

MANUEL HERAS GARCÍA (Coord.)

ITALIA Y ESPAÑA:  
UNA PASIÓN INTELECTUAL



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

772-778

# AQUILAFUENTE, 364

©

Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

Motivo de cubierta: Templo de Adriano en Roma

1ª edición: mayo, 2024

ISBN: 978-84-1311-960-1 (PDF)

ISBN: 978-84-1311-961-8 (POD)

DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0364>

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eusal@usal.es](mailto:eusal@usal.es)

Impresión y encuadernación:  
Nueva Graficesa S.L.  
Teléfono: 923 26 01 11  
Salamanca (España)

*Hecho en UE-Made in EU*

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas [www.une.es](http://www.une.es)

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato  
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

-  Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
-  NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
-  SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/>

## ÍNDICE

### I. LITERATURA ITALIANA

|   |     |
|---|-----|
| Solidarietà tra poveri nella lirica di Virgilio Giotti<br>Giorgio Baroni  | 17  |
| Poeti in volo. Un capitolo della poesia novecentesca italiana<br>Anna Bellio  | 31  |
| La Grecia di Leonardo Sinisgalli<br>Maria Chatzikyriakidou  | 47  |
| « <i>Mon petit monstre romantique</i> »: el concepto 'patria' en<br>la obra manzoniana<br>María de los Milagros Comesaña Santos   | 61  |
| Geografía mítica del nuevo mundo en la épica italiana del<br>siglo XVII<br>Mónica García Aguilar  | 79  |
| Maresciallo Santovito: el <i>giallo</i> de Guccini y Macchiavelli<br>Manuel Gil Rovira  | 91  |
| Fra il tragico e il comico: le opere tragiche di Giovanni Bonicelli<br>Paula Gregores Pereira   | 103 |
| Dal testo al palcoscenico: l'evoluzione testuale delle<br>didascalie de <i>La malia della voce</i> di Carlo Gozzi (dai<br>manoscritti all'edizione Zanardi)<br>Javier Gutiérrez Carou | 115 |
| «La patria s'è incarnata in Dante» su alcune edizioni<br>risorgimentali della <i>Divina Commedia</i><br>Alfredo Luzi  | 129 |
| El revés del espejo. La huella de la pintura en <i>Il gioco del<br/>rovescio</i> de Antonio Tabucchi<br>Mirella Marotta Peramos   | 139 |
| Elio Vittorini e il distacco dal fascismo. Da <i>Il garofano<br/>rosso</i> alla guerra civile spagnola<br>Francesco Maria Pistoia   | 151 |

|  |     |
|--|-----|
| Grazia Deledda e Luigi Pirandello terzapaginisti del<br><i>Corriere della Sera</i><br>Alessandra Sanna                             | 163 |
| La rappresentazione della cultura letteraria nei cinegiornali<br><i>Luce</i> (1923-1945)<br>Anna Scicolone                         | 175 |
| Castiglione e Leopardi tra sprezzatura e disprezzo<br>Fabrizio Scrivano  | 191 |
| Annotazioni su una commedia urbinata poco indagata<br>Roberto Trovato  | 205 |
| Praxis y teoría poética en Tommaso Stigliani: del <i>Canzoniero</i><br>al <i>Arte del verso italiano</i><br>María Dolores Valencia | 217 |
| La consolación del arte en <i>Viaggio d'inverno</i> (1971) de Bertolucci<br>Carmelo Vera Saura                                     | 229 |
| Falsi d'autori: parodie letterarie in Italia tra Otto e Novecento<br>Margherita Verdirame  | 241 |
| II. LITERATURA COMPARADA   |     |
| Paisaje unamuniano en la producción científica de Vicente<br>González Martín<br>Celia Aramburu Sánchez y María Mar Soliño Pazó     | 257 |
| La recepción de Leopardi en el Novecentismo: las versiones<br>de Agustí Esclasans<br>Assumpta Camps                                | 271 |
| Tendenze teatrali tra Italia e Spagna all'inizio del XXI secolo<br>Loreta De Stasio  | 299 |
| La <i>Sonata de primavera</i> de Valle-Inclán y las <i>Memorias</i><br>de Casanova: ¿un caso de plagio?<br>Dianella Gambini        | 313 |
| Unamuno in Italia: <i>S. Teresa e Aldonzo</i> di Luigi Corvaglia<br>Antonio Lucio Giannone   | 333 |
| Verga nel realismo europeo: su <i>Mastro-don Gesualdo</i> e Zola<br>Andrea Manganaro   | 347 |

|   |     |
|---|-----|
| «Al padre» di Salvatore Quasimodo. Appunti di lettura con qualche inedita agnizione<br>Cristina Marchisio   | 361 |
| De la religiosidad al compromiso ético. La recepción de la poesía de Salvatore Quasimodo en España<br>Victoriano Peña                                     | 381 |
| El teatro de Carlo Goldoni en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Géneros y obras<br>Inés Rodríguez Gómez   | 393 |
| Personajes en rebeldía y autores-personaje. De <i>Niebla</i> a <i>Riccardino</i><br>Sara Velázquez-García   | 405 |
| III. SICILIA EN LA CULTURA Y EN LA LITERATURA   |     |
| Sicilitudine, imágenes de ayer y de hoy<br>Valentina Brancatelli  | 423 |
| Il dibattito filosofico nel discorso scientifico di Modesta Pozzo<br>José García Fernández  | 435 |
| Leonardo Sciascia y la Mafia: más allá de mitos y leyendas<br>María-Isabel García-Pérez   | 447 |
| <i>Sintimenti in difesa di lu sessu fimminino</i> (1735) di Isabella Dorotea Bellini Guillon: un primo approccio all'opera<br>Giuliana Antonella Giacobbe | 459 |
| <i>Ícaro</i> , el drama utópico de Stefano Pirandello<br>María Belén Hernández González   | 469 |
| Andrea Camilleri e l'utopia del Don Chisciotte siciliano<br>Sarina Macaluso   | 483 |
| «Le cose che non si sanno, non sono». Leonardo Sciascia in <i>Todo modo</i><br>Carla Tirendi  | 497 |
| La Sicilia che cambia<br>Anna Tylusińska-Kowalska   | 509 |
| La polemica fra Pirandello, Martoglio e la Società Italiana Autori: una questione di bottega o di dignità?<br>Sarah Zappulla Muscarà y Enzo Zappulla      | 525 |

#### IV. LENGUA, TRADUCCIÓN Y DIDÁCTICA

|  |     |
|--|-----|
| Pippa Bacca e <i>Brides on Tour</i> , un viaggio nell'arte contemporanea per la didattica dell'italiano LS<br>Giulia Di Santo  | 541 |
| Los proverbios italianos como recurso para la enseñanza de verbos sintagmáticos de movimiento a hispanohablantes<br>Nicola Florio  | 555 |
| Nuove proposte di valutazione dell'apprendimento della lingua italiana: il ruolo dei <i>social network</i><br>Maria Angelica Giordano Paredes                                  | 569 |
| Il lessico italiano delle emozioni e dei sentimenti. Parole, locuzioni, etimologia: una proposta di apprendimento<br>Martina Lopez   | 581 |
| La presencia de los italianismos en la 23ª edición del diccionario académico<br>Rocío Luque  | 595 |
| Parole vicine di maestri lontani: riascoltando Gianni Rodari, Mario Lodi, Alberto Manzi<br>Anna Nencioni   | 609 |
| La voce dei fratelli. I populismi di destra in Italia e in Spagna alla luce del discorso di Giorgia Meloni a Marbella (2022)<br>Piotr Podemski                                 | 621 |
| La competencia fraseológica en el aula de italiano L2: construcción de un sílabo de colocaciones italianas verbo+nombre<br>Anna Suadoni, Francesca La Russa y Maria Roccaforte | 637 |
| V. MUJER, HISTORIA Y SOCIEDAD  |     |
| Ecchi dall' <i>Inferno</i> dantesco in tre poetesse italiane: Merini, Rosselli, Valduga<br>Aurora Conde Muñoz  | 653 |
| Lusso, amori e passatempi nel ducato sforzesco<br>Trinidad Fernández González  | 667 |

