

# La recepción del Quevedo satírico a través del filtro de la traducción al italiano

Beatrice Garzelli

Università per Stranieri di Siena  
garzelli@unistrasi.it

## Resumen

El ensayo reflexiona sobre la recepción de la palabra quevediana en obras en prosa breves y largas (*El Buscón*, *los Sueños*, las *Cartas del Caballero de la Tenaza*) y poéticas (la jácara titulada *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*), a través del filtro de la traducción al italiano.

Analizando una serie de fragmentos extraídos de los cuatro textos *target* se estudia el motivo de la «restitución» más o menos fiel del original español a la lengua italiana mediante el cotejo entre traducciones preexistentes (antiguas o modernas) y propuestas personales alternativas. Un recorrido que demuestra cómo la traducción puede considerarse cifra interpretativa y aporte crítico acerca de obras de gran atractivo y complejidad, contribuyendo a ofrecer a un público más amplio, también de itálofonos no hispanistas, la oportunidad de conocer la vertiente satírica de un autor significativo en el panorama europeo.

## Palabras clave

Francisco de Quevedo; sátira; traducción al italiano; pérdidas y compensaciones

## Abstract

*Reception of satirical Quevedo through the filter of Italian translation*

The essay studies the reception of Quevedo's voice in long and short prose Works (*El Buscón*, *Sueños*, *Cartas del Caballero de la Tenaza*) and in poems (the jácara *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*) through the filter of their traslation into Italian.

By analyzing some passages taken from the four target texts we examine the possible «return/restitution» of the original Spanish version into Italian through the comparison between pre-existing translations (either classical or modern) and personal alternative proposals. This journey demonstrates that translation can be considered as an interpretive tool and can offer a critical contribution on complex and attractive works. Furthermore, it can give the opportunity to learn about the satirical side of a relevant author in European literature to a wider public, also including non-specialist readers.

## Keywords

Francisco de Quevedo; satire; translation into Italian; losses and compensations

El ensayo tiene el objetivo de reflexionar sobre la recepción de la palabra quevediana en obras en prosa breves y largas (*El Buscón*, *los Sueños*, las *Cartas del Caballero de la Tenaza*) y poéticas (la jácara titulada *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*), a través del filtro de la traducción al italiano moderno y contemporáneo.

Analizando una serie de fragmentos extraídos de los cuatro textos *target* estudiaremos el motivo de la «restitución» más o menos fiel del original español a la lengua italiana mediante el cotejo entre traducciones preexistentes (siglo xx y xxi) y propuestas personales alternativas, estas últimas en obras que no disponen todavía de una versión en italiano. Esta escasez de traducciones demuestra la necesidad de políticas editoriales adecuadas (Nardoni) para la promoción de la traducción de textos pertenecientes al Siglo de Oro y, en general, a la literatura española.<sup>1</sup> Por otro lado, el recorrido evidencia cómo la misma traducción puede considerarse cifra interpretativa y aporte crítico relevante (Garzelli 2018) acerca de obras literarias de gran atractivo y complejidad, contribuyendo a ofrecer a un público más amplio, incluso de italófonos no hispanistas, la oportunidad de conocer un autor destacado en el panorama europeo, estudiando al mismo tiempo el motivo de su recepción póstuma.

### La traducción de la palabra quevediana entre prosa y poesía: el Quevedo satírico

El *leitmotiv* de nuestra reflexión es la acción y el proceso de traducción, ambos entendidos no solo como «saber hacer», es decir realizar en concreto la traducción de textos quevedianos al italiano, sino también como «saber sobre», o sea sin prescindir de los conocimientos teóricos sobre la traductología (Hurtado Albir 2007), en especial de los mecanismos y las estrategias traductoras.

La traducción interlingüística español-italiano, en la línea metodológica de los *Translation Studies* (Bassnett 1980), se analiza aquí tomando en consideración, con respecto a estudios anteriores anclados en especial a un solo texto quevediano a la vez, un abanico significativo de la producción de don Francisco, tanto de prosa como de poesía. Trátase de dos obras largas y de mucho éxito como el *Buscón* (1626) y los *Sueños* (1627) —quizás las más célebres de este autor fuera de España— junto a otras dos, menos conocidas y más breves: una bajo la forma de cartas (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, 1625) y otra perteneciente al corpus de las jácaras poéticas (*Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*, 1643).<sup>2</sup> En las primeras dos se realizará un análisis y un cotejo entre las principales traducciones modernas

1. La convocatoria «Europa Creativa», programa para el fomento de sectores culturales y creativos, representa una de las pocas ocasiones europeas a disposición del traductor literario para realizar un proyecto editorial de traducción que promueva obras de autores apreciados o emergentes en lenguas distintas de la original.

2. En el caso de las cuatro obras analizadas, la fecha de publicación indicada entre paréntesis es muy posterior a la composición de las mismas.

preexistentes, en el segundo núcleo, no existiendo traducciones previas, se intentará traducir pequeños fragmentos haciendo un comentario lingüístico.

