

## EL DON JUAN TENORIO DE JOSÉ ZORRILLA: ITALIANISMOS E IRREGULARIDADES TRADUCTIVAS

### Resumen

Todo acto de mediación intercultural, o de acercamiento entre culturas, supone pérdidas que habría que minimizar en un proceso de translación dinámica y revitalizante (Hurtado Albir, 2007). Se trata de una negociación que se complica en el ámbito literario, en particular en el género poético y en la lírica narrativa, en los que el reto de (*re*)crear el texto original en la lengua meta se convierte en una tarea hermenéutico-sistémica, cuya intención será reproducir, en lo posible, la polifonía y la polimetría de la obra (Benvenuto y Michienzi, 2020). A menudo, cuando dicha negociación resulta irrealizable, se opta por la adaptación del texto. A tal propósito, este trabajo analiza las ediciones italianas del *Don Juan Tenorio* del dramaturgo romántico español José Zorrilla, con el objetivo de verificar si la translación respetó el texto original y cómo lo hizo, tratando de identificar las frágiles fronteras entre traducción y adaptación. El análisis se extiende a la conmutación de código de los italianismos zorrillescos y a los casos de retraducción.

### Palabras clave

José Zorrilla, Don Juan Tenorio, traducción, conmutación de código, adaptación.

### Abstract

Any act of intercultural mediation, or of rapprochement between cultures, creates losses that should be minimized in a process of dynamic and revitalizing translation (Hurtado Albir, 2007). It is a negotiation that becomes even more complicated in the literary sphere, in particular in the poetic genre and in the narrative lyric, in which the challenge of (*re*)creating the original text in the target language becomes a hermeneutic-systemic task, capable of reproducing, where possible, the work polyphony and polymetry (Benvenuto and Michienzi, 2020). Very often, when such negotiation is impossible, the adaptation of the work is preferred. In this regard, this work analyses the Italian editions of the *Don Juan Tenorio* by the Spanish romantic playwright José Zorrilla, with the aim of verifying whether and how the translation respected the original text, trying to highlight the fragile boundaries between translation and adaptation. More specifically, the analysis focuses on cases of retranslation and on the code switching employed by the author.

### Keywords

José Zorrilla, Don Juan Tenorio, translation, code switching, adaptation.

**Referencia:** Benvenuto, M. F. (2022). El *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla: italianismos e irregularidades traductivas. *Cultura Latinoamericana*, 35(1), pp. 266-294. DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2022.35.1.13>

# EL DON JUAN TENORIO DE JOSÉ ZORRILLA: ITALIANISMOS E IRREGULARIDADES TRADUCTIVAS

Mario Francisco Benvenuto\*  
Università della Calabria

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2022.35.1.13>

## El *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla: una obra sin tiempo

Entre los dramas y leyendas más famosos del autor vallesoleño, publicados a partir de 1839, el *Tenorio* encarna la esencia de la producción romántica y ocupa un lugar de singular prestigio que se acompaña con una insólita vitalidad sempiterna. Desde 1844, fecha en que se estrenó en el teatro de la Cruz de Madrid, el *Don Juan Tenorio* sigue representándose todos los años ininterrumpidamente en los teatros del mundo hispánico. La obra se desarrolla a lo largo de sus 3815 versos y está dividida en dos partes: la primera contiene cuatro actos y la segunda tres. La primera parte, titulada «Libertinaje y escándalo», introduce el tema, escenificando las conquistas femeninas de don Juan, su victoria sobre el antagonista, Luis Mejía, el enamoramiento de la casta joven doña Inés, su consiguiente rapto del convento y la huida de don Juan de la ciudad de Sevilla. La fuga del protagonista se

---

\* Profesor Titular de Lengua y Traducción Española del Departamento de *Culture, Educazione e Società* de la Universidad de Calabria (Cosenza, Italia). Se ocupa de Lexicografía bilingüe, de lenguas especiales (“Diferencias terminológicas sobre el concepto de amparo”, 2015), de Traducción y Traductología y de Genética textual (“Las leyendas de Zorrilla: el caso de El Talismán”, 2017). Es miembro de la AISPI y de la Asociación de Hispanistas del siglo XIX y autor de numerosos ensayos, artículos y traducciones y, entre otros volúmenes, de la *Gramática de la Lengua Española* (Rubbettino, 2010). Es Director Científico del Museo delle Pergamene “L. E. Accattatis” (Bianchi, Cs), donde se dedica al estudio de documentos antiguos que trazan la historia calabresa y europea entre los siglos XIV-XIX. Es Delegado de Internacionalización de su Departamento y coordina la Doble Licenciatura del Máster en Ciencias Pedagógicas italiano con el Ciclo único de Ciencias de la Educación de Universidad de Rosario (Argentina).

El presente artículo es resultado de un proyecto de investigación desarrollado en la Universidad de Calabria.



repite en Italia, cuando el protagonista abandona Roma, perseguido por sus empresas amorosas y, en «Nápoles, rico vergel/ de amor, del placer emporio» (vv. 481-2), entra en el ejército español, pero lo obligan a renunciar a causa de sus desafíos. Así es como se define el mismo protagonista:

Por dondequiera que fui  
la razón atropellé,  
la virtud escarnecí,  
a la justicia burlé,  
y a las mujeres vendí.

En la segunda parte de la obra, titulada «Misericordia de Dios, y apoteosis de amor», don Juan regresa a Sevilla y descubre que todos los que lo rodeaban se han muerto, se le propone el camino de la salvación, al que inicialmente se resiste, profana las estatuas de los difuntos, pero al final acoge el llamado de Dios y, de la mano de doña Inés, logra entrar en el reino de los cielos.

Entre los antecedentes literarios, fuente de inspiración zorrillesca, que contribuyeron a la creación del 'Mito del don Juan' se deben mencionar *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina (1630), *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* de Antonio de Zamora (1713), *Dom Juan ou le festin de pierre* de Molière (1665) y el *Don Giovanni Tenorio* de Carlo Goldoni (1735), entre otros.

Mientras que Tirso puso en escena un personaje de fuertes raíces sociales, castigado por ser paradigma de una sociedad que estaba al borde de la desintegración moral, Zorrilla, introduciendo variantes significativas, lo redimió para satisfacer la sensibilidad de su tiempo. Como el autor mismo señala:

El teatro es en este siglo el objeto de la ambición del Poeta, porque una obra dramática reporta más gloria y más utilidad que otra alguna [...] canta sus glorias en inspirados poemas, ensalza sus héroes en históricas producciones dramáticas, y celebra o critica en sátiras comedidas las virtudes y ventajas, o los vicios y manías de las costumbres de su sociedad y de su siglo. El público recompensa sus fatigas con los aplausos, y su país le agradece lo que hace por su gloria, en nombre de los héroes que celebra y las hazañas que canta, colocando su nombre entre los nombres que darán honor a su centuria. (OC, 1943, p. 2141).



El *Tenorio* de Zorrilla es original, ya que, según opina Navas Ruiz (1990), trata de un:

[...] proceso espiritual de un hombre desde una vida entregada al vicio hasta su imprevista salvación lograda por el amor de una mujer. Esta exaltación del poder divino del amor, que consigue imponerse por encima de las mayores dificultades, sitúa a *Don Juan Tenorio* entre las obras inmortales, imperecederas, de la literatura. (p. 317)

De hecho, el *Don Juan* del vallisoletano se aleja del plano de la realidad para entrar en los misterios del dogma católico, en el misterio sublime de lo divino a través del amor, sólo que, para Navas Ruiz, el amor de Inés es atípico:

[...] no es un simple amor de mujer; es un amor de caridad cristiana. Muchos han intentado explicar esa incongruente salvación de don Juan, sin dar con la clave verdadera, que no es otra sino esa caridad, tal como se aplica en la comunión de los santos. Los méritos superabundantes de los justos se donan por la comunión de los santos a los pecadores para su gracia y salvación. Y esto ocurre entre Inés y don Juan. Ligados sus destinos eternos, don Juan se salva por la santidad de Inés. (p. 317)