|   |     |
|---|-----|
| La experiencia de la maternidad en la novelística de Carla Maria Russo<br>Pablo García Valdés   | 679 |
| Grazia Pierantoni Mancini: donna, poetessa ed esule<br>Gloria Maria Genova  | 693 |
| Maria Giuseppa Guacci: una patriota italiana olvidada<br>Mercedes González de Sande   | 705 |
| Da Valencia a Venezia: vita e opere di Pedro Pablo de Ribera<br>Clarissa Maria Leone  | 729 |
| Maternidad a debate en la Italia de principios del siglo XX. Madres legítimas e ilegítimas en la narrativa de Anna Franchi<br>Milagro Martín-Clavijo  | 741 |
| El amor en la narrativa de Contessa Lara<br>Eva Muñoz Raya  | 755 |
| Mogli e figlie vittime del terrorismo in Italia e in Spagna: come preservare la memoria dei propri cari attraverso il ricordo letterario<br>Matteo Re | 769 |
| Delitos y dialectos en las nuevas voces femeninas del <i>giallo</i> italiano<br>Yolanda Romano Martín   | 781 |
| <i>La Celestina</i> a través de la mirada de Giraldi Cinthio<br>Irene Romera Pintor   | 795 |
| «La traduttrice a' lettori»: argumentación y género<br>Jorge J. Sánchez Iglesias  | 807 |
| Considerazioni sopra <i>La gloriosa eccellenza delle donne</i> di Scipione Vasoli<br>Massimiliano Spiga   | 821 |
| VI. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y RELACIONES CULTURALES  |     |
| Gina Lollobrigida, más allá de la belleza<br>Salvatore Bartolotta   | 835 |

LA RECEPCIÓN DE LEOPARDI EN EL NOVECENTISMO:  
LAS VERSIONES DE AGUSTÍ ESCLASANS  
LEOPARDI'S RECEPTION IN THE NOUCENTISM:  
AGUSTÍ ESCLASANS' VERSIONS

Assumpta CAMPS  
*Universidad de Barcelona*

*Resumen*

Agustí Esclasans, poeta y escritor novecentista, cultivó profusamente el periodismo y la crítica literaria y, gracias a su relación con otros novecentistas, fue colaborador asiduo de *La Revista* y de otras publicaciones catalanas como el vespertino *La Nau*, *La Humanitat*, *La Veu de Catalunya*, *El Matí*, y *La Nova Revista*. Como complemento a su ingente labor, y de acuerdo con los planteamientos estéticos novecentistas que compartía plenamente, en los años anteriores a la guerra civil española se dedicó también a la traducción al catalán de algunos autores y obras considerados imprescindible. Su labor de difusión de la literatura italiana fue sin duda muy notable entre 1920 y 1930. Esta se orientó principalmente a la traducción y tenía por objeto no solo dar a conocer a los grandes clásicos italianos, sino también a los poetas italianos que surgieron en los primeros años del siglo XX. Tales traducciones se hallaban lejos de sus intereses personales como autor, la intención era contribuir mediante la traducción a la creación de un nuevo canon poético a partir de la difusión de la literatura italiana en el panorama cultural catalán de la época. Dentro de este programa de modernización de la literatura catalana a través de la traducción, Esclasans publicó varias traducciones de Leopardi: «La calma después de la tempesta», «Fragments» o «El darrer cant de Safo». Al estudio pormenorizado de estas traducciones y al análisis de la operación translaticia que nos ofrece Esclasans, estrechamente vinculada con la poética novecentista, nos ocuparemos en este ensayo.

*Palabras clave:* recepción de la literatura italiana, traducción poética, Giacomo Leopardi, Agustí Esclasans

*Abstract*

Agustí Esclasans, Noucentist poet and writer, cultivated journalism and literary criticism, and thanks to his relationship with other Noucentists, he was a regular contributor to *La Revista* and other Catalan publications such as the evening newspaper *La Nau*, *La Humanitat*, *La Veu de Catalunya*, *El*

*Matí*, and *La Nova Revista*. As a complement to his work, and in accordance with the Noucentist aesthetic programme that he fully shared, Esclasans dealt, in the years before the Spanish Civil War, with translating into Catalan some authors and works considered essential. Esclasans' work to disseminate Italian literature was undoubtedly very important between 1920 and 1930. This was mainly oriented towards translation, and its aim was not only to spread the great Italian classics, but also some Italian minor poets, who emerged in the early years of the twentieth century. Such translations were usually far from his personal interests as an author, so his intention was clearly to contribute to the creation of a new poetic canon based on the spread of Italian literature. Within this program of modernization of Catalan literature through translation Esclasans published several translations of Leopardi: «The calm after the storm», a translation of «La quiete dopo la tempesta», «Fragments», and «El darrer cant de Safo». In this essay we will deal with the detailed study of these translations, and the analysis of the translating operation offered by Esclasans, closely linked to the Noucentist poetics.

*Keywords*: reception of Italian literature, poetic translation, Giacomo Leopardi, Agusti Esclasans.

## 1. LA RECEPCIÓN DE LOS *CANTI* EN EL CAMBIO DE SIGLO XIX-XX

En la historia de la traducción en catalán de las obras de Giacomo Leopardi destacan muy especialmente sus cantos, ya desde que Joan Lluís Estelrich recogiera en la *Antología de poetas líricos italianos* (Estelrich, 1889) varias muestras de dichos poemas traducidos por primera vez a esta lengua.

A estas primerísimas muestras hay que añadir la obra ingente de traducción que llevaría a cabo Alfons Maseras en 1938<sup>1</sup>, con ocasión del centenario de la muerte de Leopardi, acaecido un año antes. Dicha traducción constituye un hito en la recepción hispánica (no solo catalana) del autor de Recanati. Pero ya en las primeras décadas del siglo XX van apareciendo en la prensa periódica de manera esporádica varias traducciones de los *Canti*, que se dan a conocer de manera fragmentaria, no siempre oportunamente contextualizada, y a través de la mano de varios traductores, mayoritariamente escritores de mayor o menor renombre en la época. El propio Alfons Maseras contribuyó a ello

---

<sup>1</sup> Véase Leopardi (1938).

ya desde 1901 con su traducción al catalán de «L'infinito» que se dio a conocer en la revista en *Catalunya Artística*. Años más tarde, en una etapa previa de maduración de su proyecto de traducción íntegra, Maseras contribuyó también con alguna otra versión de Leopardi: una apareció en 1935 en uno de los periódicos generalistas principales de Barcelona, *La Veu de Catalunya* («Frammento XXXIX» de los *Canti*, que él presentó simplemente como «Poema XXXIX»)<sup>2</sup>, y otras acabaron publicándose en el opúsculo titulado *Primer Centenari de Giacomo Leopardi 1798-1837*<sup>3</sup>, que contenía, esta vez en versión bilingüe ítalo-catalana, los cantos «A Silvia»<sup>4</sup> e «Il sabato del villaggio».

A partir de la Gran Guerra esta recepción leopardiana se hace bastante habitual. Abundan las traducciones fragmentarias al catalán de los *Canti* en las diferentes publicaciones periódicas catalanas de la época, no solo barcelonesas, como ya he tenido ocasión de tratar en otras ocasiones (Camps 2016). En este contexto cabe situar las tres versiones de Agustí Esclasans que se dan a conocer en estos años. Se trata de «La calma després de la tempesta» (traducción de «La quiete dopo la tempesta», que se publicó en *La Nau* de Barcelona en 1917), así como «Fragments» (traducción de «Frammento XXXIX»), que presentó *La Nova Revista* en 1920 (pp. 215-217) y, años más tarde, ya en octubre de 1928, «Darrer cant de Safo» (traducción de «Ultimo canto di Safo»), presumiblemente de 1918<sup>5</sup>, año en el que coincide con otras versiones catalanas de los *Canti*, de la mano de Ricard Permanyer («Les recordances»)<sup>6</sup>, y de Josep M<sup>a</sup> López-Picó («A se stesso», conocida como «De Leopardi a ell mateix»)<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> Véase Leopardi (1935).

<sup>3</sup> Véase Maseras (1937).

<sup>4</sup> Anteriormente publicada en la revista *Catalunya* de Buenos Aires (Leopardi, 1936: 50).

<sup>5</sup> Según Joan Estelrich esta versión es de 1918 (cfr. su conferencia titulada *Entre la vida i els llibres* (*La Veu de Mallorca*, 1918, parcialmente), recogida más tarde en sus *Assaigs* (Estelrich, 1926: 18 y ss.).

<sup>6</sup> De esta traducción nos hemos ocupado de manera extensa en «“Le ricordanze” de G. Leopardi en el ámbito hispánico», *Rassegna Iberistica* (Camps, 2023: 91-114).