No obstante la diferencia de género literario, periodo de composición y problemáticas predominantes de traducción, los cuatro textos *target* aparecen vinculados a la faceta del Quevedo satírico. En otras ocasiones (Garzelli 2015) señalamos que la sátira constituye la *forma mentis* del autor, una postura mental que se convierte en arte y que se expresa a través de recursos retóricos a menudo innovadores y sorprendentes, donde la palabra adquiere significados múltiples, incluso paradójicos, hasta su límite gramatical. García Valdés (1993: 14) afirmó que no existe una sola forma de sátira en Quevedo: él cultiva, por un lado, una «sátira seria» que destaca objetivos concretos, que es fruto de una reflexión madura y en la que prevalece la intención moral de censura y, por otro, una «sátira cómica» que brota espontáneamente de la actitud agresiva y de la afilada lengua del escritor. En las obras que presentamos se asiste a una *variatio* de estos motivos satíricos haciendo de la traducción al italiano un desafío que es aún más difícil al referirse a un autor polifacético como Quevedo. Además, la sátira y la ironía son rasgos de compleja transposición en otra lengua, cultura y época, incluso en la óptica del efecto suscitado en el lector, que podría sufrir -a causa de cambios diacrónicos y diatópicos- variaciones de relieve (Garzelli 2015).

En esta línea de análisis se discuten las dificultades traductorales y las diferentes estrategias de reproducción en italiano que se mueven entre dos polos opuestos: del patinado antiguo (Rega 2001) a la más patente modernización de términos o expresiones, comentando desde diferentes perspectivas los mecanismos de compensación de algunas pérdidas a través de la negociación lingüística y cultural (Eco 2003).

En este itinerario sobresale la figura del traductor moderno de Quevedo, cuyo papel llega a tener cierto reconocimiento y consideración solo en los últimos años (Buffagni, Garzelli, Zanotti 2011), y cuyo trabajo resulta imprescindible para poder sintonizarse en el pensamiento del autor, acompañando al receptor nuevo a descifrar la doctrina de la dificultad que marca el imaginario barroco.

En los ejemplos extraídos de los cuatro textos destaca una serie de personajes femeninos (solitarios o en grupo), fruto de la contundente pluma quevediana: la madre de Pablos en *El Buscón*, la falsa viuda de los *Sueños*, la «inferna hembra» de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, hasta llegar a las «señoras de alquiler», protagonistas de la *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*.

#### a. *El Buscón* y sus versiones modernas en italiano: cómo se traducen la ambigüedad y el doble sentido

Empezando con el *Buscón* tomaremos en consideración las principales traducciones italianas<sup>3</sup> del siglo xx (Giannini 1917, Gasparetti 1935, Profeti 1990,

3. A propósito de las traducciones antiguas en lengua italiana consúltense los estudios de Martiengo y Simini (2003), Cappelli (2013) y Pintacuda (2014).

Precht 1991, Rosso Gallo 1992) para observar cómo la palabra quevediana se transforma en la lengua italiana, modificándose bastante el contenido traducido según la distinta interpretación del traductor, su sensibilidad y la variación diacrónica del italiano. Se destaca asimismo que la interpretación del *Buscón* puede resultar diferente en el cotejo de las traducciones elegidas, en especial en los casos de ambigüedad, creados voluntariamente por la ingeniosa pluma del escritor.

El pasaje sobre el cual merece la pena reflexionar, comparando las cinco traducciones seleccionadas, es la primera descripción de la madre de Pablos contenida en el *incipit* de la novela:

Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era descendiente de la letanía. Tuvo muy bien parecer, y fue tan celebrada, que, en el tiempo que ella vivió, casi todos los copleros de España hacían cosas sobre ella (*Lmbroglione*, I, 1, p. 48= [MG]).

El retrato de la madre del pícaro, descrita en las páginas sucesivas como bruja y alcahueta, nos sugiere un primer problema traductológico, es decir varias interpretaciones posibles de la fuente española que conducen necesariamente a traducciones distintas, a veces contrastivas. En particular nos referimos a la relación de esta mujer —insinuada por una irónica descripción del autor— con los «copleros» de su época. Para profundizar el contexto, Aldonza de San Pedro —este es el nombre de la madre de Pablos— tiene en su árbol genealógico apellidos que Quevedo malignamente elige por su similitud con nombres de conversos (Bataillon 1982: 191), además de ser famosa y celebrada, a causa de su belleza, por «casi todos» (irónica exageración) los copleros de España. Esta última afirmación, voluntariamente ambigua, abre el campo a diferentes interpretaciones que repercuten en las versiones italianas: en primer lugar debidas al término «coplero», que no indica solamente quien «compone, canta o vende coplas, jácaras, romances y otras poesías» (*DRAE* 2011) (it. «cantastorie» o «poeta»), sino que puede designar también un mediocre poeta (*DRAE* 2011) (it. «poetastro», «versaiuolo»). Sin contar que —como recuerda Covarrubias— las coplas podían adquirir la forma de «libelos infamatorios»,<sup>4</sup> porque los copleros tenían la fama, en el siglo XVII, de denunciar una mala acción o un delito. Otra afirmación del fragmento, relacionada con los copleros, que resulta ambivalente es «hacían cosas sobre ella», expresión que podría conducir, tanto a una lectura neutra del pasaje, es decir la composición de poesías sobre la protagonista, como aludir a versos denigratorios sobre su caso, hasta llegar incluso a una interpretación sexual. Cotejando las traducciones, descubrimos que estas ambigüedades resultan aún más marcadas en italiano: Giannini (1917=G) resuelve utilizando, como en el original, una fórmula equívoca, implicada en el uso de la palabra «cantastorie» y del verbo «fare», añadiendo el signo de admiración

4. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, s. v. «copla»= [Cov].

al final de la frase, lo que contribuye a aumentar la carga irónica de la afirmación: «Fu di molto bella e tanto famosa che, finché ella visse, quanti furono in Ispagna cantastorie ce ne fecero su lei!» (G I, 1: 4), Gasparetti (1935=*GA*), y después Profeti (1990=*MP*), optan otra vez por la palabra «cantastorie», insertando al mismo tiempo el término, un poco despectivo, «strofette», que remite a obritas poéticas de poca importancia y valor.<sup>5</sup> Muy diferentes aparecen, en cambio, las soluciones más modernas de Precht (1991=*P*) y Rosso Gallo (1992=*MG*). El primero es el único que hace prevalecer la alusión a un interés sobre todo sexual que la madre suscitaba en los autores de coplas: «Aveva un gran bell'aspetto, e fu tanto celebrata che ai suoi tempi quasi tutti i cantastorie di Spagna facevano delle cose sopra di lei» (*P* I, 1: 11.); la segunda atenúa y enfría la imagen negativa de los copleros, a través del empleo del más neutro «poeti», eliminando la posible connotación de carácter sexual y resolviendo, contemporáneamente, la ambigua frase final: «Aveva un ottimo aspetto ed era così celebre che, ai suoi tempi, in Spagna quasi tutti i poeti le dedicarono dei versi» (G I, 1: 49).

El breve recorrido a través de cinco traducciones nos demuestra la gran responsabilidad que se requiere al traductor de Quevedo y la extraordinaria variedad de textos de llegada debidos, solo con el retrato de la madre del *Buscón*, a plúrimas interpretaciones y por lo tanto, a múltiples traducciones posibles (Steiner 1975). En el caso del fragmento analizado se desprende cómo algunas versiones perdieron casi irremediabilmente la vena irónica del escritor y cómo otras eliminaron la ambigüedad quevediana sobre la presunta relación sexual entre la mujer y los copleros de España. Por otro lado, en otras traducciones —más *source oriented*— la elección de la palabra «cantastorie» (en italiano «divulgatore, talvolta insieme compositore, di storie in versi, generalmente a soggetto drammatico o passionale» [Enciclopedia Treccani]) para designar «copleros», permite indicar un significado cercano al original y la expresión «facevano cose sopra di lei» consente, gracias a la afinidad entre español e italiano, mantener en el meta-texto la duda acerca de la moralidad de Aldonza de San Pedro.

## b. Los *Sueños*, el simbolismo cromático y la traducción creativa

En el caso de los *Sueños* nos parece interesante discutir sobre las posibilidades efectivas de fidelidad<sup>6</sup> al traducir al italiano esta obra, cotejando, en un itinerario de búsqueda de la 'traducción posible', cuatro traducciones modernas: la del escritor Carlo Emilio Gadda, traductor solo de «El mundo por de dentro»

5. «Godette ottima fama e fu così celebrata che nel tempo di sua vita, tutti i cantastorie di Spagna componevano strofette sul suo conto» (*GA* I, 1: 48). «Fu di bellissimo aspetto, e fu talmente nominata che durante tutto il tempo che visse, non ci fu cantastorie in Spagna che non componesse strofette sul suo conto» (*MP* I, 1: 87).

6. Entendida como respeto y coherencia hacia el original.

(1941) y las de la serie completa, firmadas por Gasparetti (1959), Rapisarda (1988) y Bajini (1990).<sup>7</sup>

Analizando «El mundo por de dentro», cuarto sueño de la serie, podemos insertar en nuestro análisis la traducción del célebre escritor milanés Carlo Emilio Gadda, definida «espressionista» (Contini 1942: 74-77)<sup>8</sup> por el crítico Gianfranco Contini. En este trabajo aflora una especial manera de traducir que, a trechos, se transforma en pura creación, haciendo del ejemplar gaddiano —continúa Contini— «un caso-limite, d'una certa possibilità di traduzione, un fatto nella storia delle traduzioni probabilmente senza precedenti, di sommo interesse anche teorico» (1942: 74).

De hecho, son muchas las intromisiones gaddianas: por ejemplo en vez de la *Calle Mayor del mundo*, lugar de encuentro de todos los hipócritas de la tierra, se nota la curiosa aparición de *Via Merulana*, que probablemente había llamado la atención y la fantasía del escritor lombardo, como emblema de confusión por excelencia.<sup>9</sup> Además hay que destacar la inserción de neologismos léxicos y jergales, en fragmentos en los que la deformación idiomática —que ya en Quevedo llegaba al ápice del grotesco— es exasperada por Gadda a través de la mezcla de rasgos dialectales del florentino con elementos áulicos y expresiones de ámbito científico. Nos encontramos por lo tanto, frente a una traducción donde los cortes parecen limitados respecto a las añadiduras y donde el lector tiene la sensación de alejarse poco a poco del prototexto quevediano.

