

La poesía del *Quijote*. Confesiones de un traductor

ANGELO VALASTRO CANALE*

Resumen

En el amplio panorama de estudios dedicados a la traducción, son raros los análisis salidos de las manos de los traductores mismos. El presente artículo se propone como modesto testimonio de un traductor literario movido por la esperanza de que el lector pueda comprender y valorar algunas de las decisiones tomadas en su versión italiana del *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes publicada en 2012 y en la reedición de la traducción de los textos poéticos que vio la luz cuatro años más tarde. Si traducir poesía es siempre difícil, en el caso del *Quijote* la empresa parece complicarse aún más: a través de numerosos ejemplos, se aclararán las razones, de tipo ‘musical’, semántico o sintáctico, que han llevado a la elección de unas soluciones con respecto a otras, soluciones que se compararán siempre con las de algunos de entre los muchos traductores que se han enfrentado con la obra cervantina a lo largo del último siglo.

Palabras clave: traducción; traductología; poesía; Cervantes; *Quijote*.

Title: The Poetry of *Don Quixote*. A Translator’s Confessions

Abstract

In the wide panorama of studies dedicated to translation, very rare are those coming from the hands of the translators themselves. This article is intended as the modest contribution of a literary translator moved by the hope that the reader can understand and evaluate some choices made by him in his own Italian version of *Don Quixote* of Miguel de Cervantes published in 2012 as well as in the re-edition of the translation of the poetic texts published four years later. If translating poetry is always difficult, in the case of *Quixote* the effort seems to be even greater: through numerous examples, we will try to clarify the reasons (of ‘musical’, semantic or syntactic type), which led to the choice of some solutions with

* Universidad Pontificia Comillas. avalastro@comillas.edu / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2044-789X>.

respect to others, solutions always placed in comparison with those of some of the many translators who have faced Cervantes' masterpiece over the last century.

Keywords: Translation; Translation Studies; Poetry; Cervantes; *Quixote*.

Cómo citar este artículo / Citation

Valastro Canale, Angelo. 2020. «La poesía del *Quijote*. Confesiones de un traductor». *Anales Cervantinos* 52: 325-352, <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2020.013>.

1. LA VOZ DEL TRADUCTOR

Los estudios dedicados a la disciplina que los especialistas denominan 'traductología' o 'ciencia de la traducción', o también, sirviéndose de un latinismo enmascarado, *translation studies*, son cada día más numerosos. Entre los realmente interesantes, los que no aportan mucho y aquellos con poco sentido, los libros y los artículos que intentan arrojar luz sobre la poética, es decir, sobre la praxis creativa de la traducción, ocupan un área cada vez más amplia en las bibliotecas y en la telaraña informativa en cuyas redes una gran parte de los humanos parece irremediabilmente enganchada. Sin embargo, *incredibile dictu*, son muy pocas, en proporción, las aportaciones tradicionalmente ofrecidas a este tema por parte de quien a dicha praxis se dedica de manera profesional. De hecho, los traductores fruncen a menudo el ceño ante las que consideran teorías curiosas, nacidas para salir con mayor o menor soltura de los pasillos estrechos del mundo académico y en todo ajenas a la carnalidad de la que nace cualquier traducción.

Las páginas siguientes se proponen como una pequeña excepción a la regla, es decir, como el modesto testimonio de un traductor literario movido por la esperanza de que el lector pueda comprender y valorar algunas de las decisiones tomadas en su versión del *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes publicada en 2012 por la editorial milanesa Bompiani y en la reedición de la traducción de los textos poéticos publicada por la misma Bompiani cuatro años más tarde¹.

Para evitar el riesgo de una extensión que sobrepase abundantemente los límites normales de un artículo, el presente análisis se centrará en la traducción de algunos de los versos presentes aquí y allá en la obra maestra cervantina, con particular referencia a varios de los que se encuentran al principio de la Primera parte. Si traducir poesía es siempre difícil, en el caso del *Quijote* la empresa parece complicarse debido a diferentes motivos, entre los cuales ocupa un lugar privilegiado la bien conocida, aunque muy discutida,

1. Cf. Valastro Canale (2012 y 2016).

limitación de Cervantes como versificador². No es una casualidad, por tanto, que solo unas pocas de entre las quince versiones italianas completas del *Quijote* publicadas hasta hoy, entre ellas la del abajo firmante, hayan intentado respetar siempre los textos poéticos del original desde el punto de vista no solo semántico, sino también estructural. Hemos dicho ‘versiones’ y no ‘traductores’ porque estos últimos, en el caso del *Quijote*, entre ejecuciones a dos, a cuatro, a seis y hasta a sesenta manos, dan vida a una gran orquesta de setenta y ocho elementos³.

¿Cuántos, entre estos, han dicho algo a propósito de su manera de superar los obstáculos puestos en su camino por el texto y, en particular, por los versos de Cervantes? Pocos, por no decir poquísimos. El primero de todos fue aquel Lorenzo Franciosini de Castelfiorentino que, siguiendo las huellas del francés César Oudin, acuñó la no demasiado feliz, pero exitosa forma *Chisciotte*. Hace cuatrocientos años, Franciosini presentó su trabajo con las siguientes palabras:

Señor Lector, mi intención principal en esta Traducción no ha sido otra que la de hacerme comprender; y, para conseguirlo fácilmente, a veces me he alejado del sentido literal, español, para acercarme más al italiano corriente: lo cual, además de ser muy conforme a los preceptos de Horacio en la *Poética*, me parece a mí que cualquier traductor que quisiera que el gusto y el oído del lector se sujeten sin esfuerzo a su labor, se verá obligado por la necesidad a no actuar de otra forma: puesto que, si fuera preciso aclarar en cada caso la fuerza de un vocablo y de una misma frase o metáfora, cualquier libro traducido debería decirse más traicionado que traducido, porque una lengua puede emplear giros y palabras que otra no sólo no puede, sino no debe en absoluto emplear; de manera que esta razón valga a disculparme cada vez que, buscando la propiedad de una voz, no la encontrarás plenamente aclarada. Los versos no los he traducido porque, además de ser el traducir versos una tarea difícil para quien no es poeta, no me han parecido tan esenciales para la comprensión de la prosa que bien puede traducirse sin ellos; sin embargo, si quisieras satisfacer tu curiosidad, dignate consultar mi Vocabulario, porque allí encontrarás, si no todos, al menos la mayor parte de los vocablos que te resultaren oscuros. Por tanto, queridísimo lector, considera buena (te lo ruego) esta traducción, hasta que no se publique otra mejor, y que Dios te guarde⁴.

2. La bibliografía relativa a Cervantes poeta es inmensa. Para una visión de conjunto, cf. Sáez (2016).

3. Lorenzo Franciosini, Bartolomeo Gamba, Alfredo Giannini, Mary de Hochkofler, Ferdinando Carlesi, Pietro Curcio, Gherardo Marone, Vittorio Bodini, Cesco Vian - Paola Cozzi, Gianni Buttafava - Ada Jachia Feliciani - Giovanna Maritano, Letizia Falzone, Vincenzo La Gioia, Barbara Troiano - Giorgio Di Dio, Angelo Valastro, 60 traductores coordinados por Patrizia Botta. Para los correspondientes datos editoriales, cf. la bibliografía citada al final del artículo.

4. Franciosini, Lorenzo (1622). *A curiosi lettori*, nota preliminar a *Don Chisciotte della Mancia*: «Il principale intento, che hò havuto (Signor lettore) in questa mia Traduzione, non è stat'altro, che di lasciarm'intendere; e per conseguirlo facilmente, mi son'alle volte allontanato dal senso letterale, Spagnuolo, per avvicinarmi più al corrente Italiano: che oltre all'esser ciò, molto conforme a' precetti d'Horazio nella Poetica: pare à me, che chiunque traducendo desidera, che alla sua fatica li si

«Los versos no los he traducido...» («I versi non gl'hò tradotti»). Es cierto que, en la edición completa del *Don Chisciotte* de Franciosini publicada en 1625⁵, se encuentra una traducción de los versos de la Primera parte, con la exclusión, que se volverá habitual, de los versos preliminares, traducción atribuida por la crítica al poeta florentino Alessandro Adimari⁶. No menos cierto es que el trabajo de Franciosini será impreso más veces con la introducción de algunas variantes de traducción relativas también a los versos, como las variantes anónimas de la edición publicada en Venecia por Zerletti en 1755 o las de Luigi Toccagni en la edición publicada en Milán por Truffi en 1832⁷. Sin embargo, no cabe duda de que la decisión de Franciosini será tomada más tarde también por otros traductores, empezando por aquel Bartolomeo Gamba que tradujo en prosa casi todos los textos poéticos.

De hecho, Alfredo Giannini, de cuya pluma nació el primer *Chisciotte* del siglo XX, siguió las huellas de Franciosini cuando decidió eliminar de su traducción la colección de los versos preliminares, decisión difícil de explicar, dicho sea de paso, si se piensa que los versos que concluyen la misma Primera parte se encuentran puntualmente traducidos. Giannini, en sus *Preliminari*, se expresó de la siguiente manera:

Quisiera esperar una benévola acogida para esta nueva traducción del *Don Quijote*, la primera, al menos, verdaderamente completa a nuestra lengua, una traducción escrupulosamente fiel al texto, lo más que he podido, y que debería superar las únicas dos anteriores (puesto que no se le puede dar importancia a algunas modernas chapuzas), la de Franciosini y la de Gamba, gracias al gran progreso que los estudios cervantinos han conocido desde el tiempo de aquellos dos caballeros [] Sin embargo, dejo a un lado

soggetti agevolmente il gusto, e l'orecchio di chi la legge, sia dalla necessità forzato à non far'altrimenti: poiche, se puntualmente s'havess'à dichiarar la forza del Vocabolo, e dell'istessa frase, ò metafora, si dovrebbe quas'ogni libro volgarizzato, chiamar più tosto tradito, che tradotto, essendo che ogni linguaggio hà licenza d'usar alcuni detti, e parole, che ad un'altro, non solo non è concessa, ma assolutamente negata; di maniera che, questa mia ragione mi servirà di discolpa, se cercando la proprietà d'una voce, non la troverai dichiarata con la sua propria significazione. I versi non gl'hò tradotti, perche oltre all'esser difficile à chi non è Poeta; non mi son parsi tanto essenziali alla dichiarazione della prosa, che questa non si sia senz'essi potuta volgarizzare; ma se vorrai soddisfare alla tua curiosità, degnati di pigliare il mio Vocabolario, che in esso troverai, senon tutti, la maggior parte almeno de' vocaboli, che ti parrann'oscuri. Tieni dunque (ti prego) lettore carissimo, questa Traduzion per buona, fin tanto che non n'escè un'altra, che sia migliore, e Dio ti guardi».

