

Traductores asturianos de poesía italiana en los siglos XVIII y XIX

Enlazar a Asturias con Italia, desde el punto de vista literario, puede satisfacer la doble exigencia que se me impone y que me impongo: la de cumplir con el requisito específico de esta miscelánea asturiana —a la que me siento obligado y me honro de ello, como discípulo que fui de don JUAN URÍA— y la de no apartarme de mi dedicación a temas italianos.

Me voy a referir a sólo seis nombres de muy desigual alcance: al grupillo dieciochesco o círculo de Jovellanos, del que no nos quedan traducciones, pero sí los testimonios de haberlas efectuado; y a una tríada de poetas poco conocidos, de la segunda mitad del XIX, que ocasionalmente hicieron versiones, que se conservan, de poetas italianos¹.

* * *

Todo el movimiento cultural de Asturias, de amplitud peninsular, parte necesariamente de MELCHOR GASPARD DE JOYE

(1) Un estudio de este género podría integrarse con el de la fortuna alcanzada en Italia por los autores asturianos. El mismo JOVELLANOS fue allá conocido bastante pronto: en 1815, en Palermo, se publicaba ya su *Parere della Società Economica di Madrid sullo stabilimento di un codice di leggi agrarie*; y en 1807, en vida del autor, se había editado en Venecia su drama burgués, *Il reo per onore*, tra-

LLANOS. Y cuando no aparece realizado en sus obras o intentado en sus proyectos, tenemos constancia de ello por haber sido materia de conversación o discusión en aquellas tertulias de su casa solariega de Gijón, reflejadas en las notas de sus Diarios o en los textos de sus cartas. Sobre Jovellanos e Italia —relaciones literarias, traducciones, citas, juicios, etc.— tenemos ya un número no abundante, pero sí suficiente, de datos, como para esbozar el tema globalmente. Aquí hoy me limitaré a señalar una traducción intentada, empezada incluso, aunque de ella no tengamos más rastro que su propia declaración en los *Diarios*. El día 11 de setiembre de 1795 se limita a consignar: «Traducción de Metastasio». Por fortuna, cuatro días después, el 15, es un poco más explícito: «Sigue débilmente la traducción de *La isla inhabitada*». No cabe duda, pues, de que se trata del drama fantástico metastasiano, en un solo acto, *L'isola disabitata*, de 1752. Significativa esta preferencia de Jovellanos: entre todos los dramas almibarados del último poeta italiano que dominó en la escena europea, entre la abru-

ducido por el jesuíta ANTÓN GARCÍA; de la misma obra se conserva otra traducción manuscrita, debida a otro jesuíta expulso, FRANCISCO JAVIER PETROLÓN, en la Biblioteca del Archigimnasio de Bolonia.

Pasando a los escritores modernos, el más conocido en Italia es, sin duda, PALACIO VALDÉS, el novelista que, después de BLASCO IBÁÑEZ, ha tenido quizá mayor éxito en cuanto a traducciones: si ya en 1928 se tradujeron *Marta e María* e *Il romanzo di un romanziere* y en 1934 *Santa Rogelia* y *José*, en los últimos años han reaparecido *Marta e María*, trad. de A. GASPARETTI, Milano, Rizzoli, 1958; *Gloria Bermúdez (Hermana San Sulpicio)*, trad. de M. GRANATA, Torino, SAIE, 1958; y *Suor San Sulpizio*, trad. de C. BERRA, Torino, UTET, 1960. A PALACIO VALDÉS sigue, entre los asturianos modernos, PÉREZ DE AYALA, de quien A. MARCORI había traducido *Apolonio e Bellarmino* en 1931 y *Luce domenicale* en 1934; y de nuevo, en estos años, *Bellarmino e Apollonio*, Milano, Lerici, 1959, tras de haber publicado en 1942, para la misma editorial, *Prometeo, La caduta della casa Limones, Luce domenicale*. (Un artículo de PÉREZ DE AYALA, en su *Política y toros*, está dedicado a MAZZINI.) La obra maestra de CLARÍN ha sido editada también recientemente: *La Presidentessa*, trad. de FLAVIA ROSA ROSSINI, Torino, UTET,

madora cantidad de piezas en que lo heroico o lo trágico de los afectos queda recubierto y templado por la encervante melodía de los versos, fue precisamente a elegir esta breve composición que parece preludiar el ambiente prerromántico de *Paul et Virginie*. Es una verdadera lástima que nada más sepamos de esta traducción, sobre todo teniendo en cuenta que no se conserva ninguna otra de la misma obra. Sin embargo, fue en España bien conocida. Según SEMPERE Y GUARINOS,² entre las obras de METASTASIO que tradujo y acomodó RAMÓN DE LA CRUZ, figura, como no impresa, *La isla desierta*. Se sabe asimismo que FRANCISCO SÁNCHEZ BARBERO, a quien considero uno de los más característicos representantes de la forma prerromántica en España³, hizo una traducción, también perdida, de *La isla deshabitada*. Y de que probablemente había sido representada en España, puedo aducir algunos datos más: en un manuscrito de la Biblioteca del Colegio de los Españoles de Bolonia, donde aparecen las funciones representadas en el Real Teatro del Buen Retiro desde 1747 a 1758, figura, entre las serenatas y como obra de METASTASIO, una *Isla deserta*⁴. Además, en Valencia, y durante ocho días entre