Permaneciendo en el campo de los retratos femeninos, escogemos una figura que sobresale de la larga procesión de los hipócritas: una viuda que simula dolor y sufrimiento por la muerte del marido y que es colocada enseguida —gracias al agudo análisis del Desengaño— en la categoría de las falsas viudas que esconden, debajo de las tocas negras, ojos secos, ya preparados para hechizar:

Oye; verás esta viuda, que por defuera tiene un cuerpo de resposos, cómo por de dentro tiene una ánima de aleluyas; las tocas negras y los pensamientos verdes. ¿Ves la escuridad del aposento y el estar cubiertos los rostros con el manto? Pues es porque así, como no las pueden ver, con hablar un poco gangoso, escupir y remedar sollozos, hacen un llanto casero y hechizo, teniendo los ojos hechos una yesca (Quevedo 1999: 292-293).

En este proceso de descubrimiento de la realidad, el papel más importante es el de la vista: lo demuestra el empleo de las formas verbales («verás», «Ves», «ver»)

7. A las cuatro traducciones indicadas (Gadda, 1941; Gasparetti 1959; Rapisarda 1988; Bajini 1990) atribuimos respectivamente las siguientes siglas: *Ga*, *Gs*, *R* y *Ba*.

8. Para un análisis de la traducción gaddiana de *La peregrinación sabia* de Salas Barbadillo, véase Cattaneo (2007: 69-86).

9. *Via Merulana* será la calle protagonista del libro *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, publicado por Gadda en 1957.

que atestiguan una invitación insistente por parte del guía a observar con atención el retrato de la viuda, denso de color. El negro, no solo remite al luto, sino también es clara alusión al pecado, engendrado por la ambigüedad y la ficción que pueden alimentarse solamente en la obscuridad, mientras que el verde, no es inteligible para un lector italiano, puesto que solo en español —y Quevedo juega con el doble sentido— significa también «indecente», «obsceno».<sup>10</sup> Otro sustantivo que presenta muchas dificultades de devolución a la lengua italiana es «yesca», que hay que interpretar literalmente como yesca preparada para incendiarse<sup>11</sup> aunque, metafóricamente, como sutil forma de embeleco, de lisonja seductora, fruto del engaño.

Analizamos ahora las propuestas de los traductores: si Gasparetti, haciendo referencia a la viuda, subraya que «sotto la cuffia nera ha i pensieri color di rosa» y, a propósito del llanto de las viudas, habla de una «lamentazione casalinga e artefatta, mentre poi hanno gli occhi che brillano come tizzoni» (*Gs*: 102), Rapisarda opta por «cuffia nera e pensieri verdi» y atribuye a la viuda un «pianto casereccio e fittizio, mentre gli occhi sono asciutti come esche» (*R*: 132). Para terminar, la solución traductora de Bajini, que resuelve con «drappi neri e pensieri verdi» y describe el llanto de estas mujeres como «pianto casalingo e finto», caracterizado por «occhi asciutti come stoppa» (*Ba*: 103).

En lo relativo a los juegos cromáticos, nos parece comprensible la elección de traducir literalmente con «pensieri verdi», naturalmente explicando en una nota el doble sentido que esconde en español. En cambio, la opción «pensieri color di rosa», si por un lado manifiesta el intento apreciable de buscar en italiano un color que remita simbólicamente a pensamientos amorosos, termina desnaturalizando el texto original, atribuyendo una connotación demasiado romántica al personaje, del cual Quevedo deja entender, en realidad, que es portador de lujuria, más que de platónicos enamoramientos. Siguiendo la línea interpretativa del prototexto, podríamos entonces proponer la forma «pensieri a luci rosse»,<sup>12</sup> solución que aunque muestre una pequeña infidelidad de partida, mantiene la simbología cromática obscena, resultando perfectamente legible al lector italiano contemporáneo.

En cuanto al término yesca, Quevedo, con la forma «teniendo los ojos hechos una yesca», tiende a insinuar malignamente —pero no lo dice en concreto— que la viuda esconde ojos completamente secos, no tristes por lo tanto, y además ya preparados para hechizar, incendiándose como chispas. Las tres versiones propuestas aparecen diferentes puesto que si bien la segunda traduce literalmente, usando el plural «esche», pero añadiendo la indicación «asciutti»,

10. «Dícese del que conserva inclinaciones galantes impropias de su edad o de su estado» (*DRAE* 2011).

11. Así Covarrubias: «Es el cendal quemado o la esponja preparada o el hongo seco, o otra materia tan seca y tan dispuesta para recibir el fuego que, saltando en ella una sola centella, se emprende el fuego» (Cov. 1995).

12. En italiano el «cinema a luci rosse» es el cine x.

en la primera, la elección de «tizzoni» (español, «tizones») —que aparece más sugestiva— lleva consigo la introducción del verbo «brillare», que no encontramos en el original. En cambio, la tercera si por una parte adopta un suplemento explicativo (otra vez «asciutti»), por otra, introduce, a través de un símil, el término «stoppa», que en italiano indica una materia seca y designa también el material empleado para el pábilo de la vela. Tal vez podríamos optar por la expresión «avendo occhi come esche»,<sup>13</sup> renunciando a la tentación de insertar verbos o sustantivos *ex-novo*, solo sugeridos por el escritor, respetando mayormente el conceptismo quevediano.