<sup>7</sup> Recogida años más tarde en su volumen *Temes. Exercicis de geografia lírica* (López-Picó, 1928).

En línea con esta extensa investigación nuestra anterior, en esta ocasión nos centraremos en el estudio pormenorizado de la labor de traducción que se observa en estas versiones de Esclasans, y de la imagen de Leopardi que nos ofrecen.

## 2. EL TRADUCTOR Y SU ÉPOCA

Agustí Esclasans (Barcelona 1895-1967), fue un poeta y escritor novecentista autodidacta, bilingüe y muy prolijo. Publicó cerca de ciento cincuenta libros en catalán, además de unos cincuenta títulos en castellano, sin contar los inéditos, entre los cuales se cuentan nada menos que doce volúmenes de sus memorias. Entre sus obras destacan *Històries de la carn i de la sang* (1928), *Primer llibre de ritmes* (1931) y *Víctor o La rosa dels vents* (1931), así como el extensísimo *Poema de Catalunya* (1950-57), publicado en quince volúmenes. Además de todo ello, cultivó profusamente el periodismo y la crítica literaria, y, gracias a su relación con Josep M<sup>a</sup> López-Picó, fue colaborador asiduo de unas de las principales revistas de la época, *La Revista*, desde muy temprana fecha. Esclasans colaboró también en otras publicaciones catalanas de los años veinte y treinta, como, por ejemplo, el vespertino *La Nau* (fundado y dirigido por Antoni Rovira i Virgili el 1 de octubre de 1927), *La Humanitat*, *La Veu de Catalunya*, *El Matí*, y *La Nova Revista*, de la ciudad condal (revista mensual «de alta cultura», como se denominó, que estuvo vigente de 1927 a 1929, y en la que no solo colaboraron muchos de los más notables escritores novecentistas de la época, sino que dio a conocer algunas traducciones al catalán más importantes de ese periodo)<sup>8</sup>. Como complemento a su labor, y de acuerdo con los planteamientos novecentistas que compartía plenamente, Esclasans se ocupó de

---

<sup>8</sup> Tan solo se llegaron a publicar 32 números de esta revista, entre 1927 y 1929. La revista en cuestión estuvo dirigida por Josep M<sup>a</sup> Junoy, que le imprimió un carácter bastante cosmopolita y hasta *snob*, con un gran interés por las artes plásticas y la ilustración gráfica. Es también conocida porque editó una breve colección de libros, así como por la labor de introducción de G. K. Chesterton en Cataluña. Coexistió con *La Revista* y con *Revista de Catalunya* en el panorama cultural del Novecentismo catalán. Fueron colaboradores de esta publicación, entre otros, Pompeu Fabra, J. M. Capdevila, Carles Riba, Carles Soldevila, Joan Estelrich, Joan Sacs, como también Agustí Esclasans, que aquí nos ocupa.

traducir al catalán algunos autores y obras en los años anteriores a la guerra civil española, tanto en poesía como en prosa, contribuyendo por esta vía al proyecto novecentista de modernización del repertorio literario catalán.

La labor de difusión de la literatura italiana por parte de Esclasans fue sin duda muy notable entre 1920 y 1930. Esta se orientó principalmente a la traducción, y tenía por objeto no solo dar a conocer a los grandes clásicos italianos, como Petrarca, Foscolo o Leopardi, sino también a los poetas -algunos de ellos muy menores, desde la perspectiva actual-, que surgieron en los primeros años del siglo XX en Italia. Cabe señalar que tales traducciones se hallaban habitualmente lejos de sus intereses personales como autor, que se orientaban más bien a la poesía simbolista francesa. En esos años, se ocupó también de difundir la prosa italiana, presentando la obra de Massimo Bontempelli (1926) y de Italo Svevo (1928), así como la de Giovanni Papini (1936). Respecto a sus coetáneos, a través de un análisis de conjunto se constata que en muchos casos Esclasans adolece de distancia crítica, y muestra un conocimiento no siempre profundo de la producción literaria italiana de esos años, lo que le impide identificar la mayor o menor relevancia de los autores que escoge.

Además de la importante labor de traducción que llevó a cabo Esclasans en cuanto a la difusión de la literatura italiana en nuestras letras, y de la que nos hemos ocupado anteriormente<sup>9</sup>, Esclasans publicó también en la segunda mitad del 1928 varias traducciones de Leopardi, a saber: 1) «La calma después de la tempesta», traducción de «La quiete dopo la tempesta», que se dio a conocer en el periódico *La Nau* el 6 de septiembre de 1928; 2) «Fragments», que corresponde al poema que inicia así «Spento il diurno raggio in occidente, ...», traducción que se publicó en *La Nova Revista*, vol. VI N.º 24 (diciembre de 1928), págs. 315-317; y 3) «El darrer cant de Safo», que, según la crítica supuestamente se recogió en *La Veu de Mallorca* en octubre de 1928<sup>10</sup>. A continuación analizaremos las dos primeras traducciones, que son

<sup>9</sup> Véase Camps (2016).

<sup>10</sup> Desgraciadamente, no nos ha sido posible acceder a esta versión, por lo que no se analizará en esta ocasión, a la espera de que en un futuro se pueda completar este estudio con los datos y el análisis de esta (cfr. Estelrich, 1996).

contemporáneas, de otras de las que nos hemos ocupado recientemente (por ejemplo, la que realizó Permanyer y publicó *La Revista* ese mismo año 1928)<sup>11</sup>.

### 3. ANÁLISIS DE LAS VERSIONES LEOPARDIANAS DE ESCLASANS

#### 3.1. «LA CALMA DESPRÉS DE LA TEMPESTA»

Como es sabido, el referente no es otro que el canto leopardiano titulado «La quiete dopo la tempesta», compuesto entre el 17 y el 20 de septiembre de 1829, y recogido en la edición de los *Canti* de 1831. Es, sin duda, uno de los idilios más famosos del autor, dedicado a evocar la vida serena del pequeño pueblo de Recanati después de una tormenta, hecho que motiva en el poeta la reflexión sobre la miserable condición de la especie humana, para quien la felicidad última reside tan solo en que el dolor y el sufrimiento cesen.

El poema está escrito según la forma recurrente en Leopardi de la canción libre, con alternancia de endecasílabos y heptasílabos. Consiste en cincuenta y cuatro versos, que se hallan distribuidos en tres estrofas desiguales. Esclasans, sin embargo, cuando lo traduce un siglo después de su composición, no respetará la estructura estrófica del poema, aumentando en realidad en un verso la traducción resultante, y eso a pesar de que se eliminan los vv. 26-27 del original. Con todo, intentará ceñirse bastante más a la métrica del idilio leopardiano. En su conjunto, podemos decir que se trata de una traducción bastante poco exitosa y muy interpretativa, que prioriza que el resultado final suene bien, es decir, que sea percibido como un texto poético, aunque esto comporte alejarse notablemente del significado original, e incluso del estilo del autor. Nos hallamos, por tanto, ante una operación translaticia de carácter «domesticador»<sup>12</sup>, acentuada más si cabe por la ausencia de *testo a fronte* e incluso de cualquier información, por mínima que fuera, que pudiera brindar al lector la posibilidad de aproximarse al original y al autor recanatense

---

<sup>11</sup> Véase la nota 6 de este estudio.

<sup>12</sup> En el sentido que emplea Lawrence Venuti, es decir, una traducción que se apropia del texto original y lo adapta a la lengua de llegada, aun sacrificando muchos de sus rasgos distintivos originales.

con un cierto conocimiento para situarlo correctamente. Analicémoslo detalladamente a continuación.

La traducción empieza mostrando ya lo que será su tónica habitual: la reescritura casi completa del texto, acompañada por su interpretación libre, que en el v. 1 se evidencia de tipo reductivo, realizada conjuntamente al cambio en la puntuación (eliminación de los dos puntos) que suprime el carácter explicativo de los versos siguientes (vv. 2-4). La reducción que mencionábamos alude al traslado del sustantivo «tempesta» (importante, pues se recoge incluso en el título, y nos sitúa en cuanto a la escena poética original), que, si bien puede tratarse tan solo de un viento fuertísimo, no siempre es así, y de hecho no lo es en el poema, donde la referencia a la lluvia se hace patente en los vv. 11-15. Sin embargo, Esclasans lo traduce simplemente como «oratge», que en catalán hace referencia exclusivamente al viento, en lo que constituye, sin duda, una interpretación libre y reductiva del original, pues no tiene en cuenta el conjunto del texto a traducir (un error frecuente en muchos traductores, y fuente de innumerables incoherencias textuales en sus resultados). Además, lo hace de manera bastante gratuita, sin verse en absoluto motivado por la rima, y muy escasamente por la métrica, pues contaba con otras opciones.

