; y el que mucho bebe mata y consume el húmedo radical, donde consiste la vida», que D'Agostino ha traducido literalmente: «per questo ho dato ordine di portarle via il piatto di frutta, perché essa è umida in eccesso [...]; e chi beve assai, essicca e consuma l'umido radicale, che è

⁹ Según la teoría de los humores, el cuerpo humano está compuesto de sangre, flema, cólera y melancolía. Del predominio de uno o de otro depende el temperamento (o complexión), que por lo tanto puede ser: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico. La complexión sanguínea se caracteriza por el elemento fuego, la cualidad de cálido, el humor sangre y el órgano corazón. Ver, por ejemplo, Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, pp. 573-574.

il fondamento della vita» (II.47, p. 279). El «húmedo radical» es «cierto humor que se cree ser el primero en los vivientes, y que es el principio de la vida y la causa de su duración» (*Aut*).

Más allá de la teoría de los humores, en la Segunda Parte encontramos también otro tipo de terminología médica: «catarratas»: «cateratte» (II.10, p. 63); «comenzó a herir de pie y de mano, como niño con alferecía»: «cominciò ad agitarsi coi piedi e con le mani come un bambino con le convulsioni» (II.14, p. 86), donde el verbo *herir* se usa en el sentido técnico de «temblar, o tener convulsiones o movimientos violentos de pies, manos y boca: como sucede a los que tienen alferecía o gota coral» (*Aut*); «hidrópica»: «idropica» (II.20, p. 129); «morbo gálico»: «mal francese» (II.22, p. 139), una de las muchas formas para referirse a la sífilis manteniendo el significado del gentilicio; «sin andarlas mendigando de nadie, ni lambicando, como dicen, el cerbelo»: «senza dover mendicarle da nessuno né spremersi —come dicono— le meningi» (II.22, p. 139); en este caso, Giuseppe Di Stefano y Blanca Periñán han detectado el falso amigo (cerbelo no es «cervello», sino, según reza *Autoridades*, el «Cuerpo meduloso, que está continuo al cerebro, por la parte de abajo, en la posterior, y más baja de la cabeza. [...]. Es voz anatómica»), y lo han traducido, con razón, con «meningi»; «corva izquierda»: «piega della gamba sinistra» (II.29, p. 185); «choquezuelas de las rodillas»: «giunture dei ginocchi» (II.53, p. 322); «usa con él antes del cauterio que abrasa que del unguento que molifica»: «con esso usa il cauterio che brucia piuttosto che l'unguento che lenisce» (II.65, p. 397). El cauterio es un «instrumento de hierro de que usan los cirujanos hecho ascua, para abrir llagas o quemar alguna parte del cuerpo que se ha cortado, para que se restañe la sangre, y se castre la herida. Es a manera de una varita redonda, cuyo extremo está torcido como el de un cayado y en la punta tiene una cabecita o botón» (*Aut*); «firmar una cedulilla de algunas medicinas»: «firmare una ricetta di qualche medicina» (II.71, p. 421). Pina Rosa Piras ha interpretado bien la voz técnica *cedulilla*, término desusado para indicar la receta médica, que podía generar un malentendido por su cercanía al italiano «cedola».

La lengua médica corre parejas con la farmacéutica, de la que doy algún ejemplo: «aceite de Aparicio»: «olio di Aparicio» (II.46, p. 277), una preparación medicinal para las llagas y heridas inventada por un curandero morisco de Vizcaya, Aparicio de Zubia, en el siglo XVI, cuyos ingredientes eran aceite de oliva, hipérico, romero, lombrices de tierra, trementina y resina de enebro, incienso y almáciga en polvo; «son más

estimadas las medicinas simples que las compuestas porque en las simples no se puede errar y en las compuestas sí»: «son più apprezzate le medicine semplici di quelle composte, perché con le semplici non ci si può sbagliare, mentre con le composte sì» (II.47, p. 280); «como píctima y confortativo la llevo puesta sobre el corazón»: «che porto sul cuore come cataplasma e supporto» (II.58, p. 347). *Píctima*, según *Autoridades*, «comúnmente se toma por la bebida o cosa líquida, que se aplica para confortar y mitigar el dolor», mientras que el *confortativo* se refiere al «reparo que ordinariamente se pone en el estómago para animarle, corroborarle, darle fuerza y vigor».

Los oficios relacionados con la práctica de la medicina entrañan nuevos escollos léxicos: es el caso de *algebrista*, *herbolario* y *boticario* que han sido traducidos respectivamente con «praticante», «erborista» y «speziale», siendo que *algebrista* no tiene nada que ver con las matemáticas, sino que se refiere a una especialidad de la medicina: «fue ventura hallar un algebrista, con quien se curó el Sansón desgraciado»: «ebbero la fortuna di trovare un praticante da cui il povero Sansone si fece curare» (II.15, p. 92); «ha de ser médico y principalmente herbolario, para conocer en mitad de los despoblados y desiertos las yerbas que tienen virtud de sanar las heridas»: «dev'essere medico e soprattutto erborista per riconoscere nei campi incolti e nei deserti le erbe che hanno le virtù di sanare le ferite» (II.18, p. 111); «boticario toledano»: «speziale di Toledo» (II.37, p. 231).

