

Mario Francisco Benvenuto

**TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA O ADAPTACIÓN:
LAS EDICIONES ITALIANAS DEL *DON JUAN TENORIO* DE JOSÉ
ZORRILLA**

**INTERSEMIOTIC TRANSLATION OR ADAPTATION:
THE ITALIAN VERSIONS OF JOSÉ ZORRILLA'S
*DON JUAN TENORIO***

RESUMEN. Toda traducción, concebida como acto de mediación intercultural, un hilo de conexión entre culturas como la define Babič (2018, p. 158), supone pérdidas que habría que reducir al mínimo en un proceso de translación dinámica y revitalizante (Hurtado Albir 2007, p. 639). Se trata de una negociación que se complica aún más en el ámbito literario y, sobre todo, en los géneros de la poesía o de la lírica narrativa en los que el reto de (*re*)crear el texto original en la lengua meta se convierte en una tarea hermenéutica sistémica, capaz de reproducir en la medida de lo posible la polifonía y la polimetría de la obra (Benvenuto y Michienzi 2020, pp. 217-236). Donde ese complejo sistema de negociación falle o resulte irrealizable, se opta por la adaptación de la obra. En este trabajo se analizan las ediciones italianas del *Don Juan Tenorio* del poeta y dramaturgo romántico español José Zorrilla (1817-1893), con el objetivo de verificar en qué medida la translación al italiano pudo llegar o llegó a respetar el texto original, tratando de subrayar las fronteras (muy sutiles en el siglo XIX) entre traducción y adaptación.

PALABRAS CLAVE: José Zorrilla. Don Juan Tenorio. Traducción. Adaptación. Lírica narrativa. Poesía.

ABSTRACT. Conceived as an act of intercultural mediation and a thread of connection between cultures (Babič 2018, p. 158), any translation entails losses that should be minimized in a dynamic and revitalizing translating process (Hurtado Albir 2007, p. 639). Any translation is a negotiation which becomes even more complicated in the literary field. Especially in poetry and in lyrical narrative, the challenge of (*re*)creating the original text in the target language becomes a systemic hermeneutic task, capable of reproducing as far as possible the polyphony and polymetry of the work (Benvenuto and Michienzi, 2020, pp.

217-236). When this complex negotiation system fails or seems to be impossible, the translator could choose a process of adaptation. This paper tries to analyze the Italian editions of the *Don Juan Tenorio* of the Spanish romantic poet and playwright José Zorrilla (1817-1893), and aims to verify to what extent the Italians versions could respect or respected the original text, trying to underline the boundaries (particularly confused in the 19th Century) between translation and adaptation.

KEYWORDS: José Zorrilla. Don Juan Tenorio. Translation. Adaptation. Lyrical narrative. Poetry.

1. El Don Juan Tenorio de José Zorrilla

Sin lugar a dudas se trata de la obra más famosa y, entre todas las del teatro romántico español, la que ha resistido más al transcurso del tiempo. A partir del jueves 28 de marzo de 1844, fecha en que se estrenó el drama de *Don Juan Tenorio* en el teatro de la Cruz de Madrid, sigue representándose todos los años ininterrumpidamente. La obra se desarrolla a lo largo de sus 3.815 versos y está dividida en dos partes: la primera contiene cuatro actos y la segunda tres. La primera parte, titulada «Libertinaje y escándalo», desarrolla 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. Lo mismo sucede en Italia, cuando el protagonista abandona Roma, perseguido por sus empresas amorosas y, en «Nápoles, rico vergel / de amor, del placer emporio» (vv. 481-482), 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», en la que don Juan regresa a Sevilla, descubriendo 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, que fue 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 centuria¹.

El *Tenorio* de Zorrilla es original, ya que, según opina Navas Ruiz, 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 literatura².

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

¹ José Zorrilla, *Obras Completas*, ordenación, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés, II, Valladolid, Santarén, 1943, p. 2141.

² Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 317.

don Juan. Ligados sus destinos eternos, don Juan se salva por la santidad de Inés³.

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 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 Régimen⁴.

Ante la aparición de nuevas tendencias literarias, de cambios políticos y

³ *Ibidem*.

⁴ Ricardo de la Fuente Ballesteros y Francisco Estévez, “Doscientos años de Zorrilla”, *Ínsula*, 850, 2017, p. 5.

culturales esa reafirmación del sentimiento romántico, del que Zorrilla era fiel representante, fue vacilando con los años. Como sostiene José Manuel Goñi Pérez 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»⁵. 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, 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»⁶.

2. Si por un lado el «furor traductoresco», como lo denomina José María Carnerero en sus *Cartas españolas* (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, como indica Rossella Michienzi, planteamientos y aportes teóricos significativos que contribuirán al

⁵ José Manuel Goñi Pérez, “José Zorrilla: crítica, ideología y política”, en *Zorrilla y la cultura hispánica*, edición de Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ramón González y Beatriz Valverde Olmedo, Madrid, Wisteria, p. 233.

⁶ Ricardo de la Fuente Ballesteros y Francisco Estévez, “Doscientos años de Zorrilla”, cit., p. 5.

avance de la traductología de nuestros días⁷.

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 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... |

⁷ Rossella Michienzi, “Legados traductológicos del siglo XIX: entre eternos dilemas y nuevas aportaciones”, en *Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, edición de Marina Bianchi, Ambra Cimardi, Ricardo De La Fuente Ballesteros y José Manuel Goñi Pérez, Valencia, Calambur, 2020, pp. 217-218.

Quaderno n. 16 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 27 (ottobre-dicembre 2020)

| | |
|-----------|--|
| DON TADEO | Basta; no me acalores. Vete. Eso hacen en sustancia más de cuatro traductores que se dan mucha importancia ⁸ . |
|-----------|--|

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 Europa⁹.

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

⁸ M. Bretón de los Herreros, *La redacción de un periódico*. Comedia original en cinco actos, Madrid, Imprenta Repullés, 1936, pp. 20-21. Estrenada en el teatro del Príncipe el 5 de julio de 1836. Disponible online: <https://books.google.it/books?id=YtSZghRwWLSC&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q=si%20no%20entiendes&f=false>, consultado el 15.01.2021.

⁹ Mariano José de Larra, “Horas de invierno”, *El Español*, n. 420, 25 de diciembre de 1836.

estén en relación con las costumbres del país a que se traduce y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originariamente»¹⁰. De alguna manera, el escritor español anticipa lo que, algo más de un siglo más tarde, Peter Newmark define como la necesidad de alcanzar ese «efecto equivalente»¹¹, léxico y expresivo, que se obtiene según Esteban Torre a través de un proceso de transformación de términos y expresiones originales a los usos españoles¹². En términos más actuales, la adaptación intenta la traslación de lo que Ghignoli denomina *endíadis* (uno por medio de dos), el doble aspecto del texto teatral: el escrito y el especular, tanto interno como externo¹³, que de alguna manera resume la concepción tripartida de la lengua de Eugenio Coseriu, constituida en *sistema-norma-habla*¹⁴.

Braga Riera sostiene que resulta complicado a nivel terminológico hacer distinciones entre lo que podríamos entender a priori por traducción, versión,

¹⁰ Mariano José de Larra, “De las traducciones” (p. 3), *apud* Rossella Michienzi, “Legados traductológicos del siglo XIX: entre eternos dilemas y nuevas aportaciones”, cit., pp. 217-218.

¹¹ Peter Newmark, *Manual de Traducción*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 119-120 y ss.

¹² Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid, 2001, p. 41.

¹³ Alessandro Ghignoli, “La traducción teatral o la endíadis de un texto. Una reflexión comparativa”, *Mutatis Mutandis*, vol. 6, n. 2, 2013, pp. 321-323.