Los versos siguientes (vv. 2-4) muestran otra interpretación importante, que se manifiesta a través de la supresión del verbo en la primera persona del singular. Consiste en eliminar al poeta de la escena (pasamos del verbo «odo», que implica un yo, a «refilen», en la tercera persona del plural). Junto a ello, numerosas interpretaciones en el plano semántico, como sucede con el mismo «refilen», que acabamos de mencionar; así como «via»>«sendera» [es decir, «camino estrecho»]; o, sobre todo, «ripete»>«va dient», donde vemos que Esclasans opta por un verbo conjugado con el auxiliar «anar+gerundio», que indica una acción en curso, pero no exactamente la repetición a la que aludía Leopardi en el poema. La reescritura de los vv. 4-5 consistirá en una reordenación de los elementos de la frase, orientada a suprimir su fuerte dislocación original, lo cual comporta el traslado de «sereno» (en referencia a «ciel sereno», que Esclasans interpreta con bastante acierto como «gran blavor», poniendo el acento no ya en su ausencia de nubes, sino en el color de este) al

v. 5 (aunque no en posición final). El cambio en la puntuación que se lleva a cabo de nuevo en relación con los dos puntos trae consigo la supresión de la explicativa siguiente, que cierra esta frase, y en la que la interpretación del traductor se vuelve aún más libre, al tiempo que tiende a suprimir de nuevo toda dislocación sintáctica presente en el original (vv. 6-7). En efecto, ya el traslado del verbo «sgombrasi» (se sobreentiende de niebla) resulta interpretativo («va aclarint-se»), pero sobre todo lo es el final: «e chiaro nella valle il fiume appare»>«el riu s'escola per la vall serena», no solo por el verbo escogido («s'escola», es decir, «se escurre», «discurre»...), sino por el cambio de significado y de atribución del adjetivo («chiaro»>«serena»), que pasa de referirse al río, a corresponder al valle.

Esa tendencia a la reescritura y la interpretación libre –a veces rayando la pura invención– persiste en los vv. 8-10, como también en los vv. 11-13. En el primer caso, observamos como de las dos estructuras reiteradas en el original (ambas, sintagmas con el adjetivo indefinido «ogni»), solo se traduce una (se elimina «in ogni lato»), la cual además se traslada al plural («ogni cor»>«els cors», de manera distinta a lo que podemos leer en el v. 25: «ogni cuore»>«cada cor»), siguiendo la tónica común que también se observa en otros traductores catalanes de la época (por ejemplo, los mallorquines Miquel Forteza o Miquel Ferrà, sin ir más lejos). El ritmo del original, bastante entrecortado, se pierde en gran medida, al tiempo que se reordena en lo posible la frase, interpretando «si rallegra»>«s'omplen de joia», y traduciendo explicativamente el verbo «risorge»>«altra vegada / neix», a la par que se aproxima a un calco italianizante al conservar el adjetivo «usato»>«usades», en el sentido de «acostumades» (utilizado aquí en función de epíteto). Por su parte, en el segundo caso, la reescritura se acentúa con miras a suprimir la fuerte dislocación sintáctica de estos versos en italiano y contribuir a facilitar su comprensión en catalán. Se pierde así, en este punto como en otros, una parte importante del texto, que hace referencia al fuerte estilo enfático de Leopardi. Por otro lado, cabe mencionar también la interpretación, sin duda bastante gratuita, que se observa en el siguiente traslado: «artigiano»>«vilatà»; a lo que habrá que añadir la supresión del adjetivo en «umido ciel», que insistía en el original en la noción de lluvia, pero que ya hemos visto

previamente eliminada en el v. 1. El cambio en la puntuación (pasamos de una coma a un punto y coma) en el v. 11 roza el sinsentido (precede a un complemento de modo cuyo núcleo es el gerundio «duent», que constituye, por cierto, un añadido), por lo que, si no se trata de un error de imprenta, nos hallaríamos ante una incongruencia sintáctica de la traducción.

Los vv. 13-15 siguientes, donde el autor prosigue con el tema de la lluvia, muestran el abandono completo de Esclasans a la interpretación libre del texto, muy probablemente para preservar la coherencia de la traducción en este punto («a prova / bien fuor la femminetta a còr [es decir, “cogliere”] dell’acqua novella piova [es decir, “pioggia”]»>«la dona / para el palmell per veure si la pluja / fugí ben lluny»). Como se observará, la traducción se aleja notablemente de la escena que nos proponía Leopardi, quien, parafraseándolo en traducción al catalán, vendría a decir algo de este estilo: «la noieta surt a recollir l’aigua de la pluja acabada de caure». El fragmento, por otra parte, muestra otra interpretación gratuita bastante curiosa, como la que asoma en el traslado «femminetta»>«dona». Esta tónica se mantiene en los vv. 16-18, especialmente con relación a «l’erbaiuol», que corresponde más propiamente a «l’herbolari», y no a «l’hortolà», como hallamos en esta versión; y también a la construcción de gerundio que Esclasans introduce, dejándose llevar por una traducción no solo libre sino «domesticadora» del original: «e l’erbaiuol rinnova / di sentiero in sentiero / il grido giornaliero»>«i l’hortolà renova / rescant [es decir, “caminando con prisa”] per les dreces [es decir, las “sendas” que permiten acortar el camino] / el crit de cada dia». Dicha tendencia va en aumento en esta traducción, alcanzando por momentos el nivel no solo de la interpretación libre (más o menos –más bien «menos»– diestras, como sucede con el traslado «sorride»>«fa somriures»), sino, lisa y llanamente del error de traducción, como vemos en los vv. 19-20, a propósito de «poggi», que hallamos traducido por «comes». Es decir, allá donde Leopardi aludía a una elevación del terreno (que se podría haber traducido por «turons»), Esclasans lo traslada empleando un término que significa una depresión en un terreno montañoso, es decir, apuntando a la noción contraria. La traducción no solo se aleja semánticamente del original en este punto, sino que también pierde coherencia, pues mientras que en Leopardi tiene sentido

que el sol sonría entre las colinas y las villas, no lo es, en cambio, que lo haga sobre las simas (nótese, por otra parte, la necesidad de Esclasans de introducir aquí, por la misma razón, un cambio preposicional, pasando de «per» a «per damunt»).

Los versos finales de esta estrofa (claramente marcada por parte de Leopardi, pero que Esclasans no conservará al unirla a la siguiente en el v. 25) se hallan profusamente reescritos. Destaca la supresión de uno de los verbos «apre», reiterados en el original en lo que podría simular una anáfora (vv. 20 y 21), equiparando los objetos directos correspondientes (por un lado, «balconi», y por el otro «terrazzi e logge»), que serán, por otra parte, reordenados y adaptados libremente, en su significado, al uso arquitectónico catalán («obre balcons, finestres i terrasses»). Pero donde el traductor se confunde claramente es a propósito del término «familia», que constituye un arcaísmo, con el significado de «servitú». De ahí que la opción por «familia» no se trate tanto de un calco lingüístico como de un claro error, ante todo de comprensión del original. Por su parte, la reescritura de los vv. 22-24 comporta la alteración del *enjambement* existente entre los vv. 22-23 («odi lontano / tintinnio»), que destacaba, por un lado, el sonido, y por el otro, la sensación de lontananza, en una evocación que resulta muy recurrente, como sabemos, en el universo leopardiano. Sin embargo, no solo se suprime este rasgo estilístico importante, sino también el epíteto, y con él la noción de lontananza, lo que constituye, sin duda, una pérdida muy notable, en nuestra opinión imperdonable. Junto a esto, cabe mencionar otras interpretaciones, como la que se observa en «via corrente» [es decir, «via maestra»]>«ruta»; o en «carro»>«cotxe» (que se halla además colocado en una posición enfática); o bien «passegger»>«viatger». La más sorprendente, con todo, es la que comporta la substitución de la sensación auditiva (en este caso, aguda y penetrante, incluso desagradable), a la que se alude con el verbo «stride», por una que sugiere, en cambio, movimiento («trontolla»), sin relación alguna.