Más allá de la lengua de la imprenta o de la medicina, los traductores han tenido que enfrentarse con la dificultad de otros campos léxicos auriseculares, para los que a veces faltan las herramientas. Por ejemplo, es el caso de la lengua de las justas, los juegos cortesanos de la época: «se había hallado en ella en una sortija, falta de invención, pobre de letras, pobrísima de libreas»: «si era trovato in un gioco dell'anello privo d'invenzione, povero di motti, poverissimo di livree» (II.59, p. 360). La traductora, Maria Caterina Ruta, se ha visto obligada a introducir una nota al pie para explicar el texto cervantino: «Si elencano le caratteristiche del “gioco dell'anello”, un gioco di natura militare che si organizzava nei tornei. Cavalcando, i concorrenti dovevano infilare la lancia in un anello appeso a una corda».

Un verdadero inventario de la indumentaria de moda entre los galanes en el Siglo de Oro, difícil de traducir, es el que encontramos en II.60: «vestido de damasco verde, con pasamanos de oro, greguescos y saltaembarca, con sombrero terciado, a la valona, botas enceradas y

justas, espuelas»: «vestito di damasco verde con passamanerie d'oro, con calzoni e casacca, con un cappello acconciato alla vallona, stivali lucidi e aderenti» (II.60, p. 364).

En II.67 la dificultad es la de verter en italiano una lista de instrumentos musicales pastoriles: «¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué tamborines, y qué de sonajas, y qué de rabeles! Pues, ¡qué si destas diferencias de músicas resuena la de los albugues»: «Che ciaramelle risuoneranno ai nostri orecchi, che cornamuse zamorane, che tamburelli, che campanellini, che ribeche! E pensa poi, se tra questi diversi strumenti risuonasse quello degli *albugues!*» (II.67, p. 405), donde la traductora, Pina Rosa Piras, ha optado por dejar el último término musical en español por falta de correspondencia con el italiano, sin añadir notas al pie, ya que es el propio Don Quijote el que explica a Sancho en qué consisten estos instrumentos de viento.

Y, finalmente, en II.29 nos topamos con una larga enumeración de términos técnicos de la astronomía: «tú no sabes qué cosa sean coluros, líneas, paralelos, zodiacos, clíticas, polos, solsticios, equinocios, planetas, signos, puntos, medidas, de que se compone la esfera celeste y terrestre»: «tu non sai cosa siano coluri, linee, paralleli, zodiaci, clitiche, poli, solstizi, equinozi, pianeti, segni, punti, misure, di cui si compone la sfera celeste e terrestre» (II.29, p. 185).

Los ejemplos de voces técnicas difíciles de traducir, desde luego, son muchos más (baste con pensar en el campo de las armas o de los finimientos y atavíos del caballo), pero ahora dejamos de lado este tipo de dificultad para pasar a otro gran escollo que tuvieron nuestros traductores, el de las formas métricas.

En el caso de los poemas presentes en la Segunda Parte, todos los participantes han aceptado el desafío de traducirlos también en verso. Lo mismo había pasado con la Primera Parte, donde incluso se habían traducido los arduos versos de cabo roto cervantinos, a saber, las siete décimas espinelas de *Urganda la desconocida* y las dos de *el Donoso*¹⁰. En la Segunda Parte Cervantes una vez más adopta el prosímetro, si bien

¹⁰ Ofrezco, como botón de muestra, la primera estrofa de *Urganda la desconocida*, que hemos traducido en versos de cabo roto también en italiano (I. Prologo, p. 11):

Si de llegarte a los bue-,
libro, fueres con letu-,
no te dirá el boquirru-
que no pones bien los de-.

Se di giungere ai miglio-(ri)
libri brami con caute-(la)
dovrà dirti pur lo sto-(lto)
che sai bene quel che fa-(i).

con menos frecuencia que en la Primera, ya que incluye en la narración dísticos, liras, sonetos, romances, décimas, octavas... todos traducidos manteniendo siempre que fue posible rimas, metros y estrofas, y rechazando la mera versión en prosa que predomina, en cambio, en las traducciones italianas anteriores. He aquí algún ejemplo:

a) una seguidilla (II.24, p. 153), traducida por Giuseppe Di Stefano y Blanca Perinián:

A la guerra me lleva
mi necesidad;
si tuviera dineros,
no fuera, en verdad.

Alla guerra mi spinge
la mia povertà.
Se avessi quattrini
non ci andrei, in verità.

b) un romance (II.23, p. 145), también traducido por Di Stefano y Perinián respetando octosílabos y asonancias:

¡Oh, mi primo Montesinos!
Lo postrero que os rogaba,
que cuando yo fuere muerto,
y mi ánima arrancada,
que llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba,
sacándomele del pecho,
ya con puñal, ya con daga.