Aunque cronológicamente anterior, hemos dejado por último la traducción de este fragmento de Gadda, que reproducimos de forma más completa para dar una idea del tono, del ritmo y del estilo —tan peculiares— que van más allá de la mera reflexión terminológica:

Si, questa vedova, bella vedova! E tu micco vorresti metterti a piangerle insieme? bé, questa qui, dà retta, e guardala bene un po' po': di fuori la ci ha un corpo che trasuda il de profundis, ma di dentro, te lo garentisco io, la sguazza l'anima nell'alleluia. I veli neri, e verdi i pensieri. Che buio in questa stanza! e poi, come non basti, si nascondono ancora la faccia nello scialle! Ma non è che un trucco, dillo a me, per celare le cose come stanno. Be', non le senti ora? Non ti capaciti? Col loro parlar nel naso cercano soltanto di dartela a bere. A furia di soffiarsi, tossire, sputare, a furia di sospiri e di singhiozzi ci rimedian via questa loro frignera alla casalinga, per quanto fittizia, che gli serve almeno a passar la giornata. Ché gli occhi, tu li toccassi, e'son più secchi d'una focaia (*Ga*: 60-61).

Tomando en consideración la traducción al italiano de «verde» y de «yesca», notamos que en el primer caso el escritor traduce «verdi [...] pensieri»; en el segundo, resuelve —a decir verdad con mucha eficacia— diciendo que los ojos de la viuda «son più secchi d'una focaia» (*Gs*: 61),<sup>14</sup> atenuando, sin embargo, la alusión al embeleco de la mujer e insertando una explicación *target oriented* («secchi»). En conclusión la versión gaddiana si, por un lado, evidencia una capacidad de escritura innata, extremadamente sensible hacia el idiolecto quevediano, por otro, no respeta en varias circunstancias la fuente española, transformando al escritor italiano de «traductor» en «autor» (Buffagni, Garzelli y Zanotti 2011).

### c. Las *Cartas del Caballero de la Tenaza* y la traducción hasta su límite gramatical

De las *Cartas del Caballero de la Tenaza* —obra quevediana compuesta en los primeros años del siglo xvii— no disponemos todavía de una traducción al ita-

13. La palabra «esca» es una dilogía también en lengua italiana: por un lado significa «allettamento», por otro, «materiale [...] infiammabile» (<<https://bit.ly/2EyckVB>>, 31-08-18).

14. «Focaia» corresponde al español «pedernal», «piedra de chispa».



liano. La dificultad de la traducción consiste, en primer lugar, en reproducir un *verbum* que se moldea y una distorsión de las imágenes que conduce a resultados transgresores en su vertiente tanto satírica como burlesca y, en segundo lugar, en no tener versiones traducidas previas.

Aquí reproducimos un pasaje de la carta 16 que nos permite comentar varias dificultades de transposición en italiano contemporáneo:

Infierna hembra, diabla afeitada, mientras que tuve que dar y me duró el granillo, el tiempo fue pecador, no hubo vecinas, tu maldita y descomulgada tía, que agora gruñe de día y de noche, entonces de día me comía y de noche me cenaba y, con aquellos dos colmillos que sirven de muletas a sus quijadas, pedía casi tanto como tú con más dientes que treinta mastines.

¿Qué diré de la bendita de tu hermana? Que en viéndome se volvía campana, y no se le oía otra cosa que dan, dan (Quevedo 2007: 239-240=[A]).

El texto, expresión de una sátira contundente dirigida a la mujer en general —sea «atenazadora», tía o hermana de ella— nos presenta el tópico quevediano de los afeites que esconden la fealdad y la vejez femenina, asociando la caricatura grotesca de la mujer a una criatura infernal. Por lo que concierne a los primeros dos epítetos con los que el Caballero de la Tenaza pinta a Lisa la atenazadora, a primera vista podríamos pensar en soluciones traductorales del tipo «infernale femmina» y «diavolessa imbellettata», aunque en el primer caso («infierna hembra») el autor usa un nombre con función adjetival, atribuyéndole el género femenino («infierna») hasta su límite gramatical. Para no perder esta solución creativa, podríamos sugerir la forma «inferna femmina» también en versión italiana, reproduciendo el juego agramatical de don Francisco con una opción que resultaría más *source oriented*.

Otro rasgo lingüístico significativo es «granillo» con el que Quevedo se refiere al dinero: una solución en italiano es «grana», en alternativa «quattrini», o incluso «gruzzolo». Se trata en los tres casos de términos jergales que bien podrían adaptarse al contexto picaresco. Es importante destacar que el traductor deberá diferenciar la opción traductora de «mosca» (contenida en el subtítulo de la obra)<sup>15</sup> y de «granillo» para no perder en el texto de llegada la gran variedad de términos con los que el escritor designa el lexema «dinero».