El inicio de la segunda estrofa (presentado como mera continuación de los versos anteriores en la traducción, como ya dijimos), muestra la insistencia de Esclasans en la interpretación libre. Desataca la supresión (quien sabe si por error o por incomprensión del texto) de los vv. 26-27 del original («Sì dolce,

sì gradita / quand'è, com'or, la vita?») en los que la repetición de la sílaba «si» (al principio como pronombre, y después como adverbio —equivalente a «così»—) se halla muy marcada. El fragmento eliminado resulta importante, pues incluye, como vemos, una pregunta retórica que condensa en gran parte el tema de los grandes idilios leopardianos. A partir de esta supresión, se suceden las interpretaciones, o, lisa y llanamente, las invenciones. Es el caso de «con tanto amore»>«amb delit més ágil». O bien de «l'uomo a' suoi studi intende»>«l'home ha tornat als seus amats estudis», donde se hace patente la incomprensión del latinismo «studi», equivalente a ocupaciones, y respecto al cual Esclasans, al traducir erróneamente como «estudis», se ve impelido a añadir el adjetivo «amats» (en una interpretación muy libre, no sustentada por el texto, sino más bien por su conocimiento de la figura de Leopardi). De un modo similar, señalaremos la interpretación que Esclasans lleva a cabo poco después en relación con el sustantivo «opre», variante antigua de «opere», de carácter poético, a la vez que toscanismo que alude a las tareas del campo. Sin embargo, Esclasans traduce aquí como «obra antiga», inventando (por contraste con «empresa nova» que sigue a continuación) y reduciendo la situación poética tan solo al regreso a los estudios después de la tormenta por parte del poeta (al que aludiría, según Esclasans, la expresión «l'uomo» del v. 29). Sin embargo, esta no es en realidad la escena que se nos describe en el idilio, y que atañe más bien a la gente corriente que el poeta contempla, y, por extensión, al género humano en su conjunto. De ahí también la interpretación de «mali» (término más genérico y abstracto, contrario a «bien») como «sofrences», es decir, «sufrimientos», en clave interpretativa exclusivamente leopardiana.

Se abre así la parte conclusiva del poema, en la que asistimos al paso de la contemplación de la escena cotidiana a la reflexión sobre la condición humana; un paso que queda desvirtuado en la traducción, a pesar de hallarse muy claramente subrayado en el original. Los vv. 32-36 (30-34 de la traducción) muestran, en sus alteraciones, dicha transformación a la que aludíamos. Destaca, en primer lugar, la introducción del vocativo en el v. 30 de la traducción («oh gaudi!»), como también el añadido de los dos signos de exclamación (v. 30 y v. 34 de la misma). En segundo lugar, la interpretación libre que se observa en algunos términos

clave, como, por ejemplo, «affanno» (es decir, «pena» o «afflizione»), que Esclasans traduce, dejándose llevar por el calco lingüístico, como «afanys» (es decir, «esfuerzos que comportan un trabajo», y, como tal, connotan quizá ansia, pero no aflicción, como en Leopardi), alejándose así del significado original. La noción del placer como hijo de la pena o la aflicción, sin embargo, es crucial en este idilio, y como tal convenía preservarla. En el mismo sentido, cabe mencionar otras interpretaciones como «passato timore»>«temor fugisser» [es decir, «huidizo»], que, obviamente, no significa lo mismo; o bien «paventò» [es decir, «paventare»=«avere paura»]>«s'allunyava», sin la más remota relación con el original; junto a otras quizá de menor calado, como «fruto»>«filla». Probablemente una de las claves de la transformación profunda a la que nuestro traductor somete este pasaje estriba en la incomprensión del adverbio «onde» (equivalente a «da dove» o «da cui») y, por extensión, del sintagma «onde si scosse [es decir, “pasó velozmente”]». De ahí la sorprendente traducción de este fragmento con la siguiente invención, que cuesta entender a qué se refiere exactamente: «on s'obrí estatge». Si quisiéramos traducir parafraseando el texto de Leopardi, el resultado podría ser algo similar a esto: «a causa del plaer, fill de l'aflicció, qui avorria la vida corria veloçment i tenia por de la mort». Leyendo la traducción, sin embargo, el lecto constata la transformación casi absoluta a la que se ha sometido este fragmento, que sin embargo es fundamental en este idilio.

Los vv. 37-41, con los que concluye la segunda estrofa del poema, incluyen la segunda parte del complemento de lugar de la frase, nuevamente introducido por «onde», adverbio que ya vimos que había planteado dificultades de comprensión a nuestro traductor anteriormente, y que aquí, quizá por lo mismo, se elimina de nuevo. Con ello se pierde también el efecto anafórico existente entre el verso 37 y el 34 (sin duda una pérdida, máxime en un poema como este, donde la rima es bastante irrelevante). El fragmento nos muestra una visión natural catastrófica (que se acompaña de fuertes dislocaciones sintácticas de la frase para evidenciar el patetismo), opuesta en todo a la visión pacífica y feliz que hallamos al inicio. Sin embargo, en la reescritura a la que Esclasans somete el texto no solo se pierde la vinculación de estos versos con los anteriores (ya sea por la pérdida del efecto

anafórico a la que aludíamos, o por el cambio en la puntuación y la supresión del adverbio «onde», que comporta una transformación sintáctica notable), rompiendo así la continuidad del discurso leopardiano, sino que se elimina una vez más este rasgo estilístico de la dislocación sintáctica, tan característico del autor. Dicha transformación acompaña a la reordenación, por una parte, de los adjetivos del v. 38 («fredde, tacite, smorte»>«Tàcita, freda, trista»), que se trasladan además al inicio del fragmento y al singular (coherentemente con el paso de «genti» a «gent», su referente); y, por la otra, la reordenación de los substantivos del v. 41, que componen el objeto directo triple («folgori, nemi e vento»>«els llamps, els vents, els núvols») de esta frase. Junto a esto, se observan también varias interpretaciones, como sucede «in lungo tormento»>«en llarg sospir», o bien «sudàr [...] e palpitare, vedendo»>«palpita i plora» (que presenta, además, un cambio importante en el uso de estos verbos al transformarlos al presente de indicativo). Pero sobre todo destaca la que se produce a propósito de «mossi alle nostre offese», y que lleva a Esclasans a traducir este punto del fragmento como «veure un instant com s'esvaeixen» (se sobreentiende, los relámpagos, los vientos y las nubes), expresando exactamente lo contrario de lo que sugiere el original.

Como ya vimos anteriormente, Esclasans no respeta la separación entre las estrofas segunda y tercera. Se pierde de este modo el carácter conclusivo de esta última, que incluye una reflexión bastante sarcástica de Leopardi a propósito de un tema clave en su trayectoria poética: la constatación del carácter no benévolo de la Naturaleza con respecto a sus criaturas, tema que abre la puerta, de hecho, al Ciclo de Aspasia, como es sabido. A pesar de esta alteración del original, que no es en absoluto baladí, la traducción presenta, curiosamente, bastante adherencia al texto leopardiano al inicio de esta estrofa final (vv. 42-45). Persiste, sin embargo, la eliminación de las inversiones sintácticas de carácter enfático, como ya hemos visto antes, y también algún que otro cambio en la puntuación (como sucede con el paso de la coma al punto y coma al final del v. 43, al que seguirá el añadido de otro punto y coma en el v. 41 de la traducción, remarcando la anáfora que Esclasans introduce, con buen tino, entre los vv. 40-41). Destaca también, por otra parte, el acierto en la traducción del importante adjetivo «cortese»>«benigna», que define, en negativo,

la condición de esta Naturaleza a los ojos de Leopardi. Con todo, en los muy relevantes vv. 45-46 del poema, Esclasans se alejará significativamente del original: en primer lugar, eliminando un *enjambement* muy fuerte, que no solo sintetizaba el tema del canto, sino que se nos presentaba como un oxímoron, para acentuar el patetismo; y en segundo lugar interpretando libremente «diletto» (es decir, fuente de «intima gioia») como «cosa noble», noción en la que el traductor insiste a continuación con el sintagma «de preu», a pesar de que la idea clave aquí no era ni la nobleza ni el valor, sino precisamente la «gioia» («Uscir di pena / è diletto fra noi» > «És cosa noble, / de preu entre nosaltres, / l'eixir de penes»).