O cugino Montesinos,
è la mia finale istanza
che quando sarò defunto
e l'anima mia strappata,
il cuore mio portiate
laddove Belerma stava,
cavandomelo dal petto
con pugnale ovver con daga.

Mas si el pan no se te cue-
por ir a manos de idio-,
verás de manos a bo-,
aun no dar una en el cla-,
si bien se comen las ma-
por mostrar que son curio-.

Ma se l'ansia tua ti por-(ta)
ad andare con gli idio-(ti)
vedrai in meno d'un bale-(no),
come proprio inutilmen-(te)
si daranno un gran da fa-(re)
per mostrarsi degli esper-(ti).

c) unos endecasílabos sueltos (II.35, p. 221), que he traducido yo misma:

—Yo soy Merlín, aquel que las historias
dicen que tuve por mi padre al diablo
(mentira autorizada de los tiempos),
príncipe de la Mágica y monarca
y archivo de la ciencia zoroástrica,
émulo a las edades y a los siglos
que solapar pretenden las hazañas
de los andantes bravos caballeros
a quien yo tuve y tengo gran cariño.

—Io sono Merlino, quei che l'istorie
raccontano sia figlio del demonio
(menzogna legittimata dai tempi)
Principe della Magia e monarca,
e archivio del saper di Zoroastro,
nemico delle età e di quei tempi
che d'obliar pretendon l'alte imprese
di quegli audaci erranti cavalieri
pei quali io ebbi ed ho gran dedizione.

d) Seguramente una de las traducciones más difíciles ha sido la de la glosa de un mote muy ingenioso, que Pietro Taravacci ha sabido recrear en italiano con mucho acierto (II.18, pp. 112-113):

¡Si mi *fue* tornase a *es*,
sin esperar más *será*,
o viniese el tiempo ya
de lo que será después...!

Se il mio *fu* cambiasse in *è*,
senza attender più un *sarà*,
o venisse il tempo già
di quel che ancora non *è*...!

Glosa
Al fin, como todo pasa,
se pasó el bien que me dio
Fortuna, un tiempo no escasa,
y nunca me le volvió,
ni abundante, ni por tasa.
Siglos ha ya que me vees,
Fortuna, puesto a tus pies;
vuélveme a ser venturoso,
que será mi ser dichoso
si mi fue tornase a *es*.

Glossa
Poiché in fondo tutto passa,
passò il bene che mi diede
Fortuna, un tempo non scarsa,
e mai più poi me lo rese,
né aumentato, né tassato.
Tu da secoli mi vedi,
Fortuna, ai tuoi piedi;
rendimi ancora felice,
ché sarà il mio essere lieto
se il mio fu cambiasse in *è*.

No quiero otro gusto o gloria,
otra palma o vencimiento,
otro triunfo, otra vitoria,
sino volver al contento
que es pesar en mi memoria.
Si tú me vuelves allá,
Fortuna, templado está
todo el rigor de mi fuego,
y más si este bien es luego,
sin esperar más será.

Cosas imposibles pido,
pues volver el tiempo a ser
después que una vez ha sido,
no hay en la tierra poder
que a tanto se haya estendido.
Corre el tiempo, vuela y va
ligero, y no volverá,
y erraría el que pidiese,
o que el tiempo ya se fuese,
o volviese el tiempo ya.

Vivo en perpleja vida,
ya esperando, ya temiendo:
es muerte muy conocida,
y es mucho mejor muriendo
buscar al dolor salida.
A mí me fuera interés
acabar, mas no lo es,
pues, con discurso mejor,
me da la vida el temor
de lo que será después.

Né altra gioia o gloria voglio,
altro frutto, altro successo,
altro trionfo, altra vittoria,
che tornare all'allegrezza
che nel ricordo è tormento.
Se in quel luogo mi riporti,
Fortuna, sarà mitigata
la violenza del mio fuoco,
e ancor più se accade presto,
senza attendere un sarà.

Cose impossibili chiedo,
ché tornare il tempo indietro
dopo esser stato una volta,
non c'è qui in terra potere
che a tal vetta sia mai giunto.
Corre il tempo, vola e va
svelto, e mai ritornerà,
sbaglierebbe chi chiedesse,
o che il tempo se ne andasse,
o venisse il tempo già.

Vivo dubbioso la vita,
sempre sperando e temendo:
è, questa, morte assai nota,
e molto meglio è, morendo,
lasciar fuggire il dolore.
Grande vantaggio io avrei
morendo, però non si dà,
ché, con migliori argomenti,
m'infonde la vita il timore
di quel che ancora non è.