Al *Don Juan Tenorio* se han atribuido una gran cantidad de defectos como, por ejemplo, el carácter inconsistente del protagonista, el abuso del lirismo, la caracterización de los personajes y ciertas incongruencias, pero, a propósito de su éxito, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Francisco Estévez (2017) señalan que:

Tal vez el mayor acierto de Zorrilla haya sido la teatralidad que domina toda la pieza, el dinamismo de la acción, el atractivo de la figura central, los efectos teatrales que se acomodan a una distribución de escenas y fábula perfectamente ordenada, a un lenguaje que suena natural y es verdadera pirotecnia, y que enciende, con sus juegos, la atención del espectador. El autor vallisoletano supo descubrir una de las radicales esencias del personaje desde sus orígenes, su carácter de jugador, que arriesga la vida en cada envite, en una apuesta en la que el límite está en la muerte. La vida es ejemplo de la actividad del individuo, lleno de energía, presto a la acción y sin un segundo que perder, para descansar, para reflexionar... Pero, también Don Juan es el Carnaval, la máscara, el desorden sexual. Zorrilla,



como los que le precedieron en la recreación del personaje, reestablece el orden con la muerte del Burlador, pero con la salvación por el amor de Don Juan –que tantos detractores ha tenido, viendo la muerte del mito en esa claudicación–. Este final no es solo la apoteosis del amor, sino un símbolo del perdón buscado por el poeta frente al padre y, a pesar de las conexiones con la ideología burguesa, una reafirmación del sentimiento romántico frente a la mentalidad patriarcal del Antiguo Régimen. (p. 5)

Ante la aparición de nuevas tendencias literarias, de cambios políticos y culturales esa reafirmación del sentimiento romántico, del que Zorrilla era fiel representante, fue vacilando con los años. Como sostiene José Manuel Goñi Pérez (2017), preocupaba «a los propios tradicionalistas, a los católicos, a los moralistas [...] –cuya lucha por revertir la ideología positivista y materialista, el sensualismo y la aberración literaria proveniente del extranjero– se convierte en una obsesión en la década de los 70 y los 80» (p. 233). A pesar de ello, dichas sinergias no lograron a demoler las piedras erigidas por la obra maestra del Romanticismo español, ya que, con palabras de Fuente Ballesteros y Estévez (2017), el éxito del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla produjo un cambio tan extraordinario «que el imaginario popular ya no puede entender el mito si no es a través de los versos del escritor vallisoletano» (p. 5).

### **Estrategias traductivas decimonónicas y nociones contemporáneas**

Si por un lado el «furor traductoresco», como lo denomina José María Carnerero en sus *Cartas españolas* (1831, p. 186), atentaba contra la actividad productiva de los literatos españoles, contra las ideas, las costumbres y las tradiciones nacionales, por el otro, dicho fermento suscita planteamientos y aportes teóricos significativos que contribuirán al avance de la traductología de nuestros días (cfr. Michienzi, 2020).

Buena parte de los autores decimonónicos se dedica a la traducción como medio inmediato para recaudar algún dinero que sirviese a sustentarse, aunque las editoriales pagaban tanto por las traducciones como por la producción local, porque intentaban satisfacer la creciente demanda de los lectores españoles y los gustos del numeroso público que asistía a las representaciones teatrales. Se favorecía así el texto que ya había obtenido los favores de la crítica y del público en



otras naciones, aunque en ciertos casos el resultado no siempre fuera cualitativamente satisfactorio y la responsabilidad recaía sobre los mismos traductores, sobre la obra traducida y sobre la lengua meta.

A propósito de traducción, en su comedia *La redacción de un periódico*, Manuel Bretón de los Herreros (1936) también critica la *praxis* común de la época a través del personaje de Don Tadeo:

DON TADEO	Si no entiendes un vocablo... te lo dejas en francés.
DOÑA PAULA	Aquí no estamos en Francia, y...
DON TADEO	Basta; no me acalores. Vete. Eso hacen en sustancia más de cuatro traductores que se dan mucha importancia. (pp. 20-21)

En otra circunstancia, el mismo escritor madrileño, afirma que la traducción era una ‘plaga’ para la dramaturgia española, sobre todo cuando fuera realizada por ineptos.

Es ante ese dilema *quasi* hamletiano, que Mariano José de Larra dirige una crítica feroz a sus contemporáneos sobre la incapacidad de elaborar textos nuevos y de traducir correctamente de otros idiomas:

Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir en un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperado y triste para uno solo... Ni escribe uno siquiera para los suyos. ¿Quiénes son los suyos? ¿Quién oye aquí? [...] Lloremos, pues, y traduzcamos, y en ese sentido demos todavía las gracias a quien se tome la molestia de ponernos en castellano, y en buen castellano, lo que otros escriben en las lenguas de Europa. (25 de diciembre de 1836, p. 2)

Sin embargo, en este ámbito es evidente que, en aquella época, los conceptos de adaptación y de traducción se cruzan y se confunden. Para Larra: «Traducir [...] es buscar el equivalente, no de las palabras, sino de las situaciones. Traducir bien una comedia es adaptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con los costumbres del país a que se traduce y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originariamente» (*apud* Michienzi, 2020, pp. 217-218). De alguna manera, el escritor español anticipa lo que, algo más de un



siglo más tarde, Peter Newmak (2006) define como la necesidad de alcanzar ese «efecto equivalente» (pp. 119-120), léxico y expresivo, que se obtiene según Esteban Torre (2001) a través de un proceso de transformación de términos y expresiones originales a los usos españoles (p. 41). En términos más actuales, la adaptación intenta la traslación de la denomina *endíadís* (uno por medio de dos) el doble aspecto del texto teatral: el escrito y el especular, tanto interno como externo (cfr. Ghignoli, 2013, pp. 321-323), que de alguna manera resume la concepción tripartida de la lengua de Eugenio Coseriu (1952), constituida en *sistema-norma-habla*.

Braga Riera sostiene que resulta complicado a nivel terminológico hacer distinciones entre lo que podríamos entender a priori por traducción, versión, adaptación, o, incluso, adaptación libre dada la vaguedad de los conceptos en cuestión, cuyo significado varía, además, según quién los utilice<sup>1</sup>.

La adaptación significó también en algunos casos transformar el verso en prosa, suscitando la reacción de acreditados intelectuales que asumieron una posición radical como Menéndez Pelayo (1942), quien en una carta *Prólogo* al libro *Poemas Dramáticos de Lord Byron*, traducidos en verso castellano por José Alcalá Galiano (Madrid, 1886), sostiene que lo que se debe «[...] condenar, y, si fuera posible, desterrar, es esa prosa bárbara, hinchada y altisonante, en la cual los franceses, y muchos que no lo son, creen lícito traducir los versos, descoyuntándolos, torciéndolos y violentándolos contra naturaleza» (p. 377). Asimismo, traza de manera claramente su opinión sobre la *praxis* y el ejecutor:

[...] los poetas sólo en verso pueden y deben traducirse, a condición siempre [...] de que sea un poeta el traductor. Previa esta cualidad, sin la que nadie debe atreverse, ni en verso ni en prosa, a tocar con manos profanas el arca sagrada de la poesía, ¡cuántos recursos proporciona nuestra lengua poética al traductor que sabe su oficio! (p. 376)

1. Jorge Braga Riera (2011) describe la multiplicidad de formas que hoy en día puede asumir la traducción teatral: «estamos familiarizando más con los términos de “adaptación” y “versión”, que parecen haber sustituido en los carteles y programas de mano a la palabra “traducción”. El conflicto estriba en que esta diferente terminología se usa, como se ha visto, sin rigor alguno la mayoría de las veces, lo cual complica cualquier intento de establecer diferencias lo suficientemente nítidas. Más confusa resulta aún dicha labor cuando, al tratar de averiguar el alcance real de estos vocablos, nos encontramos en la variada literatura con otros tales como “recreación”, “reescritura”, “recomposición”, “transliteración”, “refundición”, *creative rewrite*, *creative translation*, *remake*, *refraction*, *interpretation*, *relocation*, *transposition*, *transplantation*, *tradaptation*, “adaptación libre” e, incluso, “retraducción”, por no mencionar los peyorativos “manipulación”, “plagio”, “crimen”, collage o “traición» (p. 61).