1961, en dos tomos. De CAMPOAMOR no me constan traducciones ni estudios especiales en Italia; pero tanto REVILLA como BLANCO GARCÍA le ponen en relación con LEOPARDI. También PALACTO VALDÉS tradujo, del francés, un estudio de E. CARO con el título *El pesimismo en el siglo XIX. Un precursor de Schopenhauer, Leopardi*, en «Revista Europea», 13 de enero de 1878. LEOPOLDO ALAS se lamentaba en una ocasión de que en España «no salga la voz rediviva y encarnada en un Leopardi a la española». Y AZORÍN señala a LEOPARDI como uno de los autores que han dejado más huella en el mismo CLARÍN. (Para estos últimos datos, véase ARNOLD A. DEL GRECO, *Giacomo Leopardi in hispanic literature*, New York, S. F. Vanni, 1952.)

(2) JUAN SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1785-89, t. II, p. 238.

(3) J. ARCE, *Jovellanos y la sensibilidad prerromántica*, en *BBMP*, XXXVI, 1960, p. 144.

(4) Vid. HERMENEGILDO GINER, «Manuscrito curioso. I) Antecedentes

agosto y octubre de 1775, se representó *La isla inhabitada* o *La isla deshabitada* que, por todos los datos aludidos, fue con toda probabilidad la de METASTASIO y no la ópera del mismo título de CARLO GOLDONI, quizás representada en Barcelona en 1761⁵. La traducción empezada, pues, por Jovellanos y continuada «débilmente» fue posterior a todas las señaladas.

El escritor italiano de quien más datos y juicios nos dejó Jovellanos fue el jesuíta mantuano SAVERIO BETTINELLI (1718-1808). Además del *Risorgimento*, que Jovellanos leía mientras le peinaban, según anota el 2 de octubre de 1795, leyó el gijónés las tres tragedias del italiano, que son de las llamadas jesuíticas, en las que no hay ni amor ni mujeres: una es de asunto bíblico, *Gionata*, con situaciones tomadas de EURÍPIDES; las otras dos son de tema griego, el *Demetrio Poliorcete*, basado en PLUTARCO y relacionado con Voltaire y Corneille, y el *Seirse*, en que imitó también a Voltaire. Jovellanos cita las tres, leídas casi de seguido: empieza el 14 de mayo de 1796 («Lectura en el *Xerjes* de A. Bettinelli»), prosigue al día siguiente («Lectura de la tragedia de Bettinelli, el *Xerjes*; luego la del *Demetrio*: buenos versos, trozos muy sublimes; poco interés en el enlace e incidentes»), continúa el 20 («Lectura en el *Jonatás*, de Bettinelli») y termina el día 21 («Se concluye con el *Jonatás*: es digno de traducirse para los niños; lo trataremos»). Una nueva traducción, pues, que se queda en mero intento: «Tentativa de algunos versos del *Jonatás*, de Bettinelli» (22-V-1796).^{5 bis}

para la historia de la ópera en España», en *Filosofía y Arte*, Madrid, 1878, p. 262.

(5) Plantea la duda ARTURO ZABALA, *La ópera en la vida teatral valenciana*, Valencia, 1960, p. 140. Pero que la obra más conocida con este título era la de METASTASIO, lo demuestran el testimonio de JOVELLANOS, el de SEMPERE Y GUARINOS y el manuscrito boloñés.

(5 bis) La atención concedida por JOVELLANOS a las tragedias jesuíticas de BETTINELLI debe relacionarse con rasgos de su carácter y con sus preferencias estéticas y formativas. En efecto, ya el 6 de diciembre de 1795, casi seis meses antes de la lectura de la primera tragedia

El proyecto no se pierde en el vacío; si no es él, alguien podrá hacer la traducción; y, en efecto, decide entregar el libro a su buen amigo Francisco Caveda y Solares, de Villaviciosa, padre de José Caveda y Nava: «Caveda llevó también el tomo de tragedias de Bettinelli, por si puede traducir el *Jonatás*» (7-VI-1796). Seis meses después, el 12 de diciembre, tiene ya en su poder la traducción: «Lectura en el *Jonatás*, enviado por Caveda», cuyo juicio anticipa al día siguiente («Buen lenguaje; los versos, flojos, prosaicos») y lo completa el 14, a lectura ultimada: «Buena en cuanto a sentencia y estilo...; los períodos poco cortados y mal para la declamación.» Con fecha 31 de diciembre envía una larga e importante carta a Caveda, sólo recientemente publicada⁶, en la que analiza pormenorizadamente el texto de la versión, elogiándole el lenguaje, el estilo y la dicción, pero haciéndole bastantes observaciones sobre el «número poético». Indirectamente le censura también el que «por haber respetado demasiado, no ya el sentido, sino aun las frases y alguna vez las palabras del original», la obra creció en un tercio o mitad. Le exhorta, por tanto, no sólo a corregirla sino a mejorar el original, rehaciendo la escena 1.^a del acto II", en la que no es conciliable el aprecio del mérito de *Jonatás* por el general Abner con la ruin envidia de éste. Mejor hubiera sido, dice Jovellanos, pintar a Abiel sugiriendo a Abner, vacilante, y dejando obrar a Abiel, sin consentir abiertamente: «Esto debió hacer Bettinelli, y en esto podrá Vm. sobrepujarle.» Y Caveda, como todos en su siglo, se deja convencer y guiar por Jovellanos. Emprende la corrección y pone música a los coros para que representen la pieza los alumnos del Instituto. «Con la lima que la está

betinelliana, escribe en sus *Diarios*: «Por la noche, lectura en Gillies: conjuración de Tebas contra la opresión de Esparta; ¡excelente acción para una tragedia de hombres solos! Si tuviese tiempo y espíritu, la emprendería.»