También hay casos en los que Cervantes juega con la intertextualidad, incluyendo poemas de otros autores en su obra, como cita ajena, siguiendo lo que afirma en la *Adjunta al Parnaso*: «se advierte que no sea tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y los encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco». Por lo menos en dos casos nos encontramos con citas que él traduce en español —casi del todo fielmente al original— de versos de poetas italianos: el primero lo

encontramos en II.38, p. 236, donde, como señala la traductora, Aviva Garribba, Cervantes «traduce» una cuarteta de Serafino Aquilano, muy difundida en España:

De la dulce mi enemiga
nace un mal que al alma hiere,
y, por más tormento, quiere
que se sienta y no se diga.

De la dolce mia nimica
nasce un mal ch'esser non suole
e per più tormento vuole dolore
che si senta e non si dica.

El segundo es el de un madrigal de Pietro Bembo (II.68, p. 409), también identificado en una nota al pie por Pina Rosa Piras:

Amor, cuando yo pienso
en el mal que me das, terrible y fuerte,
voy corriendo a la muerte,
pensando así acabar mi mal inmenso;
mas, en llegando al paso
que es puerto en este mar de mi tormento,
tanta alegría siento,
que la vida se esfuerza y no le paso.
Así el vivir me mata,
que la muerte me torna a dar la vida.
¡Oh condición no oída,
la que conmigo muerte y vida trata!

Quand'io penso al martire,
Amor, che tu mi dà gravoso e forte,
corro per gir a morte,
così sperando i miei danni finire.
Ma poi ch'io giungo al passo
ch'è porto in questo mar d'ogni tormento,
tanto piacer ne sento,
che l'alma si rinforza, ond'io nol passo.
Così il viver m'ancide;
così la morte mi ritorna in vita.
O miseria infinita,
che l'uno apporta e l'altra non recide.

En ambos casos, las dos traductoras, identificada la fuente, fueron a buscar el original italiano correspondiente y lo incorporaron en su propia versión de los capítulos, o sea que no tradujeron sino que restituyeron, por vía erudita, el poema italiano original.

III) Otro escollo de traducción, de cierta entidad por frecuencia y dimensión, es el que deparan las paremias. Como es sabido, la abundante presencia de refranes, sentencias y modismos es un rasgo que caracteriza la obra de Cervantes, y el *Quijote* en particular, con especial concentración en su Segunda Parte¹¹. En efecto, Cervantes, como hombre de su

¹¹ Sobre los refranes en la obra de Cervantes ver el reciente volumen de Bizzarri, 2015, donde asimismo se deja constancia de la amplia bibliografía sobre este tema. Según los cálculos de Cantera, Sevilla y Sevilla, 2005, p. 25, en la Primera Parte del *Quijote* hay 81 refranes y 79 sentencias y en la Segunda se produce un crecimiento espectacular, con 307 paremias y 244 sentencias, aunque estas cifras incluyen las muchas repeticiones y variantes mientras que excluyen los modismos y frases hechas.

tiempo, echa mano continuamente a este recurso a lo largo de la novela utilizándolo con gran habilidad y con muchas funciones distintas.

Como se sabe, los refranes y modismos del *Quijote* aparecen ante todo como un rasgo caracterizador del habla de Sancho, pero su profusión llega a contagiar los parlamentos del hidalgo y se extiende también a la lengua del narrador¹².

La conocida dificultad que plantea la traducción de los refranes, ya de por sí notable cuando en la lengua de llegada no existe un correspondiente pleno (coincidencia de forma y significado en ambas lenguas)¹³, aumenta en el *Quijote* debido a la frecuente transformación lúdica de las paremias obrada por Cervantes para crear un efecto cómico, para adaptarse al contexto o por aquel afán de variación que caracteriza el empleo de los refranes en la época. Además, en la obra de Cervantes hasta nos topamos con creaciones paremiológicas del autor, que luego se difundieron gracias a la popularidad de la obra¹⁴.

Los traductores de la Segunda Parte del *Quijote* han encarado este desafío acudiendo a la gama entera de opciones que existen para la traducción de una unidad fraseológica en un contexto literario. Si en presencia de un refrán con correspondiente italiano total (igual por forma y contenido) todos los traductores recurren, lógicamente, a este, como por ejemplo el caso de «hacer orejas de mercader», «fare orecchie da mercante» (II.48, p. 291) o «Para todo hay remedio si no es para la muerte», «a tutto c'è rimedio tranne che alla morte» (II.43, p. 259), cuando la correspondencia plena no existe se aprecia una variedad de actitudes y soluciones muy interesante. Dicha pluralidad se aprecia claramente en los casos en que una misma paremia se repite en más de un capítulo, pues casi siempre resulta traducida de manera distinta. Véase, por ejemplo, «donde se piensa que hay tocinos no hay estacas», repetido en cuatro capítulos de la Segunda Parte (II.10, II.55, II.65, II.73) con variaciones mínimas para adaptarlo al contexto. En dos de las menciones, la segunda y la tercera, este refrán, que no tiene correspondiente total en

¹² Siempre según los cálculos de Cantera, Sevilla y Sevilla, 2005, Sancho pronuncia en toda la obra 203 refranes y 83 sentencias y Don Quijote 87 refranes y 67 sentencias.