¹⁴ Eugenio Coseriu, “Sistema, norma y habla,” *RFHC* (Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo), IX, 1952, pp. 113-177. Disponible online: <<http://www.romling.uni-tuebingen.de/coseriu/publi/coseriu8.pdf>>).

adaptación, o, incluso, adaptación libre dada la vaguedad de los conceptos en cuestión, cuyo significado varía, además, según quién los utilice¹⁵.

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, 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»¹⁶.

Asimismo, traza de manera clara su opinión sobre la *praxis* y el ejecutor:

¹⁵ Jorge Braga Riera 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» (Cfr. J. Braga Riera, “¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática”, *Estudios de Traducción*, vol. 1, 2011, p. 61).

¹⁶ M. Menéndez Pelayo, *Obras Completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Siglo XIX. Críticos y novelistas. Estudios regionales. Hispanistas y literaturas extranjeras*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, Aldus, 1942, p. 377.

[...] 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!¹⁷

Se trata del concepto que un siglo más tarde retomaría Octavio Paz, 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 poema¹⁸.

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:

El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original¹⁹.

La analogía a la que alude Paz es la misma que motiva a Umberto Eco en la formulación de su *Dire quasi la stessa cosa*²⁰, pues, más allá de la lengua,

¹⁷ Ivi, p. 376.

¹⁸ Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 20.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa* (2003), Milán, Bompiani, 5ª ed. 2004.

aunque se trate de idiomas afines, el contexto cultural diferente impide que el resultado de la translación sea idéntico.

Sin entrar en mayores pormenores, la adaptación es el método de traducción que se practica en Europa en el siglo XIX, también denominado ‘a capello’ por Giovanni La Cecilia, según la hipótesis de Silvia Rogai, cuya finalidad sería:

[...] 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 conturbanti²¹.

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.

²¹ Silvia Rogai, “‘Tradurre a capello’. Una traduzione ottocentesca di *Entre bobos anda el juego*”, *Orillas*, Università di Padova, n. 2, 2013, p. 15. 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’.

3. Las ediciones italianas del Don Juan Tenorio de José Zorrilla²²

Existen tres traducciones del *Don Juan* al italiano, cronológicamente la primera es de Vincenzo Giordano-Zocchi (Milán, Sonzogno, 1844)²³, la segunda es de Antonio Gasparetti (Milán, Rizzoli Editore, 1957) y la tercera es de

²² 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>, 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, 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 (Cfr. Katharina Reiss - Hans J. Vermeer, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, trad. de Celia Martín de León y Sandra García Reina, coord. Heidrun Witte, Madrid, Akal, 1996, pp. 124-125; sobre el tema véase también Ana María García Álvarez, “Confusiones, aclaraciones y propuesta metodológica para el análisis de los conceptos funcionalistas de ‘función’ y ‘skopos’ en la práctica de la traducción”, *Sendebare*, n. 17, 2006, pp. 187-218). Dicho resultado, en muchos casos contrasta con el cronótopo bajtiniano, y con las coordenadas espacio-temporales (y sobre todo culturales y psicológicas) relacionadas, ya que, como sostiene Bruno Osimo, 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» (Cfr. B. Osimo, *Peter Torop. La traduzione totale*, Modena, Logos, 2000, pp. 13-14).

²³ 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.

Flaviana Nicoletti Rossini (UTET, Torino 1974). Las tres son traducciones intersemióticas, pero se trata de adaptaciones del texto, 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 Gómez²⁴.

A pesar de lo susodicho, 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.

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:

²⁴ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio. Traidor, inconfeso y mártir*, edición, introducción y notas de José Luis Gómez, Barcelona, Planeta, 1990.

Quaderno n. 16 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 27 (ottobre-dicembre 2020)

DON JUAN²⁵

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. GIORDANO-ZOCCHI (pp. 23-24)²⁶

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

Trad. GASPARETTI (p. 43)

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

Trad. ROSSINI (pp. 152-153)

Uno per **sedurle**, **un altro per ottenerne i favori**, un terzo per abbandonarle, due per sostituirle, 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 (TO). 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 *innamorare* (enamorar), mientras que sus sucesores,

²⁵ 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.