Se trata del concepto que un siglo más tarde retomaría Octavio Paz (1971), mitigando la cuestión: «En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en realidad pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema» (p. 20). Las afirmaciones de Paz revelan una comprensible paradoja: existen excelentes traductores que no son poetas y poetas que han dado muestra de escasa capacidad traductora. El traductor de poesía, aunque no sea un poeta, debería poseer técnica y método, además de una refinada sensibilidad poética y, según el mismo premio Nobel mexicano un buen traductor se guía hacia la dirección contraria, eligiendo como su punto de llegada un poema análogo, ya que no puede ser idéntico al poema original.

La analogía a la que alude Paz es la misma que motiva a Umberto Eco (2004) en la formulación de su *Dire quasi la stessa cosa*, pues, más allá de la lengua, aunque se trate de idiomas afines, el contexto cultural diferente impide que el resultado de la translación sea idéntico.

Sin entrar en mayores detalles, la adaptación es el método de traducción que se practica en Europa en el siglo XIX, también denominado ‘a Capello’ por Giovanni La Cecilia, cuya finalidad sería según la hipótesis de Silvia Rogai (2013): «[...] rendere il testo d’arrivo, in prosa, fruibile al lettore, mediante un’operazione culturale che sente il bisogno di eliminare elementi fastidiosi quali il linguaggio scatologico o le immagini conturbanti» (p. 15)<sup>2</sup>.

Resumiendo, hemos de decir que en nombre de la finalidad se aplicaba al texto todo tipo de estrategia traductiva, incluso la de omitir partes consideradas innecesarias o de difícil traducción, alterando o simplificando el texto original en algunos casos o manteniendo el lema extranjero en otros. El mismo tratamiento tuvieron en el siglo decimonónico algunas de las obras españolas traducidas al italiano, debiéndose apelar su suerte al juicio, a la experiencia y a la voluntad de su traductor.

2. Estamos de acuerdo con Rogai y remitimos a la nota 13 de la página 6 de su artículo, donde la autora alude filológicamente al significado de dicha expresión. Sin embargo, la locución italiana ‘a capello’ pareciera no corresponder tanto al significado atestado por los autores de la época (de ‘a la letra’ o ‘ni más ni menos’), sino, como la misma autora plantea, a un significado cumulativo de traducción realizada correctamente, o sea ‘bien hecha’.





### Las ediciones italianas del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla<sup>3</sup>

Existen tres traducciones del *Don Juan* al italiano, cronológicamente la primera es de Vincenzo Giordano-Zocchi (1884)<sup>4</sup>, la segunda de Antonio Gasparetti (1957) y la tercera es de Flaviana Nicoletti Rossini (1974). Las tres son traducciones intersemióticas, pero se trata de adaptaciones literarias, cuya finalidad ha sido reformular el texto original (TO) del código A (lengua castellana) en un código B (lengua italiana) o texto meta (TM), prescindiendo de la forma del original del texto, explicitando en ciertos casos lo que Zorrilla no dice, explicando en otros las inferencias textuales y culturales, omitiendo algún detalle de difícil traducción y, en pocas palabras, manipulando el texto, pero, sobre todo, substrayéndole lo más importante que es el estilo del autor vallisoletano.

Para todas las citas en castellano, hemos empleado la edición de José Luis Gómez (1990).

A pesar de lo susodicho, y tratándose de adaptaciones en prosa de la obra original en verso, las traducciones italianas resultan en general bastante correctas y sólo en muy pocos casos, que se estudiarán a continuación, presentan alguna irregularidad. Más detalladamente,

3. Excluimos de esta lista de traducciones las adaptaciones teatrales, porque por definición son incompletas, ya que no pueden proponer el texto en su totalidad literaria, como anuncia el mismo 'Programa de sala' realizado por la asociación Palkettostage que lo ha puesto en escena: «Questo nostro allestimento per la regia di José Luis Matienzo, presenta numerosi elementi di novità rispetto all'opera di Zorrilla, di cui vengono comunque rispettate atmosfere e contenuti. Il dramma, scritto in versi, è qui riproposto in una prosa moderna arricchita con espressioni d'uso colloquiale, che ricrea i giochi linguistici e i ritmi propri dell'opera originale. Anche la drammaturgia è sottoposta ad una studiata rielaborazione: la regia compie un'inversione, decidendo di far cominciare lo spettacolo dal V atto con il ritorno di don Juan a Siviglia, e presentando le azioni antecedenti in forma di flashback» (Cfr. Don Juan Tenorio, *Programma di Sala*. [http://www.ismachiavelli.eu/pags/IMG/pdf/Don\\_Juan\\_Tenorio\\_SPA\\_ITA.pdf](http://www.ismachiavelli.eu/pags/IMG/pdf/Don_Juan_Tenorio_SPA_ITA.pdf). p. 3, consultado el 18.01.2021). Más allá del aspecto técnico de la translación, y a pesar de los calcos lingüísticos existentes que nada tienen que ver con el registro coloquial al que se alude, obras de este tipo representan el *Translatum* de la discutida Teoría del *Skopos*/escopo de Reiss y Vermeer (1996), en la que el texto meta o *Translatum* debe cumplir una función comunicativa específica dentro de una cultura determinada, en este caso el de la cultura italiana, y para ello es la finalidad textual quien dicta los métodos y estrategias de traducción necesarios para obtener un resultado adecuado y funcional; sobre el tema véase también Ana María García Álvarez (2006, pp. 187-218). Dicho resultado, en muchos casos contrasta con el cronotopo bajtiniano, y con las coordenadas espacio-temporales (y sobre todo culturales y psicológicas) relacionadas, ya que, como sostiene Bruno Osimo (2000), las dificultades traductivas aumentan proporcionalmente según la «distanza cronotopica tra il testo che viene tradotto e la cultura verso la quale viene proiettato attraverso la traduzione» (pp. 13-14).

4. Agradezco muchísimo a la estimada colega Ana Isabel Ballesteros Dorado, de la Universidad San Pablo CEU, por haberme proporcionado amablemente copia de la edición de Giordano-Zocchi, sin la cual el presente estudio hubiera resultado incompleto.



el análisis se divide en dos partes: la primera se centra en los italianismos presentes en el *Tenorio* y en su relativo tratamiento en las traducciones; la segunda compara las adaptaciones italianas de algunas expresiones del original, destacando criticidades o incongruencias y planteando posibles soluciones alternativas. El análisis concluye con una propuesta traductiva de uno de los fragmentos más significativos, como diría Eugenio Coseriu (1952), tanto a nivel de la expresión como al del significado que no pierde de vista la cultura meta ni el estilo del autor.

### A) Los italianismos en el *Tenorio* y su relativo tratamiento en los TM

Los casos de alternancia de código italiano/castellano en el *Don Juan Tenorio* no son una mera representación de mezcla lingüística o de *code-mixing*, sino que se adscriben al concepto de John Gumperz (1989) de conmutación de código, ya que introducen información sociocultural en el contexto. Se trata de una alternancia interaccional de locuciones, segmentos o enunciados de lengua extranjera con sentido completo dentro de un contexto castellano. Por eso mismo, para el teórico californiano, la alternancia de código interviene en el proceso de contextualización<sup>5</sup>, favoreciendo la interpretación del texto, de sus inferencias y características. En el caso específico, la conmutación dinámica del diálogo en verso del *Tenorio* puede concebirse, según la teoría de Celso Alvarez-Cáccamo (2007), como recurso comunicativo distribuido «socialmente (culturalmente) e, portanto, são métodos produtivos de assinalar identidades – constituyendo un – fenómeno discursivo interaccional» (pp. 113-114). De hecho, junto con la identidad, la conmutación pone en evidencia la jerarquía y el nivel social de los personajes, como denotan los siguientes versos (51-58)<sup>6</sup>:

5. Para mayores detalles, véase J. J. Gumperz, “Contextualization and understanding”, *Berkeley Cognitive Science Report*, n. 59, Institute of Cognitive Science, University of California, Berkeley. Reimpreso en Alessandro Duranti y Charles Goodwin (eds.), *Rethinking Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, y disponible online <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/gumperz1992.pdf>, pp. 229-259 (consultado el 15.04.2022).