¹³ Sobre el tema específico de la traducción de los refranes existe una amplia bibliografía: para un panorama general de los estudios ver Timofeeva, 2012. Y son muchos asimismo los trabajos dedicados a la traducción de los refranes del *Quijote* a varias lenguas. Ver por ejemplo, González de Sande, 2005, Comino Fernández de Cañete, 2006, García Alberó, 2013, Barsanti Vigo, 2005.

¹⁴ Bizzarri, 2015, p. XI; Rodríguez Vallés, 2008.

italiano, se ha traducido más o menos literalmente («dove si crede che sia il lardo a volte non c'è neanche l'uncino per attaccarlo», II.55, p. 336; «e non sempre c'è lardo dove c'è l'uncino per attaccarlo», II.65, p. 396), confiando en el hecho de que se trata de una paremia «transparente», cuya estructura metafórica resulta clara. En las otras dos menciones (II.73 y II.10), en cambio, se ha optado por un correspondiente parcial, acudiendo a refranes italianos que expresan el mismo significado pero con una forma distinta: «molte volte prendiamo lucciole per lanterne» (II.73, p. 430) y «dove ghe xe pesse no ghe xe sésto» (II.10, p. 60), siendo este último en dialecto pavano (usado antiguamente en la zona de Padua), ya que aparece en uno de los capítulos en los que, como dijimos, el habla rústica de Sancho se da en este idioma.

Otro ejemplo de refrán repetido en distintos capítulos, «viva la gallina, aunque sea con su pepita», también sin correspondencia plena en italiano, se ha traducido la primera vez «tutto s'accomoda fuorché l'osso del collo» (II.5, p. 34) y la segunda «meglio aver le corna che la croce» (II.65, p. 397). Nótese que la opción escogida en II.5 —utilizar un equivalente funcional— conlleva la pérdida inevitable del juego retórico que hay en el original, esto es la repetición con políptoto del verbo *vivir* en la frase que sigue el refrán: «*viva* la gallina, aunque sea con su pepita; *vivid* vos, y llévese el diablo cuantos gobiernos hay en el mundo», pues solo deja un verbo *vivere*, el segundo: «tutto s'accomoda fuorché l'osso del collo; vivete voi e al diavolo tutti i governi del mondo» (II.5, p. 34).

En general, son numerosos los ejemplos de traducción de paremias a través de correspondientes italianos parciales como «Hombre apercebido, medio combatido», «Uomo avvisato mezzo salvato» (II.17, p. 101), «Cada oveja con su pareja», «chi si assomiglia si piglia» (II.19, p. 118), «en la tardanza va el peligro», «chi cincischia rischia» (II.41, p. 246).

En los casos en los que no existen correspondientes ni totales ni parciales, o incluso cuando sí los hay, pero se trata de un refrán italiano poco empleado, prevalece entre los traductores la estrategia de traducir literalmente el refrán cervantino, confiando en que el lector pueda de todos modos inferir su naturaleza paremiológica y su significado (que a veces se explica en una nota al pie). Es lo que pasa con «el abad de donde canta yanta», traducido literalmente «l'abate di quel che (dove) canta, mangia» (II.60, p. 421 y II.71, p. 368). También en el caso del refrán «haceos miel, y comeros han moscas», se ha optado por la traducción literal «se ti fai di miele ti mangeranno le mosche» (II.43, pp. 259 y II.49,

p. 294) en lugar del refrán italiano «chi pecora si fa il lupo se la mangia» que añadiría una nota de cobardía que no consta en la paremia española.

Finalmente, cabe señalar el hecho de que algunos traductores han preferido traducir literalmente un refrán incluso cuando existía un correspondiente parcial italiano bien conocido, indicando este en una nota al pie, quizás por considerar importante mantener la forma original del refrán. Por ejemplo, en II.53, p. 324 se traduce «entre dos platos» por «tra due piatti» y se explica en nota «Corrisponde al modismo italiano «su un piatto d'argento»».

En el habla de Sancho, además del uso y abuso de refranes, hay otros rasgos que asimismo representan un reto para el traductor: ante todo cabe mencionar su estilo rústico y campechano que se opone a la ampulosidad retórica y la lengua arcaica de su amo, y, en segundo lugar, los frecuentes errores y malentendidos en sus parlamentos, debidos a la escasa familiaridad del escudero con la lengua culta, lo que provoca diálogos cómicos con su amo u otros personajes.

En cuanto al primer aspecto, un elemento que caracteriza el estilo rústico de Sancho a lo largo de toda la novela son los juramentos y exclamaciones como *Voto a tal*, *Cuerpo de tal*, *Voto al sol*, *Cuerpo de mí*, *Voto a Rus* traducidos generalmente con exclamaciones en italiano igualmente anticuadas y rústicas como *perdincibacco*, *perdindirindina*, *giurabacco* y *poffare*¹⁵.