(6) JOSÉ CASO GONZÁLEZ, «Teorías métricas de Jovellanos en dos cartas inéditas», en *BIDEA*, núm. 39, 1961.

dando, escribe el gran gijonés a Posada el 28 de enero de 1797, será a mi juicio una cosa bellísima.» Junto al valor estético, está siempre presente su preocupación civil y moral: «Es tragedia de hombres solos y hecha para casas de educación.» (B.A.E., t.^o I, p. 196). Los días 25 y 26 de marzo de 1797 escribe de nuevo en sus *Diarios* al recibir la obra corregida: «Vuelve el *Jonatás*, de Caveda, del todo cambiado; es ya una obra de mérito y casi original... Es bellissimo en la versificación.» A principios de abril vuelve a releer la traducción; y el 12, al visitarle Caveda, anota escuetamente: «Conversación sobre su *Jonatás*.»

Pero ni siquiera de esta obra, de la que conocemos la génesis, el proceso de composición y las sucesivas correcciones en las que tanta parte tuvo Jovellanos, tenemos el resultado conseguido. Como tampoco lo tenemos de la tercer obra traducida y representada, de la que hay también referencia en los *Diarios*, debida a Camposagrado, profesor del Instituto. Fue el 7 de febrero de 1796 cuando, en casa de Peñalva, en Oviedo, donde se armó un bonito teatro, «representaron la *Casa de posta*, de Goldoni, traducida por Camposagrado, éste, Joaquín Velarde, Pachina Cienfuegos y las hijas de Pontigo; el conde suplió el papel de Conde por haber enfermado el que le tenía; cantó Velarde con la Teresa Pontigo; hubo bastante gente, aunque sin formal convite; todos los de la función cenaron.» Como se ve, también las obras de Goldoni se difundían a través de las formas del teatro musical, ya que el gran comediógrafo veneciano llegó a componer también, aunque estén hoy completamente olvidados, sesenta y siete melodramas. Realmente, fue el melodrama, antes del nacimiento de la ópera bufa, el que empezó mezclando escenas o personajes festivos en la trama de la ópera seria. Surgieron así los «dramas jocosos», que al pasar a España se transformaban en zarzuelas, facilitando su difusión y su éxito. La obra traducida por Camposagrado debe de ser *L'osteria della posta*, que había tenido ya buena acogida en la escena española, con el título de *El feliz encuentro*, entre 1790 y 1792, y que había sido adap-

tada por Luis Moncín, según se deduce del más reciente estudio sobre Goldoni en España^{6 bis}.

* * *

Los tres poetas asturianos que tradujeron poesía italiana en la segunda mitad del siglo XIX fueron MICAELA DE SILVA Y COLLÁS, NICOLÁS SUÁREZ CANTÓN y CEFERINO SUÁREZ BRAVO.

Los dos primeros tradujeron al español la misma composición, quizás la poesía extranjera que ha tenido, en castellano, más fortuna en nuestra patria: *Il cinque maggio*, de Alessandro Manzoni (1821). Incluyendo las versiones de los poetas hispanoamericanos, una en catalán y las diferentes redacciones intentadas a veces por el mismo poeta, Mario Gasparini da noticia de 26 versiones en lengua española, de las que publica 24⁷. Las de poetas españoles son 15, dos de las cuales pertenecen a la ovetense Micaela de Silva, más conocida por su seudónimo de Camila de Avilés, y una tercera a N. Suárez Cantón, de Cangas de Narcea⁸. Aunque este último, escritor y político nacido en 1815, era seis años más joven que Micaela de Silva, publicó antes su traducción, en la «Revista de Astu-

(6 bis) ANGELA MARIOTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, «Fortuna di Goldoni in Spagna nel Settecento», en *Studi Goldoniani*, Venezia-Roma, 1960, ps. 315-333.

(7) *Traducciones españolas del «Cinco de Mayo» de Alejandro Manzoni*, recogidas por MARIO GASPARI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1949. De las dos que no ha podido recoger, la del cubano PALMA y la del ecuatoriano LONA, la primera fue después publicada por JOSEPH G. FUELLA, «La traducción del «Cinque Maggio» de Ramón de Palma y Romay», en *Relaciones hispanoitalianas*. Anejo LIX de la R. F. E., Madrid, 1953, ps. 227-230.

