

NÚMERO 2
ISSUE 2

2008

DESVIACIONES DEL HEDONISMO EN LAS TRADUCCIONES ESPAÑOLAS
DE LA POESÍA DE CARDUCCI

Miquel Edo Julià

Departament de Traducció i d'Interpretació
Universitat Autònoma de Barcelona

1.

El empuje idealista, el énfasis verbal y la recreación histórica por los que es recordada la poesía de Carducci han inducido con frecuencia a los críticos a matizar o incluso a poner en discusión su proverbial clasicismo, así como a recortar las distancias con el polo romántico que él mismo se preocupó de airear en sus polémicas literarias. Nada tienen de objetable estas aclaraciones, pero un estudio de las traducciones españolas de poesía carducciana aconseja no llevarlas demasiado lejos, en la medida en que pone de relieve serias dificultades, por parte de los receptores, ante formas de percepción fuertemente ancladas en la tradición humanista italiana. En el ejercicio del hedonismo, la inevitable sustitución de terminología sensorial por soluciones abstractas resulta quizá menos significativa que la hiperactivación de la placidez, siendo ambas constatables incluso en ámbito mallorquín, donde predominó desde el principio, bajo los auspicios de Juan Luis Estelrich, la preferencia por las distintas variaciones del tema de la primavera y el amor. Que no quede libre de tales desviaciones el propio Estelrich, acendrado seguidor de la escuela de Valera y Menéndez Pelayo, más decidido y auténtico italianista y hedonista que ninguno de sus maestros o amigos, demuestra hasta qué punto la tradición española oponía resistencia, a finales del XIX, a un modo de entender la praxis contemplativa que en realidad se remontaba a Petrarca y Poliziano. En su loable versión de *Pianto antico*, el poeta de Artá deja implícita la mayor parte de la casuística cromática, ya que reemplaza «verde» (3), «vermigli» (4), «Rinverdi» (6) por «lozano», «encendida», «florecer». ⁽¹⁾ En la de *Primo vere* resuelve los descriptivos «tepidi» (11) y «candida» (14) con los valorativos «espléndido» y «hermosa». ⁽²⁾ Y en la de *Santa Maria degli Angeli* las imágenes físicas de los versos 3 y 8 son objeto de una interpretación moral o anímica, mientras que la visión estática de san Francisco se dinamiza, en el verso 10, con una iconografía más propia de una ninfa que de un santo:

Frate Francesco, quanto d'aere abbraccia
Questa cupola bella del Vignola,
Dove incrociando a l'agonia le braccia
Nudo giacesti su la terra sola!

E luglio ferve e il canto d'amor vola
Nel pian laborioso. Oh che una traccia
Diami il canto umbro de la tua parola,
L'umbro cielo mi dia de la tua faccia!

Su l'orizzonte del montan paese,
Nel mite solitario alto splendore,
Qual del tuo paradiso in su le porte,

Ti vegga io dritto con le braccia tese
Cantando a Dio — Laudato sia, Signore,
Per nostra corporal sorella morte! —

[i]Cuánto, hermano Francisco, se alza al viento
Esa cúpula hermosa de Viñola,
Donde, en grande humildad, sin un lamento,
Nudo yaciste por su tierra sola!

Julio despliega del amor la estola
Por las labranzas. ¡Si tu puro acento
Me diese el canto que á la Umbria inmola,
Y su cielo el fulgor de tu contento!

En lo alto de esos montes tan erguidos
En que en la luz te bañas y recreas,
Como en el Cielo que tu amor advierte,

Viérate allí, los brazos extendidos,
Cantando á Dios: —Señor, loado seas
Por nuestra corporal hermana muerte. ⁽³⁾

En el célebre *Preludio* de las *Odas bárbaras*, Estelrich rebaja el grado de fisicidad y concreción hasta aplicar una ligera censura a la violencia sexual en la que aquí deriva, excepcional y provocadoramente, el hedonismo carducciano: «flosci» / «derrengados» (2), «amplessi» / «caricia» (3), «vigile» / «virtual» (5), «torcesi» / «Brega» (10), «vezzi» / «halagos» (11). ⁽⁴⁾ En *Ideale*, el deseo de secundar la renovación clasicista propugnada en el texto italiano determina que el traductor ponga, a diferencia del autor, más el acento en la persecución del ideal que en su disfrute, lo que le mueve a atenuar ligeramente la *suavitas* y a reforzar el afán de elevación, es decir, la acepción del título más afín al idealismo alemán: entre otros detalles, el 'yo' siente «la helénica vida / Dulcemente licuarse» —no «fluire»— en sus venas (7-8), un «licuarse» que implica un proceso de transformación, y la virgen de la catedral de Milán a la que es asimilada Hebe no «sta su l'estremo pinnacol», sino que «Sobre el pináculo se eleva» (22). No sólo los distintos agentes demuestran mayor capacidad de acción a expensas del estado de serenidad y placidez, sino que una serie de modificaciones en los tiempos verbales propicia que aquello que en Carducci era una acción puntual (exhalar el aroma de una copa de vino) que dejaba un estado, en Estelrich se convierta en una acción que se repite periódica o habitualmente. ⁽⁵⁾ De forma

similar, traduciendo la estrofa conclusiva de la oda *Alla mensa dell'amico*, el escritor mallorquin asigna la tarea de poner la mesa a unos niños que constituían una mera nota decorativa, al tiempo que suprime los «dolci fiori» (14) para, en contrapartida, duplicar «baldi» en «fuertes y audaces» (16). En el verso 7 de la misma composición, transforma un lúdico brindis en el acto moral y espiritual de entregarse al amigo, y en el 3 no entiende «effuso» (3), término muy carducciano, al servicio de una no menos carducciana espacialidad expansiva, que traduce hiperliteralmente con un sentimental «efusivo», más fácilmente aplicable al 'yo' que al sol:

Non mai dal cielo ch'io spirai parvulo
ridesti, o Sole, bel nume, splendido
a me, sí come oggi ch'effuso
t'amo per l'ampie vie di Livorno.

No desde el cielo, que vi de párvulo,
Oh, Sol, reiste, gran numen, lúcido
A mí, como hoy, que efusivo
Te amo por anchas vías de Liorna.

Non mai fervesti, Bromio, ne i calici
consolatore saggio e benevolo,
com'oggi ch'io libo a l'amico
pensando i varchi de l'Apennino.

No herviste, Bromio, nunca en los cálices
Dando consuelos, sabio y benévolo,
Como hoy que al amigo me entrego
Salvando el puerto del Apenino.

O Sole, o Bromio, date che integri,
non senza amore, non senza cetera,
scendiamo, a le placide ombre
– là dov'è Orazio – l'amico ed io.

¡Oh, Sol, oh, Bromio, haced que integros,
Sin que amor falte ni falte cítara,
Bajemos a plácidas sombras
(Donde está Horacio) yo y el amigo!

Ma sorridete gli auguri a i parvoli
che, dolci fiori, la mensa adornano,
la pace a le madri, gli amori
a i baldi giovani e le glorie.

Sonreid de augurio grato a los párvulos
Que nos disponen la mesa opípara;
De paz a las madres, de amores
Y gloria a jóvenes fuertes y audaces. (6)

Que los fenómenos descritos tienen un alcance generalizado se verifica ya en el capítulo carducciano de la primera antología de Estelrich, en la que él ejerció más de recopilador que de traductor. Sirva de ejemplo la batería de verbos y adjetivos propuesta por Cayetano de Alvear, sobrino de Campoamor y autor de algunas traducciones poéticas publicadas en revista, en su versión de *Primavera clásica*: «La violetta odora» / «Tierna violeta crece» (2); «Fresco ed azzurro l'aere / Sorride in tutti i seni» // «Riza el viento las aguas / En los revueltos senos» (5-6); «Io chiedo a' tuoi sereni / Occhi un piú caro sol» // «De tus ojos serenos / Parte un rayo veloz» (7-8); «Auliscan pur le rosee / Chiome de gli arboscelli» // «Colúmpianse las ramas / De los árboles bellos» (17-18); «M'asconda ella gl'inanimi / Fiori del giovin anno» // «Del nuevo año las flores / Me oculten dulce juego» (21-22).⁽⁷⁾ Ante el madrigal Vignetta, Bartolomé Sureda, uno de los amigos mallorquines que Estelrich involucró en su proyecto, tomó varias decisiones análogas: el sujeto no se limita a ver, sino que también ama («E il verde colle ov'io la vidi prima» / «Donde la vi y la amé por vez primera», 3); abril no brilla, sino que extiende las alas (4); no son las hojas las que se inclinan y tiemblan bajo la acción de la brisa, sino la brisa la que las cimbrera (6), y el bosque pierde su adjetivo «tenera» para que la amada pueda no simplemente cantar, sino cantar «en són de fiesta»: «Ed ella per la tenera foresta / Bionda cantava al sole in bianca vesta» / «Vestida de albo traje, en són de fiesta, / Rubia cantaba al sol, por la floresta» (7-8).⁽⁸⁾ Incluso Joan Alcover, que aportó una versión castellana y otra catalana de *Fantasia*, por un lado superpone, sobre todo en la primera estrofa, a los placeres táctiles la pureza virginal; por otro, sobrecalienta y sobreilumina un crepúsculo de tonos originalmente tibios y temperados. Infiltra, además, sobre todo en la versión catalana, el sentimiento del tiempo, de tal manera que, en la cuarta estrofa, desplaza la sintaxis de una acumulación de elementos simultáneamente presentes a una sucesión temporal en la que «s'en du [...] Y ve [...]» (13-14) incorporan un matiz de pérdida y sustitución. El poema italiano se mueve, de principio a fin, en una lentitud prácticamente estática, especialmente subrayada en esta estrofa por una serie de ingredientes la mayor parte de los cuales caen en la traducción: «Erra», «su», «si mesce», «cantar», «lento», «mentre», «placida». No es que Alcover sea insensible a la lentitud, como demuestra en el verso 2 dando peso al adjetivo «lenta» («poch á poch»), pero ve en ella más el movimiento que la casi estaticidad, implementando un tipo de percepción tendencialmente elegiaca que, bien sintetizada por el adjetivo «planyivol» (14), penetra también en la versión castellana mediante la metáfora «extinta», que recupera la acepción etimológica de caducidad del latinismo «occiduo» (5), y las soluciones «monótono» (14) y «Voga» (3, 5), que introducen una posible connotación de pesadez no desprovista de resonancias existenciales:

Tu parli; e, de la voce a la molle aura
lenta cedendo, si abbandona l'anima
del tuo parlar su fonde carezzevoli,
e a strane plaghe naviga.

Hablas, y de tu voz al aura pura
Lenta cediendo, el alma se abandona,
Voga en las ondas de tu voz mecida
Hacia remotas playas.

Parlas, y de ta veu al aura pura
Rendintse poch á poch, l'anima mia,
Del teu parlar sobre les tendres ones
Nevega á llunyes plajes.

Naviga in un tepor di sole occiduo
ridente a le cerulee solitudini:
tra cielo e mar candidi augelli volano,
isole verdi passano,

Voga en un rayo de la tarde extinta
Riente en las cerúleas soledades,
Entre el cielo y la mar, candidas aves
Pasan y verdes islas.

Pel raig de foch qu'á l'hora baixa daura
Ruent, les blaves soledats, navega.
En mitx de cel y mar, blancas auelles
Y verdes illes passan.

e i templi su le cime ardui lampeggiano
di candor pario ne l'ocaso roseo,
ed i cipressi de la riva fremono,
e i mirti densi odorano.

Sobre las cimas del ardiente ocaseo
Templos de mármol pario centellean,
Y tiemblan los cipreses en la orilla
De mirto perfumada.