6. Algunas citas del *Don Juan Tenorio* son más extensas respecto a la relativa traducción para facilitar su contextualización. Se evidencia en negrita el sintagma que será analizado.



DON JUAN	<b>Cristóforo, vieni qua.</b> <sup>7</sup>	
BUTTARELLI	<b>Eccellenza!</b>	
DON JUAN	<b>Senti.</b>	
BUTTARELLI	<b>Sento.</b>	
	<b>Ma ho imparato il castigliano, se è più facile al signor la sua lingua...</b>	
DON JUAN	Sí, es mejor; <b>lascia dunque il tuo toscano,</b> y dime: don Luis Mejía ¿ha venido hoy?	55

Precisamente en estos casos de conmutación de código es interesante ver qué tipo de estrategias traductivas emplearon los traductores italianos:

GIORDANO-ZOCCHI (p. 11)	GASPARETTI (pp. 16-17)	NICOLETTI ROSSINI (p. 135)
DON JUAN <b>Cristóforo, vieni qua.</b>	DON JUAN <b>Cristofano, vieni qua.</b>	DON JUAN <b>Cristofano, vieni qua.</b>
BUTTARELLI <b>Eccellenza!</b>	BUTTARELLI <b>Eccellenza!</b>	BUTTARELLI <b>Eccellenza!</b>
DON JUAN <b>Senti.</b>	DON JUAN <b>Senti.</b>	DON JUAN <b>Senti.</b>
BUTTARELLI <b>Sento; ma ho imparato il castigliano: se è più facile al signor la sua lingua...</b>	BUTTARELLI <b>Sento. Ma ho imparato il castigliano, se è più facile al signore la sua lingua...</b>	BUTTARELLI <b>Sento. Ma ho imparato il castigliano, se è più facile al signore la sua lingua...</b>
DON JUAN Meglio così: <b>lascia dunque il tuo toscano</b> , e dimmi: don Luigi <b>Meghia</b> <sup>8</sup> è venuto?	DON JUAN Sí, è meglio. <b>Lascia dunque il tuo toscano</b> e dimmi: don Luigi Mejía è venuto oggi?	DON JUAN Sí, è meglio. <b>Lascia dunque il tuo toscano</b> e dimmi: don Luigi Mejía oggi è venuto?

7. Los tres traductores han advertido en una nota que el texto en cursiva, aquí en negrita, es italiano en el original.

8. Vincenzo Giordano Zocchi es el único de los tres traductores que adapta los nombres propios a la ortografía italiana para obtener un resultado semejante al de la pronunciación española, así Avellaneda se convierte en Aveglianeda, donde para transcribir el fonema lateral palatal castellano /k/ emplea el grupo fónico italiano -gl- con un resultado aproximado; no pudiendo transcribir el fonema fricativo interdental sordo /θ/ de Centellas lo transcribe con la sibilante S- Senteglias y Siutti (aun siendo un nombre italiano); y en el caso de don Luis Mejía, convierte la jota, fonema fricativo velar /x/, en un fonema obstruyente velar sonoro /g/, alterando el sonido original: Meghia.



Por un lado, Gasparetti y Rossini mantienen el nombre de pila que usa Zorrilla para Buttarelli, “Cristófano” (variante ital. de Cristóforo), mientras que Giordano-Zocchi prefiere cambiarlo por el antropónimo original, más popular. Los tres deciden mantener el TO, aún en la expresión incierta “se è più facile *al* signore” que en el TM requeriría otra preposición (*per*) y, en lo posible, una reformulación: “se per il signore è più facile” o, manteniendo la preposición, pero cambiando el verbo: “se *risulta* più facile al signore”.

Según Appel y Muysken (2016) la alternancia de código sería también una evocación erudita de la cultura a través del sonido de sus palabras. De hecho, al recrear la situación dialógica, Zorrilla introduce en la estrofa el verso o el enunciado en italiano, manteniendo la rima y proporcionando a la *narratio* una dimensión realista:

DON JUAN	<i>lascia dunque il tuo toscano,</i> y dime: don Luis Mejía ¿ha venido hoy?
BUTTARELLI	Excelencia, no está en Sevilla

A pesar de los pequeños errores gramaticales, el italiano de Zorrilla en estos versos denota una buena competencia comunicativa, aunque contrasta con su presunta competencia intercultural, cuando emplea locuciones (quizás de manera adrede, quizás no) que pertenecen a un registro vulgar. Se trata de verdaderas imprecaciones blasfemas<sup>9</sup>. Si bien es cierto que dichas expresiones podrían ser censurables, también lo es que se haya transformado en estereotipos y que son estigmas de lo itálico, como sucede en el monólogo del dueño de la Hostería:

BUTTARELLI	¡ <i>Santa Madona!</i> De vuelta Mejía y Tenorio están sin duda... y recogerán      105 los dos la palabra suelta.
------------	---

9. La simple alteración del orden sintáctico del sintagma da como resultado una súplica (¡Madona Santa!) o una blasfemia (¡Santa Madona!). Para comprender la diferencia entre ambas expresiones es necesario poseer una buena competencia intercultural.



GIORDANO-ZOCCHI  
(p. 12)

BUTTARELLI

**Madonna Santa!** Tornano di certo Mejía e Tenorio, fedeli alla promessa. Oh sí!

GASPARETTI  
(p. 19)

BUTTARELLI

**Santa Madonna!** Sicuramente Mejía e Tenorio son tornati... E verranno qua per matener la parola. Oh sí!

NICOLETTI ROSSINI  
(p. 137)

BUTTARELLI

**Santa Madonna!** Sono tornati Mejía e Tenorio, di certo... E materranno la parola. Oh sí!

Es significativo lo que sucede en tema de santidades. Cuando Don Juan insinúa que Brígida es el diablo, para exorcizarlo ella invoca a “¡Jesucristo!” (esc. IX, v. 1232). Dado que en italiano dicha locución se percibiría como imprecatoria<sup>10</sup>, Giordano-Zocchi refuerza la invocación traduciendo “Gesù e María!” (36), de esa manera, añadiendo el nombre de la Virgen, el traductor modula y refuerza la expresión en favor de la súplica, distanciándose de la injuria. Por su parte, Gasparetti (72) y Nicoletti Rossini (172) traducen el TO con “Gesummio!”, una forma diferente de modulación a través del posesivo, con el que se obtiene el mismo efecto semántico.

En el diálogo entre Pascual y Don Luis Mejía (esc. II, acto II), el primero, sorprendido que el caballero tema enfrentarse con Don Juan, imprecatoriamente exalta: “¡Por la Virgen del Pilar!” (v. 904). Aquí, Giordano-Zocchi persiste con su criterio la modulación traduciendo “Vergine della Colonna” (p. 29), pues, omitiendo la preposición *per* excluye en el TM la acepción de injuria blasfema y le confiere a la expresión un valor laudatorio-exhortativo, aun tratándose de otra Madona. Por el contrario, los otros dos traductores recalcan el TO, empleando el mismo nombre de la Virgen aragonesa y reproduciendo el improprio en italiano. Pocos versos más adelante, Pascual jura “Por san Ginés” (v. 912) no permitirle a Don Juan que deshonoré a don Luis. Con dicha locución se invoca al santo como testigo del juramento e índice de veracidad del mismo. Gasparetti y Rossini optan nuevamente por mantener el santo de origen gálica del TO, a pesar de que su culto en Italia sea casi desconocido, replicando el sentido imprecatorio: “per san Ginesio!” (p. 56) y “Per San Genesio!” (p. 162), respectivamente. Giordano-Zocchi, talvez para transmitir el énfasis de la escena, esta vez mantiene la imprecación, pero cambia la referencia por un santo de mayor notoriedad en el TM: “Ma vi giuro per San Giorgio!” (29).

10. A pesar de que los tres traductores hayan anunciado con una nota a pie de página desde un principio que “las frases en cursiva son en italiano en el TO”, dicho criterio no se aplica a las imprecaciones.