En los versos siguientes (47-50 del original, 44-49 de la traducción), Esclasans nos presenta, una vez más, la reescritura y supresión de las dislocaciones sintácticas del canto leopardiano, el cual interpreta además bastante libremente en este fragmento (por ejemplo, en cuanto a la opción de traducción que se observa en el traslado «pene» > «la miseria», o en «piacer» > «goig», ya que no son términos que coincidan exactamente, o incluso en «guadagno» > «tesor»), a la vez que pone de manifiesto su deficiente comprensión del latinismo «mostro» (v. 49), equivalente a «prodigio», y que hallamos traducido con más bien poca destreza como «mostra» (es decir, «muestra»), cayendo en el calco lingüístico, de manera similar a cuanto vimos más arriba a propósito de «affanno» > «afany».

Los versos finales del idilio (vv. 50-54 del original, 49-55) presentan un fuerte *enjambement* entre los vv. 50-51, que Esclasans respetará aunque transformándolo de un modo substancial, no tanto por el añadido de la interjección (que resulta coherente, en cierto modo, con el signo de exclamación existente en el v. 51 del texto –el único, por cierto, empleado por el autor en todo el poema, a diferencia de Esclasans–), como por la interpretación libre que se refleja tanto en el adjetivo como en el sustantivo utilizados («Umana / prole» > «Oh trista / nissaga dels humans» [la cursiva es mía]). La traducción se muestra explicativa y extensa en desmesura en este punto, incrementando los versos resultantes, como vemos, especialmente en lo concerniente al final del pasaje, que observamos sujeto a múltiples transformaciones. Entre ellas, destaca en primer lugar el traslado de «se respirar ti lice [es decir, “ti è licito”]» > «Si [...] t'atorguen que respiris», así como «umana prole» / «trista nissaga

dels humans», personalizando en mayor medida y acentuando en la traducción su carácter activo. En segundo lugar, se observan varios añadidos de cosecha propia del traductor, que, si bien tienden a explicar el fragmento, lo cierto es que lo alteran de manera notable en su significado (como, por ejemplo, «assai felice»>«será un gran goig»). En este sentido, destaca sobre manera la siguiente propuesta translaticia de Esclasans, que, como se observará, presenta un nuevo calco italianizante («beata», en lugar de «feliç» o «benaventurada»): «beata / se te d'ogni dolor morte risana»>«Beata / podrás creure't, i lliure de malures, / si la mort ve a guiar-te piadosa».

En conjunto, la traducción muestra una interpretación de la muerte de carácter ideológico, que intenta rescatar la figura de Leopardi de su imagen recurrente de un autor con vocación de suicidio que había circulado en su recepción hispánica, convirtiéndolo así en un clásico canónico aceptable para un público mayoritariamente católico.

### 3.2. «FRAGMENTS (XXXIX)»

El segundo intento de traducción de un poema leopardiano por parte de Esclasans salió publicado, como dijimos, en *La Nova Revista* en diciembre de ese mismo año 1928, y se presentó bajo el título de «Fragments (XXXIX)», sin la más mínima información sobre la fuente, y ni tan siquiera sobre el autor, que ayudara al lector a contextualizar esta traducción. Corresponde, sin embargo, al poema que inicia con el verso «Spento il diurno raggio in occidente,...», exordio del «Appressamento della morte» compuesto en Recanati entre noviembre y diciembre de 1816, y que constituye el tercer fragmento poético de los incluidos al final de los *Canti*.

Se compone, como es sabido, de 76 versos, distribuidos en estrofas de tres versos que presentan rima encadenada. A pesar de esta marcada forma poética que el autor confirió a su texto, Esclasans nos ofrece una traducción compuesta por una única estrofa de 78 versos (dos más que el original), donde no se percibe en absoluto la forma primigenia del poema (en gran medida, debido al incremento en el número de versos, que impide respetar la estrofa usada por Leopardi), y en la que se pierde casi por completo la rima. ¿Habría que deducir que en esta traducción se priorizó el contenido por encima de la forma? Del análisis que

ofrecemos a continuación se desprende, sin embargo, que no fue así: tampoco el plano semántico se halla preservado en esta versión que es, si cabe, aún más marcadamente interpretativa que la anterior, y donde persisten algunos de los rasgos que ya hemos observado en la labor de Esclasans como traductor: la tendencia a *domesticar* el texto en las múltiples reescrituras a las que lo somete, la presencia de italianismos, la supresión de las dislocaciones de la frase en las que Leopardi deposita una clara intencionalidad enfática para cargar el poema de patetismo, y la interpretación libre, que por momentos muestra un sesgo ideológico.

La reescritura que observamos en los vv. 1-6 pone de manifiesto algunas inversiones y la reubicación de las diferentes preposiciones y partes de esta larga frase inicial. En la traducción destaca la supresión de la dislocación de los vv. 2-3 de Leopardi, al tiempo que la desaparición del *enjambement* en esos mismos versos, que confería relevancia al adjetivo «queta» (utilizado además en dos ocasiones en el v. 2). Las transformaciones llevadas a cabo por el traductor interpretan en algún momento el pasaje (por ejemplo, en el traslado «Spento il diurno raggio»>«la llum del jorn moria»; o en «si ritrovò»>«despertà caminant»; o incluso en «vezzosa e lieta»>«tan bella i tan florida», obviando la noción de «alegre», que sería más literal). Por otra parte, se muestran por momentos demasiado literales (como sucede, sin ir más lejos, a propósito de los sustantivos «meta» –es decir, «encuentro»–, o «landa» –habitualmente usado con el significado de «paisaje» en Leopardi–), a la vez que nos trasladan de un estado a una acción en curso («queto [...] era»>«s'acquietava») con este cambio verbal.

En los vv. 7-9 continúa la reescritura interpretativa con la anteposición del complemento de lugar y la reordenación de los elementos de la frase, mientras que en los vv. 8-9 se reescribe el texto, utilizando sus elementos originales, aunque alterando el significado resultante. En su conjunto, la traducción quita centralidad a la luna, protagonista del poema para Leopardi en este punto, pero no así para Esclasans, que concentra su atención, en cambio, en la «garlanda / dels arbres» en la segunda parte de la frase. Cabe destacar el añadido del sustantivo «celístia», en posición final. Esta tónica continúa en los vv. 10-12, en los que observamos algunas interpretaciones que el traductor realiza a

veces con bastante acierto (por poner un par de casos: «in un con l'usignol»>«feia joc», que obliga a trasladar este elemento al v. 13, por cierto; o bien «al vento»>«Dintre l'oreig», es decir, aludiendo a un viento suave, lo cual añade una connotación inexistente al texto), y otras de manera más libre (como sucede, en efecto, en el siguiente traslado: «rivo»>«fontana», cuando correspondería más propiamente usar el término «rierol»). Tales interpretaciones se repiten en los versos siguientes (vv. 13-15), si bien se percibe la tendencia a optar por soluciones que aproximen el texto al contexto catalán, con lo que se añaden algunas connotaciones o matices de significado que modifican el poema en este punto. Hacemos referencia, por ejemplo, a «foreste [es decir, bosques]»>«florestes», término que aunque no existe actualmente como perteneciente al catalán normativo<sup>13</sup>, aludía en origen a una extensión de terreno con una vegetación mediterránea; así como «champagne»>«artigues», que se refiere a un campo que ha sido desforestado para su cultivo, y que, como vemos, añade una connotación inexistente en el poema. Pero también nos referimos a expresiones como «tutte ad una ad una»>«agermanades», traducidas reductivamente; o a «cime [...] delle montagne»>«cims [...] de les comelles»; como también al traslado, muy libre a nuestro modo de ver, de «si scoprian»>«brillaven».

En los vv. 16-21 Esclasans sigue reordenando el texto original. Destacan aquí la supresión del importante adjetivo «queta», que insistía en la noción de quietud que ya encontramos en el v. 2, así como algunas interpretaciones igualmente muy libres, tanto en lo referente a la expresión «al fons de l'ombra», como al adjetivo «rugiadosa» (referido a la luna), que alude en italiano a que está llena de rocío, y que, sin embargo, hallamos traducido al catalán sorprendentemente como «piadosa», con un sesgo ideológico insólito. En los dos versos finales a los que aludíamos estas interpretaciones se concentran alrededor del adjetivo «taciturna via», traducido por «sendera trista» (destacando el adjetivo «trista» entre comas): con tales cambios, la traducción sugiere un camino estrecho, a la vez que transforma substancialmente el sentimiento experimentado por la mujer –no por el camino, pues

---

<sup>13</sup> Actualmente solo se conserva como topónimo en referencia a un municipio cercano a Sant Cugat del Vallés (provincia de Barcelona) llamado La Floresta,

se trata de una hipálage—. A destacar la eliminación del toscanismo «molle», que equivaldría a «bagnato» (es decir, mojado), o incluso a «soffice» (suave).