Ab sa blancor marmórea, en les altures
Del roig Ponent, els temples enlluernan:
Perfuman, á la costa, les murtreres
Y los xiprers tremolan.

Erra lungi l'odor su le salse aure
e si mesce al cantar lento de' nauti,
mentre una nave in vista al porto ammaina
le rosse vele placida.

Su olor se mezcla en las saladas brisas
Al monótono canto de los nautas,
Y en el puerto, á la vista, un barco amaina
Las purpurinas velas. (9)

La marinada lluny s'en du l'aroma
Y ve'l cantar dels mariners, planyivol;
Y á la vista una nau, al port, amaina
Les purpurines veles. (10)

2.

Las traducciones procedentes de ambientes no clasicistas, más que reformular el hedonismo, a menudo lo rechazan o lo consideran prescindible, lo que acentúa el número y la incidencia de las desviaciones. La inclusión de *La leyenda de Teodorico* en la segunda serie de *Leyendas de oro* debe entenderse, sin duda, como un tributo a la celebridad de que

gozó Carducci en los años inmediatamente posteriores a su muerte (el prólogo está firmado en 1908), puesto que Teodoro Llorente no tradujo, ni en esta entrega ni en la anterior, a ningún otro escritor italiano, y si escogió el género legendario lo hizo, tal como se lee en el prólogo de la primera serie, desde una explícita profesión de fe romántica y anticlásica.⁽¹¹⁾ Todavía más fácil tuvo que resultarle la elección del poema, habida cuenta tanto del nombre común como del nombre propio que figuran en el título. *La leggenda di Teodorico* no es, desde luego, una composición especialmente distintiva de la poética con la que habitualmente se asocia a su autor, sino uno de los resultados de la amplia exploración de géneros y temáticas que desarrolló a lo largo de su carrera, y muy especialmente en *Rime nuove*, un libro cuya variedad a menudo se ha visto eclipsada por la mayor atención que lectores y críticos han dispensado al Carducci 'bárbaro'. Si éste quiso renovar patrones poéticos en buena medida en clave antilegendaria, Llorente, al contrario, al traducir la «leyenda», optó por reforzar las marcas de género, ante todo con una decisión crucial relativa a la métrica: asimiló el rey ostrogodo a la tradición medieval española, no dudando en transformar la balada romántica (trece octavas de octosílabos con un esquema de rimas consonantes ababcdcd) en un romance, de manera que, aunque mantuvo la separación gráfica entre estrofas, en realidad compuso una tirada continua de octosílabos, blancos los impares, asonantados los pares. El caso ofrece una excepcionalidad casi absoluta dentro de la recepción española de Carducci, dominada abrumadoramente por la voluntad de medirse con la estructura métrica original, ya se tratara de formas tradicionales o 'bárbaras'. Ahora bien, si es este virtuosismo el que forzosamente abre la puerta —en las demás traducciones— a importantes diferencias entre el dictado del texto italiano y el español, Llorente se aleja todavía más de la literalidad, en parte por esa asonancia fija (a–o) con la que rehúye un modelo que cambiaba de rimas de estrofa a estrofa, en parte porque actúa con gran desinhibición y creatividad también en los versos no rimados, dejándose llevar por su indiscutible dominio de los tópicos del género. Al patriarca de las letras valencianas los críticos, a la par que le han reconocido destreza técnica, le han reprochado una tendencia excesiva «als mots sobers i a la prevalença conceptual»,⁽¹²⁾ lo que implicará, pues, aún más en él que en los traductores más arriba comentados, el sacrificio de lenguaje concreto y sensorial: «Di Crimilde nel conspetto» / «De Crimilde enamorado» (10); «E il cozzar di mille antenne» / «Se trocò en guerrero campo» (11-12); «Guarda i monti da cui scese / La sua forte gioventù» // «Las montañas, ruda escuela / De sus juveniles años» (21-22); «Ecco Lipari, la reggia / Di Vulcano ardua che fuma» // «A Lipari ved, en donde / Guarda su fragua Vulcano» (89-90). A veces comenta aquello que Carducci se limitaba a constatar: «In tanto / Il bel cervo disparì» // «huye / La res como sér fantástico» (37-38); «E si misero a quair» / «Lanzan ladridos extraños» (46); «E guardarono il signore» / «Contemplan al rey dudosos» (47). Pero sobre todo se interesa por el ritmo trepidante y el significado moral de la cabalgata que conduce el rey al infierno de los volcanes eolios, cabalgata a la que Dios le condena por sus crímenes sobre —entre otros— los mártires cristianos y por la avidez de que ha hecho gala tanto en su vida política como en sus cacerías. Son invertidos, por tanto, grandes esfuerzos en el campo semántico de la velocidad: «Ed il re balzò in arcioni» / «Monta el rey ágil y rápido» (44); «Spiccò via come uno strale» / «Sale á escape, como un dardo» (50); «Ora scende e ora sale: / Via e via e via e via» // «Vuela, subiendo y bajando. / Anda que andarás, frenético» (52-53); «tanto di fretta» / «desenfrenado» (66); «Via e via su balzi e grotte / Va il cavallo al fren ribelle» // «Anda que andarás: el potro / Pasa riscos y peñascos» (81-82). Llorente no sólo secunda dicho campo semántico allí donde Carducci lo cultiva, sino que también amplía la rapidez o la brusquedad a numerosos puntos en los que el original no las transmite: «La voz súbita» («Il gridar», 25), «cazador intrépido» («vegliardo cacciatore», 32), «relámpagos» («carboni», 42), «fulgura» («scendeva», 79). En cambio, allí donde, de manera excepcional, el movimiento se ralentiza, lo desestima o lo anula: «Guarda il sole sfolgorante / E il chiaro Adige che corre, / Guarda un falco roteante / Sovra i merli de la torre» // «Contempla el sol fulgurante, / Contempla el Adigio claro, / Contempla el halcón doméstico / De la torre en lo más alto» (17-20). Carducci, al fin y al cabo, efectuaba una incursión en un ámbito que le era ajeno, motivo por el cual la personalizaba con su estilo rico de contrastes, plástico y —pese a la contención a la que el género le obligaba— culto, hasta el punto de concederse algún encabalgamiento que Llorente, por supuesto, esquivó (5-6). La «leyenda» que escribe el poeta valenciano merece este nombre más que la del italiano porque es más convencional y popular no sólo en la métrica, sino también en el registro y la retórica, pero también porque es, en todos los sentidos, más infernal: en el ritmo, en los suplicios, en las dosis de maldad, en los gritos de personas y animales. Decidido a estandarizar fórmulas en torno al 'mal cazador' y a la maledicción de que es objeto, Llorente negativiza de antemano las empresas bélicas del pasado de Teodorico en boca de su escudero («tra lance e strali» / «en tus malandanzas», 63) y, cuando llegan los versos que dan a entender el castigo divino, reduce el paper reconfortante de la Virgen («Ella i martiri covría, / Ella i martiri accoglieva», 76-77) a favor del martirio propiamente dicho («Dieron [...] Sus vidas en holocausto», 77-78), explícita el término «cólera» («terribile» dice Carducci, 79) y sustituye «gotò re» por «monarca tiránico» (80). En los versos conclusivos, siente el adjetivo «Sanguinosa» (101) como una nota discordante en la apacible imagen del mártir Boecio que se eleva por encima del Aspromonte, y por consiguiente lo suprime, pero hasta aquí, si en alguna ocasión aportaba léxico concreto, no acostumbraba a ser nada apacible: «—“Mis perros, mi javalina, / Mi daga,”—pide gritando» («— I miei cani, il mio morello, / Il mio spiedo – egli chiedea», 33-34), «desgarrado» (94), «ásperos» (98). Hace caso omiso de la *suavitas* mientras está hablando de Teodorico, y desvía hacia el utilitarismo algunas de las breves instantáneas paisajísticas: el «grande Adige» del sexto verso es interpretado como «Adigio caudaloso» (5), adjetivo que más bien sugiere abundancia, y en la tercera estrofa la «ruda escuela» (21) que es la montaña (Carducci dice «forte gioventù», 22) sirve para conquistar no «il bel verde paese», sino «las fértiles llanuras» (23). El término «escuela», así como el adjetivo «doméstico» con el que dos versos más arriba es calificado el halcón («roteante» en Carducci, 19), apuntan en la misma línea.

Lo relevante, a este propósito, es que también la desviación utilitarista se revela, más allá de un solo traductor, una característica definitoria de buena parte del carduccianismo español. En el *Ideal* de Estelrich los días resurgen del oscurantismo a la luz helénica «Anhelosos de próspera vida» («agognanti di rinnovellare», 12),⁽¹³⁾ y en la oda antes reproducida *A la mesa del amigo* es remarcada, del banquete, la abundancia por encima de la belleza (13-14). Tampoco en las dos traducciones carduccianas de Unamuno falta algún asomo de fertilidad y productividad: «A me tra 'l verso che pensoso vola» / «A mí entre el verso que preñado vuela» (*Su Monte Mario*, 17); «nepote / di Carlo quinto» // «retoño / de Carlos Quinto» (*Miramar*, 71-72).⁽¹⁴⁾ Entre las múltiples razones que pudieron concurrir al enorme éxito del soneto *Il bove*, sin duda no ocupó el último lugar el interés por las tareas agrícolas, que, muy acentuado en la literatura de fines

del XIX y principios del XX, dejó huella en algún paratexto (*Animales de trabajo* tituló Constancio Bernaldo de Quirós sus traducciones de *Il bove* y *A un asino*) ⁽¹⁵⁾ o dentro de la propia traducción, donde en ocasiones dicha temática es dilatada o antepuesta a otros valores (libertad, vigor, *gravitas*): «un sentimento / Di vigore e di pace al cor m'infondi» // «un sentimento / nos das de paz y de labor profundas» (1-2); ⁽¹⁶⁾ «Tu guardi i campi liberi e fecondi» / «labras la tierra próspera y fecunda» (4); ⁽¹⁷⁾ «L'agil opra de l'uom grave secondi» / «colabores del hombre en la faena» (6). ⁽¹⁸⁾ En la contemplación de la naturaleza que a Carducci le sirve de contrapunto frente a las convulsiones de la historia y la política, tiene cabida, ciertamente, «la giustizia pia del lavoro» (*La madre*, 36), pero, como en el mismo «bove», suele ser absorbida o desplazada por el goce de los sentidos, no saliendo casi nunca a relucir ni vocablos como 'prospero' o 'fertil', ni sus respectivas familias de palabras. De las doce composiciones en que aparece «fecondo» o alguno de sus derivados cuatro son recogidas en la breve antología colombiana (veinte textos, de varios de los cuales se ofrece más de una versión) que preparó Carlos López Narváez en 1959. El traductor que más aportaciones hace al libro, Nicolás Bayona Posada, no sólo elige, entre sus nueve poemas, *Il bove*, sino también *Classicismo e romanticismo*, que opone la siega, la arada, la vendimia, a los lánguidos y «disutili amori» (32) que proliferan bajo la luna «infeconda» (39). Tanto este poema como otro de los escogidos, *Sole e amore*, se abren, además, con la imagen del sol que preside y posibilita el trabajo de los hombres: «Benigno è il sol; de gli uomini al lavoro / Soccorre e allegro l'ama» // «Es bueno el sol: el laborar sonoro / fecunda, alegre y ama» (1-2); «a l'uman lavoro / Saluta il sol» (3-4) // «la labor fecunda / saluda el sol» (2-3). ⁽¹⁹⁾ Bayona muestra, por lo general, preferencia por términos orográficos que indican la presencia o ausencia de cultivos o vegetación («campi» / «agro», *Il bove*, 4; «del pian» / «de las sabanas», *Il bove*, 14; «Te che solinghe balze e mesti piani / Ombri» // «A ti que en prado y en erial floreces», *Colloqui con gli alberi*, 1-2), ⁽²⁰⁾ y, en la tercera estrofa de *Alla Rima*, en la que según los exegetas son evocados los cantos de los labriegos al término de la jornada laboral, él les hace cantar mientras trabajan. El lerrouxista barcelonés Hermenegildo Giner de los Ríos, resolviendo «urtò» con «hiende», cuanto menos sugería también una identificación del baile con la acción de arar:

Come lieta risonasti Su da i vasti Petti al vespero sereno, Quando il piè de' mietitori In tre cori Con tre note urtò il terreno!	¡Cuán sonora en esas horas soñadoras del crepúsculo testigo, si tres impetus veloces de tres hoces con tres notas siegan trigo! ⁽²¹⁾	¡Sonaste alegre en el rancho sobre el ancho pecho, al héspero sereno, cuando el pie del segador cantador en coro hiende el terreno! ⁽²²⁾
--	--	--

3.