²⁶ 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 *Aveglaneda*, 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*.

siendo más recientes, emplean *sedurre* (seducir). Asimismo, superan la supuesta censura cultural, explicitando *i favori* ‘las atenciones’ (implícitamente femeninas), que conducen 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*²⁷, basándose en el trabajo de Gasparetti.

Algunos versos más adelante, don Juan impreca al oír a don Gonzalo de Ulloa, el Comendador de Calatrava, que le comenta que su padre había combinado su matrimonio con doña Isabel:

DON JUAN

¡Por Satanás, viejo insano,
que no sé cómo he tenido
calma para haberte oído
sin asentarte la mano!

(vv. 724-727, p. 31)

Trad. GIORDANO-ZOCCHI (p. 24)

Per Satanasso!... vecchio imbecille, non so io stesso come abbia potuto ascoltare e, frattanto tener ferma la mia mano!

Trad. GASPARETTI (p. 45)

Per Satanasso, vecchio folle, non so come ho potuto avere tanta calma da star qui ad ascoltarti senza metterti le mani addosso!

Trad. ROSSINI (p. 154)

Per Satanasso, vecchio folle, non so come ho potuto mantenere la calma e ascoltarti senza metterti le mani addosso!

Los tres traductores mantienen el nombre del príncipe de las tinieblas, aun

²⁷ 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.

no siendo el equivalente más inmediato. La misma preposición inicial, generalmente, no se utiliza en imprecaciones italianas (excepto: *Per tutti i demoni!*, *Per Bacco!*), siendo de mayor frecuencia la expresión *mannaggia* sumada a nombres de personajes sagrados o, como en este caso, a sus antagonistas²⁸: *mannaggia al diavolo!* En todo caso existen otras expresiones sinonímicas comunes, de registro coloquial, de menor o mayor intensidad expresiva, nacionales o regionales: *Porca miseria!*, *Mortacci tua!*, *Cazzarola!* (por no decir *cazzo*: órgano sexual masculino, pene); y otras, de registro formal: *Accidenti!*

Además, Giordano-Zocchi traduce ‘viejo insano’ con *vecchio imbecille*. Aunque parezca moderar la enfermedad mental expresada por el lema español, según indica el diccionario de la lengua italiana *Treccani*, la ‘imbecilidad’ presenta una fuerte correlación con la vejez²⁹ y corresponde perfectamente a la expresión de uso común del italiano. Los otros dos traductores han optado por la expresión *vecchio folle*, indicando la ausencia total de la razón: la *locura*.

En el siguiente ejemplo Don Luis Mejía se dirige a doña Ana, preocupado

²⁸ Resulta muy interesante el artículo de Giuseppe Patota sobre la mencionada expresión en el sitio de la *Accademia della Crusca*: <<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/mannaggia/1331>>, consultado el 20.01.2021.

²⁹ Cfr. *Dizionario Treccani*: <<https://www.treccani.it/vocabolario/imbecille>>, consultado el 20.01.2021.

de que don Juan pueda conquistarla:

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.1057-1059, pp. 43-44)

Trad. GIORDANO-ZOCCHI (p. 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. 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 emplea el término *versipelle*, que según el diccionario *Treccani* significa «che muta facilmente pelle e quindi aspetto», pero que se emplea en sentido figurado para

sostener que un hombre es un «astuto simulatore e dissimulatore, uomo scaltro e senza scrupoli»³⁰. Con dicho lema Giordano-Zocchi transfiere ese contenido semántico, que Serguei Goncharenko consideraría como la información factológica y conceptual del verso zorrillesco, otorgándole además el componente estético, típico de un texto literario³¹.

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’³²:

³⁰ *Diccionario Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/versipelle/>>, consultado el 11.02.2021.