Además, algunos traductores han decidido imitar el efecto del estilo de Sancho o de otros personajes campesinos empleando hablas dialectales italianas. En particular, en los capítulos de II.8 a II.11, traducidos por Donatella Pini, Sancho habla el italiano teñido de dialecto véneto («Come il vostro magnanimo core no se comove vedendo inzenocià davanti ala vostra sublimada presenza el corneo e sostegno della errante cavalleria?», II.10, p. 63), y las tres campesinas del Toboso hablan el dialecto pavano, el que se hablaba antiguamente en Padua («Mettive in parte, cancarazo, laghè passare, c'andom de pressa», II.10, p. 62). Otros tintes dialectales, esta vez toscanos, se encuentran en cambio en II.52 y II.53, traducidos por Maria Grazia Profeti, como se ve en palabras como *ruzzare* (II.52, p. 315), *le materasse* (II.53, p. 322), o bien con verbos como *vo* en lugar de *vado* («vo in acqua», II.53, p. 323, «vo a farmi fare un impacco», II.53, p. 324), y el verbo *fò* en lugar de *faccio* («mi fo

¹⁵ En estos ejemplos recién citados omito la referencia de capítulo y página por tratarse de exclamaciones que se dan en toda la obra.

turcol!», II.53, p. 324). Aun siendo un experimento atrevido, el hecho de colocar estos dialectos ajenos en un escenario hispánico sin duda permite transmitirle al lector un aspecto capital de la comicidad del original que de otro modo es imposible verter a otra lengua.

El segundo aspecto, el de los malentendidos y deturpaciones fonéticas del escudero, una vez más implica un gran esfuerzo traductivo por mantener la comicidad que surge de la escasa competencia lingüística de Sancho. La dificultad de traducción de estos errores fonéticos del escudero es especialmente elevada cuando ellos dan pie a juegos de palabras, como en los dos ejemplos siguientes: 1) «este maese Pedro, su amo, debe de tener hecho pacto, tático o espreso, con el demonio. —Si el patio es espeso y del demonio —dijo Sancho—, sin duda debe de ser muy sucio patio...»: «questo mastro Pietro, il suo padrone deve aver stipulato un patto, tacito o esplicito con il demonio. —Se il patio è sporco e del diavolo —disse Sancio— senza dubbio dev'essere un patio molto sudicio...» (II.25, p. 161); 2) «según el cómputo de Ptolomeo, que fue el mayor cosmógrafo que se sabe, la mitad habremos caminado, llegando a la línea que he dicho. —Por Dios —dijo Sancho—, que vuesa merced me trae por testigo de lo que dice a una gentil persona, puto y gafo, con la añadidura de meón, o meo, o no sé cómo»: «secondo il computo di Tolomeo, che fu il maggior cosmografo che si conosca, avremo percorso la metà, essendo arrivati alla linea che ho detto. —Per Dio —disse Sancio— vossignoria mi porta a testimone di quanto dice una gentil persona, una checca e uno stroppiato, e per giunta piscione, o piscio, e non so che altro» (II.29, p. 185). Como se ve, aquí también las soluciones son variadas: a veces, se consigue mantener, al menos en parte, el juego de palabras. En el primer ejemplo se logra conservar la confusión entre *pacto* y *patio*, ya que *patio* es un término que se conoce asimismo en italiano, y en una nota al pie se explica lo que se pierde en la traducción, esto es el juego entre *espreso* y *espeso*. En otros casos, en cambio, los juegos de palabras resultan totalmente intraducibles, como pasa en el segundo ejemplo, donde resulta imposible reproducir la confusión ocasionada por la mención de *cómputo*, *Ptolomeo* y *cosmógrafo*, malentendidos por Sancho en *puto*, *meón* y *gafo*, por lo que solo queda explicarla en la nota al pie, como lo hace Antonio Gargano. A pesar de esto, sí se mantiene el efecto cómico de extrañeza ante las palabras absurdas de Sancho («una checca e uno stroppiato e per giunta piscione o piscio»).

Otras veces los malentendidos de Sancho se acumulan en su conversación con Don Quijote y se han podido reproducir en la

traducción gracias a la afinidad entre español e italiano, como pasa en II.7, donde ha sido posible reproducir las confusiones entre *relucida* y *reducida* («ridotto» / «indotto»), *fócil* y *dócil* («focile» / «docile»), *rata* y *gata* («ratta» / «gatta»), *revolcar* y *revocar* («rivoltare» / «revocare») (II.7, pp. 44-45, 47).

Más errores cómicos de Sancho son aquellos que se dan en sus discursos en calidad de gobernador, cuando trata de adecuar su habla a su nueva condición: «porque si alguno me ha de matar, ha de ser él, y de muerte adminícula y pésima, como es la de el hambre»: «perché se qualcuno è destinato a uccidermi, dev'esser proprio lui, e di morte comminabile e atroce, com'è quella per fame» (II.47, p. 282). En este ejemplo, el empleo absurdo del adjetivo *adminícula* se traduce por «comminabile», también perteneciente al léxico jurídico e igualmente absurdo en el contexto (y explicado en una nota al pie por D'Agostino).