Si el traductor, en vez de hacer hincapié en una perspectiva ideológica o antropológica apuntada en el texto del partida, la introduce *ex novo*, su intervención resulta, claro está, más significativa. En este sentido, volviendo a los años de oro del carduccianismo, el mayor grado de iniciativa lo exhibe, junto a Teodoro Llorente, el poeta Eduardo Marquina, autor de tres versiones publicadas —y probablemente realizadas— con motivo del fallecimiento de Carducci. En la oda sáfica *Preludio* no sabe mantener la cerrada cohesión de la alegoría y la vuelca, de su significado metaliterario (la defensa de una poesía con una alta tensión interna, fruto de la autoimposición de unos límites), a la agresividad exterior y proverbial del Carducci hombre público. A costa de los sintagmas «a volo» (7) y «su 'l nevoso Edone» (10), ambos suprimidos, y de la sintetización de «effuse in lunga onda» (15) en «suelos», son incorporados «arisca» (5) y «al luchar» (15), al tiempo que «torcesi» se amplifica en «tuécese y ruge de dolor» (10). Las notas cromáticas, el movimiento aéreo, pierden terreno a favor de una intensificación global de la lucha, lo que desequilibra la fusión cuidadosamente elaborada por el autor entre violencia y belleza en detrimento de la segunda. Muy sintomática la pérdida de «compressi» (12), llave interpretativa de un procedimiento alegórico que pretendía y conseguía que un gesto, un movimiento, una reacción fueran simultáneamente ásperos y dulces. Marquina comunica el gusto por una poesía vibrante, ágil, despierta, viril, luchadora, pero no tensa o comprimida. Se trata, en definitiva, de la traducción de un metapoema clasicista hecho por un traductor con poco sentido del clasicismo, guiado por el objetivo de celebrar un amor salvaje, propio de un paraíso primitivo, o de un paraíso alcanzado tras un acto de revuelta y liberación, el mismo que él auspiciaba en sus revolucionarias *Odas*. ⁽²³⁾ Las formulaciones «saltan fuera» (11) y «suelos, al luchar» (15) remiten a la retórica libertadora del poeta civil, mientras que casi nada queda de la idea de una poesía nueva que sigue unas reglas más rigurosas y estrictas que la vieja:

Odio l'usata poesia: concede comoda al vulgo i flosci fianchi e senza palpiti sotto i consueti amplessi stendesi e dorme.	Odio la usada poesia: entrega cómoda al vulgo el flanco torpe, y quieta, sin vibraciones, en el lecho hundido, tiéndese y duerme.
A me la strofe vigile, balzante co 'l plauso e 'l piede ritmico ne' cori: per l'ala a volo io còlgola, si volge ella e repugna.	¡A mí la estrofa vigilante, arisca con pie y aplauso rítmico en el coro dando saltos! la cojo por un ala; vuélvese y lucha.
Tal fra le strette d'amator silvano torcesi un'evia su 'l nevoso Edone: più belli i vezzi del fiorente petto saltan compressi,	Así, al abrazo de amador salvaje, tuécese y ruge de dolor la ninfa: del florecido pecho saltan fuera, blancas, las flores;
e baci e strilli su l'accesa bocca mesconsi: ride la marmorea fronte al sole, effuse in lunga onda le chiome fremono a' venti.	besos y gritos en la ardiente boca mézclanse; ríe la marmórea frente al sol, y suelos, al luchar, los rizos tiemblan, al aire. ⁽²⁴⁾

En realidad, Marquina acerca el *Preludio* a otra de las odas que traduce, *Figurine vecchie*, donde la alegoría presenta igualmente escenas de lucha, pero ya en el original abocadas al exterior. El poeta avisa a Lálage de su temperamento rebelde e irascible, de su propensión a polemizar y discutir: incluso el amor es, en él, como un niño indomable a quien

más vale dejar que duerma, porque cuando se despierte no cometerá más que fechorías. Reaparece el adjetivo «suelos» en «se sueltan» (7), con sus connotaciones liberatorias más incisivas que las del «erran» original, procedente de la tradición idílica petrarquista y alusivo a un libre deambular por el espacio abierto:

tal ne 'l mio petto l'amore, o candida
Lalage, dorme: non sogna o invidia,
s'al roseo maggio erran giocando
gli altri felici pargoli al sole.

así en mi pecho el amor, ¡oh curiosa
Lálage!, duerme; no cura, ni sabe
sí, al sol de mayo, se sueltan, jugando,
los amorcillos, sus buenos amigos. (25)

El traductor no rebaja la cuota de violencia del breve poema y sí, de nuevo, los contrapuntos hedonistas, puesto que, de los adjetivos «lieti» («rompendo i giuochi a' lieti eguali» / «que entra y estorba los juegos de todos», 11) y «felici» (8) con que son calificados los demás niños, el primero desaparece y el segundo es reemplazado por «buenos». El ámbito de esos otros niños, a la vez que recula ante la actuación hostil del protagonista, se hace menos agradable y más moral, como moral es la interpretación de la nota descriptiva del primer verso («Qual da la madre battuto pargolo» / «Como, al castigo de madre severa») y quizá también la del epíteto «candida» del quinto («curiosa»), al que los críticos, de acuerdo con la habitual acepción que posee en Carducci, otorgan un valor cromático o lumínico, (26) mientras que en Marquina podría sonar a recriminación. Se diría que, en la traducción, ninguno de los personajes se libra, en mayor o menor medida, de una valoración ética. El interés por el Carducci civil encuentra su máxima expresión, de todos modos, en la selección de la oda *Nell'annuale della fondazione di Roma*, quizá la más emblemática del Carducci patriótico, y desde luego la que mejor anticipa la estética fascista. A decir verdad, también la versión de Marquina anticipa en algún punto la futura adhesión de su autor a insurrecciones de extrema derecha, como demuestra, entre otros detalles, el hecho de que le acucie, tanto o más que la libertad, la unidad:

Ecco, a te questa, che tu di libere
genti facesti nome uno, Italia,
ritorna, e s'abbraccia al tuo petto,
affisa ne' tuoi d'aquila occhi.

Mírala aquí, la que ayer dividida
una en el nombre y los hechos hiciste
Italia, darte los brazos filiales,
bebiéndote la mirada de águila. (27)

El «nombre y los hechos», la «fama y honor» («ogni rumore vince, ogni gloria» / «á toda fama y honor sobrepuja», 14), tiñen de color caballeresco esta épica clasicista, regateando algo de atención a los beneficiarios («le genti», 44) y a los enemigos para concedérsela a los actores y a los hechos. En la decimoprimer estrofa, no son traducidos ni «l'età nera», ni «l'età barbara», ni los «mostri» (42-43). Lo que se repite es el hecho, «trionfo», y quien lo realiza, «trionfador», mientras que los tres elementos sobre los que se triunfa quedan reducidos a «mentiras». Ya en la quinta la pérdida de «fredda» («fredda tenebra» / «tinieblas de muerte», 18) y la flexión al plural de «barbarie» («torpida [...] barbarie» / «negras barbaries», 20) empezaban, de hecho, a desdibujar las bestias negras de Carducci (la civilización germánica y el oscurantismo medievalizante), que pasan a asumir, en efecto, una entidad más imprecisa, puede que más rabiosamente cercana y actual:

gli archi che nuovi trionfi aspettano
non piú di regi, non piú di cesari,
e non di catene attorcianti
braccia umane su gli eburnei carri;

De arcos que esperan los triunfos modernos,
ya no de Césares, ya no de reyes,
ni de cadenas atando, implacables,
espaldas de hombres á carros ebúrneos;

ma il tuo trionfo, popol d'Italia,
su l'età nera, su l'età barbara,
su i mostri onde tu con serena
giustizia farai franche le genti.

sino tus triunfos ¡oh pueblo de Italia!
el triunfo grande en la lucha suprema,
el que ha de hacer, triunfador de mentiras,
definitiva justicia en la tierra. (28)

En estrofas anteriores el imperativo gana la plaza que ocupaban formas impersonales («Ecco» / «Mírala», 29) o conjugaciones ambiguas, pero más probablemente de indicativo («porgi [...] additando» / «tú extiende [...] muestra», 34-36). Aquí es preferida, en el verso 43, al futuro, la perífrasis de obligación («ha de hacer»), con la que es potenciado el tono incitador que subyace en la formulación de la utopía de futuro, enunciada ahora con los adjetivos «suprema» y «definitiva» y con el locativo «en la tierra», acordes —sobre todo este último— con el universalismo libertario del primer Marquina. A Italia le es encomendada, en la traducción, la tarea de hacer un mundo nuevo, y se la encomienda un traductor atraído, más que por continuidades con el pasado, por rupturas que lleven a un estadio definitivo; más que por libertades nacionales, por la revolución social a escala planetaria. En el verso 37 traduce «nuovi trionfi» como «triumfos modernos», y modernidad para él significa, en esta época, revolución. No menos iluminador el verbo «agita», tan distante de «piega», en el verso 11: «né piú per Via Sacra il trionfo / piega i quattro candidi cavalli» // «ni el triunfo agita en la Vía Sagrada / los cuatro blancos caballos del carro». Lo que debería hacer el carro triunfal no es dirigir, hacer girar a los caballos, sino agitarlos. Ya en el quinto verso de la oda la solución «larga cadena de siglos» para «tanta forza di secoli», con su posible acepción negativa (siglos de esclavitud), nada desdeñable sobre todo si se establece una asociación con las «cadenas» del verso 39, abreía el incipit a una lectura en la que la continuidad histórica se vería rota a fin de ensalzar la nueva época. Cabe cuanto menos la posibilidad de entender, en Marquina, no que ahora como en el momento de su fundación, ahora tras tanto tiempo y tantos acontecimientos, ahora como cada año, el mes de abril sigue iluminando a Roma, (29) sino que tras una serie de siglos en que el mes de abril no ha lucido para Roma, ahora, con la Italia redenta, «de nuevo» vuelve a brillar:

Te redimito di fior purpurei
april te vide su 'l colle emergere
dal solco di Romolo torva
riguardante su i selvaggi piani:

Vióte, cubierto de flores purpúreas,
abril, sobre el collado magnífico,
á los conjuros de Rómulo, torva
alzarte, dueña del llano salvaje.

te dopo tanta forza di secoli
aprile irraggia, sublime, massima,
e il sole e l'Italia saluta

Y tras la larga cadena de siglos,
de nuevo abril te enciende gloriosa
y el sol y toda la Italia saludante,