5. Cf. Fuentes.

6. La única referencia conocida a Adimari como traductor de los versos del *Chisciotte* de Franciosini se encuentra en la *Biblioteca Hispana Nova*, II, Madrid (1788, 132), bajo la voz 'Michael de Cervantes Saavedra' redactada por Nicolás Antonio, el cual declara que ha sido informado a este propósito por Antonio Magliabecchi, bibliotecario de Cosme III de' Medici. Cf. Mele (1909), Demattè (2008 y 2012) y Pini (2016).

7. Cf. Franciosini (1832). Toccagni, a propósito de la traducción de los versos, afirma: «Por lo que tiene que ver con los versos diseminados en la obra, he eliminado los inútiles y los inapropiados. Los demás, los he traducido lo mejor que he podido, porque la versión de Franciosini había hecho de Cervantes un poeta aún peor que mediocre» («Quanto ai versi che sono sparsi per l'opera, gl'inutili e disadatti ho io lasciati fuori del tutto, gli altri ho ritradotti alla meglio, perché la versione del Franciosini avea fatto diventare il Cervantes anche peggio che mediocre poeta»).

los Versos Preliminares de las fantásticas dedicatorias de Urganda, de Amadís, de Belianís, de Oriana, de Gandalín escudero de Amadís, del Donoso, de Orlando Furioso, del Caballero del Febo, de Solisdán; extrañas dedicatorias al Libro mismo, a don Quijote, a Dulcinea del Toboso, a Sancho Panza, a Rocinante; versos de muy escaso interés, extravagantes los llamados ‘de cabo roto’ porque ¡faltos de la última sílaba en la palabra final!; composiciones que, según el mismo Rodríguez-Marín «no guardan la mayor congruencia con lo que sucede en la obra» y que, a menudo oscuros y hasta enigmáticos, exigirían páginas y páginas de aburridas dilucidaciones⁸.

Mary de Hochkofler, autora de una excelente versión del *Quijote* publicada en dos pequeños tomos tan elegantes como económicos por el editor florentino Adriano Salani en 1924⁹ –edición que, dicho sea de paso, sea por rivalidades editoriales vinculadas con prejuicios de clase, sea, con mayor probabilidad, por tratarse del trabajo de una mujer, fue infravalorada con demasiada ligereza por el mismo Giannini¹⁰–, no ha dejado testimonio alguno

8. Giannini (1923, V): «Vorrei sperare benevola accoglienza a questa nuova traduzione del *Don Quijote*, la prima, se non altro, veramente intera in lingua nostra, scrupolosamente fedele al testo, il più che ho potuto, e che dovrebbe avvantaggiarsi sulle due sole precedenti (giacché non si può dare importanza a qualche moderna raffazzonatura) del Franciosini e del Gamba, per il fatto che tanto han progredito gli studi cervantini dal tempo di quei due valentuomini []. Lascio però da parte i Versi Preliminari delle fantastiche dediche di Urganda, di Amadigi, di Belianis, di Oriana, di Gandalín scudiero di Amadigi, del Donoso, di Orlando Furioso, del Cavalier del Febo, di Solisdán; bizzarre dediche al Libro stesso, a Don Chisciotte, a Dulcinea del Toboso, a Sancio Panza, a Ronzinante; versi di ben poco interesse, bislacchi quelli così detti ‘de cabo roto’ perché mancanti dell’ultima sillaba nella parola finale!; componimenti che, secondo lo stesso Rodríguez-Marín ‘no guardan la mayor congruencia con lo que sucede en la obra’ e che, spesso oscuri, enigmatici anzi, richiederebbero pagine e pagine di noiose dilucidazioni». Nótese que, once años más tarde, Ferdinando Carlesi juzgó muy positivamente la traducción de los versos llevada a cabo por Giannini: cf. Carlesi (1935, 578): «Reconozco, y lo hago con mucho gusto, que aquí Giannini ha hecho milagros, pero en una perspectiva diversa de la mía, razón por la cual su traducción no elimina en absoluto mis perplejidades» («Riconosco, e molto volentieri, che qui Giannini ha fatto miracoli, ma sotto un riguardo diverso dal mio e per ciò la sua traduzione non risolve affatto le mie perplessità»).

9. A propósito de la traducción de Mary de Hochkofler, cf. Pintacuda (2015).

10. Que las palabras «moderna raffazzonatura» («moderna chapuza») usadas por Giannini en los *Preliminari* de su edición (cf. nota 8) no puedan referirse a la edición de Hochkofler se deduce del hecho de que el mismo Giannini (1932, XXVI) afirma que ha tenido por primera vez en sus manos los volúmenes de la traductora triestina solo en 1932: «Nel licenziare le bozze vengo a conoscenza di una nuova recentissima traduzione che dell’immortale romanzo ha fatto Mary de Hochkofler». Sin embargo, el juicio negativo de Giannini se encuentra explícitamente en la recensión de la traducción de Ferdinando Carlesi (1934, 336): «Ai giorni nostri, in appena un decennio, dal 1923 si sono successe altre tre traduzioni: in ordine cronologico, la mia (ed. Sansoni), quella di Mary Hochkofler (ed. Salani), che dispiace per troppe infedeltà al testo, spesso frainteso o addirittura alterato (‘demasiadas infidelidades al texto, a menudo malentendido o incluso alterado’); terza, questa recentissima e diligentissima di Ferdinando Carlesi, pubblicata in edizione quanto mai elegante e signorile dal Mondadori». No es posible saber si Giannini está pensando una vez más en Hochkofler, cuando, poco después (*ibid.*, 337), en la misma recensión, refiriéndose a la complejidad propia de la transposición de un texto del español al italiano, afirma severamente: «Di tali e tante difficoltà in generale, anche maggiori poi quando si tratta di cimentarsi con lo spagnolo di un classico come il Cervantes, di solito non si rendono conto certi traduttori acciarponi». De su parte, Ferdinando Carlesi, en su ya mencionado «Traducendo il Don Chisciotte», demuestra conocer la versión de Hochkofler cuando señala el núme-

a propósito de su manera de enfrentarse al texto. En la *Nota editoriale* que acompaña el primer volumen, sin embargo, se subrayan las características esenciales de su labor, características entre las cuales llama la atención la de haber decidido traducir integralmente los textos poéticos, respetando en todos los casos, «a menudo al precio de un gran esfuerzo», la métrica y el complejo juego de las rimas:

Esta nueva traducción italiana del *Don Quijote*, de Mary de Hochkofler, culta ciudadana triestina, es la única completa y la única fiel entre las que han sido publicadas hasta ahora: la única completa, porque es la única en la que se encuentran todas las poesías, reproducidas en buenos versos italianos, mientras que en las demás se omiten las de la introducción y las que se encuentran en el texto son traducidas generalmente en prosa, lo cual equivale a decir que son desvirtuadas; la única fiel, porque, además de reflejar exactamente el pensamiento del autor, intenta también respetar su forma, que es parte esencialísima de la obra literaria. En la prosa, el estilo de Cervantes es un estilo de buena vena: fluido, claro, espontáneo, y por ende de una vivacidad y lozanía imperecederas. La presente traducción conserva estas virtudes. En los versos, además, se ha mantenido, a menudo al precio de un gran esfuerzo, el carácter del escritor y de su época, reproduciendo de la mejor manera posible los más complicados enredos de rimas, traduciendo con sensibilidad verso con verso y respetando el metro del original. Debido a estas virtudes, nos atrevemos a esperar que este nuevo trabajo será apreciado por los lectores y hará su buen papel en esta nuestra colección de clásicos¹¹.

Unos pocos años después de Giannini y Hochkofler, Ferdinando Carlesi no solo eliminó los versos preliminares, sino que prefirió traducir en prosa casi todos los demás textos poéticos, con la significativa excepción de aquellos que no habían salido directamente de la pluma de Cervantes, confesando, con modestia sin duda excesiva, su insatisfacción ante los resultados, para nosotros desconocidos, de sus esfuerzos:

ro de traducciones italianas a las que ha tenido acceso («cinque in tutto, compresa la mia») y cuando, refiriéndose a la intraducibilidad de los versos de cabo roto, afirma, sin expresar juicios (577, nota 1): «Si è provata a tradurli la signora Mary de Hochkofler nella sua traduzione integrale del *Don Chisciotte*».

11. de Hochkofler (1924, 31): «Questa nuova traduzione italiana del Don Chisciotte, di Mary de Hochkofler, colta cittadina triestina, è la sola completa e la sola fedele di quante furono pubblicate finora: la sola completa, perché è l'unica in cui si trovino tutte le poesie, voltate in buoni versi italiani, mentre nelle altre sono omesse quelle della prefazione, e quelle inserite nel testo sono generalmente tradotte in prosa, vale a dire snaturate; la sola fedele, perché oltre a rendere esattamente il pensiero dell'autore, cerca anche di mantenerne la forma, che è parte essenzialissima dell'opera letteraria. Nella prosa, lo stile del Cervantes è stile di vena: fluente, chiaro, spontaneo, e però d'una vivacità e freschezza imperiture. Questi pregi conserva la presente traduzione. Nei versi poi è stato mantenuto, spesso a prezzo di gravi fatiche, il carattere dello scrittore e dell'epoca, riproducendo quanto meglio era possibile i più complicati intrecci di rime, rendendo nella traduzione verso con verso e rispettando il metro dell'originale. Per tali pregi osiamo sperare che questo nuovo lavoro incontrerà il gradimento dei lettori e farà buona figura in questa nostra collezione di classici».