Por otra parte, los juegos de palabras no son un escollo solo del habla de Sancho, sino que también se hallan insertados a menudo en la narración o bien en los diálogos entre otros personajes, como resortes de comicidad o incluso como adornos retóricos. Los hay de distintos tipos (paronomasias, dilogías, reelaboración de modismos) y una vez más representan todo un reto para el traductor. He aquí algunos ejemplos: «y aun temiendo no viniese por él la tanda y tunda azotesca»: «temendo pure che venisse per lui la carica e la scarica di percosse» (II.48, p. 292); «Lo que el maestresala puede hacer es traerme estas que llaman ollas podridas, que mientras más podridas son, mejor huelen»: «Ciò che può fare il siniscalco è portarmi quelli che chiamano stracotti di carne con verdure, che più stracuociono e più profumano» (II.49, p. 293); «Señores caballeros, si aquí no hay otro remedio sino confesar o morir, y el señor don Quijote está en sus trece y vuestra merced el de la Blanca Luna en sus catorce, a la mano de Dios, y dense»: «Signori cavalieri, se qui non c'è altra soluzione se non confessare o morire, e il signor Don Chisciotte si picca e la signoria vostra della Bianca Luna si ripicca, sono nella mano di Dio, e se le diano» (II.64, p. 392). Como se ve, en estos casos, y en otros parecidos, los traductores acuden (las más veces con éxito) a su propia creatividad para tratar de imitar el juego lingüístico y retórico cervantino y obtener el mismo efecto cómico que el original.

Cabe notar que, al menos en un caso, un juego de palabras muy parecido a los que acabamos de comentar se introduce donde en el original no constaba, a modo de compensación por las inevitables pérdidas traductivas. Ocurre en II.47, donde D'Agostino 'inventa' un juego

muy de sabor cervantino entre *perniciosa*, *pernice* y *perniciosissima* (esto es «peligrosa», «perdiz» y «muy peligrosa») que no venía en el original, que oponía *mala*, *perdices*, *malísima*: «Porque nuestro maestro Hipócrates, norte y luz de la medicina, en un aforismo suyo, dice: *Omnis saturatio mala, perdices autem pessima*. Quiere decir: «Toda hartazgo es mala; pero la de las perdices, malísima»»: «Perché il nostro maestro Ippocrate, stella polare della medicina, dice in uno dei suoi aforismi: *Omnis saturatio mala, perdices autem pessima*. Che significa: «Ogni scorpacciata è perniciosa, ma quella di pernici è perniciosissima» (II.47, p. 280)

Por último, mencionaré un escollo más en el que los traductores han tenido que esgrimir su creatividad, el de los neologismos inventados por Cervantes, como por ejemplo dos adjetivos utilizados en II.48, referidos a dueña Rodríguez, *dueñesco*, traducido por «damesco» (p. 289) y *ceboluda* por «cipollosa» (p. 287). No siempre, sin embargo, la traducción de los neologismos se lleva a cabo con creaciones equivalentes, sino que otras veces se traduce por una glosa, como por ejemplo en los casos de *toquiblanca* («in cuffia bianca», II.48, p. 288), *azotesca* («di percosse», II.48, p. 292) o *lacayuna* («di un lacché», II.56, p. 340).

En resumidas cuentas, hemos estado ilustrando una serie de dificultades del original y cómo se han resuelto en la traducción, comenzando por las unificaciones entre tantas formas para designar a un mismo personaje, pasando luego a las lenguas técnicas (como las editoriales que casi nadie tradujo antes, o como las médicas, o de indumentaria antigua, o de instrumentos musicales, que suponen largas pesquisas), viendo después el caso de formas poéticas que siempre fueron traducidas en versión métrica y nunca en versión en prosa, pasando después a otros escollos más como los refranes, abundantísimos, o a las hablas populares de Sancho y de los campesinos, o a las deturpaciones fonéticas que generan comicidad, y mucho más. Todos casos que nuestros traductores enfrentaron con filología y resolvieron con brillantez, por lo que creemos que muchas de las soluciones de esta nueva traducción italiana, tan plural, son inéditas y del todo originales.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra: con mil documentos hasta ahora inéditos*, vol. III, Madrid, Instituto editorial Reus, 1951.
- BARSANTI VIGO, María Jesús, *Estudio paremiológico contrastivo de la traducción de «El Quijote» de Ludwig Tieck*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