Lo que vuelve o «ha de» brillar tiene mucho de ese utópico paraíso terrestre que ya se entreveía en la versión de *Preludio*, porque otra particularidad de esta traducción es la tendencia a apartarse de lo que en Carducci es una empresa civilizadora para orientarse hacia el primitivismo. Remárguese, a este respecto, la supresión no sólo de la «età barbara» (42), sino también de las «genti», víctimas de la reformulación general de las estrofas octava y decimoprimeras (30, 44) y en un caso reemplazadas —reemplazada, porque aquí es «gente»— por «raza» (8). Los términos «tierra» (44) y «raza» presentan una dimensión física y fisiológica más marcada que el romano «genti», cercano al adjetivo «filiales» que es incorporado al verso 31. Téngase en cuenta, además, que en tres ocasiones Roma es interpelada por Marquina como «alma Roma» («o Roma», 8; «ancora», 16; «santa», 24), un viejo topos que Carducci no utiliza en esta oda,⁽³¹⁾ y recuérdese que el adjetivo 'almo', tanto en italiano como en castellano, acostumbra a desempeñar una función laudatoria (glorioso, grande, digno de veneración), pero su primer sentido es nutricio, 'que alimenta', o, si así se prefiere, fértil, rico, provechoso. También a esta esfera pertenece «bebiéndote», que traduce «affisa» en el verso 32. No siempre, pues, el léxico de Marquina se mueve de lo material a lo abstracto: a veces resuelve un término abstracto carducciano con un equivalente más material que por extensión posee el sentido del vocablo italiano pero que le añade, inevitablemente, ese significado primero que contribuye a menudo a desviar el poema hacia una dinámica más bíblica o prehistórica que clásica. Marquina manifiesta inclinación por el componente trófico, por las relaciones de esclavitud y posesión, incluso por los ritos mágicos, preocupaciones que no comparecían en Carducci, o, si comparecían (la esclavitud), no presentaban ni la misma intensidad ni el mismo cariz. Las cadenas atan «implacables», subraya el barcelonés en la antepenúltima estrofa (39), y atan no brazos sino «espaldas» (40), relacionables con el yugo. Entre las soluciones abstractas, en el verso cuarto Roma, en Carducci, mira —como el 'bove'— las llanuras, en Marquina es la «dueña» de las mismas, y en el tercero el «solco», es decir, el perímetro que excavó Rómulo, cede el sitio a unos «conjuros» que convierten la fundación de la nueva ciudad en obra más de los dioses que de los hombres.

4.

Es, sin embargo, la detección de algunas de las iniciativas de Marquina en traductores más cautos y menos alejados de la poética original la que certifica su arraigo en la idiosincrasia de la cultura de llegada. Amando Lázaro Ros, a quien se debe el más amplio volumen carducciano traducido en español, un millar de páginas de poesía y ensayos escritas con la profesionalidad de un verdadero italianista,⁽³²⁾ asumió el reto no sólo de reproducir la métrica del vate toscano, sino también de reemplazar su dicción con una alta retórica genuinamente castellana, esfuerzo que habían esquivado casi todos los traductores anteriores, demasiado proclives a la vía fácil de la hiperliteralidad. Entre las constantes que se aprecian dentro de dicha operación, si el peso sensiblemente mayor que adquiere el adjetivo «ubérrimo» respecto a 'ubero' y 'ubertà' es imputable a la utilidad métrica del esdrújulo,⁽³³⁾ no puede decirse lo mismo del término «raza», muy raro en Carducci⁽³⁴⁾ y del todo ausente de los poemarios que traduce Lázaro Ros, quien echa mano de él en distintas ocasiones: «Ma il nostro genere è stanco» / «Nuestra raza ha quedado ya exhausta» (*All'Aurora*, 57); «sangue di Svevia» / «¡oh raza de Suevia!» (*Le due torri*, 11); «fiore d'Apsburgo» / «flor de tu raza» (*Miramar*, 76); «la fulva e cerula / Germania» // «la azul y rubia raza germánica» (*Alla Regina d'Italia*, 6-7).⁽³⁵⁾ El registro épico en español admite, en efecto, este término con mayor naturalidad de la que tendría su uso en italiano: la retórica y el léxico contrastivos prácticamente lo imponían, al tiempo que obstaculizaban la traducción literal de «gente» o incluso de «civile». La intervención del traductor sobre la realidad está más mediatizada, en este caso, por la lengua, es decir, por el sedimento que determinadas modalidades antropológicas y perceptivas habían depositado en las acepciones y en la frecuencia de uso de determinado léxico. Cuando «gente» tiene el sentido de familia, pueblo, nación, Lázaro Ros raramente mantiene la palabra,⁽³⁶⁾ a la cual prefiere en ocasiones «prole» o «progenie»,⁽³⁷⁾ en otras «estirpe»: «Flora di nostra gente» / «Flora de nuestra estirpe» (*Nell'annuale della fondazione di Roma*, 8); «e nacque / l'itala gente» // «el fruto, / la estirpe itálica» (*Alle fonti del Clitumno*, 103-104).⁽³⁸⁾ Las tres soluciones forman parte del vocabulario carducciano, pero no deja de ser relevante que, con las dos últimas frases citadas y una tercera en que sustituye «avi»,⁽³⁹⁾ más las tres concurrencias del término italiano («stirpe»), ante todas las cuales se opta por la literalidad,⁽⁴⁰⁾ el aristocrático «estirpe» duplique su presencia. Por su parte, el adjetivo 'civile' y el sustantivo 'civiltà' desaparecen casi siempre,⁽⁴¹⁾ en uno de los casos, significativamente, a favor de la «cortesia», dentro de un poema dedicado a Boiardo en el que el traductor no duda, pues, en potenciar el léxico caballeresco, que era —recuérdese— otra de las marcas características de Marquina:

De la prona stagion ne i dí piú tardi
Che le rose sfioriro e i laùreti,
Quando cavalleria cinge i codardi
E al valor civiltà mette divieti

Cuando el invierno está al morir, y es tarde
para la rosa y el laurel en flor,
y so capa de hidalgo se es cobarde,
y cortesia es traba de valor (42)

Este tipo de desviación había sido llevada más allá de cualquier justificación retórica o lingüística ya por Hermenegildo Giner de los Ríos, en cuyo libro, que abarcaba una parte importante de *Rime nuove y Odi barbare*,⁽⁴³⁾ las ideas izquierdistas se mezclaban con el peso de una tradición literaria de signo opuesto. Así, en su himno *Á Satanás*, si por un lado es explicitada la pobreza del pueblo («Ne i casolari» / «y en chozas pobres», 96), por otro la «età piú bella» se convierte en la «edad más noble» (134); si «turbas con fiebre» aumenta el potencial revolucionario de «Turbe frementi» (140), la acción colectiva pierde fuerza a favor de la individual, siendo dibujado más el perfil de un rey para los pobres que la imagen de unos pobres sublevados, más la lucha de un rey contra otros reyes (de cuatro a seis veces pasa a ser llamado «rey» Satanás) que la misión de despertar la conciencia del pueblo.⁽⁴⁴⁾ El héroe único y solitario prevalece aún más en *A José Garibaldi*, donde de forma reiterada son ignorados o relegados a un segundo plano los espíritus de los soldados caídos que en el texto italiano adoran a su jefe en lo que Carducci se esmera en imaginar como una comunión

entre una pluralidad de almas y su guía.⁽⁴⁵⁾ En *Ante las termas de Caracalla* Giner de los Ríos detecta un intertexto cervantino quizá inexistente, o en cualquier caso menos extenso de lo que él cree, porque «stormo» no significa ‘tropa’ o ‘ejército’, sino ‘bandada de cuervos’, los cuervos de que se ha hablado en la estrofa anterior:

– Vecchi giganti, – par che insista irato
l'augure stormo – a che tentare el cielo? –
Grave per l'aure vien da Laterano
suon di campane.

«Viejos gigantes—diz, parece, en ira
augur guerrero,—¿á qué tentáis al cielo?»
El aura grave trae del Laterano
son de campanas.⁽⁴⁶⁾

El traductor da cuerda a dicho intertexto con un forzado arcaísmo morfológico («diz») y, más adelante, en el mismo poema, con soluciones poco meditadas como «el vuelto caballero» para «il reduce quirite» (29) o «que los hombres nuevos / de aquí los lances» para «Gli uomini novelli / quinci respingi» (33-34), donde «los lances», pese a ser una estructura verbal, irradia por lo menos un ligero eco de su posible sentido nominal.⁽⁴⁷⁾ En la oda *A la aurora*, para poner un último ejemplo, son las traducciones de «l'aste» (cayado) de los pastores por «la lanza» (18), de «giovine donna» por «doncella» (23) y de «la mia donna [dal] rorido seno» por «mi dama [...] del niveo seno» (69-70) las que inoculan savia caballeresca, mientras que, en el otro extremo, una mala lectura de «impòste» (postigos, batientes) convierte la frase «Sbatte l'operaio rabbioso le stridule impòste», bajo el probable influjo de cierta poesía política de corte melodramático, en «Sacude el obrero rabioso el agudo tributo» (61). En estos versos Carducci contrapone a una humanidad cansada que vive de espaldas a la naturaleza, representada por unos juerguistas que vuelven a casa de madrugada y por el obrero que debe volver al trabajo, ambos indiferentes a la aurora, un amante que la contempla relajado y le pide que se lo lleve con ella para poder así admirar la tierra y a su amada desde lo alto, bajo la luz del alba. Giner de los Ríos focaliza la infelicidad en el obrero, porque los juerguistas se hacen ahora más difíciles de identificar («rincasa, e né meno ti guarda, / una pallida torma che si credè gioire» // «vé, entra, ni tan sólo te mira / una pálida turba que se creyó gozar», 59-60), y la acrecienta, esforzándose menos, en cambio, en articular la sintonía con la naturaleza de la pareja de enamorados, rematada en el verso final del texto italiano por un adjetivo «rorido» que hace referencia al rocío, detalle ya imperceptible en la traducción («niveo»), que más bien dibuja un retrato de pureza aristocrática, terminando así por plantear una especie de lucha de clases, no se sabe bien si interpretable en clave proproletaria o antiproletaria.⁽⁴⁸⁾

Otro traductor de izquierdas, o cuanto menos progresista, éste mucho más serio que Giner de los Ríos, al que se le nota cierto gusto por las alturas nobiliarias es Enrique Díez-Canedo, quien en su faceta de crítico nombró en multitud de ocasiones a Carducci, del cual, sin embargo, tradujo un solo texto, la oda *Alla Regina d'Italia*. En ella, del sintagma «le case merlate» deja sólo «almenas»: «Il trionfo / d'Amor gia tra le case merlate» / «Y triunfaba el amor entre almenas» (15-16). Agrega en una ocasión «nobles» («quali a noi secoli / sí mite e bella ti tramandarono?» // «¿Qué nobles épocas / Nos dan tan suave, tan bella dádiva?», 1-2); en dos ocasiones «Princesa» (41 y 43), siempre a propósito de Margarita, y en una «regia»: «fulgida e bionda ne l'adamantina / luce del serto tu passi» // «Así tu pasas, rubia y espléndida, / Bajo la regia corona fúlgida» (29-30).⁽⁴⁹⁾ Más remarcable es, sin embargo, su aportación al ámbito de la producción agraria. Puede calificarse de classicista, esta traducción, tanto por el respeto que guarda al marco espacio-temporal no trascendente del poema traducido como, en un sentido más estrictamente textual, por la cohesión discursiva de que hace gala y por el equilibrio y proporción con que se aleja o se acerca a la literalidad o con que pone en juego ya sea técnicas compensatorias y de ajuste, ya sea equivalencias sinonímicas y metonímicas; pero también, a un nivel más superficial, por la desenvoltura con que en ella son manejadas las referencias cultas. Y en este apartado, si ya resulta curioso que «Alighieri» (20) y «Raffaello» (46) pasen a llamarse, mutatis mutandis, «Dante» (18) y «Sanzio», o que «a i latin soli» se desglose en «Al sol del Lacio» (6), más lo es que el traductor incorpore por su cuenta material mitológico, como hace en las estrofas sexta y séptima, en las que extrañamente transforma «nevi» en «mieses» (24) y da cabida ni más ni menos que a una «Leda» (26) de la que no se halla el mínimo rastro en el texto original:

Come la bianca stella di Venere
ne l'april novo surge da' vertici
de l'alpi, ed il placido raggio
su le nevi dorate frangendo

ride a la sola capanna povera,
ride a le valli d'ubertà floride,
e a l'ombra de' pioppi risveglia
li usignoli e i colloqui d'amore:

Como la estrella de Venus cándida
Cuando Abril nace, surge del vértice
Del Alpe, y su plácido rayo
Va a quebrarse en las mieses que dora,

Y a la apartada cabaña misera
Leda sonríe, y al valle ubérrimo,
Palabras de amor, ruiseñores
Despertando so el álamo umbroso; ⁽⁵⁰⁾

La gran semejanza, también en italiano, entre «nevi» y 'messi' hace pensar en una posible corrupción del texto, pero, aunque tal hipótesis no es del todo descartable, la historia de las ediciones de la oda no ofrece variantes que ayuden a confirmarla,⁽⁵¹⁾ por lo que, en principio, cabe atribuir al traductor ambos cambios. Así, pues, Díez-Canedo hipercorregiría «nevi» con un «mieses» más acorde con «dorate» para acto seguido desdoblar en dos, «la estrella de Venus» y «Leda», la única referencia mitológica original, «la bianca stella di Venere», a la que la incorporada Leda robaría el protagonismo en la segunda de las dos estrofas del símil, apropiándose de las acciones que en dicha estrofa efectuaba el lucero. No hace falta decir que Leda, en virtud de su célebre metamorfosis, entra perfectamente en consonancia con un contexto de «mieses», «cabaña» y «valle ubérrimo», asumiendo un doble valor de mito y oca real, de granja, que asociaremos automáticamente al «bove» que miraba «i campi liberi e fecondi». Casi da la impresión de que Díez-Canedo, insatisfecho con el exiguo grano de arena que ponía en el repertorio de las traducciones carduccianas, hubiese querido aprovechar la ocasión para rendir su homenaje particular a otro de los poemas famosos del autor, un poema al que tenemos constancia que profesaba especial devoción: «Por este soneto, oreado por viento de cumbre, pasa el sentimiento cósmico que da su grandeza a // *bove* de Carducci». ⁽⁵²⁾ Los puntos de coincidencia entre el buey y la reina, ambos objeto de un panegírico idealizador, descansan sobre todo en la suavitas, ya que los adjetivos «pio» y «mite» del soneto («T'amo, o pio bove; e mite un sentimento», 1) reaparecen en la oda, «mite» en el verso 2 más arriba reproducido, «pietà» en el 44 («a cui sí soave favella / la pietà ne la voce gentile! // Salve, o tu buona», 43-45), y

Diez-Canedo tiende efectivamente a reforzarlos («por quien tan suave / La piedad gentilmente razona! // ¡Salve piadosa»), pero no menor es la atención que fija en la actividad agrícola y ganadera, tal como atestiguan no sólo los ingredientes que modifican el similitud del lucero, sino también otros más genéricos o indirectamente vinculables al concepto de abastecimiento, entre los que cabe señalar el esdrújulo poco carducciano añadido en el verso 42: «a cui le Grazie corona cinsero» / «Que coronaron las Gracias pródigas». ⁽⁵³⁾

Otro esdrújulo del mismo campo semántico, «ubérrimo» («d'ubertà», 26), junto a cinco más de la traducción de la oda («épocas», «rápidos», «espléndida», «indómita»), se leen en la composición más carducciana del Diez-Canedo poeta, la *Oda a la Cibeles*, del libro *La visita del sol* (1907). La diosa, menos aristocrática y más populachera que la reina italiana, querría bajar del monumento para acudir con la multitud a la fiesta taurina:

tú, madrileña de sangre cálida,
romper ansias tu calma pétrea,
trocar tus leones en potros
y en calesa tu carro de triunfo,

y una mantilla, y en el ubérrimo
pecho nutricio, llamas purpúreas
de ardientes claveles, ardientes
como tu corazón de manola.

Pero, indolente, tus ansias férvidas
ves luego extintas, del pueblo símbolo
que un sol implacable calcina,
que un cruel Guadarrama congela. ⁽⁵⁴⁾

El espíritu hedonista se superpone y entrelaza con la fertilidad antes de verse enturbiado, en las tres últimas estrofas (45-56), por los áridos fantasmas del 98, que llevan la conclusión a las antípodas de las confiadas perspectivas de futuro de *Alla Regina d'Italia* o *Nell'annuale della fondazione di Roma*, odas escritas bajo el ímpetu entusiasta de una Italia recién unificada, por lo tanto en un clima político muy distinto al de la España de Diez-Canedo: «¡Oh, si anunciaras gloriosas épocas!» (54). Cuando, pasados treinta años, esta incredulidad se vea aún más confirmada por la guerra, será justamente la necesidad, dentro de la tragedia, de aquellas confiadas perspectivas la que, más que la arenga militar en sí misma, empuje al poeta a recuperar el modelo carducciano, en una *Nueva Oda a la Cibeles* publicada, según anota Andrés Trapiello en su edición de las *Poesías*, en un periódico barcelonés en 1938. ⁽⁵⁵⁾ Aunque es reproducida, dentro de dicho volumen, como una tirada de 68 versos, se trata, al igual que la oda de 1907, de una serie de alcaicas plenamente fieles al esquema 'barbaro', con apenas alguna irregularidad en un par de versos. En sus opiniones relativas a Carducci, Diez-Canedo en ocasiones constató y pareció decretar la inactualidad del escritor italiano, ⁽⁵⁶⁾ pero más a menudo tuvo palabras de elogio para determinadas composiciones (*Miramar, Il bove*) ⁽⁵⁷⁾ y de reivindicación tanto del Carducci poeta civil, añorado en tiempos de excesivo intimismo, ⁽⁵⁸⁾ como de la métrica bárbara, en la que percibía —cosa muy rara tanto en España como en Italia— una apertura a «ritmos más amplios, sin menudo recuento de sílabas», presididos por «una potencia rítmica con mucho de instintivo». ⁽⁵⁹⁾ Y, sin embargo, en su propia obra poética, el crítico no predicó con el ejemplo, puesto que cultivó muy poco las formas latinizantes, la que más la alcaica, en sólo tres ocasiones, las dos odas cibeles y *Virgen tranquila...*, en ésta precisamente con tonos intimistas, puesto que la virgen hila y sueña apartada del mundo, mirando la monotonía de los campos por la ventana, misteriosa en su belleza y en su vida sin penas ni alegrías, lo que lleva el panegírico de la oda real carducciana a un ámbito más doméstico y privado. ⁽⁶⁰⁾ Quizá este viraje al amparo de las nuevas tendencias, así como, en el caso de la *Oda a la Cibeles*, la imposibilidad de mantener la fertilidad y la viabilidad mítica, no sólo por las dudas sobre el futuro, sino también por la discontinuidad que se establece de antemano entre la Cibeles griega y la Cibeles «manola» («No eres aquella matrona olímpica / madre de dioses, numen telúrico. / Los hados clementes te hicieron / soberana de un pueblo que vive», 1-4), ⁽⁶¹⁾ explican por sí solos el escaso éxito del experimento, como si en la alcaica y en la retórica clásica el autor viera, más que un resto arqueológico que hubiera que revitalizar, el ejercicio de algo inalcanzable. Tal hipótesis, en cualquier caso, daría aún mayor relieve a la aislada pero significativa revitalización que fue propiciada tantos años después por el conflicto bélico, ante el cual Diez-Canedo estimó oportuno adoptar la solemnidad épica del viejo león de Bolonia, su culto a los héroes, su desdén hacia un enemigo inmoral, tiránico y bárbaro («Huirán malditas las alas tétricas / a sus adustos peñones nórdicos [...] pretexto impúdico / que invoca el tirano», 37-38, 50-51), su utopismo político-militar de dimensiones colectivas («Y oírás de nuevo cantos y vítores, / verás un pueblo fraterno, unánime», 65-66), todo ello sin renunciar a esdrújulos como «pródiga» (del todo ausente en Carducci) o «árido» («envuelve / tu piedra viva no con el árido / beso», 16-18), ni tampoco al elogio del trabajo, que asoma en uno de los momentos en los que el poeta expresa deseos más de paz que de victoria:

Hija del pueblo te hiciste, pródiga
de sus donaires, flor de sus ímpetus,
hermana de sus milicianos,
y de sus divisiones madrinas.
Vela en tu asilo y un día muéstranos
tus cicatrices en el magnífico
surgir de legiones triunfantes
que han trocado el fusil por la azada. ⁽⁶²⁾

Mientras tanto, en el otro bando, quien ensayaba alcaicas era José María Pemán, a fin de ensalzar, justamente, la economía agrícola de la España nacional. Dentro de la variedad de metros con los que hacía vibrar la cuerda épica en el *Poema de la Bestia y el Ángel*, se servía, en efecto, de la estrofa carducciana en un *Himno de la Abundancia* de título e *incipit* bien elocuentes:

¡Diosa Abundancia, con himnos férvidos,
Madre Nutricia, Vaso pletórico,
diré mis mejores palabras,
cantaré mi más alta canción! (63)

El himno pone en práctica, por decirlo así, una elección favorable al Carducci patriótico y bucólico contra el Carducci satánico. A la republicana España industrial, la de los «cantos difíciles» de las sirenas de las fábricas (16-17), le son asignados los «antri incogniti» (A Satana, 179); al lado nacional el azul que cierra *Nell'annuale della fondazione di Roma* («e cantici / di gloria, di gloria, di gloria / correran per l'infinito azzurro», 46-48):

Ellos, los tratos mudos e incógnitos,
ellos, la alianza baja y recóndita,
¡nosotros el claro rocío!
¡nosotros el Sol!
[...]
¡A ellos los negros, sonoros y húmedos,
de oro macizo profundos sótanos!
[...]
¡A ellos los que hacen sonoros cánticos
sobre los yunques mazos arritmicos!
¡para nosotros las alamedas!
¡para nosotros los ruseñores!
¡para nosotros todo el azul! (64)

En los 60 versos de la composición el adjetivo «pródiga», «pródigos», es utilizado en tres ocasiones (5, 24, 40), y aunque de las viñas, de los trigales, de los olivares, de los pastos y bosques sean celebrados, con un equilibrio muy medido, tanto la prodigalidad como los placeres —bien subrayados éstos por lenguaje sensorial—, los segundos reposan mayoritariamente en la primera, predominante también en otras imitaciones carduccianas del autor que confirman la sustitución de la dulzura amorosa por una exuberancia de productos destinados a satisfacer las necesidades materiales:

¿Ni cuántos frutos la celeste Flora
pasa regando en los abiertos surcos,
ni las preñadas de abundantes granos
rubias mieses? (65)

5.