En la escena IV del acto I se desarrolla un diálogo entre el hostelero y su criado, el camarero, que proporciona nuevos elementos de interferencia lingüística del italiano zorrillesco:

MICHELE	Che comanda?
BUTTARELLI	Presto, qui servi una tavola, amico: e del Lacryma più antico porta due bottiglie.
MICHELE	Si, signor padron.
BUTTARELLI	<b>Micheletto</b> , apparecchia <b>in</b> carità <b>lo più ricco que</b> si fa, affrettati!
MIGUEL	<b>Già mi affretto</b> , signor padrone. (vv. 119-126)

En primer lugar, *Micheletto* es un calco lingüístico por asonancia del diminutivo español *Miguelito*, cuya forma correcta en italiano sería *Michelino*<sup>12</sup>. También aquí se registran modestos errores en las preposiciones como resultado de interferencia entre los dos idiomas: *apparecchia in carità* en lugar de *per carità* (vv. 124). Además, el pronombre *lo* (y artículo, en la lengua de Dante), es un calco del superlativo relativo castellano *lo más rico* [por ‘*lo mejor que se pueda*’], que en italiano se obtiene con el artículo masculino singular: *il più ricco [il meglio]*. Además, por mero error ortográfico en el TO el relativo *que* aparece escrito en castellano, en lugar del *che* italiano, por no entrar en el plano de la expresión de dicha oración que, tal vez a raíz de su incongruencia gramatical, resulta poco inteligible en el TM. Entre otras posibles causas, puede atribuirse a la dificultad de la composición métrica en un idioma diferente.

Comparando las adaptaciones italianas, se señalan (en negrita) los siguientes detalles:

12. Según el *Dizionario Treccani della Lingua Italiana*, los diminutivos se generan con los sufijos: “-ino, -étto, -ello, y relativos femeninos, faccia-faccetta, albero-alberello [...]” (la traducción es mía). Sin embargo, con los nombres propios, como en el caso de ‘Miguel’, diminutivo con matiz afectiva, el diminutivo puede formarse, según el caso específico, con uno de los tres sufijos indicados, variando el sufijo de un nombre a otro: con -ino/a (*Michelino, Robertino, Luigina*), con -etto/a (*Chiavetta, Carletto, Paoletta*) y con -ello/a (*Antonello, Fiorella, Dianella*); como se puede observar, en ciertos casos, algunos diminutivos se convirtieron en nombres propios: Ester/Esterina.



GIORDANO-ZOCCHI (p. 12)	GASPARETTI (p. 20)	NICOLETTI ROSSINI (p. 138)
BUTTARELLI <b>Micheletto</b> , apparecchia per carità <b>il meglio che ci sta</b> . Affrettati.	BUTTARELLI <b>Micheletto</b> , apparecchia, per carità, <b>del più rico che si fa</b> . Affrettati!	BUTTARELLI <b>Micheletto</b> , apparecchia, <b>in carità, del più rico che si fa</b> . Affrettati!
MICHELE <b>Ecco</b> , signor padrone.	MICHELE <b>Già m'affretto</b> , signor padrone!	MICHELE <b>Già mi affretto</b> , signor padrone!

Los tres traductores mantienen el error del diminutivo de Michele, pero corrigen la preposición *in* por *per* en *per carità* e interpretan la locución incongruente del TO, aunque sólo Giordano-Zocchi logra darle coherencia: *il meglio che ci sta* ['con' lo mejor que haya]. Resulta curioso ver que Gasparetti acentúa el imperativo italiano *affrettati* [apresúrate], tratándose de una palabra esdrújula, por interferencia del castellano. Y, por último, ninguno de los tres corrige en el TM la respuesta equivocada del TO que ofrece el camarero cuando, en lugar de decir: *súbito, signore!* [Enseguida, señor!], expresión común y apropiada en la cultura meta para consentir a lo solicitado, Gasparetti y Rossini reproducen el calco del castellano que había hecho Zorrilla: *già mi affretto* [tal vez por: *ya me doy prisa* o por *ya lo hago*], y Giordano-Zocchi con *Ecco, signor padrone*, establece una asincronía, porque en italiano el término se emplea cuando la acción ya se ha realizado: *ecco fatto!* (¡listo!).

## B) las adaptaciones italianas del *Tenorio*: criticidades o incongruencias

En el Acto Primero de la segunda parte del drama, escena VI, cuando Don Juan intenta volver en sí, después de la visión de los fantasmas de la escena anterior, se ve acusado por Centellas de estar delirando:

DON JUAN:

[...]

Y a fe que favor me harás,

pues podré saber de ti

si hay más mundo que el de aquí, 3220

y otra vida, en que jamás

a decir verdad creí.





CENTELLAS: Don Juan, *eso no es valor*,  
locura, delirio es.

La palabra *valor* ocurre veintiocho veces en el *Tenorio*, es sin dudas un tópico de la obra y se encarna principalmente en Don Juan, el personaje principal. A pesar de sus múltiples acepciones, en la mayor parte de los casos el lema es sinónimo de *coraje*, palabra que no aparece nunca en el drama. Sus traductores italianos optaron por mantener el lema original:

GIORDANO-ZOCCHI (p. 87)	GASPARETTI (p. 151)	NICOLETTI ROSSINI (p. 229)
CENTELLAS [x] <i>Non è più valore, questo: è follia, è delirio...</i>	CENTELLAS Don Giovanni, <i>non è più valore</i> , questo: è follia, è delirio...	CENTELLAS Don Giovanni, <i>non è più valore</i> , questo: è follia, è delirio.

A pesar de que el significante italiano y castellano sea el mismo [del lat. tardío *valor -oris*, der. de *valer*], como indica la *Enciclopedia Treccani*, excluido el ‘valor’ económico, el significado prevalente en italiano recita:

1. Riferito a persona indica: a. Possesso di alte doti intellettuali e morali, o alto grado di capacità professionale: un uomo, una donna di v., di gran v. (precisando: nella scienza, nell’arte, nella politica, ecc.); medico, avvocato, pittore, musicista, geografo, uomo politico di v., di alto v.).

El lema puede asumir el significado de coraje, sólo si se relaciona, explicitándolo, la acción bélica, de combate o de defensa:

b. Coraggio, ardimento dimostrati nell’affrontare i nemici in combattimento e nel sostenere fermamente le dure prove che la guerra comporta, anche con pericolo della propria vita: lottare, combattere, resistere, difendersi con v., con grande v.; le mirabili prove di v. dei nostri soldati; dare prova di eroico v., d’indomito v.; ricompense, decorazioni al v. militare (medaglia d’oro, d’argento, di bronzo e croce al v. militare)” (Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/valore/>).



A raíz de lo mencionado, la opción de los traductores no respeta totalmente el TO, como en cambio sucede en la escena II, del acto III, cuando don Juan responde a la Estatua de don Gonzalo, cuando le pregunta por qué se altera ante la visión de las sombras<sup>13</sup>, espectros y espíritus que pueblan la escena y, sobre todo, ante su fantasma:

No lo sé;  
 concibo que me engañé;  
 no son sueños..., ¡ellos son! 3655  
 (Mirando a los espectros.)  
 Pavor jamás conocido  
 el alma fiera me asalta,  
 y aunque **el valor no me falta**,  
 me va faltando el sentido.

GIORDANO-ZOCCHI (p. 87)	GASPARETTI (p. 174)	NICOLETTI ROSSINI (p. 244)
DON GIOVANNI [...] La paura alla fine trionfa sulla baldanza del mio spirito... <i>più che il coraggio</i> , io sento che mi manca la vita.	DON GIOVANNI Un tremore mai conosciuto assale l'anima mia fiera, e, sebbene <i>il coraggio non m'abbandoni</i> , mi pare di smarrire i sensi.	DON GIOVANNI Un tremore mai conosciuto l'anima mia fiera assale, e sebbene <i>il coraggio non mi abbandoni</i> , mi stanno abbandonando i sensi.