(8) CONSTANTINO SUÁREZ («Españolito»), al hablar de SUÁREZ CANTÓN (*Escritores y artistas asturianos*, Oviedo, 1959, t. VII) dice que publicó composiciones originales y traducidas del francés y del inglés, pero no alude a la versión de la oda de MANZONI. Señala, en cambio,

rias científico-literaria», de 1879, que bien pudo haber conocido doña Micaela. Pero ambos tenían importantes antecedentes, como —aparte los hispanoamericanos— las traducciones en estrofa libre de Tomás Rodríguez Rubí (1844) y Manuel Cañete (1846), además de las cuatro versiones de Hartzenbusch (la primera de 1847), el primer español que respeta el rígido esquema estrófico y rítmico del original. No creo que haya sido puesto nunca de relieve que, gracias a los traductores de *El Cinco de Mayo*, incluídas las tres versiones de los asturianos, y con el antecedente casi ignorado de L. F. Moratín, se aclimató en España la duodécima manzoniana, que se diferencia de la usada por el Duque de Rivas y Núñez de Arce en el alternado juego de agudos, llanos y esdrújulos al fin del verso.

Todas las traducciones que adoptan la estrofa manzoniana —son 21, y no precisamente las peor paradas— pecan de lo mismo: ser un frío alarde de virtuosismo formal, sacrificando el rigor, el escueto decir y la concentración conceptual de la gran oda de Manzoni. Difícil es dar un juicio de conjunto y sólo cabe señalar, en aisladas estrofas, el logro o no de la fidelidad y eficacia debidas. Veamos las versiones de la primera estrofa por nuestros conterráneos, para mejor apreciar, a través de la comparación, los aciertos parciales:

al hablar de MICHAELA DE SILVA, la traducción del *Cinco de Mayo*. Por su parte, JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, no trata de NICOLÁS SUÁREZ CANTÓN; y, en cuanto a la poetisa, destaca sólo las excelentes redondillas de *El vergel*; no menciona, sin embargo, la traducción manzoniana ya que confiesa no haber podido ver el volumen de las poesías líricas de doña MICHAELA, *Emanaciones del alma*, Madrid, 1885, donde apareció la traducción del italiano, con variantes en relación con la versión aparecida anteriormente en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, III, 1881. A pesar de lo que afirma M. GASPARIANI, *Ob. cit.*, ps. 23 y 141, la traducción de la poetisa asturiana no fue recogida por JUAN LUIS ESTELRICH en su *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, Palma de Mallorca, 1889.

Murió — Cual mudo, exánime,
 dado el postrer aliento,
 aquel cadáver rígido
 yace sin movimiento,
 así, al saberlo, atónita
 muda la tierra está!

Pensando en la hora última
 del adalid famoso,
 no cree que, estremeciéndola,
 su polvo sanguinoso
 otro varón tan ínclito
 de nuevo a hollar vendrá.

(N. S. C.)

¡No existe ya!... Cual quédase
 dado el postrer aliento,
 frío el cadáver, pálido,
 sin voz, sin movimiento;
 así, al oírlo, atónito
 el universo está.

Piensa en las horas últimas
 del imperial coloso;
 duda que huellas similares,
 que nombre tan famoso,
 entre sus fastos bélicos
 un héroe deje ya.

(M. de S.)

Ambos han respetado la externa musicalidad, pero las pérdidas y los ripios, en la desesperada búsqueda del esdrújulo y del consonante, son patentes. Son aceptables los dos primeros versos, el segundo de los cuales, afortunado, pudo la poetisa haber tomado del ovetense. En cuanto a la famosa expresión inicial *Ei fu*, de bíblica grandiosidad —basta el pronombre *ei* para que en la mente de todos se evoque la figura de Napoleón, jamás nombrado en el poema—, la generalidad de los traductores la sustituyen con el intenso «murió», sin la forma pronominal alusiva. La única versión con el «no existe ya» es la de Micaela de Silva, menos concentrada, pero quizás más cercana semánticamente al original. Los versos tercero y cuarto ya no tienen que ver con Manzoni: aquellos despojos que ya nada recuerdan, privados del grande espíritu de Napoleón (*stette la spoglia immemore — orba di tanto spiro*), no han sido traducidos; los ripios y las trivialidades se acumulan: el cadáver, ora «rígido» ora «pálido», está «sin movimiento», hasta «sin voz». Pasables en ambos los versos quinto y sexto, así como el séptimo y octavo. En los cuatro heptasílabos finales, Suárez Cantón supera a Camila de Avilés, por una mayor ligazón rítmica y más exacta correspondencia con el original. Lo menos afortunado es lo de «otro varón tan ínclito», que

está textualmente tomado de la primera versión de Hartzenbusch.

En la segunda estrofa, el rápido y evocador heptasílabo manzoniano (*cadde, risorse e giacque*), que da en tres verbos las alternativas de la suerte de Napoleón, se diluye lamentablemente en dos versos del poeta asturiano:

cuando cayó, y alzándose,
volvió a quedar postrado,

mientras la poetisa usa también tres verbos, salvando en parte la rápida impresión de la alterna fortuna: «ceder, alzarse, hundirse».

En Napoleón, nos dirá más adelante Manzoni, el rayo seguía inmediatamente al relámpago, idea y acción eran casi simultáneas: *di quel sicuro il fulmine—teneva dietro al baleno*. En este punto nuestros paisanos, como la mayor parte de los demás traductores, traicionan el sentido originario:

Primero que el relámpago	su acero
lanzó su voz el rayo.	brilló como el relámpago
	del rayo mensajero.
(N. S. C.)	(M. de S.)