Pemán constituye un caso extremo, pero no único. Desde una poética muy distinta, desvinculada de hazañas y proclamas, el argentino Luis Franco, en su poemario *Los trabajos y los días* (1928), citaba veladamente en más de una ocasión *Il bove* dentro de sus elogios franciscanos de «toda labor útil» y humilde: «Tu paso es remansado, profundo, fértil como / un río en la llanura. La paz del horizonte / del campo se echa en tu ojo. [...] Tu morro humea al alba, igual que una cocina». (66) La coincidencia entre este autor argentino, el vate del nacionalcatolicismo y Díez-Canedo, y entre estos tres imitadores y muchos de los traductores, en la vehiculación —en mayor o menor escala— del hedonismo hacia órbitas de utilidad y rendimiento dibuja, por lo tanto, una modalidad de recepción que quizá no abarca la totalidad del carduccianismo hispánico, pero sí define una parte importante del mismo. Debajo es difícil no ver el distinto peso de los sustratos clásico y bíblico en las culturas italiana y española del XIX, muy descompensado en España y Latinoamérica a favor del segundo. En buena parte, pues, esta desviación es emparentable con aquellas que delatan inquietudes de orden sobrenatural, así como, aún más, con aquellas que hiperactivan el movimiento, en cuanto que una dinámica productiva, sobre todo cuando es obra del trabajo humano, implica un alto grado de acción del sujeto sobre el entorno, mientras que el goce de la naturaleza le reserva sobre todo un papel de receptor. El filólogo y poeta catalán Carles Riba, de quien se puede decir que elaboró, en sus escritos críticos, una teorización del clasicismo en clave antiespañola, postulaba una poesía que se atuviera a lo concreto y consciente, en la que la realidad, lejos de ser transfigurada, fuera «captada, contenida, pero sin orgullo de conquista». Un «estilo todo cosas», decía, libre de la apasionada «psicomàquia» y otras formas de exaltación. (67) No transigía, de hecho, ni siquiera con Carducci, a cuyo soneto *Il bove* no perdonaba el «T'amo» inicial: «El bou de Carducci és tal com la pia bèstia viu dins el poeta», un poeta —pues— que no se entrega a las cosas, que no las deja vivir por sí mismas, que no se limita a percibir las con los sentidos, sino que las absorbe y mediatiza. (68) Movidio por los vientos des-subjetivadores de la poesía pura, Riba considera que sólo desprendiéndose del 'yo', quedándose vacío y dándose 'afuera', sólo consiguiendo que las cosas se ejecuten poéticamente solas, el artista logrará captar la belleza y la verdad. Sus críticas a Gabriel Alomar y a la generación del 98, aunque también van dirigidas a Carducci, ayudan a entender cómo éste fue leído y traducido. Quizá Riba, cuando le ataca, esté pensando más bien en el poeta civil, o en el de los sueños nostálgicos de una antigüedad heroica e idealizada. Lo cierto es que, incluso en estas temáticas, predomina un contemplador reactivo a practicar interiorizaciones, a darse protagonismo a sí mismo o a inocular misterio, emotividad o patetismo en la percepción, centrada a menudo en un movimiento de expansión y difusión —«e come un inno lieto / Il muggio nel sereno aer si perde»— que encuentra el placer en la superficie de las cosas. Desde este punto de vista, las observaciones del autor de las *Elegies de Bierville* servirían más bien para marcar las diferencias entre el poeta italiano y sus receptores:

Al contrario de Alcover, no preconizaba Alomar una contemplación de las cosas, sino una fecundación viril de ellas: transfigurarlas divinizándolas. Así, el arte, que establece una relación misteriosa entre las cosas y nosotros, tendría una función, más que educativa, liberadora: «los hombres no se abandonarán a la naturaleza —decía Alomar—, antes bien aportarán a ella una fuerza más, la propia energía, al objeto de domarla y disponerla». De tan clásico, todo ello, rebasa ya lo clásico [...] La forma, en la poesía de Alomar, se exaltó, como era lógico, perdió serenidad y contención. (69) Trobaria, en fi, tota una línia de poesia, horaciana o no en l'estil, però impregnada d'aquella pietas envers les coses tan horaciana, tan pròpia, en suma, d'una ànima que restaura tot l'ordre de les humanes realitats entorn del seu propi recobriment.

Dic *entorn*, notis bé, no *dintre*. És el sentit que té, per exemple, l'oda admirable del barceloní Ponç i Gallarza a una olivera de la seva Mallorca d'adopció: sobre el seu penyal, ella resta viva, «dosser sagrat d'eternitat serena», arbre amic per als homes que passen i moren i es succeeixen. En canvi, els poetes de la generació castellana anomenada del 98, que després del desastre recorren desesperadament «la espaciosa y triste España», per a dir-ho amb mots de la més horaciana de les odes de Fray Luis de León, cercant endins del paisatge la idea d'Espanya en perill, ens donen, amb una energia plàstica de l'expressió que de vegades té d'Horaci, i més sovint té de Carducci, una natura en moviment dins l'home, més que dins la història:

Tu hondo mar y tus montañas
llevo yo en mí mismo,
copa me diste en los cielos,
raíz en el abismo,

diu el gran Unamuno a la seva Biscaia natal. (70)

El tipus de «conquesta», es decir, de posesió i assimilació al que se refereix Riba poden exemplificar-lo, en una traducció com la que Fernando Maristany va fer del quadre paisajístic *Vignetta*, el ús del verb «bebi» en el tercer vers («E il verde colle ov'io la vidi prima» // «la colina, / Cuyo verdor bebi en su faz divina») o el canvi de preposició del quart, no forçat per imperatius mètrics: «Brillava a l'aere e a l'acque il novo aprile» / «Brillaba de aire y de agua el nuevo Abril», en donde ja no se diu que abril brilla cap a l'exterior, sinó que brilla perquè l'aire i l'aigua formen part d'ell. (71) És innegable, per un altre costat, que 'hondo', 'profundo', 'hundir', 'fondo' ocupen un lloc preferent dins del tresor lèxic de les traduccions de Carducci. Rimas com les dels versos parets dels quartets d'*Il bove* («m'infondi», «fecondi», «secondi», «rispondi») o la de «Ed il bacio del morente / Rechi ardente» en *Alla Rima* (46-47) van afavorir l'adopció de l'adjectiu «profundas» i «profundo», respectivament, per part de diversos traductors. (72) En el cas de 'hondo', a la ductilitat derivada del ampli sentit figurat de l'adjectiu se sumen evidents avantatges mètrics, per lo que res no té d'excepcional que serveixi de comodín quan falten síl·labes per completar el vers: «E in quel diffuso albor l'animo queta» / «Y calma el vago albor su hondo quebranto» (*Virgilio*, 11), (73) o que abusen d'ell traductors tendents al mínim esforç com Hermenegildo Giner de los Ríos: «Il mio secreto ne la notte bruna» / «mi hondo secreto allá en la noche oscura» (*Panteísmo*, 6); «Per antri incogniti» / «por hondos antros» (*A Satana*, 179); «e di gagliardi muggi tutta la valle suona» / «y de mugidos hondos suena todo el valle» (*All'Aurora*, 12). (74) El efecte, per a qui llegeix només les traduccions, és el d'una marcada reincidència del terme, el qual inevitablement actua, més allá del sentit precís de cada context, amb tota la seva càrrega semàntica i connotativa. La reincidència, a més, és compartida per traductors cuidats, i no ja en el conjunt de les traduccions, sinó fins i tot dins d'un únic text. Així ho veiem sempre prudente Díaz Plaza en *Miramar*: «gride dal torvo pelago salendo» / «Turbias del hondo piélagos surgiendo» (6); «strussemi il regno» / «Hundió mi imperio» (70). (75) Amando Lázaro Ros en les estrofas finals de *En la cima del monte Mario*: «disparirete, radiose schiere, / ne l'infinito [...] te veggan su l'immane ghiaccia, / sole, calare» (35-36, 47-48) // «tropa radiante, // en lo infinito os hundiréis [...] verán cual te hundes, Sol, en el inmenso / glaciario del mundo» (36-37, 47-48). (76) Y Fernando Maristany en la oda *A José Garibaldi*: «s'udivano / passi in cadenza, ed i sospiri / de' petti eroici ne la notte» // «Detrás escuchanse / El andar y los hondos suspiros / De los héroes hundirse en la noche» (6-8); «Tale un'arcano voce di spiriti» / «Tal unas hondas voces de espiritus» (25). (77) Maristany mereix, en este punto, un comentari específic, perquè, en efecte, 'honda' i 'hundir' comparecen també en altres dos de les setze composicions que tradueix: «e al tempo incalzante i begli anni / d'ài, gl'istanti gioiti e i ricordi» // «Y ¡ay! al tiempo fugaz das tus horas / De honda dicha y tus sacros recuerdos» (*Alla stazione*, 15-16); «te veggan su l'immane ghiaccia, / sole, calare» // «¡Oh, sol, te vean bajo el hielo informe, / Por siempre hundirte!» (*Su Monte Mario*, 47-48). (78) Son de su exclusiva cosecha las paronomasias y juegos de palabras en que es involucrado el adjectiu («horas de honda», «los hondos suspiros de los héroes hundirse»), de un gusto barroco ajeno a la retórica carducciana, pero también lo es la reiteratividad en sí misma, en realidad la nota más destacada dentro de una serie de estrategias que quieren y logran —por lo general— ser incoloras. Con ella teje, en la oda garibaldina, una contraposición entre alturas y profundidades, entre elevación y hundimiento o caída, en tanto en cuanto potencia las primeras —ya importantes en el poema italiano— hasta el punto de repetir tres veces el lexema 'alz-' («sorgeano voci» / «Álzanse voces», 14; «al puro concilio / de i numi indigeti su la patria» // «al puro concilio / De los númenes que alzan la patria», 35-36) y prácticamente introduce *ex novo* las segundas, todo ello a costa de la horizontalidad («correa solenne pe 'l ciel d'Italia» / «Por el de Italia cielo ensalzábanse», 26) o de la ubicuidad («diffuso su le tombe» / «cayendo en las tumbas», 51). (79) En la oda *En la estación*, además de efectuar alguna operación análoga a las anteriores («appello che rapido suona» / «Llamamiento, que rápido elevase», 27), da cierto relieve a la preposición «tras», solución oportunista para el «tra» italiano, explotada por Giner de los Ríos incluso en contextos que la hacen inverosímil, (80) menos forzosamente por Maristany, el cual, en cualquier caso, no la reprime siempre: «accidiosi là dietro gli alberi, / tra i rami stillanti di pioggia» // «Con indolencia tras de los árboles, / Tras las ramas cubiertas de lluvia» (2-3), «tra' floridi ricci inchinata» / «Tras los rizos floridos caída» (39). (81) De esta forma, posición posterior, profundidad, verticalidad, movimiento ascendente y movimiento descendente, al ganar una presencia muy superior a la que les concede Carducci, insensiblemente configuran o por lo menos evocan una organización del espacio propensa a rebasar esos límites que precisamente el «tra» italiano contribuye, junto con otros recursos (entre ellos la horizontalidad), a fijar. Carducci gusta de los grandes espacios, de los tres medios y del movimiento en todas direcciones, pero eso no es óbice para que marque los confines de aquello que describe, ya se trate de un enorme espectáculo o de un detalle minúsculo, y está claro que tanto sus ojos como sus dioses, estrictamente panteístas, se mueven dentro del mundo visible. La Aurora, por ejemplo, sube hasta las nubes para después volar de este a oeste en paralelo con la tierra, movimiento que Hermenegildo Giner de los Ríos no entendió: «Deh propizia trasvola [...] nel rosseggiante carro sopra le nostre case» / «Ah, propicia te eleva [...] en el rosado carro sobre las casas nuestras» (*All'Aurora*, 35-36). (82) Las implicaciones religiosas e ideológicas de estos pequeños cambios forman parte, ciertamente, del más amplio radio de alusividad del lenguaje, pero en ocasiones llegan a hacerse muy ostensibles. Así, en el *Congedo* de las *Odas bárbaras*, el diálogo de tú a tú, aquí y ahora, con la historia,

tan característico del intelectual humanista, encierra un intento de presentificar y familiarizar a la muerte que en general se les escapó a los traductores, la mayoría de los cuales optaron por 'corregir' los presentes verbales de Carducci para poner a cada uno y a cada cosa en su sitio, es decir, a reyes y juglares en el pasado y a la muerte en el futuro. En el caso de Juan Luis Estelrich, la 'corrección' afecta también al espacio precisamente en virtud del «tras» (13), que sitúa a la muerte no aquí entre nosotros, sino detrás, en otro mundo:

A' lor cantori diano i re fulgente
collana d'oro lungo il petto, i volghi
a' lor giullari dian con roche strida
suono di mani.