El proceso esperpéntico de animalización que atañe a la figura de la vieja tía que gruñe y que se nutre literalmente del hombre, comporta el uso del verbo «cenar» bajo una forma agramatical en italiano («di giorno mi mangiava e di notte mi cenava») para respetar no solo la grotesca antropofagia de la mujer (Bernardo 1999: 194)<sup>16</sup> que conduce a la aniquilación y a la muerte, sino tam-

15. «Cartas del Caballero de la Tenaza, donde se hallan muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar la prosa» (A: 223).

16. Verbos como «morder», «cenar», «merendar», «roer», «chupar», contenidos en las *Cartas*, siguen esta línea conceptual.

bién la capacidad quevediana de desafiar y superar los límites impuestos por la gramática de su idioma.

Las imágenes sucesivas muestran menos dificultades: la «maldita y descomulgada tía» tiene «due zanne che servono da stampelle alle sue mandibole», traducción que respeta la caricatura original de la vieja sin muelas, cuyos colmillos sostienen las quijadas como muletas. Además la metáfora de la mujer campana,<sup>17</sup> que aparece poco después, nos permite mantener en italiano tanto la cosificación del cuerpo femenino («si trasformava in campana»), como el sonido onomatopéyico «dan-dan», juego que Quevedo atribuye de modo obsesivo a las peticiones de la pedigueña mujer.

d. La *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*:  
el dinero entre modernización y arcaísmos

En nuestro itinerario sobre la traducción al italiano de la palabra de don Francisco no podía faltar un texto poético. Elegimos la «Carta de la Perala a Lampuga, su bravo», que nos presenta, bajo la forma ficticia de la epístola, la manceba que escribe a su jaque. La riqueza de este poema y, más en general de las jácaras quevedianas, se explica a través de un *mix* deslumbrante entre agudeza verbal — que se nutre en buena parte de la jerga del hampa— y deformación grotesca de lugares, figuras y figurillas que invierte con frecuencia en la carga iconográfica.<sup>18</sup> Como en el caso de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* no disponemos de una traducción al italiano del texto poético propuesto.

Analicemos el retrato colectivo de las «señoras de alquiler» (v. 7), en el que prenomina la idea de la mujer cosificada, exclusivamente como «cuerpo», a disposición del cliente. Este paga cuatro maravedís para sus servicios, dinero que llega a su vez a connotar la imagen misma de las daifas, que el poeta define como «mancebitas de a cuatro» (v. 8):

Dios me entiende y yo me entiendo;  
ya sé que te dan el pago  
las señoras de alquiler,  
las mancebitas de a cuatro (*PO*).

Nos parece interesante destacar aquí la dificultad técnica de traducir monedas o precios que no tienen correspondiente en la lengua italiana contemporánea. Las «señoras de alquiler» (v. 7), a las que alude la Perala, en italiano se convierten en «*signore in affitto*», remarcando así el concepto según el que, si los clientes pagan, pueden disfrutar temporáneamente del cuerpo de estas jóvenes. Estas son defini-

17. Sobre la mujer-campana véase Schwartz (1983: 82-83).

18. Para un análisis completo de las jácaras n. 849, 851, 864 desde una perspectiva iconográfica y traductológica, véase Garzelli [en prensa].

das también «mancebitas de a cuatro» (v. 8), formulación que implica, en cambio, dos distintos problemas de transposición. «Mancebas», en italiano «concubine», no se puede usar en diminutivo: «concubINETTE» no resulta de uso común. Se abren así dos hipótesis traductoras: por un lado, «concubine», pero renunciando al diminutivo con valor despectivo, por otro, «fidanzatine» (es decir novias), expresión que podríamos usar con cierta vena irónica gracias a la modalidad diminutiva. La segunda dificultad aflora en la traducción de la forma «de a cuatro», que se refiere —como explica Alonso Hernández— a «[...] la tarifa normal de las prostitutas de su tiempo [que] era de cuatro cuartos; esto permite [...] hacer juegos de palabras entre los cuartos de la paga y los del cuerpo de la que los ganaba» (1977).<sup>19</sup> Blecua, por su parte, añade que la expresión numérica designa «cuatro reales o maravedís» (PO: 1127, nota 2). Ahora bien, visto que las anotaciones de los críticos no parecen perfectamente correspondientes, tanto sobre la tipología de moneda (cuartos, reales o maravedís)<sup>20</sup> como sobre su valor y en italiano es casi imposible encontrar referentes monetarios precisos, nos parece coherente el empleo de la expresión idiomática «fidanzatine da quattro soldi».<sup>21</sup> En este caso se daría en italiano la idea de que estas señoras son de poca estimación e importancia y, al mismo tiempo, se ofrecería igual valor numérico («cuatro») del original; sin embargo, siendo la jácara un texto poético, obtendríamos a lo mejor un verso excesivamente largo. Se podría optar entonces, con el riesgo de producir una leve pérdida y quizás un texto oscuro, por el más breve «fidanzatine da quattro», agregando una nota que aclare la referencia a la antigua moneda y el significado del número.