³¹ Cfr. S. Goncharenko, “El aspecto comunicativo de la traducción poética”, *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*, n. 1, enero-junio de 1995, p. 66.

³² Según el *DRAE*, el término, más allá de estar relacionado a la santidad, se emplea para designar genéricamente a una «persona muy devota que frecuenta mucho los templos», independientemente de que lleve o no hábito religioso o que viva con otras en clausura o sin ella bajo cierta regla (Cfr. *Diccionario de la Real Academia Española*, online: <<https://dle.rae.es/beato#5GSbDF5>>, consultado el 15.02.2021).

| | |
|---|--|
| CIUTTI Todos los he concluido mejor que pude esperar. | Trad. GIORDANO-ZOCCHI (p. 33) La santocchia ? |
| DON JUAN ¿La beata ...? (vv. 1094-1096, p. 44) | Trad. GASPARETTI (p. 63) La pinzochera ?... Trad. ROSSINI (p. 166) La benigna ... |

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 se atribuye a quien «finge santità di vita in modo ipocrita», con una evidente denotación negativa³³. 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»³⁴, 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

³³ T. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Mondadori, Paravia, 2000: *lema*.

³⁴ *Diccionario Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/pinzochero>>, consultado el 20.01.2021.

bondad y a la indulgencia»³⁵, por lo tanto, bastante discorde con las cualidades de Brígida. Rossini debe haber traducido el significante del TO sin tener en cuenta que dicho lema, contextualizado en ámbito religioso, es irónicamente paradójico. Brígida 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 TO se repite el epíteto, sólo Giordano-Zocchi reutiliza el término *santocchia*; Gasparetti y Rossini optan por *bacchettona* y *beghina*, respectivamente:

BRÍGIDA

¿Sois don Juan?

DON JUAN

¡Por vida de... !

¡Si es la beata! ¡Y a fe
que la había olvidado ya!
Llegaos, don Juan soy yo.

(vv. 1227-1230, p. 45)

Trad. GIORDANO-ZOCCHI (p. 36)

Per l'anima di... sì... è la **mia santocchia**. Domine!
L'avevo già dimenticata... Avanti... io sono don
Giovanni.

Trad. GASPARETTI (p. 72)

Corpo di Bacco!... Vuoi vedere che è la **bacchettona**?
Me n'ero proprio dimenticato! Avanti, avanti, sono io in
persona, don Giovanni.

Trad. ROSSINI (p. 172)

Per l'anima di...! Vuoi vedere che è la **beghina**? Me ne
ero, in fede mia, dimenticato! Avvicinatevi, don
Giovanni son io.

El diccionario *Treccani* da ambos lemas como sinónimos, coincidiendo en la acepción que se trata de una persona que «osserva minuziosamente le pratiche

³⁵ T. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, cit.: *lema*.

religiose, più per ostentazione che per intima religiosità»³⁶. Aunque los lemas corresponden a las características del personaje, es obvio que la alternancia léxica debilita la referencialidad ilocutiva³⁷, su base metafórica y, simultáneamente, delata una carencia metodológico-traductiva 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»:

| | |
|---|---|
| CIUTTI Callad. | Trad. GIORDANO-ZOCCHI (p. 34) Nel girare la cantonata, ho visto un uomo presso all'inferriata. |
| DON JUAN ¿Qué hay, Ciutti? | Trad. 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. ROSSINI (p. 167) A quell'angolo, vicino all'inferriata , ho visto un uomo. |

(vv. 1116-1118, p. 45)

Giordano-Zocchi traduce *presso all'inferriata*, empleando

³⁶ *Diccionario Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/beghina>>, consultado el 25.01.2021.

³⁷ Remitiendo a la teoría de la referencia de 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» (Cfr. ID., “Referencia, nombres propios y comunidad lingüística”, en *ARETÉ. Revista de Filosofía*, vol. XXII, N° 2, 2010, p. 215).

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 TM 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 TO.

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?
(vv. 1732-1744, p. 66)

Trad. 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. 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. 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?