Será de nuevo una palabra esdrújula la que obligará a Suárez Cantón a otra infidelidad en los dos heptasílabos manzonianos que, paralela y sintéticamente (*due volte nella polvere — due volte sull'altar*) resumen los dos momentos de gloria del héroe (el Primer Imperio y los Cien Días) y las dos sucesivas caídas (la abdicación en Fontainebleau y Waterloo). Más respetuosa con el sentido, aunque no con la forma, fue en este caso Micaela de Silva:

Dos veces bajo el vértigo	Dos veces de la cúspide
y dos sobre el altar.	al polvo fue a rodar.
(N. S. C.)	(M. de S.)

Una de las estrofas mejor logradas por el poeta de Cangas del Narcea, por su adherencia y su fluidez, es la siguiente, que copio al lado de la versión de la ovetense, para que se aprecie cómo falla aquí esta última:

¡Y cuántas al crepúsculo,
los brazos sobre el seno,
con el mirar fulmíneo
en tierra fijo, y lleno
de mil recuerdos lúgubres
de su fugaz poder,
pensó en las tiendas móviles
los valles resonantes,
en los bridones rápidos,
las armas centelleantes,
en el mandar despótico
y el rauda obedecer!

(N. S. C.)

Más de una vez el misero
al declinar el día,
sobre su pecho lánguido
los brazos recogía,
y una ilusión fantástica
le hacía estremecer.

Del campo de las águilas
veía el movimiento;
sus escuadrones ágiles,
sus trenes, su armamento;
y aquel mandar tan rápido
como el obedecer.

(M. de S.)

Lo menos afortunado en la estrofa transcrita de Suárez Cantón es el ripioso añadido «lúgubres», que desentona en la austera concepción manzoniana. Del mismo modo, allí *dov'è silenzio e tenebre — la gloria che passò* se convierte en «donde es silencio lóbrego — la gloria que pasó» y, en doña Micaela, en «que trueca en sombra lúgubre — la gloria terrenal», adjetivos que añaden un matiz romántico y sensiblero, inadecuado a la grandeza serena de Manzoni, al evocar la inanidad de las glorias mundanas en el cielo: culpable, una vez más, el proparoxítono.

En conjunto, pues, creo más aceptable la versión de Nicolás Suárez Cantón, sobre todo si tenemos en cuenta que la poetisa ovetense pudo servirse de algunas rimas y de ciertos vocablos esdrújulos por él ya previamente utilizados. Ninguna de las dos es, sin embargo, patentemente inferior a las demás traducciones castellanas. La dificultad de la estrofa manzo-

niana explica y hasta justifica las objeciones hechas anteriormente. Menéndez Pelayo, en carta particular, juzó ambas muy positivamente⁹. No debemos nosotros ser más exigentes que él.

* * *

Don CEFERINO SUÁREZ BRAVO, el tercer asturiano traductor de poesía italiana en el siglo pasado, era de Oviedo, donde nació en 1824. En 1857 fue nombrado Cónsul general en Génova, y en esta ciudad nació precisamente su hijo, Francisco Suárez Bravo, también literato y crítico conocido en su época, que pronunció, y publicó, en Barcelona, una conferencia sobre *La escultura italiana a fines del siglo XV y su influencia en la española*¹⁰. Del conocimiento, pues, del italiano por ambos no puede dudarse, y las versiones del primero lo acreditan cumplidamente. Don Ceferino, periodista notable y autor de novelas, dramas y ensayos, publicó en 1883, en la «Revista de Madrid», una traducción del primer canto de la *Divina Comedia*, reeditado recientemente¹¹. Además, en la citada *Antología* de Estelrich, donde no figura esta traducción, aparecen otras dos versiones de Suárez Bravo, unos breves versos

(9) «Una poetisa llamada doña Micaela de Silva tradujo por quincuagésima vez *El Cinco de Mayo*. Hay otra versión buena de don Nicolás Suárez Cantón, poeta asturiano.» «Has hecho bien en poner *El Cinco de Mayo*, de Pesado. Además de esta versión, y de las que coleccionó Llausás en su folleto, hay otras dos muy estimables, de don Nicolás Suárez Cantón y doña Micaela de Silva, asturianos los dos.» (Cartas de 20 de setiembre de 1887 y 20 de octubre de 1888, en *Epistolario de Estelrich y Menéndez Pelayo*, BBMP, XXVI, 1950, ps. 152 y 169.)

(10) Está en *Conferencias públicas relativas a la Exposición universal de Barcelona*, Barcelona, 1889.

(11) Vid. JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO, «Algunas noticias para la bio-bibliografía de Ceferino Suárez Bravo», en *BIDEA*, núm. IX, 1950, ps. 49-63. La traducción señalada ocupa las páginas 57-61. Con

de Miguel Angel y parte del canto XXXIII, el del Conde Ugolino, del *Infierno* dantesco.