Premio del verso che animoso vola
da le memorie a l'avvenire, io chiedo
colma una coppa a l'amicizia e il riso
de la bellezza.

Come ricordo d'un mattin d'aprile
puro è il sorriso de le belle, quando
l'età fugace chiudere s'affretta
il nono lustro;

e tra i bicchier che l'amistade infiora
vola serena imagine la morte,
come a te sotto i platani d'Ilisso,
divo Platone.

A sus cantores los monarcas daban
Largos collares refulgentes de oro,
Y a los juglares concedía el vulgo
Grita y aplausos.

Premio del verso que animoso vuela
Desde el pasado al porvenir, exijo
Copa colmada a la amistad, sonrisas
A las mujeres.

Como recuerdo de una abril mañana,
Pura es la risa de las bellas, cuando
La edad que huye a traspasar se apresta
El nono lustro;

Y tras la copa que el afecto enrama,
Serena imagen volará la muerte,
Como a ti, bajo plátanos de Iliso,
¡Platón divino! (83)

En *Il bove*, al fin y al cabo, el latinismo «spirto» (aliento) no siempre fue detectado. Quienes tradujeron «alma» o similares (84) demostraron ser poco clasicistas no sólo en sus conocimientos lingüísticos, sino también en su actitud perceptiva, más predispuesta a descubrir misterios en la intimidad del animal o a establecer relaciones entre mundo interior y exterior que a trabajar sólo en el orden empírico. Que el protagonista del soneto haya sido leído como un buey dominador o dominado, superior o inferior al hombre, taumatúrgico, humanizado o moribundo, da fe de la plurisemanticidad del texto, pero también de la dificultad de los traductores por permanecer, como decía Riba, en el entorno, en la superficie. Interfirió en la placidez del espectáculo no sólo, pues, el prestigio de la riqueza y el trabajo, sino también el de la profundización, con todo su bagaje espiritualista, y el de la búsqueda metafísica, ansiosa por romper la línea del horizonte.

NOTAS

- (1) *Llanto antiguo*, en J[uan] L[uis] Estelrich, *Poetas líricos italianos traducidos en verso*, Palma de Mallorca, Impr. Amengual y Muntaner, 1891, p. 186; después en VV. AA., *Carducci*, Barcelona, Editorial Cervantes («Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas», XI), s. d. [c. 1920], p. 31. Las citas del texto original proceden, aquí y en lo sucesivo, de *Poesie di Giosue Carducci 1850-1900*, Bolonia, Zanichelli, 1924.
- (2) *Primo vere*, en *Poetas líricos italianos traducidos en verso*, pp. 183-184.
- (3) *Santa María de los Angeles*, en Juan Luis Estelrich (ed.), *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, Palma de Mallorca, Escuela-Tipográfica Provincial, 1889, p. 610; después en VV. AA., *Carducci*, p. 28.
- (4) *Preludio*, en VV. AA., *Carducci*, p. 33.
- (5) *Ideal*, *ibid.*, pp. 49-50.
- (6) *A la mesa del amigo*, *ibid.*, p. 53.
- (7) *Primavera y amor*, en Juan Luis Estelrich (ed.), *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, pp. 606-607. El antólogo dice haber extraído la traducción de «un almanaque americano, día 2 de Julio de 1888» (p. 788). Desestimó, en cambio, o bien desconocía la de *Panteísmo*, que había aparecido en *La Ilustración Nacional* (Madrid), 10 marzo 1887.
- (8) *Vignetta*, en Juan Luis Estelrich (ed.), *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, p. 608.
- (9) *Fantasia*, *ibid.*, pp. 605-606. Ya se había publicado en la revista *Museo Balear*, 15-31 diciembre 1888, pp. 711-712. Posteriormente se reeditó, con variantes, en Juan Alcover, *Nuevas poesías*, Palma de Mallorca, Imprenta de Amengual y Muntaner, 1892; en VV. AA., *Carducci*, pp. 18-19, y en Joan Alcover, *Obras completas*, edición de Miquel Ferrà y Joan Pons i Marquès, Barcelona, Editorial Selecta, 1951, pp. 544-545. Reproducidos los versos 1-16. La oda tiene dos estrofas más, en las que una larga fila de vírgenes vestidas con peplos blancos baja de la acrópolis mientras Alceo desembarca en la isla, de regreso de una batalla.
- (10) *Fantasia*, en Juan Luis Estelrich (ed.), *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, *op. cit.*, pp. 605 n.-606 n.; después, con variantes, en Juan Alcover, *Nuevas poesías* y en Joan Alcover, *Obras completas*, p. 127.
- (11) «Cuatro palabras al lector», en T. Llorente, *Leyendas de oro. Poesías de los principales autores modernos vertidas en rima castellana*, Valencia, Querol y Domenech, editores, s.d. [1875 o 1876], pp. V-IX. La traducción carducciana apareció en *Leyendas de oro. Poesías de autores modernos vertidas en rima castellana. Segunda serie*, Valencia, Librería De Aguilar, s. d. [1908?], pp. 119-123. Posteriormente fue incluida en VV. AA., *Carducci*, pp. 21-25.
- (12) Ricard Blasco, «Les traduccions de Llorente: ocasions perdudes», en su *Estudis sobre la literatura del País Valencià (1859-1936)*, Edicions de l'Ajuntament d'Alcúdia, 1984, p. 50.
- (13) VV. AA., *Carducci*, p. 49.
- (14) *Sobre el monte Mario y Miramar*, publicadas en el periódico barcelonés *La Publicidad*, 24 febrero 1907, pp. 1-2, y posteriormente en el libro *Poesías*, Bilbao, Imprenta y Encuadernación de José Rojas, y Madrid, Librerías de Fernando Fé y Victoriano Suárez, 1907, pp. 328 y 351. Se incluye una edición crítica de ambas traducciones, con aparato de variantes, en Miquel Edo, *Nova bibliografia carducciana*, Barcelona, Ixalæ Libri, pp. 207-225, volumen que contiene, asimismo, todo tipo de referencias bibliográficas relativas a la recepción de Carducci en las literaturas castellana y catalana (pp. 7-138).
- (15) *El Socialista*, 1 mayo 1908, p. 2. Véase una recopilación de traducciones (veintitrés), imitaciones y comentarios sobre *Il bove* en Miquel Edo, *Nova bibliografia carducciana*, pp. 139-205.
- (16) *El buey*, en H[ermenegildo] Giner de los Ríos, *Poesías de Giosuè Carducci MDCCCL-MCM*, I (*Nuevas Rimas y Odas Bárbaras*), Barcelona, F. Granada y Cía. Editores, 1915, p. 45.
- (17) *El buey*, en Héctor F. Miri, *El libro de los mil y un sonetos*, Buenos Aires, 1939. Traducción reproducida por Alfonso Méndez Plancarte, «El Bove de Carducci y su divino silencio verde», *Abside*, abril-junio 1954, pp. 245-246.
- (18) *El buey*, traducción de Nicolás Bayona Posada, en Carlos López Narváez (ed.), *Giosue Carducci*, Bogotá, Editorial Iris e Istituto Italiano di Cultura in Colombia (Instituto Colombo-Italiano), 1959, p. 31. En el mismo volumen son reproducidas otras dos versiones del poema, las de Miguel Antonio Caro e Ismael Enrique Arciniegas (pp. 29-30).
- (19) *Clasicismo y romanticismo. Sol y amor*, *ibid.*, pp. 44 y 50. *Clasicismo e romanticismo* ya había sido traducido, en la misma Colombia, por Roberto de Narváez (*Colombia Ilustrada*, 2 abril 1889).
- (20) *Coloquio con los árboles*, en Carlos López Narváez, p. 36.
- (21) *A la rima*, *ibid.*, p. 47. Vv. 13-18.
- (22) *A la rima*, en Hermenegildo Giner de los Ríos, p. 28.
- (23) Barcelona, Tipografía La Académica, 1900.
- (24) Eduardo Marquina, «De las *Odas bárbaras* de Giosuè Carducci», *La Publicidad*, 24 febrero 1907, p. 2. Los títulos de las tres traducciones son: *Preludio*, *En el aniversario de la fundación de Roma*, *Figurinas viejas*. Mientras que en la primera es respetado plenamente el esquema sáfico-