En la misma línea la expresión «pasteles de a cuatro», que encontramos más adelante (v. 50). Esta retoma la análoga formulación monetaria en maravedís: «Con las manos en la masa / está Domingo Tizado, / haciendo tumbas a moscas / en los pasteles de a cuatro» (vv. 47-50). Quevedo se refiere —como en otras partes de sus obras—<sup>22</sup> a pasteles preparados con masa de hojaldre, muy populares en los siglos áureos. La ironía reside en su contenido: si aquí el personaje de la jácara hace uso de moscas, hay que añadir que algunos pasteleros usaban carne de res podrida (disimulando con lo picante), perros callejeros, o incluso —decía la leyenda— cadáveres ajusticiados en el cadalso.

19. Sobre el tema véase también López Sutilo (2007).

20. El barroco Covarrubias subraya que «un maravedí antiguo era la tercera parte de un real del mismo peso y valor que ahora» (Cov. 1995). Para profundizar consultar la web Numismática Antigua.

21. «Da quattro soldi» significa «di poco pregio, di scarissimo valore; anche riferito a persone, idee, teorie, opere e così via» (*Dizionario Corriere*).

22. Recordemos, a este propósito, dos pasajes del *Buscón*: «Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos. ¡Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos haciendo mesa franca a los grajos! Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro» (MG I, 7: 134). «Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con su *requiem aeternam*, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes» (MG II, 4: 186). Sobre la crítica quevediana a la adulteración de alimentos véase Tato (2002: 376).

Con respecto a «pasteles», una buena solución traductora es «pasticci»,<sup>23</sup> dado que en italiano este término designa un plato hecho con una mezcla de ingredientes y, en sentido figurado, implica «confusión», «caos». Sobre la indicación del precio, las estrategias son parecidas a la expresión usada para las mancebitas del postíbulo. De nuevo, nos parece practicable en especial la traducción «de a cuatro» mediante la forma italiana «da quattro soldi», fórmula idiomática que, sin mencionar la precisa moneda de la época, implica la referencia al precio irrisorio y, por tanto, a la baja calidad de los pasteles.

### Conclusiones y perspectivas futuras

En este itinerario a través de cuatro textos *target* firmados por Quevedo hemos reflexionado sobre la modalidad de devolver la palabra de don Francisco en otra lengua y cultura y a distancia de cuatro siglos, con la intención de atribuir un efecto parecido (o casi) al metatexto (Eco 2003). Como hemos demostrado, en algunos casos la afinidad entre español e italiano representa un recurso excepcional para la traducción, en otros la transposición resulta casi imposible, y solamente la nota puede explicar lo irrecuperable. La presencia, solo para el *Buscón* y los *Sueños*, de traducciones previas ha permitido realizar un cotejo entre las soluciones adoptadas por los distintos traductores que indican, por una parte, la heterogeneidad de interpretaciones y por ende de opciones traductoras (del calco al préstamo, de la equivalencia cultural a la compensación), y por otra, la necesidad de volver a traducir con frecuencia los clásicos quevedianos a causa de los cambios diacrónicos que sufre la lengua de llegada. En tercer lugar se ha remarcado la exigencia ineludible de traducir por primera vez obras consideradas «menores» de Quevedo, con la finalidad de restituir en Italia un abanico un poco más completo de su amplia producción.

Las cuatro obras seleccionadas, no obstante las patentes diferencias, aparecen entrelazadas por el *fil rouge* de la sátira. Schwartz (1983: 22) afirmó que todo texto satírico quevediano es «en mayor o menor grado, problema por resolver, serie de intrincados conceptos, juego intelectual que exige un receptor dispuesto a entrar en las convenciones del juego». Este análisis se aplica perfectamente a nuestro estudio, en el que el traductor moderno se transforma en «archi-lector» y la traducción aparece como especial mecanismo de desciframiento de la doctrina de la dificultad, que puede llevar a aportes críticos de gran relevancia, tanto a nivel lingüístico como literario. Resulta por lo tanto imprescindible, al afrontar el motivo de la recepción póstuma de Quevedo, mencionar la cuestión traducto-

23. Existen otras posibilidades (menos satisfactorias) de traducción al italiano del término: por una parte «torta» o «dolce», pero no correspondientes a los hojaldres salados del Siglo de Oro, por otra, «sformato» que en realidad indica en la cocina italiana una receta más parecida a un flan o a un budín.

lógica y las políticas editoriales a esta ligadas. Incentivar la traducción (no solo al italiano) significa recoger uno de los desafíos del escritor, consiste en trasladar a otra lengua y cultura el contrapunto alegre o amargo, pero siempre desinhibido, de un don Francisco dotado —como subraya Cicala en *La Repubblica* (2016)— «di uno sguardo a raggi x: sotto il volto vede sempre il teschio, sotto la civiltà la preistoria, sotto la società la savana». Un reto que solo un «traductor-crítico», capaz de reconstruir la arquitectura antropológico-social de las obras quevedianas, podrá aceptar.