Cuando me propusieron traducir el *Don Quijote*, me quedé muy perplejo. Además de las dificultades y de las dimensiones de la obra, me sentía abrumado por la reciente traducción de Alfredo Giannini []. Sin embargo, la traducción que yo veía en mi deseo no quería ser, como aquella, una escrupulosa información de la estructura léxica y gramatical del texto en todos sus meandros []; sino una obra de estilo que, aun conservando una plena fidelidad conceptual al texto en cada una de sus particularidades, intentara vestir con paños italianos más el conjunto que los detalles: un intento de dar vida en formas italianas a la gran obra maestra española, hasta el punto de reducirla a una lectura ágil y veloz como si se tratara de algo vivo y nuestro. [] Por esta razón, además, me he concedido en algunos casos, aunque muy raramente y siempre por justificados motivos de armonía y de gusto, algunas irregularidades gramaticales []. En desacuerdo con mis intenciones aparecerá justamente la versión en prosa, en vez de en verso, de las poesías contenidas en el texto. Confieso no haber sido capaz de satisfacer mis exigencias al respecto, de manera que, más que una forzada y retorcida prosa métrica, he preferido ofrecer una prosa pura y sencilla que pudiera al menos reflejar fielmente el contenido del original. Por lo que concierne a las demás poesías que se encuentran al principio del texto y que con el texto mismo no guardan ninguna relación real, he considerado oportuno omitir su traducción, como han hecho también los demás traductores, considerando su extraña factura, que constituye una dificultad insuperable¹².

Tres años después de publicar su versión, Carlesi volvió a reflexionar acerca de su labor en un artículo titulado *Traducendo il Don Chisciotte*¹³. Merece la pena volver a leer las líneas dedicadas al laberinto de la versificación:

¿Y las poesías? Idénticas cuestiones existen en el caso de las poesías, agudizadas por la técnica y la dificultad de la versificación. Dejando a un lado los versos de cabo roto, considerados intraducibles, las otras poesías siguen también la variedad estilística y el capricho de la prosa. Hay poesías

12. Carlesi (1933, 755-760): «Quando mi fu offerto di tradurre il *Don Chisciotte*, rimasi molto perplesso. Oltre le difficoltà e la mole dell'opera m'era anche motivo di sgomento la recente traduzione di Alfredo Giannini []. Tuttavia la traduzione che io vedevo nel mio desiderio non mirava ad essere, come quella, una scrupolosa informazione della struttura lessicale e grammaticale del testo in tutti i suoi meandri []; ma avrebbe voluto essere un'opera di stile, che pur serbando al testo piena fedeltà concettuale in ogni sua particolarità, cercasse di investire con modi italiani più l'insieme che i particolari: un tentativo di dar vita in forme italiane al gran capolavoro spagnolo, tanto da ridurlo una lettura agile e spedita come cosa viva e nostra. [] Per ciò, oltre il resto, non mi sono nemmeno peritato di concedermi talvolta, ma assai raramente e sempre per giustificati motivi di armonia e di gusto, qualche irregolarità grammaticale []. In disaccordo con i miei intenti apparirà giustamente la versione in prosa, anziché in verso, delle poesie contenute nel testo. Confesso di non esser riuscito a soddisfare le mie esigenze in proposito, e piuttosto che una stentata e stiracchiata prosa metrica, ho preferito dare della prosa pura e semplice, ma che almeno renda fedelmente il contenuto. Quanto alle altre poesie in principio del testo e che col testo non hanno realmente attinenza, ho creduto opportuno tralasciarne la traduzione, come hanno fatto anche gli altri traduttori, data la loro stramba fattura, che costituisce una insuperabile difficoltà».

13. Cf. nota 8.

cultas y poesías que satirizan la forma culta; hay poesías de burlas y poesías de veras; hay poesías que vibran de un humorismo intrínseco bufonesco y socarrón [...] y hay poesías ridículas [...] por sus estrafalarias licencias poéticas [...]. ¿Cómo salir de semejante berenjenal, si las poesías cultas nos parecen, debido a nuestro gusto moderno, diez veces más ridículas que las que pretenden satirizar la forma culta? Confieso que me he desanimado y que he traducido en prosa, sin convicción¹⁴.

Después de Carlesi, para encontrar a un traductor que diga algo a propósito de su labor con el *Quijote* y, en particular, con los versos, es preciso esperar a Vittorio Bodini. Aun sin pronunciarse al respecto en su larga introducción a la edición Einaudi, este traductor sí expresó, en unos folios conservados en el Archivo Einaudi, una opinión claramente contraria a la necesidad de traducir unos textos poéticos que consideraba forzados y molestos:

Después de la Dedicatoria y del Prólogo, se encuentra un cierto número de poesías, complicadísimas de traducir porque están en metros cerrados y repletas de referencias y ocurrencias varias que habría que explicar luego una por una. Se trata de unos sonetos que en la ficción cervantina son enviados a su protagonista por unos personajes imaginarios. Esta es una sección que todos los lectores saltan regularmente, incluidos los lectores españoles, también porque, como he dicho, hay antes una dedicatoria y un prólogo que retrasan la entrada en la novela. Los traductores italianos y extranjeros, también los mejores, aprovechan esta circunstancia para evitar el esfuerzo desagradable de traducirlos. Yo soy de la misma opinión y de momento no los he traducido. Se trata de preámbulos y de chácharas que irritan al lector, que no sabe siquiera si 'debe' leerlos o no y agradece que alguien lo libere de semejante decisión¹⁵.

14. Carlesi (1935, 578): «E le poesie? Identiche questioni esistono per le poesie, aggravate dalla tecnica e difficoltà della versificazione. A parte i versi *de cabo-rotto*, considerati intraducibili, le altre poesie seguono anch'esse la varietà stilistica e il capriccio della prosa. Ve ne sono di quelle culte e di quelle satireggianti la forma culta; ve ne sono di serie e di facete; di quelle vibranti di un umorismo intrinseco buffonesco e beffardo [...] e di quelle ridicole [...] per strampalate licenze poetiche [...]. Come uscire da questo ginepraio, se quelle culte ci appaiono, al nostro gusto moderno, dieci volte più ridicole che quelle intese a satireggiare la forma culta? Confesso che mi sono scoraggiato e ho tradotto in prosa, senza convinzione».

15. Archivo Einaudi, carpeta 24 ('Corrispondenza con autori italiani'), fascículo 363, folios 122-123, citado en De Benedetto (2015): «Dopo la Dedicazione e il Prologo, ci sono un certo numero di poesie, di faticosissima traduzione perché in metri chiusi e infarcite di riferimenti e spiritosaggini che poi bisognerebbe stare a spiegare a una a una; son dei sonetti che Cervantes finge essere mandati al suo protagonista da personaggi immaginari. Questa è una parte che viene regolarmente saltata da tutti i lettori, compresi gli spagnoli; anche perché, come dicevo, c'è già prima una dedica e un prologo che tardano l'entrata nel romanzo; i traduttori italiani e stranieri, anche quelli buoni, approfittano di questa circostanza per evitarsi la sgradevole fatica di tradurli. Io sarei dello stesso avviso e per il momento non li ho tradotti. Son preamboli e cicalate che irritano il lettore, che non sa neanche decidersi se 'deve' leggerli o no ed è grato se gli si toglie la scelta». Nótese aquí la sorprendente declaración de Bodini conservada en otro folio del mismo archivo (AE, 24, 363, 177): «He perdido quince días (y se me ha puesto enfermo el hígado) para traducir las más que abstrusas rimas del principio» («Ho perso quindici giorni (e ho preso il mal di fegato) per tradurre le astrusissime rime dell'inizio»). Si

Entre los traductores más recientes, dejando a un lado las pocas líneas escritas por el abajo firmante, solo Patrizia Botta, coordinadora de los volúmenes publicados con ocasión de los cuartos centenarios de las dos partes del *Quijote*, se refiere fugazmente a dicha cuestión. De hecho, en una lista de las dificultades de traducción, Botta incluye «prosimetro e inserti metrici» («la alternancia de prosa y versos y los injertos métricos») como «sfide al traduttore che si cimenti in una traduzione metrica e non in versione in prosa» («desafíos para el traductor que se enfrente con una traducción métrica y no en prosa»)¹⁶.

2. ENTRE MÚSICA Y SIGNIFICADO

En el presente trabajo se tomarán en consideración únicamente tres versiones: la de Hochkofler, la del trío Buttafava, Feliciani y Maritano y la de cuatro traductores protagonistas de la aventura editorial coordinada por Patrizia Botta, es decir, Monica Verzilli, Sara Bruckmann, Daria Monteleone y Giuseppe Mazzocchi. Dicha elección viene determinada por dos factores: por una parte, estas versiones son las únicas que intentan reproducir todos o casi todos los aspectos de los textos poéticos del original; por otra, en los siete años dedicados a llevar a cabo su traducción, el abajo firmante no ha tenido ante sus ojos ninguna de ellas.

Quien abriera, pues, el primer volumen del *Don Quijote*, después de unos breves textos en prosa, entre los cuales se encuentra el celeberrimo Prólogo, tropezará con una sorprendente serie de estrofas de diez versos octosílabos, de los llamados de cabo roto o de pie cortado, en los cuales se suprimen la sílaba o las sílabas que siguen a la última sílaba acentuada de cada verso¹⁷. Para traducir un juego semejante respetando todas las reglas, es preciso armarse de no poca paciencia. Véase la primera estrofa dedicada «al libro de don Quijote de la Mancha» por la misteriosa Urganda «la desconocida»:

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

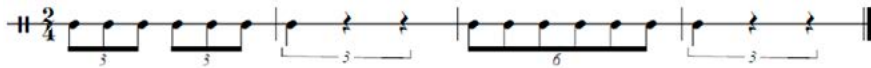
de verdad empleó solo quince días para traducir todos los versos preliminares, ¡Bodini llevó a cabo una hazaña realmente hercúlea!