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», en la segunda³⁸. 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 TO, 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

³⁸ *Dizionario Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/affanno>>, consultado el 10.02.2021.

las emociones y el sentimiento del lector.

4. 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 considera como ‘traducción total’, sin desechar la voluntad del autor de TO³⁹.

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»⁴⁰.

Por ello, dado que del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla existen solo

³⁹ Cfr. Bruno Osimo, *Peter Torop. La traduzione totale*, cit., p. 14.

⁴⁰ Teodoro Llorente (1885), en su prólogo sobre “Enrique Heine y su Libro de los Cantares” (p. L), *apud* Luis Pegenaute, “Poética de la traducción poética en el siglo XIX español”, en *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico*, J. Manuel Goñi Pérez y Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.), Berlin/New York, Peter Lang, 2020, p. 30.

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 en las adaptaciones no contemplan.

| | | |
|-----------|------------------------------------|----------------------------------|
| don Juan | ¿Adónde vais, doña Inés? | Dove andate, donna Inés? |
| doña Inés | Dejadme salir, don Juan. | Lasciatemi uscire, don Juan. |
| don Juan | ¿Que os deje salir? | lasciarvi uscire? |
| Brígida | Señor, | Signore, |
| | sabiendo ya el accidente | accortosi dell'incendio |
| | del fuego, estará impaciente | ormai sarà impaziente |
| | por su hija el comendador. | per la figlia il commendatore. |
| don Juan | ¡El fuego! ¡Ah! No os dé cuidado | Il fuoco! Ah! Niente timore |
| | por don Gonzalo, que ya | per Don Gonzalo che ormai |
| | dormir tranquilo le hará | potrà dormire tranquillo, |
| | el mensaje que le he enviado. | gli ho già mandato un messaggio. |
| doña Inés | ¿Le habéis dicho...? | Cosa? |
| don Juan | Que os hallabais | Che siete sicura |
| | bajo mi amparo segura, | sotto la mia protezione |
| | y el aura del campo pura | e del campo l'aria pura |
| | libre por fin respirabais. | libera respirate ora. |
| | ¡Cálmate, pues, vida mía! | Calmati, sì, vita mia! |
| | Reposa aquí; y un momento | Riposa e per un momento |
| | olvida de tu convento | dimentica del convento |
| | la triste cárcel sombría. | la triste prigione oscura. |
| | ¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor, | Non credi, oh angelo d'amore, |
| | que en esta apartada orilla | che in questa isolata riva |
| | más pura la luna brilla | brilli più candida la luna |
| | y se respira mejor? | e l'aria sia pulita? |
| | Esta aura que vaga llena | Questa brezza che divaga |
| | de los sencillos olores | carica di aromi puri |

Quaderno n. 16 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 27 (ottobre-dicembre 2020)

| | | |
|-----------|---|---|
| | 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? [...] | 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? [...] |
| doña Inés | 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. [...] | 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!, yo lo imploro de tu hidalga compasión: o arráncame el corazón, o ámame, porque te adoro. | Don Juan! don Juan! io imploro la tua nobile pietà: trafiggi, dunque, il mio cuore o amami, che ti adoro. |

BIBLIOGRAFÍA

Benvenuto M.F., Michienzi R. (2020), “Ritmos y ruidos en el Talismán: una aproximación traductiva a la polimetría de Zorrilla”, en *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico*, J. Manuel Goñi Pérez y Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.), Berlín/New York, Peter Lang, 217-236.

Braga Riera J. (2011), “¿Traducción, adaptación o versión?: marmagnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática”, en *Estudios de Traducción*, vol. 1, pp. 59-72.

Bretón de los Herreros M. (1936), *La redacción de un periódico*. Comedia original en cinco actos, Madrid, Imprenta Repullés, pp. 20-21. Estrenada en el teatro del Príncipe el 5 de julio de 1836. Disponible online: <https://books.google.it/books?id=YtSZghRwWLSC&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q=si%20no%20entiendes&f=false>, (consultado el 15.01.2021).