Los *Versos puestos en boca de la estatua de la Noche en contestación a los de G. B. Strozzi*, son los cuatro endecasílabos con que el escultor poeta respondió a otros cuatro de Giovanni Strozzi, el cual, al ver la estatua de la Noche, sumida en su sueño desconsolado, en las Tumbas de los Médicis, la imaginó con vida, como esculpida por un ángel, invitando a despertarla a quien lo dudara. El serventesio del asturiano —leve modificación del cuarteto original— fue recogido por Estelrich, tomándolo de la *Ilustración Española y Americana* de 1878. La versión es aceptable y bastante ceñida, a excepción del segundo verso en que el poeta italiano alude a la triste situación de su patria:

<i>Caro m'è il sonno e più l'esser di</i>	Dulce es dormir, y aun ser de
	[sasso] [piedra dura.
<i>mentre che 'l danno e la ver-</i>	mientras daño y vergüenza in-
	[gogna dura;] [funden miedo.
<i>non veder, non sentir m'è gran</i>	No ver y no sentir es gran ven-
	[ventura;] [tura.
<i>però non mi destar, deh! parla</i>	Por Dios, no me despiertes. Ha-
	[basso.] [bla quedo.

La traducción del primer canto del *Infierno* presenta una singular característica desde el punto de vista métrico. Suárez Bravo se propone, y lo explica en una advertencia preliminar, evitar la gran dificultad de los traductores, que es «la rima de

posterioridad, en el mismo *Boletín*, núm. 40, publicó CACHERO «Más noticias para la bio-bibliografía de Ceferino Suárez Bravo». Se debe a CACHERO el haber precisado el año del nacimiento de SUÁREZ BRAVO y habernos recordado aspectos curiosos y desconocidos de su producción, como el citado canto de la *Divina Comedia*. Pero no alude a las otras dos traducciones señaladas en el texto.

los tercetos, embarazosa por su trabazón»; por este motivo, en la «excelente y sabia traducción del señor Conde de Cheste», el lector echa de menos «aquel estilo simple y enérgico» del original. Pero como tampoco se debe prescindir del terceto en la versión española, el traductor puede lograr mayor libertad «empleando tercetos de rima independiente, esto es, limitando la rima al primero y tercer verso de cada terceto, y renunciando a que éstos rimen entre sí.» Aspira así, con este recurso, «a señalar un nuevo camino, que ingenios menos torpes y más desocupados podrán ensayar con fruto», pues si «al principio la novedad hiere un poco los oídos... la extrañeza desaparece pronto». Loable y justo me parece el intento de Suárez Bravo, que ya había sido experimentado por Juan de Timoneda y por Lope, puesto que nada hay más ridículo que la impotencia de algunos traductores sólo preocupados de los requisitos más externos y superficiales del ritmo y de la rima. Baste, para demostrarlo, la comparación entre la versión del ovetense y la más conocida de todas, la del Capitán General D. Juan de la Pezuela y Ceballos, Marqués de la Pezuela y Conde de Cheste, que nada tiene de «excelente y sabia» y queda muy por debajo de la otra. Véanse los tres primeros tercetos en ambos traductores:

A mitad del andar de nuestra	En la mitad del curso de la
[vida	[vida
extraviado me vi por selva os-	me vi extraviado en una selva
[cura,	[oscura,
que la vía directa era perdida.	la vía recta estando ya perdida.
¡Ay, cuánto referir es cosa dura	¡Ay, cuánto el recordar es dura
de esta selva lo espeso, agreste	[prueba,
[y fuerte,	esta selva salvaje, espesa y torva
de que aún conserva el pecho la	que el pavor en el ánimo renue-
[pavura!	[va!
Tanto es agria, que poco es	Poco más el morir me amar-
[más la muerte;	[garía.

mas las otras diré cosas que	Mas antes de tratar del bien que
[viera,	[hallara,
antes de lo que en esa halló referiré otras cosas que allí	
[mi suerte.	[había.
(Conde de Cheste)	(Suárez Bravo)

Aunque ambos procedan sin gran soltura, el asturiano se mueve con más libertad en beneficio de la justeza. Conserva, y hace muy bien, la llamada «figura etimológica» de la retórica medieval en el quinto verso: *selva selvaggia*, y no cae en el retorcimiento en que incurre el de Cheste en el verso octavo. Poco después, la espontánea frase del original *ma poi ch'io fui al piè d'un colle giunto*, sin esfuerzo traducida por Suárez Bravo («pero al llegar al pie de alto collado»), obliga al Marqués de la Pezuela a introducir una innecesaria y anodina metáfora: «la esmeralda — de un collado pisé que le seguía».

Las frescas comparaciones dantescas son una de las pruebas de su potencial poético. La primera de todas es la del naufrago, que el asturiano traslada con mayor sencillez («piélago» está en el original), a pesar de los añadidos «turbias» y «medroso», más soportables que «jira» y «golfo esquivo» del versificador aristócrata:

Y como aquel que, en afanosa	Y como sale el naufrago afa-
[jira,	[noso
salido a tierra desde el golfo	del piélago a la arena, y a las
[esquivo,	[turbias
se vuelve al agua peligrosa y mi-	ondas se vuelve con mirar me-
[ra...	[droso...
(C. de Ch.)	(C. S. B.)