- adónico, en la segunda y la tercera se reduce la variedad de medidas y acentos de la estrofa alcaica a un monótono endecasílabo con acentos fijos de cuarta y séptima.
- (25) Vv. 5-8.
- (26) Luigi Banfi y Marina Salvini lo consideran sinónimo de «splendente» (Giosue Carducci, *Odi barbare*, Milán, Mursia, 1986, p. 139 n.; Giosue Carducci, *Tutte le poesie*, Roma, Newton, 1998, p. 502 n.).
- (27) Vv. 29-32.
- (28) Vv. 37-44.
- (29) En «forza di secoli» algunos críticos ven, sí, un matiz negativo («tanto scorrere di secoli travagliosi», dice Luigi Banfi, en Giosue Carducci, *Odi barbare*, p. 17 n.), pero otros leen la fórmula latina «saeculorum vis», de la que dan una interpretación positiva o neutra: siglos de acontecimientos gloriosos o de acontecimientos de todo tipo (Manara Valgimigli, en Giosue Carducci, *Odi barbare*, Bolonia, Zanichelli, 1959, p. 20 n.; Marina Salvini, en Giosue Carducci, *Tutte le poesie*, p. 449 n.).
- (30) Vv. 1-8.
- (31) Sólo en el verso 22 de *A Giulio Perticari*, una de las poesías dispersas que el autor incluyó a última hora en el Apéndice de sus *Poesie complete* (Bolonia, Zanichelli, 1902). El adjetivo «alma» Carducci suele reservarlo a diosas: en el himno *A Satana* leemos «alma Cipride» (75) y, en distintos puntos del libro *Juvenilia*, «alma Venere» (*A Febo Apolline*, 13), «Alma Diana» (Alla B. Diana Giuntini, 20), pero también «Alma Italia novella» (*Dante*, 80).
- (32) Amando Lázaro Ros, *Obras escogidas de Giosué Carducci*, Madrid, Aguilar, 1957. En el apartado poético, son traducidos aquí por entero *Odi barbare* y *Rime e ritmi*, más veintinueve composiciones extraídas de los demás libros. Hay que congratularse de que Carducci sea leído habitualmente en castellano, en la actualidad y ya desde hace varias décadas, en esta versión que se ha difundido, normalmente en antologías más reducidas que la original, bajo múltiples sellos editoriales (Plaza & Janés, Planeta, Orbis, Ediciones Rueda J. M., entre otros).
- (33) El superlativo 'uberrimo' no es utilizado nunca en la poesía carducciana: «con le fiorenti biade» / «con los trigos ubérrimos» (*All'Aurora*, 38); «tra le uberi / sponde lo splendido fiume devolvesi» // «ubérrimas / zonas cortando va el río espléndido» (Su l'Adda, 49-50); «ride a le valli d'ubertà floride» // «y al valle ubérrimo / en flor sonríe» (*Alla Regina d'Italia*, 26); «da' biondi campi» / «desde los rubios campos ubérrimos» (*Il liuto e la lira*, 54); «lieta guardante l'ubere convalle» / «mira gozosa el doble valle fértil» (*Piemonte*, 26). *Ibid.*, pp. 54, 79, 100, 104, 152.
- (34) Curiosamente, de sus cinco únicas apariciones en todo el corpus poético carducciano, dos se localizan en *Ninna nanna di Carlo Quinto* (*Rime nuove*, VI); las otras tres en distintos poemas de *Juvenilia*.
- (35) *Obras escogidas de Giosué Carducci*, pp. 55, 75, 99, 99.
- (36) «Dietro le vien [...] un'altra gente» / «Ñesele después gente distinta», *Bicocca di San Giacomo*, 73-76 (*ibid.*, p. 160).
- (37) «Itala gente da le molte vite [...] o tu rinnovellata / itala gente da le molte vite» // «Itala prole, la de vidas múltiples [...] Oh tú, progenie itálica, / la de múltiples vidas», *La chiesa di Polenta*, 37 y 106-107; «gente Boiarda» / «prole Boiarda», *Alla città di Ferrara*, 132 (*ibid.*, pp. 193-195, 184).
- (38) *Ibid.*, pp. 56, 64.
- (39) Verso 28 de *Le nozze del mare*: «De i grandi avi i padiglioni» / «Solios de estirpe altanera» (*ibid.*, p. 217).
- (40) *Alessandria*, 20; *Fuori alla Certosa di Bologna*, 25; *La chiesa di Polenta*, 47 (*ibid.*, pp. 68, 77, 193).
- (41) *Le due torri*, 15; *A Giuseppe Garibaldi*, 41; *A Scandiano*, 4; *Brindisi* del libro VI de *Juvenilia*, 71; se mantiene en *Nell'annuale...*, 15 (*ibid.*, pp. 75, 91, 177, 246; 56).
- (42) *Ibid.*, p. 177. Es la estrofa inicial de la oda *A Scandiano*, de *Rime e ritmi*.
- (43) Concretamente, tres de las nueve secciones de *Rime nuove*, el himno *A Satana* y, de las *Odi barbare*, el *Preludio*, todo el libro primero y un poema del libro segundo (*Una sera di San Pietro*).
- (44) Hermenegildo Giner de los Ríos, pp. 121-128.
- (45) *Ibid.*, pp. 189-191.
- (46) *Ibid.*, p. 144. Vv. 13-16.
- (47) *Ibid.*, p. 145.
- (48) *Ibid.*, pp. 138-140.
- (49) VV. AA., *Carducci*, pp. 41-43.
- (50) *Ibid.*, p. 42. Vv. 21-28.
- (51) Así lo hemos podido comprobar en múltiples ediciones de la poesía carducciana (incluidas *Nuove odi barbare*, Bolonia, Zanichelli, 1882, p. 37, y *Delle odi barbare. Libri II ordinati e corretti*, Bolonia, Zanichelli, 1893, p. 90) y así nos ha sido corroborado por los responsables de Casa Carducci, en Bolonia.
- (52) Enrique Díez-Canedo, *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1983 [1944], p. 238. La frase se refiere a *La llama*, del poeta boliviano Gregorio Reynolds. La muestra más patente de la capacidad demostrada por *Il bove* para proyectarse sobre la traducción de otros poemas de Carducci la ofrece Nicolás Bayona Posada al imitar la célebre sinestesia final («il divino del pian silenzio verde», 14) en su *Virgilio*: «Empie il vasto seren di melodia» (6) / «Lena el silencio azul la melodía» (5) (Carlos López Narváez, p. 33).
- (53) VV. AA., *Carducci*, p. 43.
- (54) Enrique Díez-Canedo, *Poesías*, edición de Andrés Trapiello, Granada, La Veleta, 2001, pp. 178-179. Son los versos 37-48.
- (55) *Ibid.*, p. 25. El poema es reproducido en las páginas 477-479.
- (56) «Se responderá que los poetas más clásicos, los de endecasílabo y octosílabo perfectos, lo dicen también; y en esto no hay duda. Mas los poetas de ahora, cansados de las formas usadas —«odio / usata poesía», exclamaba Carducci, un gran clásico que ya está muy lejos del «ahora», en el umbral de sus *Odi barbare*—, buscan la libertad y se atienen a la expresión directa de su sentir en versos que pueden seguir las pautas usuales o apartarse de ellas» («José Moreno Villa», *La Nación*, 12 diciembre 1926, después en Enrique Díez-Canedo, *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004, p. 237). Véase asimismo «La obra poética de Ramón de Basterra», *El Sol*, 30 agosto 1928, después en Enrique Díez-Canedo, *Estudios de poesía española contemporánea*, México D. F., Editorial Joaquín Ortiz, 1965, p. 160.
- (57) En lo que se refiere a *Miramar*, véase «Chocano, poeta épico», en *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, p. 121.
- (58) Cf. «Eduardo Marquina, el poeta en voz alta», *La Nación*, 9 noviembre 1924, después en *Estudios de poesía española contemporánea*, *op. cit.*, p. 90; y la reseña de otro libro de Marquina, *Canciones del momento*, publicada en *La Lectura*, año X, 1910, tomo segundo, pp. 44-45.
- (59) «Lugones y la libertad del verso», en *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, *op. cit.*, p. 280. Citemos también, de una reseña de *Poesías líricas de Schiller, coleccionadas y en gran parte traducidas por Juan Luis Estelrich*: «Estelrich fue de los primeros en usar en español la estrofa alcaica tal como la transportó Carducci a la métrica italiana. Su ensayo tiene todo el valor de una conquista» (*La Lectura*, año VIII, 1908, tomo tercero, p. 56).
- (60) *Versos de las horas*, Madrid, Imprenta Ibérica, 1906, pp. 104-105, ahora en *Poesías*, pp. 124-125.
- (61) *Poesías*, p. 177.
- (62) Vv. 53-60. *Ibid.*, pp. 478-479.
- (63) *Poema de la Bestia y el Ángel*, Zaragoza, 1938, después en *Poesía. Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1947, vol. I, p. 1051. Esta estrofa inicial es la única que se ajusta perfectamente al modelo carducciano de alcaica, que en las siguientes es flexibilizado tanto en las secuencias acentuales como en la medida de los versos e incluso en el número de versos de la estrofa.
- (64) Vv. 36-39, 52-53, 56-60. *Ibid.*, p. 1053.
- (65) *Contra los que hacen profesión y granjería de las letras*, vv. 17-20. Véase también *Vida serena*. Ambos poemas, escritos en estrofa sáfico-adónica, forman parte de *Canto libre de juventud* (*ibid.*, pp. 728-732).
- (66) *El buey*, vv. 2-4 y 7, consultable en Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1961, pp. 991-992. Véase también *El maestro Ramón* (pp. 992-993). *Los trabajos y los días* había sido publicado en Buenos Aires por Ediciones Babel.
- (67) *Obras completas. IV. Crítica*, 3, edición de Enric Sullà y Jaume Medina, Barcelona, Edicions 62, 1988, pp. 168-171, 253-255.
- (68) Reseña de *Primer libbre de poemes*, de Josep M. de Sagarra, publicada en *La Veu de Catalunya*, 21 enero 1915, y ahora incluida en *Obras Completas. II. Crítica*, 1, edición de Enric Sullà, Barcelona, Edicions 62, 1985, pp. 155-157.
- (69) «La escuela poética mallorquina» (1953), en *Obras completas. IV. Crítica*, 3, p. 262.
- (70) «Horaci en les literatures ibèriques» (1935), en *Obras completas. III. Crítica*, 2, edición de Enric Sullà y Jaume Medina, Barcelona, Edicions 62, 1986, p. 143.
- (71) *Viñeta*, en Fernando Maristany, *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas traducidas directamente, en verso, de sus idiomas respectivos*, Barcelona, A. López librero, 1914, p. 37, después en VV. AA., *Carducci*, p. 16. La fórmula literal «Brillaba al aire, al agua el nuevo abril» exigía tan sólo la supresión de la conjunción copulativa.
- (72) Hermenegildo Giner de los Ríos, *op. cit.*, pp. 29 (*A la rima*, 47) y 45 (*El buey*, 2); José de Siles, *El buey* (8), en Juan Luis Estelrich (ed.), *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, p. 609; Juan Luis Estelrich, *A la rima* (47), en VV. AA., *Carducci*, p. 13.
- (73) M[iguel] A[ntonio] Caro, *A Virgilio*, publicado en la revista *La España Moderna*, julio 1892, p. 100; después incluido en Carlos López Narváez, *op. cit.*, p. 32.
- (74) Hermenegildo Giner de los Ríos, *op. cit.*, pp. 94, 127, 137.
- (75) Francisco Díaz Plaza, *La lira itálica. Poesías de autores italianos contemporáneos puestas en rima castellana é ilustradas con retratos y noticias biográficas*, Barcelona, Imprenta de Mariano Galve, 1897, pp. 41 y 43.
- (76) *Obras escogidas de Giosué Carducci*, p. 127.

- (77) Fernando Maristany, *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*, Barcelona, Editorial Cervantes, 1920, p. 139; después en VV. AA., *Carducci*, pp. 39-40.
- (78) *En la estación* y *En el monte Mario*, en *Florilegio*, pp. 141 y 144; después en VV. AA., *Carducci*, pp. 46 y 52.
- (79) *Florilegio*, pp. 139-140; VV. AA., *Carducci*, pp. 39-41.
- (80) Hermenegildo Giner de los Ríos, pp. 72 (*Dietro un ritratto*, 3), 75 (*Mattino alpestre*, 4), 88 (*Nostalgia*, 1), 92 (*Lungi lungi*, 11), 94 (*Panteismo*, 15), 97 (*Anacreontica romantica*, 28), 99 (*Maggiolata*, 9), 100 (*Serenata*, 14), 136 (*Ideale*, 19), 145 (*Dinanzi alle terme di Caracalla*, 18), 162 (*In una chiesa gotica*, 38), 184 (*Davanti il Castel Vecchio di Verona*, 6).
- (81) *Florilegio*, pp. 140-141; VV. AA., *Carducci*, pp. 46-47.
- (82) Hermenegildo Giner de los Ríos, p. 138.
- (83) Despedida, en VV. AA., *Carducci*, p. 58.
- (84) «Da la larga narice umida e nera / Fuma il tuo spirto» // «De tu ancha nariz húmeda y fiera / humea tu alma» // «Por el ancha nariz, húmeda y negra / Tu alma se exhala» // «De tu negra nariz humedecida / exhálase la esencia de tu vida» // «De la negra nariz ancha y mojada, / sube en humo tu sér...» (9-10). Son las versiones de Giner de los Ríos (*op. cit.*, p. 45), Fernando Maristany (*Florilegio*, p. 143, después en VV. AA., *Carducci*, p. 27), Darío Herrera (Demetrio Korsi (ed.), *Antología de Panamá (Parnaso y Prosa)*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, s. d. [c. 1926], pp. 148-149) y Nicolás Bayona Posada (Carlos López Narváez, p. 31). Las cuatro se titulan *El buey*.