La traducción del terceto siguiente se muestra más bien poco afortunada. No solo por la interpretación muy libre del verbo «tu dimade» –variante de «domandare»– (probablemente por falta de comprensión del texto), en la que además cambia la persona del verbo (pasamos del *tu* leopardiano al *yo* de la traducción), sino también por ciertas opciones de traducción, como por ejemplo «prometteva»>«preparava» (con la que Esclasans traslada toda la atención al corazón), y en menor medida «bene»>«goig», o incluso la traducción –de carácter explicativo– «di quella vista»>«d'aquell món que veía».

Esta tendencia se acentúa en el siguiente terceto (vv. 25-27), en el que la dislocación sintáctica del v. 26 de Leopardi se ve substancialmente alterada, con la consiguiente pérdida de énfasis. Allá donde el original dice así: «Dilettevol<sup>14</sup> quaggiù null'altro dura, / né si ferma giammai, se non la spene [variante poética de “speme”, es decir, esperanza]», lo cual, parafraseándolo, vendría a ser: «Null'altro dilettevol dura quaggiù, sé si ferma giammai, tranne la speme», en la versión catalana, se convierte en lo siguiente, gracias a la invención de Esclasans: «No duren molt les coses delitoses / sols s'aferma la cruel sofrença». Observamos claramente, por un lado, el añadido gratuito del adjetivo «cruel», junto al calco lingüístico en el verbo, que tiene como resultado la transformación completa del significado («si ferma» [es decir, se detiene]>«s'aferma» [es decir, se afianza], y por el otro la más que insólita traducción de «spene» como «sofrença». Al margen de esto, destacaremos el cambio en el tiempo verbal (del pretérito perfecto simple al presente: «fuggiste»>«fugiu»), que nos acerca la acción al presente, y que se añade a la eliminación del adverbio «giammai», así como a la transformación del vocativo: «o belle ore serene!»>«Oh [...] serenes hoies belles!».

Los vv. 28-30, si bien se ciñen bastante al texto en lo referente al arcaísmo «sembianza» (como equivalente a «aspetto», traducido por Esclasans como «faç»), muestran, sin embargo, una interpretación bastante libre a propósito del verbo, que pasa a

<sup>14</sup> Adjetivo cuyo referente es «altro» en el original.

adquirir un aspecto progresivo (se transforma en una construcción de gerundio), en un intento por trasladar el momento del anochecer («Ecco turbar [es decir, “turbarsi”] la notte»>«Heus ací que la nit ja va obscurint-se»). También se nos antoja muy interpretativo el final del fragmento: «e il piacere in colei farsi paura»>«muda l'encís i el va tornant paüra». El siguiente terceto (vv. 31-33) seguirá en la misma tónica interpretativa, transformando el significado original (como sucede, por ejemplo, en los traslados «sorgea di dietro»>«cobreix», y «si scopria»>«ha tapat», que son tan libres que vienen a indicar casi lo contrario que el original; o bien en «monti»>«pujolars», término que significa literalmente «conjunt de pujols», por lo que se incrementa el número de colinas en la traducción). Lo más destacado, con todo, es el cambio en el tiempo verbal, que nos traslada del pretérito imperfecto al presente de indicativo («sorgea»>«cobreix»), o bien al pretérito perfecto («si scopria»>«ha tapat»), confirmando más inmediatez a la acción. Sin olvidar la pérdida de tono poético que descubrimos en la propuesta de Esclasans a propósito de «Un nugol [es decir, “nuvolo”] torvo [=“torbido”], padre di procella [=“tempesta violenta”]», un fragmento que se verá banalizado del siguiente modo: «Un núvol gris, padri de la tempesta» (sin dejar, por eso de ser una traducción *correcta* según el diccionario). Pero ¿es ese el verdadero *contenido* del poema leopardiano? Más aún, ¿qué debemos entender por el contenido en un texto poético y cómo debemos traducirlo? Dejaremos, por el momento en el aire estas preguntas, para proseguir con el análisis de esta traducción, que nos llevará a dilucidar cuál es la operación translaticia emprendida aquí por Esclasans.

La reescritura de los versos 34-36 muestra no solo una transformación sintáctica, sino la interpretación bastante libre de todo el pasaje. Esclasans transforma lo que eran unas frases situadas al mismo nivel y conectadas por una conjunción copulativa, en una oración principal y una subordinada. Por otra parte, elimina de cuajo «per l'aria a poco a poco», a la vez que añade gratuitamente el adjetivo «temible» para definir su modo de desplegarse, y el sintagma «amb calma dura». Son pura y llanamente invenciones del traductor en relación con este fragmento. Con todo, cabe reconocerle el esfuerzo por trasladar al lector el v. 36, con una interpretación que resulta bastante

acertada (aunque quizá muy literal, pues el original apunta, más bien, a un oscurecerse del aire)<sup>15</sup>, centrada en el término «ammanto» (que alude a un manto, especialmente si es sagrado), traducido aquí como «dosser».

La traducción presenta, a continuación (vv. 37-39), una descripción natural en la que asoman varios añadidos que no solo rebelan una interpretación bastante libre del original, sino que lo enriquecen con nuevas connotaciones que este no presentaba en un principio. Así, por ejemplo, en el traslado siguiente: «Veniva il poco lume ognor [es decir, “ognora”, y por lo tanto equivalente a “sempre”] più fioco [=“débil”]»>«La llum morent s'ajeia i s' enraria» [la cursiva es mía]; o bien en este otro: «al bosco là del diletto loco»>«pel bosc profund de l'ombra acollidora», donde se aprecia una nueva invención del traductor. Esta tónica recurrente prosigue, por cierto, en los vv. 40-42, en parte por una interpretación muy subjetiva de la expresión «farsi gagliardo» (que se refiere aquí a una acción llevada a cabo de golpe, incluso con fuerza, aludiendo a la violencia que muestran las fuerzas naturales). Esta se verá traducida muy libremente como «creixia l'amenaça». Pero el carácter interpretativo de esta operación translaticia se observa en parte también por el añadido de carácter explicativo que constatamos en: «tal che a forza era desto e svolazzava [...] ogni augel per lo spavento»>«tant, que punyits per l'espavent, frisosos, / els ocells [...] esvolateguen», donde destaca no solo el paso del singular al plural (ya hemos visto la misma actuación en otros casos a propósito de la construcción *ogni*+substantivo), sino también el paso del pretérito imperfecto al presente de indicativo (en coherencia con el cambio verbal que vimos arriba), y la incorporación de otras varias connotaciones («amenaça», «frisosos») que van en la misma línea y que transforman el significado original. A destacar el empleo de un nuevo italianismo, que descubrimos en la opción que Esclasans nos brinda al usar el substantivo «espavent» (el cual, si bien existe en catalán normativo, es mucho menos frecuente que el substantivo «espant»).

---

<sup>15</sup> En efecto, «e far sovra il suo capo a quella ammanto» vendría a equivaler a lo siguiente: «e sopra il suo capo oscurare l'aria».