16. Cf. Botta *et al.* (2005, XIV).

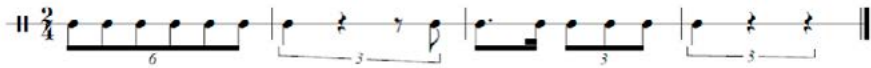
17. La paternidad de este juego poético es atribuida por algunos estudiosos al mismo Cervantes, por otros al poeta sevillano Alonso Álvarez de Soria (1573-1603) o bien al autor de *La pícara Justina* (1605): cf. Valastro Canale (2016, 215).

si bien se comen las ma-
por mostrar que son curio-

Más allá de la necesaria comprensión del texto, ciertamente difícil, el traductor deberá tener en cuenta dos factores importantes: la métrica y el esquema de las asonancias. Por lo que concierne al primer aspecto, se debe notar que el ritmo de los octosílabos es bastante irregular. Para poner solo un ejemplo, los primeros dos versos podrían transcribirse musicalmente como sigue:



En cambio, el quinto y el sexto octosílabo sonarían así:



Además, no debe descuidarse el hecho de que los diez versos que componen cada estrofa están organizados en dos grupos de 4+6, como queda evidenciado, por otra parte, en la gráfica de la *Princeps*.

En lo que se refiere, en cambio, al segundo aspecto, el cumplimiento de las sílabas que faltan da vida a la siguiente sucesión de asonancias al final de los versos:

- | | |
|-----|-----|
| 1. | e o |
| 2. | u a |
| 3. | u o |
| 4. | e o |
| 5. | e e |
| 6. | o a |
| 7. | o a |
| 8. | a o |
| 9. | a o |
| 10. | o o |

Los versos 1 y 4, es decir, los versos extremos de la serie de cuatro, presentan una rima asonante, quedando independientes los dos versos centrales (2 y 3), mientras que, en la serie de seis, los versos asonantes son los centrales, que presentan no solo una estructura 'dos a dos' (6-7 y 8-9), sino también una asonancia inversa (o a, o a – a o, a o). Este procedimiento da como resultado que el último octosílabo cierra la estrofa con divertida precipitación. Es verdad que dicha estructura no es respetada de manera impecable en toda la composición, sobre todo con respecto a la mencionada inversión de las

asonancias, pero es evidente que la tendencia constructiva es esta. ¿Qué hacer? La solución propuesta por el abajo firmante ha sido la siguiente:

Se l'andare con i buo-,
 libro, fosse il tuo obietti-,
 non direbbe il saccenti-
 che il cervel non ti funzio-
 Ma se pria che il pan si cuo-
 vuoi finire in mani sce-,
 presto imparerai a tue spe-
 che non ne azzeccano u-,
 pur sfidando la fortu-
 per mostrare il proprio inge-

La primera característica manifiesta de esta solución es una uniformidad rítmica mucho mayor con respecto a la del original, solución tal vez fácil, pero *–hoc est in votis–* aceptable. Del mismo modo, el esquema de las asonancias ha sido respetado en lo posible:

- | | |
|-----|-----|
| 1. | o i |
| 2. | i o |
| 3. | i o |
| 4. | o a |
| 5. | o e |
| 6. | e e |
| 7. | e e |
| 8. | u a |
| 9. | u a |
| 10. | e o |

Excepto por la falta de asonancia inversa entre las parejas de octosílabos 6-7 y 8-9, la estrofa mantiene las relaciones del original, aunque se sirva de otras vocales. Compárense las versiones de referencia:

Hochkofler

Se tu d'accostarti ai buo-
 libro, userai la caute-
 non ti dirà il presuntuo-
 che il fatto tuo non sai fa-
 Ma se ti mette spaven-
 andare in mano d'idio-
 vedrai anche i saccento-
 non cogliere una nel se-
 sebbèn s'affannino tan-
 per comparire erudi-

Buttafava, Feliciani, Maritano

Se tu, libro, ha l'intezio-
 di trovare buoni ami-,
 nessun critico può di-
 che il dovere non cono-;
 ma se manchi al tuo propo-
 e tu cadi in man d'imbe-,
 tu vedrai in un mome-
 che capire nulla sa-
 anche quelli che le ma-
 si mordicchian per compre-

Verzilli

Se di giungere ai miglio-
 libri brami con caute-,
 dovrà dirti pur lo stol-
 che sai bene quel che fa-
 Ma se l'ansia tua ti por-
 ad andare con gli idio-
 vedrai in meno d'un bale-,
 come proprio inutilmen-
 si daranno un gran da fa-
 per mostrarsi degli espe-

Si la traducción de Hochkofler mantiene la libertad rítmica del original, al precio, tal vez, de un movimiento no demasiado elegante, la traducción de Buttafava, Feliciani y Maritano, así como la de Monica Verzilli, unifor-

mizan más o menos el ritmo. Ninguna de las tres versiones, sin embargo, reproduce el esquema de las asonancias. Esta última elección quizá tenga como resultado ventajoso una mayor comprensibilidad del significado, aunque semejante facilidad implique a menudo renunciar al desafío representado por los significantes. Véase, por ejemplo, el verso 5 —«Mas si el pan no se te cue-»— cuya traducción literal al italiano es «se il pane non ti si cuoce». Hoy en día, generalmente, ni siquiera un nativo español puede comprender el significado de esta expresión explicada por el diccionario de la Real Academia, bajo la voz ‘pan’ («no cocérsele a alguien el pan»), como «Estar intranquilo hasta hacer, decir o saber lo que se desea». Las tres versiones examinadas traducen, respectivamente, «ma se ti mette spaven-», «ma se manchi al tuo propo-», «ma se l’ansia tua ti por-». Aunque las tres reflejen de alguna manera la inquietud implícita en la expresión original, solo la solución de Verzilli respeta plenamente su sentido, renunciando referirse, sin embargo, a la necesidad de aguardar la cocción del pan, es decir, al cumplimiento del deseo. La propuesta del abajo firmante —«ma se pria che il pan si cuo-»— mantiene la imagen añadiendo el adverbio «pria» coordinado con el «vuoi» puesto al principio del verso siguiente. La forma del adverbio, ciertamente anticuada, no resulta incoherente en el contexto evidentemente burlesco del conjunto. Tal vez menos afortunada, pero justificada al menos en parte por la necesidad de mantener la asonancia (u a) con el octosílabo anterior, es la traducción sin duda alguna libre, aunque semánticamente correcta —«pur sfidando la fortu-» (literalmente, «aun desafiando la suer-»), en el sentido de «estar dispuestos a todo»—, propuesta para el noveno verso. La expresión original —«comerse las manos por...»—, en el sentido de «morirse de ganas por...»— es reproducida casi literalmente solo en la versión de Buttafava, Feliciani y Maritano («anche quelli che le ma- / si mordicchian...»).

Considérese ahora la penúltima de las diez composiciones que conforman los Preliminares: el soneto «De Solisdán a don Quijote de la Mancha».

Maguer, señor Quijote, que sandeces
 vos tengan el cerbelo derrumbado,
 nunca seréis de alguno reprochado
 por home de obras viles y soeces.
 Serán vuestas fazañas los joeces,
 pues tuertos desfaciendo habéis andado,
 siendo vegadas mil apaleado
 por follones cautivos y raheces.
 Y si la vuesa linda Dulcinea
 desaguisado contra vos comete,
 ni a vuestas cuitas muestra buen talante,
 en tal desmán vuesto conorte sea
 que Sancho Panza fue mal alcagüete,
 necio él, dura ella y vos no amante.

El esquema de rimas de este soneto de factura elegante es claro: ABBA, ABBA, CDE, CDE. También la métrica es regular. De hecho, como se verá a continuación, las versiones examinadas respetan sin grandes problemas estos aspectos del original. La única auténtica dificultad para el traductor depende del léxico empleado en este caso por Cervantes: se trata de un ejemplo excelente de la llamada *fabla*, es decir, de aquel castellano de sabor decididamente arcaizante al que a menudo no le corresponde realidad lingüística alguna. El traductor debería, por tanto, emplear en esta ocasión un italiano forzosamente áulico y no siempre históricamente fundado. Las tres versiones tomadas en consideración ofrecen las siguientes soluciones:

Hochkofler

Don Chisciotte, benché tante sciocchezze
vi tengano il cervello scombussolato,
non sarete da alcun rimproverato
d'opre ignobili mai, né di bassezze.
Testimonianza fian vostre prodezze,
chè torti disfacendo erraste armato,
e foste mille volte bastonato
da genti vili ed a mal fare avvezze.
Se offesa vi recò per avventura
la vostra vaga Dulcinea ed invano
vi lasciò sospirar dura e sprezzante,
vi conforti il pensare in tal sventura
che Sancio Panza non fu buon mezzano:
ei stolto, ella crudel, voi male amante.

Buttafava, Feliciani, Maritano

Benché, signor Chisciotte, le stranezze
vi abbiano il cervello rovinato,
mai sarete da alcuno ricordato
per male imprese od altre nefandezze.
Vi sono testimoni le prodezze,
quando drizzando torti siete andato,
venendo mille volte bastonato
da felloni, per lor scelleratezze.
E se la vostra bella Dulcinea
talor vi tratta in modo un po' villano,
né il vostro gran dolor si prende a cuore,
in tal disgrazia valgavi l'idea
che non fu Sancio Panza un buon mezzano,
stolto lui, dura lei, voi senz'amore.

Verzilli

Seppure, Don Chisciotte, le sciocchezze
vi tengano il cervello soggiogato,
non sarete da alcuno biasimato
da uomo di viltà o di bassezze.

Saran¹⁸ giudici le vostre prodezze,
ché a riparar torti siete andato
e mille volte vi hanno bastonato
genti spregevoli, malvagie e rozze.
E se la vostra bella Dulcinea
vi tratta con un fare da villano
né sembra curarsi del vostro dolor,
in tal sorte, vi conforti l'idea
che Sancio Panza fu mal ruffiano,
sciocco lui, dura lui¹⁹, voi senz'amor.