Carnerero J. M. (1831), *Cartas españolas*, I, Madrid, Sancha.

Coseriu E. (1952), “Sistema, norma y habla,” *RFHC* (Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo), IX, pp. 113-177. Disponible online: <<http://www.romling.uni-tuebingen.de/coseriu/publi/coseriu8.pdf>>.

Cubides P., Guillot J., Rey D., Rivera M.L. (2010), “Referencia, nombres propios y comunidad lingüística”, en *ARETÉ. Revista de Filosofía*, vol. XXII, N° 2, pp. 209-230.

De Mauro T. (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Mondadori, Paravia.

Diccionario de la Real Academia Española, online: <<https://dle.rae.es/>>.

Dizionario Treccani: <<https://www.treccani.it>>.

Don Juan Tenorio, Programa de Sala, edición de la Asociación Palkettostage, <http://www.ismachiavelli.eu/pags/IMG/pdf/Don_Juan_Tenorio_SPA_ITA.pdf>, consultado el 18.01.2021.

Eco U. (2004), *Dire quasi la stessa cosa*, Milán, Bompiani.

Quaderno n. 16 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 27 (ottobre-dicembre 2020)

Fuente Ballesteros R. de la, 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, n. 2, pp. 321-329.

Goncharenko S. (enero-junio de 1995), “El aspecto comunicativo de la traducción poética”, in *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*, n. 1, pp. 63-68.

Goñi Pérez J.M. (2017), “José Zorrilla: crítica, ideología y política”, en *Zorrilla y la cultura hispánica*, edición de Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ramón González y Beatriz Valverde Olmedo, Madrid, Wisteria, pp. 207-240.

Larra M.J. de (25 diciembre 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*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, Aldus.

Michienzi R. (2020), “Legados traductológicos del siglo XIX: entre eternos dilemas y nuevas aportaciones”, en *Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, edición de Marina Bianchi, Ambra Cimardi, Ricardo De La Fuente Ballesteros y José Manuel Goñi Pérez, Valencia, Calambur, pp. 215-226.

Navas Ruiz R. (1990), *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra.

Newmark P. (2006), *Manual de Traducción*, Madrid, Cátedra.

Osimo B. (2020), *Peter Torop. La traduzione totale*, Modena, Logos.

Patota G., “Mannaggia!”, en *Accademia della Crusca*: <<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/mannaggia/1331>>, consultado el 20.01.2021.

Quaderno n. 16 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 27 (ottobre-dicembre 2020)

Paz O. (1971), *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.

Pegenaute L. (2020), “Poética de la traducción poética en el siglo XIX español”, en *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico*, J. Manuel Goñi Pérez y Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.), Berlín/New York, Peter Lang, pp. 13-34.

Reiss K., Vermeer H.J. (1996), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, trad. de Celia Martín de León y Sandra García Reina, coord. Heidrun Witte, Madrid, Akal.

Rogai S. (2013), “‘Tradurre a capello’. Una traduzione ottocentesca di *Entre bobos anda el juego*”, en *Orillas*, Università di Padova, n. 2, pp. 1-21.

Torre E. (2001), *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid.

Zorrilla J. (1884), *Don Giovanni Tenorio*, traducción italiana de Vincenzo Giordano-Zocchi, Milán, Sonzogno.

Zorrilla J. (1943), *Obras Completas*, ordenación, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés, II, Valladolid, Santarén.

Zorrilla J. (1957), *Don Giovanni Tenorio*, traducción italiana de Antonio Gasparetti, Milán, Rizzoli Editore.

Zorrilla J. (1974), *Don Giovanni Tenorio*, traducción italiana de Flaviana Nicoletti Rossini, Turín, Utet.

Zorrilla J. (1990), *Don Juan Tenorio. Traidor, inconfeso y mártir*, edición, introducción y notas de José Luis Gómez, Barcelona, Planeta.