## Bibliografía

- ALONSO HENRÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- «Bando Europa Creativa», *Europa Creativa*, 20-08-2018 <<https://bit.ly/2eufg7b>>.
- BASSNET, Susan, *Translation Studies*, London, Methuen, 1980.
- BATAILLON, Marcel, *Picaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1982.
- BERNARDO, Margot «Dinero, carne y palabra: el intercambio sórdido en *las Cartas del Caballero de la Tenaza*», *Anuario de Letras Universidad Nacional Autónoma de México*, 37 (1999) 179-196.
- BUFFAGNI, Claudia, GARZELLI, Beatrice, ZANOTTI, Serenella (eds.), *The translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin, Lit-Verlag, 2011.
- CATTANEO, Simone, «Salas Barbadillo e Gadda: un dialogo a distanza», *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 31 (2007) 69-86.
- CICALA, Marco, «Vita di Quevedo, nerd spadaccino del Secolo d'oro», *La Repubblica* (05-02-2016), 22-08-18 <<https://bit.ly/2IA1QmZ>>.
- CONTINI, Gianfranco, «Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista», *Trivium*, 1, (1942), 74-77.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), Manuel Camarero (rev.), Madrid, Castalia, 1995.
- Dizionario Corriere, *Corriere della Serna*, 22-08-2018 <<https://bit.ly/2uo2Ff9>>.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Enciclopedia Treccani, *Treccani*, 15-05-2018 <<https://bit.ly/1r0TViv>>.
- GADDA, Carlo Emilio, *La verità sospetta. Tre traduzioni di C. E. Gadda*, ed. Manuela Benuzzi Billeter, Milano, Bompiani, 1977 [1941]= [Ga].
- GARZELLI, Beatrice, «Traducción y mundos posibles. *Los sueños* de Quevedo traducidos al italiano», *La Perinola*, 15 (2011) 157-169.
- , «Quevedo traducido al italiano. Notas sobre el *Buscón*», *Italia en la obra de Quevedo*, María José Alonso Veloso y Alfonso Rey (eds.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013.
- , «Los mecanismos de traducción al italiano de la sátira breve de Quevedo. Pérdidas y compensaciones en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*», *La transmisión de la obra de Quevedo: edición, recepción, traducción*, Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi (eds.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015.
- , *Traducir el Siglo de Oro: Quevedo y sus contemporáneos*, New York, IDEA, 2018.
- , «Quevedo y las jácaras: deformación idiomática e iconográfica y su (im) posible traducción al italiano» [en prensa].
- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2007.
- LÓPEZ SUTILLO, Rosario, «El léxico de germanía en las jácaras de Quevedo: las prostitutas», *Actas del XVI Congreso AIH*, Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), 2007.

- MARTINENGO, Alessandro, SIMINI, Diego, «La primera traducción italiana del *Buscón*», *Estudios sobre el «Buscón»*, Alfonso Rey (ed.), Pamplona, Eunsa, 2003.
- NARDONI, Valerio, «Non solo tradurre: l'editoria e la traduzione letteraria», *Le lingue dei centri linguistici nelle sfide europee e internazionali: formazione e mercato del lavoro*, Beatrice Garzelli y Elisa Ghia (eds.), Pisa, ETS [en prensa].
- «Numismática Antigua», *Tesorriello.com*, 21-08-2018 <<https://bit.ly/2NZJqCd>>.
- PINTACUDA, Paolo, «Edizioni ritrovate dell'*Estratto de' Sogni* di Quevedo: la *priniceps* veneziana del 1664, la prima edizione milanese del 1671, e altre successive impressioni secentesche (con qualche nota sulla versione italiana)», *Studi Secenteschi*, vol. LV, (2014) 201-229.
- QUEVEDO, Francisco de, *Vita del Pitocco*, prima versione italiana di Alfredo Giannini con disegni di Plinio Nomellini, Roma, Formiggini, 1917= [G].
- , *Il Pitocco*, a cura di Antonio Gasparetti, Torino, Utet, 1935= [GA].
- , *I sogni*, a cura di Antonio Gasparetti, Parma, Ugo Guanda, 1988, Rizzoli (ed.) 1959= [Gs].
- , *I Sogni*, a cura di Pietro Rapisarda, Palermo, Edizioni Novecento, 1988= [R].
- , *Il Trafficone*, introduzione di Maria Grazia Profeti, traduzione di Antonio Gasparetti aggiornata da Maria Grazia Profeti, Milano, Bur, 1990= [MP].
- , *Sogni e discorsi*, introduzione, traduzione e note di Irina Bajini, Milano, Garzanti, 1990=[Ba].
- , *Vita del briccone*, introduzione, traduzione e note di Raoul Precht, Milano, Garzanti, 1991= [P].
- , *L'imbroglione*, a cura di Aldo Ruffinatto, traduzione e note di Maria Rosso Gallo, Venezia, Marsilio, 1992= [MG].
- , *Prosa festiva*, Celsa Carmen García Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.
- , *Los sueños*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.
- , *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta 2004=[PO].
- , *Cartas del Caballero de la Tenaza, Obras completas en prosa*, Vol. II, T. I Antonio Azaustre (ed.), Madrid, Castalia, 2007=[A].
- REGA, Lorenza, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Torino, Utet Libreria, 2001.
- RAE, *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001= [DRAE].
- SCHWARTZ LERNER, Lía, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.
- STEINER, George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1975.
- TATO, José Julio, «El léxico científico de Quevedo», *La Perinola*, 6 (2002), 371-382. Vocabolario Treccani, *Treccani*, 31-08-2018 <<https://bit.ly/1P0m6Na>>.