Lo que resulta interesante constatar aquí es la reducción progresiva del número de vocablos arcaizantes en el trascurso de los ocho decenios que separan la traducción de Hochkofler de la de Verzilli. Si la primera emplea todavía formas como 'opre', 'fian', 'avvezze' o 'vaga', y si Buttafava, Feliciani y Maritano introducen un par de sustantivos como 'nefandezze' o 'felloni', Verzilli ofrece al lector un léxico completamente actual. El abajo firmante, en cambio, ha querido forzar la mano a la lengua, tomando prestadas muchas formas nada menos que de Dante, el 'sommo poeta', el cual, ciertamente, habrá sonreído ante semejante idea:

Avvegna, ser Chisciotte, che follia
vi abbia l'intelletto dirupato,
mai da verun sarete condannato
qual omo d'opra vile e scortesia.
Per nobiltà vostro giudizio fia,
ché torti raddrizzando siete andato,
uscendo mille fiato malmenato
da felloni, vigliacchi e gente ria.
E se la vostra linda Dulcinea
ingiustamente al vostro cor fa male,
mostrandosi insensibile e distante,
vi tenga a galla in simile marea
pensar che Sancio non fu buon sensale,
sciocco lui, dura lei, voi non amante.

Sin analizar cada una de las numerosas decisiones tomadas, se señalarán aquí las razones de algunas de ellas, empezando por el sintagma 'avvegna che' y por la forma «abbia ... dirupato» que aparecen en los dos versos iniciales. Con el primero, se ha pretendido reproducir el hoy en día olvidado «maguer» que abre el soneto, siendo 'seppure' o 'benché' formas demasiado corrientes. Con la segunda, se ha buscado reproducir el «tengan ... derrumbado» del original. En este caso, sí es cierto que la expresión cervantina se refiere no tanto al resultado de una acción pasada, como a la condición per-

18. Sin acento en la edición consultada.

19. Así en la edición consultada. Clara errata por «lei».

manente de locura en la que sus amadas lecturas «tienen» a don Quijote y que, en este sentido, las versiones de Hochkofler («tengano ... scombussolato») y de Verzilli («tengano ... soggiogato») reflejan mejor la semántica del original, resulta igualmente cierto que el verbo ‘dirupare’, que no por casualidad comparte étimo con el castellano «derrumbar», posee una *vis comica* innegable que aconseja vivamente su uso. De la misma manera, para salvaguardar la rareza de formas como ‘joeces’, ‘vegadas’, ‘raeces’ etc., no deben considerarse fuera de lugar soluciones como «vostro giudizio fia», «fiate» o «gente ria». También la traducción del verso que abre el último terceto —«vi tenga a galla in simile marea»—, traducción evidentemente libérrima en la que el significado de ‘conorte’ (‘conforto’), mantenido de forma explícita por Hochkofler y Verzilli, es expresado metafóricamente, nace del deseo de regalarle una sonrisa al lector, poniendo ante sus ojos la imagen de un caballero sacudido por las olas de la vida. Por último, no se ha considerado oportuno modificar el participio presente que cierra el texto —«amante»— en cuanto dotado de una posible lectura vagamente picante, referida al deseo de actividad amorosa nunca apagado del protagonista. En este sentido, la forma «senz’amore» parece inadecuada.

En el interior del capítulo once de la Primera parte se encuentra un romance cantado por el personaje de Antonio, un pastor que don Quijote encuentra en su camino. Ningún traductor, salvo prueba contraria, ha respetado en este caso la cadena de asonancias «i o» que une todos los versos pares. Véanse los primeros ocho octosílabos:

Yo sé, Olalla, que me adoras,
 puesto que no me lo has dicho
 ni aun con los ojos siquiera,
 mudas lenguas de amoríos.
 Porque sé que eres sabida,
 en que me quieres me afirmo,
 que nunca fue desdichado
 amor que fue conocido.

El abajo firmante, sustituyendo la asonancia «i o» por la asonancia «u o», ha propuesto la siguiente versión que pretende evocar la musicalidad del original, aunque semejante elección obligue, inevitablemente, a proceder con mayor libertad:

Io so, Olalia, che mi adori,
 ma da te non l’ho saputo,
 nemmeno gli occhi tuoi l’han detto,
 degli amanti araldo muto.
 Poiché so che tu lo sai,
 del tuo amore son sicuro,
 ché giammai fu sventurato
 un amore conosciuto.

Un elemento importante en el romance de Antonio es sin duda alguna la comicidad. Para reproducirla de la mejor manera, a menudo es inevitable alejarse de la literalidad. Véanse a continuación las soluciones propuestas por quien escribe, en el caso de las cuartetas finales:

Teresa del Berrocal,
yo alabándote, me dijo:
«Tal piensa que adora a un ángel
y viene a adorar a un jimio,
merced a los muchos dijés
y a los cabellos postizos,
y a hipócritas hermosuras,
que engañan al Amor mismo».
Desmentíla y enojóse;
volvió por ella su primo,
desafióme, y ya sabes
lo que yo hice y él hizo.
No te quiero yo a montón,
ni te pretendo y te sirvo
por lo de barraganía,
que más bueno es mi desigño.
Coyundas tiene la Iglesia
que son lazadas de sirgo;
pon tú el cuello en la gamella:
verás como pongo el mío.
Donde no, desde aquí juro
por el santo más bendito
de no salir destas sierras
sino para capuchino.

Teresa del Berrocal
disse un dì, al sapermi tuo:
‘Pensa un tal ch’angelo adora
perché non ne vede il grugno,
mercè a fronzoli e gingilli,
ad un parrucchino astruso,
ad ipocrite magie,
che anche Amore rendon grullo’.
La smentì e reagì male;
le prestò il cugino aiuto,
mi gettò il guanto e già sai
quel che tra di noi è accaduto.
T’amo io fuori dal mucchio,
ogni vile union rifiuto:
se ti servo e ti pretendo,
è perché più in alto punto.
Lacci possiede la Chiesa
che sono nastri di lusso;
poni il collo sotto l’arco
e mi vedrai a te congiunto.
Se no, giuro sin da ora,
per il santo più compiuto,
che lascerò questi monti
rivestito di cucullo.

Soluciones como «disse un dì, al sapermi tuo» («dijo un día, al saberme tuyo») por «yo alabándote, me dijo» o «perché non ne vede il grugno» («porque no ve su jeta») por «y viene a adorar a un jimio» o bien «che anche Amore rendon grullo» («que vuelven majareta también a Amor») por «que engañan al Amor mismo», responden evidentemente a la exigencia de mantener la mencionada asonancia «u o». La libertad, en casos semejantes, no parece excesiva, al respetarse siempre el significado del original. Del mismo modo, la solución «T’amo io fuori dal mucchio» («Yo te amo fuera del montón») intenta conservar la ambigüedad de la expresión ‘a montón’, que juega con el verbo ‘amontonarse’ de posible significado obsceno²⁰. Como se ha dicho, es inevitable perder algunos matices: las «lazadas de sirgo» se vuelven «nastri di lusso» («cintas de lujo»), visto que la palabra ‘laccio’ ha sido empleada para traducir el sustantivo ‘coyundas’, que indica, propiamente, las correas para atar los bueyes al yugo, y vista también, una vez más, la necesidad de encontrar una asonancia «u o». Además, el valor de las ‘coyundas’

20. De hecho, ‘monte’, en lenguaje de germanía, significaba ‘prostíbulo, burdel’: cf. Alonso Hernández (1977).

ha sido recuperado por el «a te congiunto» («unido a ti») que cierra la cuarteta. El «santo más bendito» se ha vuelto un ciertamente forzado «santo più compiuto» («santo más cumplido») y el fraile «capuchino» que cierra el romance ha sido sustituido por un metonímico «rivestito di cucullo» («revestido de cogulla»). Sin embargo, no parece que la traducción merezca críticas excesivas.

Unas páginas más adelante, al principio del capítulo catorce de la misma Primera parte, se encuentra la *Canción de Crisóstomo*, largo poema que representa un auténtico reto para cualquier traductor. Como es sabido, la canción consta de ocho estancias seguidas por un estrambote final. Cada estancia, a su vez, consta de dieciséis endecasílabos que siguen un esquema de rimas preciso: ABC-ABC-CDE-EDF-FGH-(H)G. El esquema del estrambote final, de cinco endecasílabos, es AABC(C)B. Las letras aquí puestas entre paréntesis indican el curioso juego por el cual el penúltimo endecasílabo de cada sección rima con el primer hemistiquio del verso final. Véase a continuación el texto de la primera estancia:

Ya que quieres, crüel, que se publique
de lengua en lengua y de una en otra gente
del áspero rigor tuyo la fuerza,
haré que el mesmo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente,
con que el uso común de mi voz tuerza.
Y al par de mi deseo, que se esfuerza
a decir mi dolor y tus hazañas,
de la espantable voz irá el acento,
y en él mezclados, por mayor tormento,
pedazos de las miseras entrañas.
Escucha, pues, y presta atento oído,
no al concertado son, sino al ruído
que de lo hondo de mi amargo pecho,
llevado de un forzoso desvarío,
por gusto mío sale y tu despecho.

La decisión de respetar enteramente el juego de rimas, incluida la mencionada rima entre el penúltimo verso y el primer hemistiquio del verso final (*desvarío – mío*), obliga necesariamente a aceptar la idea de traducir con libertad. Aun así, si el traductor no se rinde demasiado pronto, no es imposible salir airoso del laberinto en buenas condiciones. Antes de examinar la interesantísima versión de Hochkofler, veáanse las soluciones propuestas por el trío Buttafava, Feliciani, Maritano y por Daria Monteleone:

Buttafava, Feliciani, Maritano

Giacché tu vuoi, crudel, che sia svelata
 di lingua in lingua e d'una all'altra gente
 dell'arido tuo cuor tutta l'asprezza,
 chiedo all'Inferno stesso che sia data
 al triste petto mio l'eco dolente
 ch'alla mia voce renda ogni durezza.
 E pel desio di dire con crudezza
 la tua perfidia con la pena mia,
 di quest'orrida voce andrà l'accento
 seco portando, per maggior tormento,
 miseri brani della carne mia.
 Ascolta dunque, con attento cuore,
 non un suono armonioso, ma il clamore
 che, dal profondo del mio amaro petto,
 portato da sì orribile delirio,
 sale per mio piacere e a tuo dispetto.