- BIZZARRI, Hugo Oscar, *Diccionario de paremias cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015.
- BODINI, Vittorio, trad. it. de *Don Quijote*, Torino, Einaudi, 1957.
- BOTTA, Patrizia, coord. trad. it. de *Don Quijote*, Prima Parte, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2005.
- BOTTA, Patrizia, coord. trad. it. de *Don Quijote*, Prima e Seconda Parte, Modena, Mucchi, 2015, 2 vols.
- BOTTA, Patrizia y GARRIBBA, Aviva, «Escollos de traducción en el *Quijote*», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del «VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas» (Alcalá de Henares, 13-16 diciembre 2006)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 167-190.
- BUTTAFAVA, Gianni *et al.*, trad. it. de *Don Quijote*, Milano, Bietti, 1967.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús, SEVILLA, Julia y SEVILLA, Manuel, *Refranes, otras paremias y fraseologismos en «Don Quijote de la Mancha»*, Burlington/Vermont, The University of Vermont, 2005.
- CARLES, Ferdinando, trad. it. de *Don Quijote*, Milano, Mondadori, 1933.
- CERVANTES, Miguel de, *Adjunta al Parnaso*, en *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- COMINO FERNÁNDEZ DE CAÑETE, Carmen María, «Selección de refranes del *Quijote* en traducciones portuguesas de los siglos XVIII. XIX y XX», *Revista de estudios extremeños*, 62.2, 2006, pp. 593-604.
- CURZIO, Pietro, trad. it. de *Don Quijote*, Roma, Curcio, 1950.
- FALZONE, Letizia, trad. it. de *Don Quijote*, Milano, Garzanti, 1974.
- FRANCOSINI, Lorenzo, trad. it. de *Don Quijote*, Venezia, Andrea Baba, 1622.
- GAMBA, Bartolomeo, trad. it. de *Don Quijote*, Venezia, Alvisopoli, 1818-1819.
- GARCÍA ALBERÓ, Javier, *El refrán en las versiones clásicas del «Quijote» al francés y al alemán: Estudio traductológico, paremiológico, lingüístico e histórico-cultural*, Tesis doctoral de la Universidad de Alicante, 2013.
- GIANNINI, Alfredo, trad. it. de *Don Quijote*, Firenze, Sansoni, 1923-1925.
- GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes, «La traducción de los refranes y sentencias de *El Quijote* en dos ediciones italianas del siglo XX», en «*Italia-España-Europa*»: *Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones: XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas*, coord. Mercedes Arriaga Flórez *et al.*, Sevilla, Arcibel, 2005, vol. 1, pp. 358-375.
- HOCHKOFER, Mary de, trad. it. de *Don Quijote*, Firenze, Salani, 1921.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* [1593], ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- LA GIOIA, Vincenzo, trad. it. de *Don Quijote*, Milano, Frassinelli, 1997.
- MARONE, Gherardo, trad. it. de *Don Quijote*, Torino, UTET, 1954.
- MEREGALLI, Franco, coord. trad. it. de *Don Quijote*, Milano, Mursia, 1971.
- RODRÍGUEZ VALLES, Nieves, «La creación de refranes en el *Quijote*», *Paremia*, 17, 2008, pp. 143-151.

- SEVILLA ARROYO, Florencio, ed. de *Don Quijote en Todo Cervantes en un volumen*, Madrid, Castalia, 1999.
- TIMOFEEVA, Larissa, «Sobre la traducción fraseológica», *ELUA: Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 26, 2012, pp. 405-432.
- TRECCANI, Vocabolario on line, <http://www.treccani.it/vocabolario/>.
- TROIANO, Barbara y DI DIO, Giorgio, trad. it. de *Don Quijote*, Milano, Newton Compton, 2007.
- VALASTRO CANALE, Angelo, trad. it. de *Don Quijote*, Milano, Bompiani, 2012.
- VIAN, Cesco y COZZI, Paola, trad. it. de *Don Quijote*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1960.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Este volumen recoge un elenco de las conferencias ofrecidas a la profesora Enrica Cancelliere en un acto de homenaje por su trayectoria investigadora y su obra científica, aportaciones que la convierten en una de las máximas autoridades en el estudio del Barroco y sus estéticas. Un grupo de colegas y amigos reúnen trabajos sobre Cervantes, Calderón, Góngora y aspectos diversos sobre la mentalidad, el arte y la cultura del Barroco, entre ellos la compleja aproximación epistemológica de la propia profesora Cancelliere.

Ignacio Arellano es Catedrático de la Universidad de Navarra, y ha sido Profesor Titular de la de León y Catedrático de la de Extremadura, además de visitante en numerosas universidades de todo el mundo. Dirige el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, en donde desarrolla un amplio programa de investigación sobre el Siglo de Oro, que incluye el proyecto de edición crítica de los autos completos de Calderón, del teatro completo de Bances Candamo, o la publicación de *La Perinola. Revista de investigación quevediana* y el *Anuario Calderoniano*.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PALERMO

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE



Universidad
de Navarra

GRISO

Agradecemos al Banco Santander su patrocinio
de las investigaciones del GRISO



Santander



instituto



de estudios



auriseculares