En la escena XII del Acto I, a raíz de la nueva apuesta, don Luis le pregunta a don Juan cuántos días emplearía en conquistar a una mujer, en poseerla y luego en abandonarla:

13. Las *sombras* son una referencia intertextual al drama *Macbeth* de William Shakespeare, con el que comparte no sólo la visión espectral sino, parcialmente, su simbología. En la escena 4ª del acto III, la sombra de Bancu se manifiesta sólo ante su asesino, para renovar su obsesión y remordimiento, recordándole el mal cometido. Don Juan Tenorio, en cambio, a través de las sombras, que le anuncian el final de su existencia terrenal, llega a la remisión de sus pecados. La obra del dramaturgo inglés, que el Vallisoletano menciona en sus *Recuerdos* (II, 1826), también le resultó de inspiración para la leyenda de “El Talismán”, en la que reformula la celeberrima escena de Hamlet con la calavera de Yorick (Cfr. Benvenuto, 2017, p. 39).



## DON JUAN

Partid los días del año  
entre las que ahí encontráis.

Uno para **enamorarlas,**  
**otro para conseguirlas,**  
otro para abandonarlas,  
dos para sustituirlas,  
y una hora para olvidarlas.

(vv. 684-690, p. 79)

Trad. de GIORDANO-ZOCCHI (pp. 23-24)

Uno per **innamorate, un altro per ottenere,**  
uno per abbandonare, due per sostituire e  
un'ora per dimenticare.

Trad. de GASPARETTI (p. 43)

Uno per **sedurre, un altro per ottenerne i favori,**  
un terzo per abbandonarle, due per  
sostituirla, ed un'ora per dimenticarle.

Trad. de ROSSINI (pp. 152-153)

Uno per **sedurre, un altro per ottenerne i favori,**  
un terzo per abbandonarle, due per  
sostituirla, ed un'ora per dimenticarle.

Como se verá en casi todos los ejemplos, la primera traducción italiana de la obra maestra zorrillesca, realizada por Giordano-Zocchi, resulta atenerse más al texto original (T.O.). En el caso de la oración *un altro per ottenere*: «otro [día] para conseguir» la omisión del complemento directo o del relativo pronombre (*le*) deja incompleta la alusión al acto sexual. Ello podría explicarse no como limitación lingüística, sino como voluntad de modulación cultural, en la que dicha alusión podía resultar excesiva para la época. De hecho, el traductor dieciochesco habla de *innamorate* (enamorar), mientras que sus sucesores, siendo más recientes, emplean *sedurre* (seducir). Asimismo, superan la supuesta censura cultural, explicitando *i favori* 'las atenciones' (implícitamente femeninas), que conduce de manera unívoca al significado original. Está claro, además, que las traducciones de Gasparetti y de Rossini son idénticas, y cuando no lo son resultan demasiado parecidas, tanto como para permitirnos suponer que Rossini ha actuado una *re-traducción*<sup>14</sup>, basándose en el trabajo de Gasparetti.

En el siguiente ejemplo Don Luis Mejía se dirige a doña Ana, preocupado de que don Juan pueda conquistarla:

14. Si bien consideramos que la *re-traducción* es la revisión de una traducción realizada por el mismo traductor y que, cuando, en cambio, la realiza otro traductor se trata de 'plagio', también se debe considerar que era una práctica común para la época, y lo sigue siendo.



## DON LUIS MEJÍA

Testigo  
me es Dios que nada por mí  
me da pavor mientras tenga  
espada, y ese hombre venga  
**cara a cara contra ti.**

Mas, como el león audaz,  
y cauteloso y prudente,  
como la astuta serpiente...

(vv.1057-59, pp. 43-44)

Trad. de GIORDANO-ZOCCHI (pp. 32)

Iddio mi è testimone, se io tema nulla, mentre **brandisco la spada** e finché quell'uomo venga a scontrarsi **faccia a faccia**: ma, se egli è audace come il leone, è astuto e **versipelle come il serpente.**

Trad. de GASPARETTI (p. 62)

Dio m'è testimone che per me non ho paura di nulla, **finché ho una spada in mano** e se quell'uomo venisse a viso aperto a disputarmi il tuo amore. Ma egli è audace come un leone, ed al tempo stesso cauto e prudente **come il serpente astuto.**

Trad. ROSSINI (p. 166)

Dio m'è testimone che per me non avrei paura **se avendo una spada in pugno** quell'uomo venisse **a viso aperto** a disputarmi il tuo amore. Ma come il leone audace e cauto e prudente, **come il serpente astuto...**

Existen varios elementos que requieren un comentario. Por un lado, Giordano-Zocchi emplea el tecnicismo *brandire la spada*, o sea empuñarla, en cambio Gasparetti y Rossini lo explican. El primer traductor da por sobreentendido que el encuentro 'cara a cara' será con el hombre que debe defender a su amada, en cambio los otros dos, considerando el contenido de toda la escena y no sólo de los versos indicados, explicitan que 'el cara a cara' significa que el rival debería quitarse el antifaz para que se lo reconozca durante el duelo. Giordano-Zocchi para referirse a la astucia de la serpiente empleando el término *versipelle*, que según el diccionario *Treccani* que fácilmente cambia piel o aspecto, pero que se emplea en sentido figurado para sostener que un hombre es un «astuto simulatore e dissimulatore, uomo scaltro e senza scrupoli» (s.p.), con el empleo de dicho lema Giordano-Zocchi transfiere el contenido semántico según Serguei Goncharenko (1955), la información factológica y conceptual del verso zorrillesco, otorgándole además el componente estético, aunque el texto meta no sea un texto poético. No puede decirse lo mismo de Gasparetti y de Rossini que, efectuando una transposición del adjetivo del TO 'la astuta serpiente', producen innecesaria variación de la curva melódica del TM, aunque mantengan el significado.



En la Escena V, Ciutti le asegura a su patrón que ha cumplido con las tareas que le había encargado y, en el verso 1096, don Juan, para cerciorarse de que todo salga según sus planes, pregunta por ‘la beata’<sup>15</sup>:

CIUTTI	Trad. GIORDANO-ZOCCHI (p. 33)
Todos los he concluido mejor que pude esperar.	La <b>santocchia</b> ?
DON JUAN	Trad. GASPARETTI (p. 63)
¿La <b>beata</b> ...?	La <b>pinzochera</b> ?...
(vv. 1094-6, p. 44)	Trad. ROSSINI (p. 166)
	La <b>benigna</b> ...

Con el epíteto de ‘la beata’ Zorrilla alude a Brígida, la sirvienta de doña Inés, a quien don Juan había comprado para que manipulara a la joven y la convenciera de que él la amaba realmente. Los tres traductores optan por términos diferentes, no siempre positivos. Giordano-Zocchi lo traduce con *santocchia*, que según el diccionario de De Mauro (2000) se atribuye a quien «finge santità di vita in modo ipocrita» (p. 2.288), con una evidente denotación negativa. En cambio, Gasparetti emplea *pinzochera*, al que además de lo mencionado sobre el término anterior, *Treccani* agrega como segunda acepción que se trata de «persona sin escrúpulos» (s.p.), que encaja perfectamente en la descripción del personaje que traiciona la confianza de doña Inés. Rossini, por su parte, prefiere denominarla *la benigna*, que según De Mauro es una persona «propensa a la bondad y a la indulgencia» (p. 275), por lo tanto, bastante discorda con las cualidades de Brígida. Rossini debe haber traducido el significante del T.O. sin tener en cuenta que dicho lema, contextualizado en ámbito religioso, es irónicamente paradójico. Brígida en es *beata* para sí misma y para quien pague por su asistencia, mientras que el término *benigna*, en cambio, no logra desarrollar la misma ambigüedad connotativa.

Lo curioso es que cuando en el T.O. se repite el epíteto, sólo Giordano-Zocchi reutiliza el término *santocchia*; Gasparetti y Rossini optan por *bacchettona* y *beghina*, respectivamente:

15. Según el *DRAE* (s.p.), el término, más allá de estar relacionado a la santidad, se emplea para designar genéricamente a una «persona muy devota que frecuente mucho los templos», independientemente de que lleve o no hábito religioso o que viva con otras en clausura o sin ella bajo cierta regla.