Monteleone

Giacché vuoi, crudele, che si diffonda,
 di bocca in bocca e d'una in altra gente
 della rigida asprezza tua la forza,
 farò sì che lo stesso inferno infonda
 al triste petto mio un suon dolente
 con cui l'usuale voce mia distorca.
 E sì come il mio desio, che si sforza
 di dire le tue imprese e il mio dolore,
 della tremenda voce andrà l'accento,
 e parti a esso, per maggior tormento,
 mischiate, del mio sventurato cuore.
 Porgi l'orecchio, dunque, e fa' attenzione
 non al dolce suon, ma alla confusione
 che dal profondo del mio amaro petto,
 spinta da inevitabile delirio
 per piacer mio si leva e a tuo dispetto.

Ambas versiones son excelentes. El esquema de rimas se respeta, aunque Monteleone emplee en una ocasión una asonancia (*forza ... distorca ... sforza*) y aunque en ambos casos la rima entre el penúltimo verso y el primer hemistiquio del endecasílabo final no sea perfecta (*delirio – ... mio*). También el fluir de los endecasílabos es correcto, si se excluyen algunos desplazamientos de acento quizás un poco forzados en la traducción más reciente (vv. 1, 6, 11, 12, 13). Si la propuesta de Buttafava, Feliciani y Maritano resulta más elegante, la de Monteleone ofrece, con poquísimas excepciones, un léxico más actual.

Véase ahora la traducción de Mary de Hochkofler, la primera capaz de superar el obstáculo puesto al final de cada estancia:

Poiché tu vuoi, crudel, che publicato
 di lingua in lingua e d'una in altra gente
 sia quanto il tuo rigor possa d'atroce,
 io farò ch'al mio petto contristato
 comunichi l'inferno un suon dolente
 per cui muterà tempra la mia voce.
 Pari al desio che spingemi feroce
 a dir le tue prodezze e il mio dolore,
 della voce tremenda fia l'accento.
 E insiem con essa, per maggior tormento,
 brani uscirán²¹ del misero mio cuore.
 Ascolta or questo, non conforme all'uso
 suon modulato, ma romor confuso.
 Che nel delirio onde il furor m'assale,
 su dall'amaro fondo del mio petto
 per tuo dispetto e per mio sfogo sale.

21. Sin acento en la edición consultada.

Si se excluyen algunas rarezas en el uso de los puntos al final de los versos 9 (antes de una conjunción) y, sobre todo, 13 (antes del pronombre relativo ‘che’) –tal vez simples erratas–, no cabe duda de que las propuestas de Hochkofler, aun en su libertad, son realmente eficaces. Véanse, por ejemplo, el verso 6 –«per cui muterà temprà la mia voce»– o el verso 9 –«della voce tremenda fia l’accento»–. Muy lograda, además, es la rima entre el penúltimo verso y el primer hemistiquio del verso final: «petto ... dispetto». También el léxico empleado por Hochkofler, como en el caso de la versión de Buttafava, Feliciani y Maritano, tiene sabor antiguo.

En este sentido, la elección de un vocabulario arcaico llevada a cabo por el abajo firmante no es nueva:

Giacché tu vuoi, crudel, che si diffonda
 di lingua in lingua e d’una in altra gente
 dell’aspero rigore tuo la forza,
 farò io sì che averno stesso infonda
 al triste petto mio un suon dolente,
 che ’l comun uso di mia voce torza.
 E al par del mio desio, che si sforza
 di dire il mio dolore e li tuoi gesti,
 della terribil voce andrà l’accento,
 e a quel frammisti, per maggior tormento,
 de’ miei miseri entragni tristi resti.
 Ascolta, quindi, con grande attenzione,
 non il concerto, ma la confusione,
 che dal profondo del mio amaro petto,
 spinta da irrefrenabile follia,
 per mia allegria sgorga e tuo dispetto.

Soluciones como ‘averno’, en lugar de un literal y también métricamente válido ‘inferno’, o ‘torza’, eco de Dante, *Paraíso*, IV, 78, o bien ‘entragni’, sustantivo desusado, pero inspirado directamente por el original, junto con el uso de apócope y aféresis (‘l, de’) o de una variante antigua del artículo determinado plural como ‘li’, se proponen revestir el lamento de Crisóstomo con aquella pátina de arcaísmo ya presente en el texto de Cervantes. La traducción de los tres versos finales sigue de cerca la estructura y la semántica de la estancia del original, resolviendo la rima escondida –«desvarío ... gusto mío»– con las palabras «follia ... allegria».

En el mismo capítulo XIV de la Primera parte se encuentra el breve epítafio de Crisóstomo, en cuyo interior aparece un juego de palabras que tal vez constituya el obstáculo más alto puesto en el camino de quien decidiera traducir los versos del *Quijote*:

Yace aquí de un amador
 el mísero cuerpo helado,
 que fue pastor de ganado,
 perdido por desamor.

Murió a manos del rigor
de una esquiva hermosa ingrata,
con quien su imperio dilata
la tiranía de amor.

Desde el punto de vista estructural, el epitafio es una octavilla, estrofa formada por dos redondillas, cada una de cuatro versos de arte menor, es decir, de no más de ocho sílabas, cuyo esquema de rimas es, en este caso, ABBA ACCA. El primero y el último verso de cada una de las dos redondillas son heptasílabos, siendo en cambio octosílabos los versos centrales: 7-8-8-7 7-8-8-7. El juego de palabras que hay que resolver, juego común en la poesía pastoril del Siglo de Oro, se encuentra a caballo entre los versos 3 y 4 y concierne al vocablo ‘ganado’. Como es sabido, dicho vocablo puede ser tanto sustantivo, con el valor de «conjunto de bestias que se apacientan y andan juntas», como participio perfecto del verbo ‘ganar’, en cuyo caso contrasta con el participio ‘perdido’ que abre el verso siguiente. Ningún traductor ha conseguido salvar la construcción entera. Véanse a continuación las soluciones ofrecidas por las versiones de referencia:

Hochkofler

Qui d’un fervido amatore
giace il corpo inanimato;
ei di greggi fu pastore
e si perdè disperato.
Mori pel crudo rigore
d’una schiva e bella ingrata
che del gran tiranno, Amore,
tra noi l’imperio dilata.

Buttafava, Feliciani, Maritano

Giace qui l’inanimato,
freddo corpo d’un pastore
che spirò perché il suo amore
dall’amata fu sprezzato.
L’uccisor fu il *no* spietato
d’una bella, schiva, ingrata:
è così che Amor dilata
il suo impero incontrastato.

Monteleone

Giace qui l’innamorato
misero corpo gelato
di un pastore di armenti
disarmato dal disamor.
Mori per mano del rigore
di una schiva bella ingrata
con cui il suo impero dilata
la tirannia di amor.

Por lo que concierne a la estructura de las rimas, solo la versión de Buttafava, Feliciani y Maritano respeta el original. De hecho, si Hochkofler propone un esquema ABAB ACAC, Monteleone ofrece una solución AABC CDDC en la que el sacrificio de cualquier simetría nace evidentemente de la solución propuesta para resolver la dificultad representada por el mencionado juego de palabras en el cuarto verso. En cambio, por lo que concierne a los versos, tanto Hochkofler como Buttafava, Feliciani y Maritano extienden el octosílabo a toda la estrofa, mientras que Monteleone introduce el heptasílabo en el cuarto verso —«disarmato dal disamor»— y lo vuelve a proponer, en este caso correctamente, al principio y al final de la cuarteta siguiente, conservando de este modo el ritmo de los dos versos conclusivos. Ninguna de las tres versiones salva la línea «pastor ... ganado ... perdido», aunque las tres se proponen ofrecer al lector, de alguna manera, un juego de palabras: «si perdè disperato» (Hochkofler), «il suo amore / dall’amata» (Buttafava, Feliciani, Maritano), «disarmato dal disamor» que evoca también la forma «innamorato» del primer verso (Monteleone). Una representación esquemática de la dificultad en cuestión, fruto de la mencionada

ambivalencia semántica del vocablo «ganado» que da lugar a dos binomios independientes, podría ser la siguiente:

pastore – bestiame/guadagnato – perduto

El traductor, a falta de una palabra capaz de conservar dicha ambivalencia, debe sacrificar algo. La solución ofrecida por el abajo firmante, que renuncia a explicitar el valor de «conjunto de bestias» y renuncia por tanto al primer binomio, es la siguiente:

Giace qui d'un amator
il corpo dal gelo cinto,
che fu un pastor d'amor vinto
perduto per disamor.
Morì a causa del rigor
di una schiva bella ingrata,
con cui il suo impero dilata
la tirannia d'Amor.

El esquema de las rimas es respetado, así como lo es también la sucesión de los heptasílabos y de los octosílabos. Se pierde, en cambio, como ya sucedía en las versiones de Hochkofler y de Buttafava, Feliciani y Maritano, el adjetivo 'miseró' del segundo verso, en el cual, sin embargo, la introducción del sustantivo 'gelo' ('hielo') se configura como una especie de contrapunto al vocablo 'rigor' que aparece en el primer verso de la segunda cuarteta. Como en la traducción de Monteleone, se reproduce el movimiento de acento de los dos versos finales que podrían transcribirse musicalmente del siguiente modo:



Otra composición poética de no fácil traducción se encuentra en el capítulo XXVII de la Primera parte, allí donde el joven Cardenio entona un desesperado ovillejo, forma poética inventada quizá por el mismo Cervantes. Como es sabido, el nombre ovillejo se refiere a una estructura que prevé la sucesión de diversas estrofas divididas en dos secciones, respectivamente, de seis y cuatro versos. La primera sección consta a su vez de tres versos de arte menor mediante los cuales se formulan tres preguntas, cada una seguida por una respuesta de tres sílabas que crea una especie de eco con rima perfecta²². La segunda sección, en cambio, consta de una redondilla, es decir, de una estrofa de cuatro versos de arte menor, que resume el sentido de los versos precedentes, retomando los tres ecos en el verso final. La rima de los versos

22. En los ovillejos posteriores se impondrá el llamado pie quebrado, es decir, un verso de cuatro sílabas.

5 y 6 coincide con la de los versos 7 y 10, de manera que el esquema de un ovillejo, considerando el número de sílabas y las rimas, es el siguiente: 8a 3a 8b 3b 8c 3c 8c 8d 8d 8c. Véase a continuación el texto de la primera estrofa:

¿Quién menoscaba mis bienes?