Al reemprender su marcha, Dante camina por una pendiente; la idea del ascenso la sugiere el endecasílabo *sì che el piè fermo era sempre il più basso*, porque el cuerpo, cuando se sube, se apoya en el pie más bajo, que es el de atrás. A la exacta, aunque prosaica, traducción de Suárez Bravo, corres-

ponde una estrofa en el Marqués de la Pezuela no menos prosaica, pero inexacta :

Luego el reposo dado al cuer-	Después de algún reposo, vol-	
	[po laso	[ví a erguirme
por la colina a proseguir me y a caminar volví, mas ¹³ de tal		
	[alienta	[suerte,
que al pie remonta con vigor no	que el pie más bajo siempre era	
	[escaso ¹² .	[el más firme.
(C. de Ch.)		(C. S. B.)

Naturalmente, tampoco faltan las expresiones desafortunadas y triviales en la versión del asturiano; pero aun en estos casos no le cede la palma el Capitán General metido a traductor. Así, al «tuvo — no pocas veces de volver antojos», corresponde en el Marqués «que cien veces traté de volver cara», para indicar el miedo del poeta y sus ganas de volverse al encontrarse con el primer animal simbólico, la onza o leopardo, al que el ovetense se ve obligado a llamar «rehacio» (¿por qué con hache?). Se le había presentado, sin embargo, con cierto decoro, de acuerdo con el *pel maculato* del original: «con maculada piel, onza ligera», y no, como en el texto del Conde de Cheste, «onza veloz, con piel de pinta rara». Del segundo animal, el león, que aparece *con la test'alta* («con la cabeza alzada» dirá Suárez Bravo) nos da el Marqués de la Pezuela una falsa visión escenográfica e ingenuamente efec-

(12) Cito por *La Divina Comedia de Dante Alighieri, traducida al castellano en igual clase y número de versos por el Capitán General D. Juan de la Pezuela, Conde de Cheste, de la Real Academia Española*, Barcelona, Viuda de Luis Tasso, s. a. (pero la Carta Prólogo del traductor está fechada en 1865, y la larga introducción del Marqués de Molins, sobre la personalidad de DANTE y la traducción española, en 1868.) En el último verso citado debe de haber errata de «al» por «el»; el sentido así se aclara, pero la infidelidad sigue patente.

(13) He suprimido el acento con que aparece «más» en el texto publicado por MARTÍNEZ CACHERO.

tista: «tiesa la crin, humcando la garganta». El terceto de la loba, el tercer animal, merece la pena transcribirlo para que se note la diferencia entre la traducción pálida y sin relieve, pero aceptable, del asturiano, frente al ripioso relleno final, intolerable, del aristócrata:

Y una loba después feroz me	Y una loba después concupis-
[espanta,	[cente,
de hambriento aspecto en su ex-	hinchida de apetitos, aunque
[terior magrura,	[magra,
y que dio muerte a muchedum-	y que ha perdido y pierde a mu-
[bre ¡cuánta!	[cha gente.
C. de Ch.)	(C. S. B.)

Sin necesidad de continuar el parangón, aprecie el lector por sí mismo la diferencia entre las estrofas en que Dante se dirige a Virgilio, las dos finales del primer canto, y otra anterior. Téngase presente tan sólo que en el original no aparecen ni «tomaron mis Camenas» (es un sencillo *io tolsi*) ni «de Pedro el cancel» (es simplemente *la porta di san Pietro*) ni las ridículas construcciones hiperbáticas con que el Conde de Cheste falsea la musculosa y viva expresión dantesca:

Mi maestro eres tú, mi autor	Tú eres mi autor y mi poeta
[precioso:	[amado.
tú aquel de quien tomaron mis	De tu libro saqué, dulce Maestro,
[Camenas,	el hermoso decir que honor me
el que gloria me ha dado, estilo	[ha dado.
[hermoso.	
.....
—Poeta (respondíle), oye mi	—Maestro, respondí, soy tu
[acento,	[vasallo.
y por Aquel que tú no has cono-	Por el Dios sumo que ignoraste
[cido,	[en vida,
librame de éste y de aún mayor	sácame del mal paso en que me
[tormento;	[hallo.

y a los que tristes tanto has	Que vea yo las cosas que ahora
[referido	[dices,
vamos, y en fe de la promesa	la puerta de San Pedro, y el cas-
[tuya,	[tigo
yo de Pedro el cancel mire que-	de esos que pintas, ¡ay! tan infe-
[rido.—	[lices.
Y en esto echóse a andar, y yo	Entonces él se mueve y yo le
[en pos suya.	[sigo.
C. de Ch.)	(C. S. B.)

La manifiesta superioridad de Suárez Bravo podría atribuirse a su mayor libertad en el uso de la estrofa. Que no es así, lo demuestra la parte, referente al Conde Ugolino, en canto XXXIII del *Infierno*, que fue traducida por el asturiano en tercetos encadenados, logrando, a pesar de todo, sobrepasar sin duda a la conocida traducción de don Juan de la Pezuela. Ignoro si esta nueva versión del ovetense había sido publicada antes de que Estelrich la incorporara en su citada *Antología de poetas líricos italianos*. Lo cierto es que Menéndez Pelayo tenía noticia de ella, aunque se confunde al atribuir a este episodio la característica métrica que hemos notado en el canto I, a no ser que existan dos versiones del famoso pasaje, y no parece probable, por nuestro paisano: «Ceferino Suárez Bravo tradujo y publicó, no sé en qué papel neo, una traducción bien hecha del episodio del Conde Ugolino, en unos tercetos *sui generis*, dejando suelto el segundo verso¹⁴.