<p>BRÍGIDA ¿Sois don Juan?</p> <p>DON JUAN ¡Por vida de... ! ¡Si es la beata! ¡Y a fe que la había olvidado ya! Llegaos, don Juan soy yo.</p> <p>(vv. 1227-30, p. 45)</p>	<p>Trad. de Giordano-ZOCCHI (p. 36) Per l'anima di... sì... è la mia santocchia. Domine! L'avevo già dimenticata... Avanti... io sono don Giovanni.</p> <p>Trad. de GASPARETTI (p. 72) Corpo di Bacco!... Vuoi vedere che è la <b>bacchettona</b>? Me n'ero proprio dimenticato! Avanti, avanti, sono io in persona, don Giovanni.</p> <p>Trad. de NICOLETTI ROSSINI (p. 172) Per l'anima di...! Vuoi vedere che è la <b>beghina</b>? Me ne ero, in fede mia, dimenticato! Avvicinatevi, don Giovanni son io.</p>
---	---

El diccionario *Treccani* da ambos lemas como sinónimos, coincidiendo en la acepción que se trata de una persona que «osserva minuziosamente le pratiche religiose, più per ostentazione che per intima religiosità» (s.p.). Aunque los lemas corresponden a las características del personaje, es obvio que la alternancia léxica debilita la referencialidad ilocutiva<sup>16</sup>, su base metafórica y, simultáneamente, delata una carencia metodológico-tractiva, ya que es como si un mismo personaje tuviera un nombre diferente en diferentes escenas.

Volviendo a la Escena V, hay un diálogo entre el fiel sirviente y don Juan, quien contrasta a su patrón que sostiene que «toda Sevilla está durmiendo»:

16. Refiriéndose a la teoría de la referencia a John Searle (*Actos de Habla*, 1969), Pablo Cubides, Javier Guillot, David Rey y María Lucía Rivera explican que «una condición necesaria para que un hablante haga referencia es que un nombre sea capaz de brindar una pauta de identificación del objeto [o de una persona en este caso, ya que la nominalización del participio *beata* describe a un personaje] al que se refiere» (2010, p. 215).



CIUTTI

Callad.

Trad. de GIORDANO-ZOCCHI (p. 34)

Nel girare la cantonata, ho visto **un uomo presso all'inferriata**.

DON JUAN

¿Qué hay, Ciutti?

Trad. de GASPARETTI (p. 64)

Lì accanto, dietro alla cantonata, ho visto

**un uomo che sta parlando ad un'inferriata**.

CIUTTI

Al doblar la esquina,

**en esa reja vecina**

he visto un hombre.

Trad. de ROSSINI (p. 167)

A quell'angolo, **vicino all'inferriata**, ho visto un uomo.

(vv. 1116-18, p. 45)

Giordano-Zocchi traduce *presso all'inferriata*, empleando innecesariamente la preposición 'articolata' *all'*, tal vez, porque *presso* es una corrección posterior a la locución común *vicino a*, que sí la requiere.

De todas maneras, es singular el T.M. de Gasparetti, quien, consciente del desarrollo de la historia a partir del verso 1050, que es el momento en el que don Luis Mejía llama a la ventana de doña Ana para conversar con ella, traduce erróneamente, explicitando, que 'ha visto a un **hombre que está hablando con una reja**', locución incoherente semánticamente y particularmente graciosa.

La traducción de Rossini resulta correcta y coherente con el T.O.

En la Escena III del Acto Tercero, Doña Inés, después de haber leído la carta de amor que don Juan le había enviado, reflexiona desvelando sus sentimientos:



## DOÑA INÉS

¡Ay! ¿Qué filtro envenenado  
me dan en este papel,

que el corazón desgarrado  
me estoy sintiendo con él?

¿Qué sentimientos dormidos  
son los que revela en mí?

¿Qué impulsos jamás sentidos?  
¿Qué luz, que hasta hoy nunca  
vi?

¿Qué es lo que engendra en mi  
alma

**tan nuevo y profundo afán?**

¿Quién roba la dulce calma  
de mi corazón?

Trad. de GIORDANO-ZOCCHI (p. 46)

Ma che cosa è mai che mi fa nascere  
nell'anima un **affanno** così insolito e  
profondo? chi si porta via per sempre la  
pace del mio cuore?

Trad. de GASPARETTI (p. 93)

Che cos'è che genera nell'anima mia un  
**sì nuovo e sì** profundo **affanno**? Chi mi  
rapisce la dolce serenità del mio cuore?

Trad. de ROSSINI (p. 186)

Che cos'è che genera nella mia anima un  
sì nuovo e profundo **affanno**? Chi ruba la  
dolce calma del mio cuore?

(vv. 1732-44, p. 66)

Se trata del más común de los errores traductivos entre dos idiomas afines como italiano y español, es decir del calco semántico del lema 'afán' por el italiano *affanno*.

En la segunda acepción del lema castellano, el *DRAE* señala que es un «Deseo intenso o aspiración de algo», por el contrario, el lema italiano significa «Difficoltà di respiro, che si fa affrettato e faticoso» (dificultad para respirar, respiración acelerada o esfuerzo respiratorio) en su primera acepción, y «Pena, afflizione, dolore» (s.p.), en la segunda. El equivalente léxico de 'afán' sería *desiderio*, o sea *un nuovo e profondo desiderio*.

El mismo error se repite en el verso 2027, en el que Brígida le recuerda a doña Inés lo sucedido, cuando la joven se despierta en la casa de don Juan: «[Estabais] leyendo con mucho afán», que Giordano Zocchi (p. 53) traduce con *premura* (cuidado, atención), Gasparetti (p. 107) con *batticuore* (palpitación, estremecimiento) y Rossini (p. 195) nuevamente con *affanno*. Las dos primeras versiones podrían ser aceptables, aunque no vehiculen perfectamente el significado del T.O., la de Rossini resulta equivocada. En este caso, más que deseo vehemente, exaltación o pasión, 'afán' podría traducirse al italiano de la siguiente manera: [Eravate] *compenetrata nella lettura*. El verbo *compenetrare* significa sumergirse en la lectura hasta que el significado del texto se funda con las emociones y el sentimiento del lector.





## Propuesta de traducción

En conclusión, se ha podido constatar que los trabajos comparados proporcionan una idea aproximada del contenido de la obra zorrillesca. Pero queda muy claro que la poesía no es sólo contenido, sino contenido y forma, musicalidad y ritmo, es imagen, es silencio en la pausa y la palabra es emoción y sentimiento y todo ello debe vehicularse a la lengua meta con el objetivo de alcanzar lo que Osimo (2000) considera como ‘traducción total’, sin desechar la voluntad del autor de TO.

Según los principios teóricos de los más acreditados críticos decimonónicos, la poesía debe traducirse en verso porque, como sostiene Teodoro Llorente, «exige la reproducción exacta de los pensamientos y las imágenes de la obra traducida, pero también la incubación propia de esas imágenes y esos pensamientos en el idioma del traductor» (*apud* Goñi Pérez y de la Fuente Ballesteros, 2020, p. 30).

Por ello, dado que del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla existen solo adaptaciones y que aún no cuenta con una traducción lingüística al italiano, sin pretender haber alcanzado la excelencia del objetivo, y a mero título ejemplificativo, se presenta a continuación una de las posibles hipótesis de traducción de un fragmento de la obra, relativo de la escena tercera del Acto Cuarto, la famosa escena del sofá, en el momento en que doña Inés se despierta del desmayo, después de que don Juan la ha sacado del convento, esperando que aquí pueda apreciarse, por lo menos parcialmente, lo que las adaptaciones no contemplan.