Desdenes.

¿Y quién aumenta mis duelos?

Los celos.

¿Y quién prueba mi paciencia?

Ausencia.

De ese modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.

Véanse ahora las tres versiones de referencia:

Hochkofler

Chi scema il solo ben che al mondo io pregio?

Dispregio.

E chi m'accresce la mia doglia ria?

Gelosia.

E chi prova così la mia pazienza?

Assenza.

Di guisa ch'io sono senza
rimedio dannato a penar
però che mi vietan sperar
dispregio, gelosia, assenza.

Buttafava, Feliciani, Maritano

Chi d'amor respinge i pegni?

Disdegni.

Chi sostiene la pena mia?

Gelosia.

Chi attende a mia pazienza?

Assenza.

E così nessuna scienza
guarirà la mia doglianza
perché uccidono la speranza
gelosia, sdegni e assenza.

Bruckmann

Chi svaluta il mio ingegno?

Lo sdegno.

Chi accresce la pena mia?

Gelosia.

Chi prova la mia pazienza?

Assenza.

Così, nella sofferenza

nessun rimedio ha stanza
 se dan morte alla speranza
 sdegno, gelosia, assenza.

Una vez más, las tres versiones ofrecen soluciones excelentes. La de Hochkofler renuncia al octosílabo en los versos 1, 3 y 5, sustituyéndolo con elegantes endecasílabos seguramente eficaces para un lector italiano. En los cuatro últimos versos, en cambio, Hochkofler sigue el original, aunque con una hipermetría en el verso final, y resuelve la rima de los versos 8 y 9 empleando dos infinitivos: «penar ... sperar». De su parte, Buttafava, Feliciani y Maritano, respetando plenamente la estructura cervantina, ofrecen una traducción en no pequeña medida libre, aunque fiel a la semántica del original. Tal vez la elección más curiosa, comprensible desde un punto de vista rítmico, es la de modificar el orden, y en parte la forma, con que los sustantivos que constituyen los primeros tres versos impares ('disdegni', 'gelosia', 'assenza') vuelven a presentarse en el verso final («gelosia, sdegni e assenza»). Bruckmann, finalmente, respeta el texto de Cervantes, empleando un léxico actual, con la única excepción de la expresión 'ha stanza' en el verso 8. Nótese, además, que la elección del sustantivo bisílabo singular 'sdegno' para traducir el «desdenes» del original, si permite la construcción exacta del octosílabo final, obliga a añadir el artículo determinado en el segundo verso: 'lo sdegno'. Dicha solución, en cualquier caso, es análoga a la encontrada por el mismo Cervantes, cuando introduce el artículo determinado plural 'los' en el cuarto verso: «los celos».

Tampoco el abajo firmante ha sido capaz de reproducir plenamente todas las características de la composición cervantina:

Chi disonora i miei pegni?
 Disdegni.
 Chi accresce la pena mia?
 Gelosia.
 Chi prova la mia pazienza?
 Assenza.
 In tal modo, in mia dolenza
 nessun rimedio si ottiene,
 perché uccidon la mia speme
 sdegni, gelosia e assenza.

Como en el caso de Bruckmann, a pesar de la elección de un léxico actual, se emplea un sustantivo arcaico como «speme». Además, para conseguir un octosílabo final exacto, se modifica la forma del sustantivo «disdegni» del segundo verso, eliminando su primera sílaba: «sdegni». Resulta interesante la coincidencia de soluciones con la versión de Buttafava, Feliciani y Maritano, en el caso de la rima «pegni ... disdegni» de los primeros dos versos, y con la de Bruckmann, en el caso tanto de los versos 3 y 4 —«pena mia ... gelosia», solución seguramente nacida «por movimiento contrario», es decir, por buscar

una rima con el sustantivo «gelosia» («celos»), traducción que podría definirse obligada-, como de los versos 5 y 6 –«pazienza ... assenza», una solución literal y, por tanto, de alguna manera, inmediata²³.

Para terminar, véase un caso curioso: el del verso que abre la breve composición recogida poco antes del final del último capítulo de la Segunda parte. Se trata de una cuarteta que Cervantes imagina ofrecida por Cide Hamete Benengeli a su propia pluma, para que pueda mantener a la debida distancia a los que osaran acercársele:

¡Tate, tate, folloncicos!²⁴

En este caso, las quince versiones publicadas hasta hoy han ofrecido una solución diferente:

1. Lontano poltroncioni, nissun la tocchi, (Franciosini)
2. Via, gente perversa, che nessuno mi tocchi; (Gamba)
3. Olà, olà, voi felloni! (Hochkofler)
4. Piano, piano! vanerelli! (Giannini)
5. Fermi, fermi, arrogantelli; (Carlesi)
6. Giù le mani, sbarazzini, (Curcio)
7. Piano, piano, furfantelli! (Marone)
8. Ehi, un momento, marioli! (Bodini)
9. fermi, fermi, birbantelli! (Vian - Cozzi)
10. Fermi tutti! farabutti! (Buttafava, Feliciani, Maritano)
11. Piano, piano furfantelli! (Falzone)
12. Un momento, ladroncelli, (La Gioia)
13. Attenzione, attenzione, furfantelli! (Troiano, Di Dio)
14. Vade retro, bricconcello! (Valastro)
15. Fermi, fermi, coglioncelli, (Mazzocchi)

La variedad léxica es realmente sorprendente: del curioso «poltroncioni» de Franciosini hasta el curiosísimo «coglioncelli» de Mazzocchi, el único elemento común a casi todas las traducciones parece ser el respeto del vocativo plural («folloncicos» en el original). La excepción a dicha regla es representada por el colectivo «gente» usado por Gamba y por el singular «bricconcello» usado por el abajo firmante. Esta última elección nace de la decisión de traducir la interjección duplicada «tate tate» mediante el imperativo latino de segunda persona singular «vade retro», que, en el contexto cervantino, resulta, a juicio de quien escribe, divertido.

23. Cf. Prati, Patrizia, *Propuesta de método de análisis traductológico-comparativo. Las traducciones al italiano del Quijote de Cervantes*, tesis doctoral defendida el 11 de abril 2019 en la Universidad Autónoma de Madrid. La autora introduce el concepto de «linealidad», entendido como procedimiento de traducción casi irreflexiva de un texto compuesto por palabras de uso común de las cuales existe un equivalente obvio en la «lengua de llegada». <<https://repositorio.uam.es>>.

24. El texto completo es el siguiente: «¡Tate, tate, folloncicos! / De ninguno sea tocada, / porque esta empresa, buen rey, / para mí estaba guardada».

3. LA TRADUCCIÓN COMO ACTO DE AMOR

Ha llegado el momento de las conclusiones. ¿Qué resultados pueden extraerse de lo dicho hasta ahora? La respuesta a semejante pregunta podrá parecer obvia, pero, desgraciadamente, no lo es. Una buena traducción no es un acto mecánico. Sin embargo, para traducir bien no son suficientes, aunque sí deseables, ni una capacidad de razonamiento sutil ni una profunda cultura. *Conditio sine qua non* de la traducción auténtica es la capacidad de escuchar, rara virtud cargada de implicaciones cívicas. Una sociedad que, como la actual, hace del traductor una figura invisible, no merecedora siquiera de un pequeño rincón en la portada del libro nacido de su trabajo, es una sociedad donde la convivencia resulta difícil, una sociedad en la que el prójimo es visto como un estorbo o un peligro, o bien, lo cual es todavía peor, no es visto en absoluto. Lo comprendieron a la perfección los grandes humanistas del quattrocento²⁵: la *Philologia*, es decir el Amor, con la «a» mayúscula, al mensaje del Otro, expresado en un texto, en una arquitectura o en una imagen, es el principal fundamento de un pensar y de un actuar «rectos», es decir, de una política conforme a una razón consciente tanto de sus propios límites, como de la obligación moral de intentar superarlos cada día, razón que constituye la característica peculiar del ser humano.

FUENTES

Ediciones italianas del *Quijote* (en orden cronológico):

Franciosini, Lorenzo. 1622. *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composto da Michel di Cervantes Saavedra. Et ora nuovamente tradotto con fedeltà e chiarezza, di spagnolo in italiano. Da Lorenzo Franciosini fiorentino. Opera gustosissima e di grandissimo trattenimento a chi è vago d'impiegar l'ozio in legger battaglie, disfide, incontri, amorosi biglietti, e inaudite prodezze di cavalieri erranti. Con una tavola ordinatissima per trovar facilmente a ogni capitolo gli stravaganti successi e l'eroiche bravure di questo gran cavaliere. Dedicato all'Altezza Serenissima di Don Ferdinando Secondo, Gran Duca di Toscana. In Venezia. Appresso Andrea Baba. MDCXXII. Con licenza de' Superiori e Privilegio.*

Franciosini, Lorenzo. 1625. *Dell'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composta da Michel di Cervantes Saavedra. Et ora nuovamente tradotta con fedeltà e chiarezza di spagnolo in italiano. Da Lorenzo Franciosini fiorentino. Parte Seconda. Opera gustosissima e di grandissimo trattenimento a chi è vago d'impiegar l'ozio in legger battaglie, disfide, incontri, amorosi biglietti, e inaudite prodezze di cavalieri erranti. All'Illustriss. Sign. Ferdinando Seracinelli, bali di Volterra. In Venezia. Appresso Andrea Baba. MDCXXV. Con licenza de' Superiori e Privilegio.*

Franciosini, Lorenzo. 1625. *Dell'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composta da Michel di Cervantes Saavedra. Et ora nuovamente tradotta con fedeltà e*

25. Cf. Cacciari 2019.

chiarezza, di spagnolo in italiano. Da Lorenzo Franciosini fiorentino. Parte Prima. Opera dove accoppiato l'utile e il diletto con dolcezza di stile e con leggiadrissima invenzione, si dimostra quanto infruttuosa e vana sia la lettura de libri di cavalleria, e con l'intrecciatura di favole e d'altri gentilissimi accidenti, si spiegano discorsi nobili, successi maravigliosi, sentenze gravi e altre cose belle e degne di qual si voglia giudizioso lettore. In questa seconda impressione corretta e migliorata la traduzione de versi spagnuoli, non tradotti nella prima edizione. In Venezia. Appresso Andrea Baba. MDCXXV. Con licenza de Superiori e Privilegio.