(14) Carta del 9 de noviembre de 1887 a ESTELRICH, en el «Epistolario...» cit., p. 155. El propio J. L. ESTELRICH aclara: «Supliqué al traductor la remisión y me lo envió por conducto de D. Damián Isern» (*Antología*, ob. cit., p. 793). Por otra parte, el nombre de Ceferino Suárez Bravo figura con un asterisco, lo que significa, según el compilador, que los textos correspondientes «han sido expresamente traducidos para esta colección o me los han facilitado directamente los traductores, siendo hasta ahora inéditos en su mayor parte» (Id., ps. 8-8 n.)

Dante empieza el canto enfrentándonos directamente con los dos condenados, el Conde Ugolino y el Arzobispo Ruggieri. Ambos fueron traidores, pero más lo fue el Arzobispo. Por eso, a la pena común que sufren todos los que están en Antenor, la segunda zona del noveno círculo, Ruggieri, pasivamente, se deja morder en la cabeza por el Conde traicionado, de quien Dante se encarga de poner en evidencia su tremendo dolor de padre al ver morir de hambre a sus hijos. La truculenta escena inicial encuentra en Suárez Bravo el tono apropiado, aunque decae en el anodino sexto verso. Ese dolor, «sin pareja» en lo horrible, no puede equivaler al concentrado *disperato dolor che il cor mi preme*; pero menos aún logra expresarlo el desvaído «atesoro» del aristócrata que desvirtúa el angustiado y opresivo sentimiento original:

La boca alzó de la feroz comida	El réprobo dejó la atroz co-
tal pecador limpiándose en el	[mida:
	[pelo su ensangrentada boca a la gue-
de la cabeza por detrás roída.	[deja
—Pídesme que renueve el sin	de la cabeza por detrás mordida,
	[consuelo limpió y dijo: —Tú quieres
dolor desesperado que atesoro,	[que mi queja
con que, sólo al pensar, me ane-	fiera renueve la memoria insana
	[go en duelo. de dolor en lo horrible sin pa-
	[reja.
(C. de Ch.)	(C. S. B.)

En general, y aun con la rima completa, el traductor ovetense es más espontáneo y expresivo, no necesita forzar la lengua ni acudir tan a menudo a vocablos arcaicos («compañó»), acepciones desusadas («demandar, mezquino») o a afectadas formasseudopoéticas que no están en el original («Orto matutino»):

Al despertar, al Orto matutino,	Despertéme al sentir ayes do-
sentí a mis hijos, mis compañeros	[lientes.
	[fieles,

También soñando en tan horren-
 pan demandar, soñando, en son [das horas
 [mezquino. pan pedían mis hijos inocentes.
 (C. de Ch.) (C. S. B.)

El sentido de la lengua es mucho más moderno, más mesurado, en el asturiano, contrastando con las rupturas estructurales o léxicas a que acude sin escrúpulos el aristócrata traductor. En una traicionera literalidad llamará «la baja puerta» a *l'uscio di sotto*, donde Suárez Bravo, fiel al sentido, diría: «a mis pies la entrada...». Traducirá el *dentro impetraí* con «dentro empiedrecía» frente a la forma natural del ovetense «quedé petrificado». Dejará en la forma italiana el diminutivo «Anselmucho», mientras le llamará lógicamente «Anselmito» nuestro conterráneo. De los 157 versos que componen todo el canto en el original, Suárez Bravo ha traducido los 75 que abarcan todo el episodio del Conde Ugolino. Transcribo las cuatro estrofas finales para que se observe una vez más, y como conclusión, la mayor medida de Ceferino Suárez Bravo (que logra traducir en su literal exactitud el endecasílabo final), en contraste con el ademán teatral y melodramático, con la lengua trasnochada, descoyuntada, hueca, de don Juan de la Pezuela y Ceballos, Conde de Cheste y Director de la Real Academia de la Lengua:

Me calmé, por no hacerlos aún Cesé por no agravar su suerte
 [más tristes; [triste.
 y ese sol y el siguiente mudos Mudos pasamos éste y otro día.
 [fuimos: ¡Ay! ¿Por qué, dura tierra, no
 ¡ay! ¿por qué, dura tierra, no te [te abriste?
 [abriste? Alumbró el cuarto la prisión
 Cuando del día cuarto la luz [sombria.
 [vimos, Gado tieso a mis pies cayó di-
 Gado a los pies se me arrojó [ciendo:
 [clamando: —Padre, ¿por qué no ayudas mi
 [agonía?

—Padre, ¡qué! ¿no nos amparas?
 [¡Nos morimos! Luego murió, y como me estás
 Y expiró; y cual me ves, ir [viendo,
 [acabando del quinto al sexto día, uno por
 una a uno tras él los vide crudo, [uno,
 entre el quinto y el sexto día vi caer a los tres. Yo con tre-
 [infando. [mendo
 Yo, dos más los llamé, ya cie- furor mi rostro al de los tres
 [go y mudo (!!!), [reúno.
 de uno en otro palpando sus des- Los llamé muertos dos eternos
 [pojos: [días.
 luego... más que el dolor el ham- Luego, más que el dolor, pudo
 [bre pudo. [el ayuno.
 (C. de Ch.) (C. S. B.)

JOAQUIN ARCE