Don Juan doña Inés don Juan Brígida	¿Adónde vais, doña Inés? Dejadme salir, don Juan. ¿Que os deje salir? Señor, sabiendo ya el accidente del fuego, estará impaciente por su hija el comendador. ¡El fuego! ¡Ah! No os dé cuidado por don Gonzalo, que ya	Dove andate, donna Inés? Lasciatemi uscire, don Juan. lasciarvi uscire? Signore, accortosi dell'incendio ormai sarà impaziente per la figlia il commendatore. Il fuoco! Ah! Niente timore per Don Gonzalo che ormai potrà dormire tranquillo, gli ho già mandato un messaggio.
don Juan		



<p>doña Inés don Juan</p>	<p>dormir tranquilo le hará el mensaje que le he enviado. ¿Le habéis dicho...? Que os hallabais bajo mi amparo segura, y el aura del campo pura libre por fin respirabais. ¡Cálmate, pues, vida mía! Reposa aquí; y un momento olvida de tu convento la triste cárcel sombría. ¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor, que en esta apartada orilla más pura la luna brilla y se respira mejor? Esta aura que vaga llena de los sencillos olores de las campesinas flores que brota esa orilla amena esa agua limpia y serena que atraviesa sin temor la barca del pescador que espera cantando al día, ¿no es cierto, paloma mía, que están respirando amor? [...]</p>	<p>Cosa? Che siete sicura sotto la mia protezione e del campo l'aria pura libera respirate ora. Calmati, sì, vita mia! Riposa e per un momento dimentica del convento la triste prigionie oscura. Non credi, oh angelo d'amore, che in questa isolata riva brilli più candida la luna e l'aria sia pulita? Questa brezza che divaga carica di aromi puri della fiorita campagna che nutre la dolce riva, l'acqua tersa e serena, solcata senza timore dalla barca del pescatore che col canto attende l'alba. Non credi, colomba mia, che si respiri l'amore? [...]</p>
<p>doña Inés</p>	<p>Callad, por Dios, ¡oh, don Juan! que no podré resistir mucho tiempo sin morir tan nunca sentido afán. ¡Ah! Callad por compasión, que oyéndoos me parece que mi cerebro enloquece y se arde mi corazón. ¡Ah! Me habéis dado a beber un filtro infernal sin duda, que a rendiros os ayuda la virtud de la mujer. Tal vez poseéis, don Juan, un misterioso amuleto que a vos me atrae en secreto como irresistible imán. [...] ¡Don Juan!, ¡don Juan!, yo lo imploro de tu hidalga compasión: o arráncame el corazón, o ámame, porque te adoro.</p>	<p>Tacete, don Juan, vi prego! Che non potrò più resistere a lungo senza perire a tale intensa passione. Tacete per carità! mi pare che il vostro dire mi conduca ad impazzire e mi infiammi il cuore. Ah! mi avrete fatto bere di certo un magico filtro, con cui riuscite a piegare la volontà delle donne. Don Juan, forse possedete, un misterioso amuleto che a voi mi porta in segreto come un tremendo magnete. [...] Don Juan! don Juan! io imploro la tua nobile pietà: traffigi, dunque, il mio cuore o amami, che ti adoro.</p>



## Referencias

- Benvenuto, M. (2017). Las Leyendas de Zorrilla: El caso de «El Talismán». *Ínsula*, 850, pp. 35-39.
- Benvenuto, M. y Michienzi, R. (2020). Ritmos y ruidos en El Talismán: una aproximación traductora a la polimetría de Zorrilla. En R. de la Fuente Ballesteros y J. M. Goñi Pérez (Eds.), *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico* (pp. 217-236). Frankfurt: Peter Lang.
- Braga Riera, J. (2011). ¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática. *Estudios de Traducción*. Vol. 1, pp. 59-72.
- Bretón de los Herreros, M. (1936). *La redacción de un periódico. Comedia original en cinco actos. Estrenada en el teatro del Príncipe el 5 de julio de 1836*. Madrid: Imprenta Repullés.
- Coseriu, E. (1952). Sistema, norma y habla. *RFHC (Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias)*. Montevideo, IX, pp. 113-177. <http://www.romling.uni-tuebingen.de/coseriu/publi/coseriu8.pdf>.
- Cubides, P., Guillot, J., Rey, D. y Rivera, M.L. (2010). Referencia, nombres propios y comunidad lingüística. *ARETÉ. Revista de Filosofía*. Vol. XXII (2), pp. 209-230.
- De Mauro, T. (2000). *Il dizionario della lingua italiana*. Torino: Paravia-Mondadori.
- Eco, U. (2004). *Dire quasi la stessa cosa*. Milán: Bompiani.
- Fuente Ballesteros, R. de la y Estévez, F. (2017). Doscientos años de Zorrilla. *Ínsula*, 850, pp. 5-8.
- García Álvarez, A.M. (2006). Confusiones, aclaraciones y propuesta metodológica para el análisis de los conceptos funcionalistas de 'función' y 'skopos' en la práctica de la traducción. *Sendebarr*, n. 17, pp. 187-218.
- Ghignoli, A. (2013). La traducción teatral o la endiádis de un texto. Una reflexión comparativa. *Mutatis Mutandis*. Vol. 6 (2), pp. 321-329.
- Goncharenko, S. (1995, enero-junio). El aspecto comunicativo de la traducción poética. *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*, n. 1, pp. 63-68.
- Goñi Pérez, J. M. (2017). José Zorrilla: crítica, ideología y política. En R. de la Fuente Ballesteros, R. González y B. Valverde Olmedo, *Zorrilla y la cultura hispánica* (pp. 207-240). Madrid: Wisteria.



- Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani s.p.a. (2022), *Dizionario Treccani online*. <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/dizionario-italiano/>.
- Larra, M. J. de (25 diciembre de 1836). Horas de invierno. *El Español*, n. 420.
- Menéndez Pelayo, M. (1942). *Obras Completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Siglo XIX. Críticos y novelistas. Estudios regionales. Hispanistas y literaturas extranjeras*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander: Aldus.
- Michienzi, R. (2020). Legados traductológicos del siglo XIX: entre eternos dilemas y nuevas aportaciones. En M. Bianchi, A. Cimardi, R. de La Fuente Ballesteros y J. M. Goñi Pérez (Eds.), *Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad* (pp. 215-226). Valencia: Calambur.
- Navas Ruiz, R. (1990). *El Romanticismo español*. Madrid: Cátedra.
- Newmark, P. (2006). *Manual de Traducción*. Madrid: Cátedra.
- Osimo, B. (2000). *Peter Torop. La traduzione totale*. Modena: Logos.
- Patota, G. (2017). Mannaggia!. En *Accademia della Crusca*. <https://accademiadellacrusca.it/>.
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Pegenaute, L. (2020). Poética de la traducción poética en el siglo XIX español. En J. M. Goñi Pérez y R. de la Fuente Ballesteros (Eds.), *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico* (pp. 13-34). Berlín/New York: Peter Lang.
- Real Academia Española (2021). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es>.
- Reiss, K. y Vermeer H.J. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, [Trad. de C. Martín de León y S. García Reina y Coord. de H. Witte]. Madrid: Akal.
- Rogai, S. (2013). Tradurre a capello. Una traduzione ottocentesca di *Entre bobos anda el juego*. *Orillas*, Padova: Università di Padova, n. 2, pp. 1-21.
- Società Palkettostage (ed.). *Don Juan Tenorio* (Programa de Sala). [http://www.ismachiavelli.eu/pags/IMG/pdf/Don\\_Juan\\_Tenorio\\_SPA\\_ITA.pdf](http://www.ismachiavelli.eu/pags/IMG/pdf/Don_Juan_Tenorio_SPA_ITA.pdf).
- Torre, E. (2001). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- Zorrilla, J. (1884). *Don Giovanni Tenorio* [Trad. italiana de Vincenzo Giordano-Zocchi]. Milán: Sonzogno.



- Zorrilla, J. (1943). *Obras Completas, ordenación, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés*, t. II. Valladolid: Santarén.
- Zorrilla, J. (1957). *Don Giovanni Tenorio* [Trad. italiana de A. Gasparetti]. Milán: Rizzoli Editore.
- Zorrilla, J. (1974). *Don Giovanni Tenorio* [Trad. italiana de F. Nicoletti Rossini]. Turín: Utet.
- Zorrilla, J. (1990). *Don Juan Tenorio. Traidor, inconfeso y mártir. Edición, introducción y notas de José Luis Gómez*. Barcelona: Planeta.