[Nota: el volumen que contiene la Segunda parte reproduce la portada de la edición anterior del mismo 1625].

- Gamba, Bartolomeo. 1818-1819. *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia opera di Michele di Cervantes Saavedra. Traduzione nuovissima dall'originale spagnolo, colla vita dell'autore*. Venecia: Tipografia di Alvisopoli, 8 vols. (con incisiones de Francesco Novelli).
- Franciosini, Lorenzo. 1832. Vita e avventure di Don Chisciotte della Mancia di Miguel de Cervantes Saavedra. Traduzione di Lorenzo Franciosini, nuovamente riscontrata col testo spagnolo e reintegrata per cura e studio di Luigi Toccagni. Milán: Gaspere Truffi e comp., 8 vols.
- Giannini, Alfredo. 1923-1927. *Don Chisciotte della Mancia*. Florencia: Sansoni, 4 vols. (1923, 1925, 1925, 1927).
- de Hochkofler, Mary. 1924. *Don Chisciotte della Mancia*. Florencia: Salani, 2 vols.
- Carlesi, Ferdinando. 1933. *Don Chisciotte della Mancia*. Milán: Mondadori, 2 vols.
- Curcio, Pietro. 1950. *Don Chisciotte della Mancia*. Roma: Curcio (con ilustraciones de Gustave Doré).
- Marone, Gherardo. 1954. *Don Chisciotte della Mancia*. Turín: UTET, 2 vols.
- Bodini, Vittorio. 1957. *Don Chisciotte della Mancia*. Turín: Einaudi. Collana i Millenni, 35, 2 vols.
- Vian, Cesco y Paola Cozzi. 1960. *Don Chisciotte della Mancia*. Milán: Istituto Geografico de Agostini.
- Buttafava, Gianni, Ada Jachia Feliciani y Giovanna Maritano. 1967. *Don Chisciotte della Mancia*, pról. Juana Granados. Milán: Bietti.
- Falzone, Letizia. 1971. *Don Chisciotte della Mancha*. En Miguel de Cervantes, *Tutte le opere*, ed. Franco Meregalli. Milán: Mursia, 2 vols.
- La Gioia, Vincenzo. 1997. *Don Chisciotte della Mancia*. Milán: Frassinelli.
- Troiano, Barbara y Giorgio Di Dio. 2007. *Don Chisciotte della Mancha*, pról. Alessandra Riccio. Roma: Newton Compton.
- Valastro Canale, Angelo. 2012. *Don Chisciotte della Mancha*, pról. y notas Francisco Rico. Milán: Bompiani. *Classici della Letteratura Europea*, 1 [edición bilingüe con el texto castellano en la edición de Francisco Rico. 2009. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Punto de Lectura. Alfaguara].
- Botta, Patrizia, Carla Buonomi, Aviva Garribba y Emiliano Bellini, eds. 2005. *Don Chisciotte della Mancia, Prima parte*. Módena: STEM, Mucchi Editore. Con traducciones de Monica Verzilli (Preliminares, cap. X y caps. XXXVIII, XL), Daria Monteleone (caps. XI - XXI y XXXIX), Sara Bruckmann (caps. XXII - XXX y XXXVII), Marco Ricciardi y eds. (caps. XXXI - XXXVI), Maria Lalicata (caps. XLI - Versos finales).
- Botta, Patrizia, ed. 2015. *Don Chisciotte della Mancia, Seconda parte*. Modena: STEM Mucchi Editore. Con traducciones de Giuseppe Grilli (Preliminares), Aldo Ruffinatto (cap. I), Elisabetta Sarmati (cap. II), Paolo Cherchi (caps. III, IV), José Manuel Martín Morán (cap. V), Norbert von Prellwitz (cap. VI), Enrico Di Pastena (cap. VII), Donatella Pini (caps. VIII-XI), Alessandro Cassol, (cap. XII), Silvia Monti (cap. XIII), Fe-

derica Cappelli (cap. XIV), Laura Dolfi (caps. XV, XVI), Paolo Pintacuda (cap. XVII), Pietro Taravacci (cap. XVIII), Renata Londero (cap. XIX), Roberta Alviti (cap. XX), Chiara Sinatra (cap. XXI), Giuseppe Di Stefano y Blanca Perinián (caps. XXII-XXIV), Marcella Trambaioli (caps. XXV, XXVI), Flavia Gherardi (cap. XXVII), Anna Bagno (cap. XXVIII), Antonio Gargano (cap. XXIX), Carla Buonomi (cap. XXX), Claudia Dematté (cap. XXXI), Massimo Marini (cap. XXXII), Lorenzo Blini (cap. XXXIII), Veronica Orazi (cap. XXXIV), Debora Vaccari (cap. XXXV), Luciana Gentilli (cap. XXXVI), Francesca De Santis (cap. XXXVII), Aviva Garribba (cap. XXXVIII), Paola Elia (cap. XXXIX), Eugenio Maggi (cap. XL), Andrea Baldissera (cap. XLI), Maria Rosso (caps. XLII-XLIV), Elena Liverani, y Daniele Crivellari (cap. XLV), Paola Laskaris (cap. XLVI), Alfonso D'Agostino (cap. XLVII), Felice Gambin (cap. XLVIII), Patrizia Botta (cap. XLIX), Maria Cristina Assumma (cap. L), Aurelio González y Maria Pia Lamberti (cap. LI), Maria Grazia Profeti (caps. LII, LIII), Giulia Poggi (cap. LIV), Valentina Nider (cap. LV), Maria Vittoria Calvi (cap. LVI), Matteo Lefèvre (cap. LVII), Maria Caterina Ruta (caps. LVIII-LX), Alessandro Martinengo (caps. LXI, LXIII), Enrica Cancelliere (cap. LXII), Pina Rosa Piras (caps. LXIV-LXXIII), Giuseppe Mazzocchi (cap. LXXIV).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso Hernández, José Luis. 1977. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad. Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, 99.
- Antonio, Nicolás. 1788. «Michael de Cervantes Saavedra». En *Biblioteca Hispana Nova*, II. Madrid, 132.
- Cacciari, Massimo. 2019. *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*. Turín: Einaudi.
- Carlesi, Ferdinando. 1934. «M. de Cervantes. *Don Chisciotte*. Nuova trad. di F. Carlesi». *Leonardo. Rassegna bibliografica*, anno V, luglio-agosto, XII: 336-338.
- Carlesi, Ferdinando. 1935. «Traducendo il Don Chisciotte». *Nuova Antologia*. Settima Serie, marzo-aprile, XIII (CCCLXXVIII, fascicolo 1514 (16 aprile 1935): 570-580.
- De Benedetto, Nancy. 2015. «Vittorio Bodini traduttore del *Chisciotte*». En *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, eds. Nancy De Benedetto e Inés Ravasini, 97-117. Lecce, Pensa.
- Dematté, Claudia. 2008. «La recepción del *Quijote* en la Italia del siglo XVII: el caso de Lorenzo Franciosini y Alessandro Adimari como ejemplo de colaboración entre traductores». En *Cervantes y la modernidad*, coords. José Ángel Ascunce y Alberto Rodríguez, 243-275. Kassel: Reichenberger.
- Dematté, Claudia. 2012. «La fortuna de la primera traducción al italiano del Quijote por Lorenzo Franciosini a través de las sucesivas correcciones». En *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione, XXIV Congresso AISPI (Padova, 23-26 maggio 2007)*, eds. Alessandro Cassol, Augusto Guardino, Giovanna Mapelli, Francisco Matte Bon y Pietro Taravacci, 315-322. Roma: AISPI Edizioni.
- Giannini, Alfredo. 1932. *Michele Cervantes. Don Chisciotte. Scene ed episodi, scelti e collegati. Traduzione, introduzione e note a cura di Alfredo Giannini con 30 illustrazioni*. Florencia: Sansoni.
- Mele, Eugenio. 1909. «Per la fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento». *Studi di Filologia moderna*, anno III, fasc. 3-4: 229-255.

- Pini, Donatella. 2016. «La prima traduzione italiana del *Quijote*». En *Fedeli, diligenti, chiari e dotti. Traduttori e traduzione nel Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di studi. Padova, 13-16 ottobre 2015*, ed. Elisa Gregori, 541-561. Padua: CLEUP.
- Pintacuda, Paolo. 2015. «Le traduzioni del Chisciotte tra le due guerre (con un occhio di riguardo per quella di Mary de Hochkofler)». En *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, ed. Nancy De Benedetto e Inés Ravasini, 67-95. Lecce: Pensa.
- Sáez, Adrián J. 2016. *Miguel de Cervantes. Poesías*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 773.
- Valastro Canale, Angelo. 2016. *La poesia del Chisciotte*. Milán: Bompiani [edición bilingüe con texto castellano de las *Editiones principes* de 1605 y 1615 y con un breve ensayo dedicado a «I versi del *Quijote* nelle traduzioni italiane» al cuidado de Patrizia Prati].

Recibido: 25 de junio de 2019

Aceptado: 16 de diciembre de 2019