La descripción natural prosigue en los vv. 43-45, en los cuales Esclasans llevará a cabo una transformación sintáctica en el complemento de modo, pues traslada la construcción de gerundio de la idea de crecer a la de arrastrarse, substituyéndola por una expresión más propiamente catalana («crescendo»>«creix i creix» [equivalente a «vinga créixer»]), a la vez que altera de modo substancial, quizá por ciertas dificultades de comprensión, el fragmento «in giù calava» al introducir la noción de arrastrarse. En el v. 45, por otra parte, se suprime la construcción quiasmática que Leopardi otorgó al pasaje («toccava i monti, e l'altro il mar toccava»), a la vez que se intenta compensar esta pérdida con la introducción de una sinécdoque («onades» por «mar»). Pero en el siguiente terceto (vv. 46-48), la tendencia a la interpretación libre se desborda, logrando incluso desviar la atención del lector con sus añadidos e invenciones múltiples. El resultado es que, por un lado, vemos desvirtuada la noción de la oscuridad del cielo que amenazaba tormenta, ya sea por la introducción de la noción de *hospicio*, inexistente en Leopardi, como por la eliminación del sustantivo *nembo*, que indicaba exactamente una gran nube gris que traía consigo lluvia. Y, por el otro, sobre todo se pierde la referencia a ese momento cuando empieza a llover con violencia, una imagen que no guarda relación alguna con esa lluvia que cae con un tintineo monótono, ni con esa tormenta que respira cansina en la traducción de Esclasans<sup>16</sup>. La misma libertad de interpretación se pone de manifiesto en los vv. 49-51, rayando la pura invención en múltiples ocasiones, empezando por el cambio de «nubi» a «boires». Así, por ejemplo, en «Dentro le nubi in paurosa foggia [es decir, modo] / guizzavan [es decir, se retorcián] lampi»>«Dintre les boires en barreja folla, / cremaven els llampecs» [las cursivas son mías]; o bien en el traslado siguiente: «e la fean batter gli occhi»>«fiblant els parpres», donde, al cambio sintáctico, se añade la pérdida del referente (el sujeto en Leopardi era la mujer), con lo que se pierde el significado de la escena original. La supresión, por otra parte, de las dos conjunciones copulativas de este fragmento

<sup>16</sup> Véase «Già tutto a cieca oscuritade in grembo, / s'incominciava udir fremer la pioggia, / e il suon cresceva all'appressar del nembo»>«Ja tot dins la foscor cercava hospici, / queia la pluja amb un dringar monòton / i triomfava el bleix de la tempesta».

contribuye a eliminar el carácter acumulativo que estas le conferían en el texto italiano.

La interpretación a la que Esclasans somete el terceto siguiente (vv. 52-54) tiende a banalizarlo. Ya sea porque elimina la descripción implícita del estado en el que se halla la protagonista cuando Leopardi se refiere a ella como «la misera» (aludiendo a su temor), y traducir simplemente como «la dona». Ya sea por la simplificación que observamos en la imagen que nos la describe, que resulta más potente en italiano: «Discior [es decir, “disciogliersi”] sentia la misera i ginocchi»>«els genolls de la dona tremolaven». Por su parte, Esclasans interpretará con notable acierto otros elementos de este fragmento, como, por ejemplo, «muggiva»>«roncava» (en alusión al sonido del trueno), o «metro [es decir, “fragore uniforme”] / di torrente»>«amb fúria impetuosa/ com el Torrent», o incluso «che d’alto in giù trabocchi»>«que en l’espadat s’estimba». Como se puede apreciar, Esclasans no traduce de un modo literal en ninguna de estos casos, pero aquí (al contrario que en otras muchas ocasiones), el resultado es sin duda bastante más feliz.

El terceto siguiente (vv. 55-57) nos sitúa en la misma tónica, con interpretaciones que tienden por momentos a ser de valor explicativo (como sucede con «sbigottita [es decir, fuertemente turbada]»>«amb gran angoixa»). O bien con algún cambio sintáctico, como sucede con la eliminación de la correlación «[co]si che», que introducía una preposición de carácter consecutivo, la cual se suprime en beneficio de una construcción de gerundio simplemente yuxtapuesta («sì che i panni e le chiome ivano addietro [=“erano spinti indietro”, se sobreentiende por efecto del viento]»>«roba i cabells volant enrera»). Junto a esto, cabe señalar la interpretación errónea de «Talvolta» [es decir, «alle volte»] como «De sobte», que transforma el carácter repetitivo de la escena y concuerda mal con el pretérito imperfecto de los verbos empleados.

En un sentido similar, los numerosos añadidos y/o invenciones transformarán el original en los vv. 58-60. Estos se concentran alrededor de la acción del viento (en lugar de la de la lluvia, como sucede en Leopardi)<sup>17</sup>, incrementando la violencia de la escena, al tiempo que la alteran (como se apreciará, por ejemplo, en el traslado siguiente: «le spingea»>«li percutia», en el que asistimos

<sup>17</sup> Véase, sin ir más lejos, el traslado siguiente: «gocce fredde»>«ratxa freda».

al cambio de la noción de empujar por la de golpear, acentuada, si cabe, por el añadido, de cosecha propia, del sintagma «com un fuet» [es decir, «como un látigo»]. La interpretación prosigue en los tercetos siguiente, en los que hallamos la descripción de la tormenta. En los vv. 61-63, se suceden nuevas interpretaciones libres, más o menos acertadas (como «bufera» > «huracà», si bien se pierde con su uso la connotación infernal del término; o «ruggiando» > «cridant», donde se elimina la alusión al rugido del león, optando en cambio por un término más simple y genérico; o incluso «posa» [es decir, «sosta»] > «fadiga»). Sin embargo, resulta mucho más cuestionable «cresceva» > «xiulava», a nuestro modo de ver, no porque sea incoherente con la escena, sino porque se aleja gratuitamente de él. Por su parte, el traslado «venire incontro» > «rondava entorn» sugiere que Esclasans se dejó llevar quizá por un falso amigo, lo cual dio lugar a una interpretación libre del texto. Tendencia que se incrementó, si cabe, en el terceto siguiente, donde los añadidos y/o invenciones provocan el aumento de un verso, alterando la estructura métrica del poema. Curiosamente, no por ello dejaremos de observar varias supresiones en este fragmento (como, por ejemplo, «era terribil cosa / il volar»). Destaca la supresión de la enumeración típicamente italiana, que tiene un efecto acumulativo («polve e frondi e rami e sassi»). Esclasans altera el orden de los elementos implicados («branques i pols, tot junt, roques i fulles») y los separa, como vemos, intercalando el añadido, de carácter adverbial, «tot junt», al cual se sumará, en el verso siguiente, una nueva insistencia en esta noción con la invención siguiente (que es la causante del verso que se incrementa): «en aplec sorollós feien la dansa». Este añadido no solo resultaba innecesario, sino que nos aleja del original. Una tal reescritura del canto leopardiano concluye centrando la atención en el alma que se estremece, y no ya en el ruido de esta escena de tormenta, tan fuerte que uno ni se atreve a imaginarlo («il suon che imaginar l'alma non osa» > «l'ànima s'estremeix sols de pensar-hi»).

Con todo, este incremento en el número de versos que acabamos de ver no será el último. En efecto, en los vv. 67-69 (68-71 para la traducción), se vuelve a romper la estructura estrófica sugerida por el autor. Esclasans se propone reordenar el texto, y suprimir las fuertes dislocaciones sintácticas que este

presenta, acordes con el dramatismo de la escena: «Ella dal lampo affaticati e lassi / coprendo gli occhi, e stretti i panni al seno, / gia pur tra il nembo accelerando i passi». Parafraseando este fragmento, se obtendría algo de este estilo: «Ella coprendo gli occhi affaticati e lassi dal lampo, e stretti i panni al seno». Esclasans no solo reordena los elementos de la frase, sino que también explicita los verbos («tenia», por un lado, y «duia» por el otro), con una clara voluntad explicativa, que se pone igualmente de manifiesto al introducir «i contra l'aigua / seguia avant», en un intento por aclarar –quizá ante todo aclararse a sí mismo– este fragmento. Destaca el uso de los términos «afadigats» y «lassos», que no existen en catalán normativo, y que nos sugieren el recurso –recurrente, como hemos podido comprobar– al calco italianizante en Esclasans.

La parte final del poema se muestra aún más interpretativa, si cabe. La reescritura de los vv. 70-73 (72-74 de la traducción) reordena los elementos de la frase anteponiendo el sujeto (es decir, «llampec», que alude al resplandor producido por el rayo, cuando antes se utilizó, más propiamente, el sustantivo «llamp»). En este fragmento Esclasans no mostrará ningún reparo en recurrir a la invención. Por ejemplo, en «ratllant-li la mirada», o en «li cegava les nines», o bien en el adjetivo «dolorida». A destacar el paso de la vista (en Leopardi) a la mirada en la traducción, y de ahí a las pupilas («nines») en la sinécdoque que incorpora Esclasans al texto en su interpretación. Si por un lado se elimina, de nuevo, la correlación «sì che» que introducía una consecutiva, por el otro, se conservará el pretérito perfecto simple, preservando ese carácter instantáneo y la contundencia del original. Por su parte, Esclasans elimina la sucesión de copulativas (excepto la segunda de ellas) que hallamos en los vv. 73-75 (75-77 de la traducción), y que conferirían un carácter acumulativo al texto. Estas se ven substituidas por comas, optando por la yuxtaposición. Esta reordenación se orienta a anteponer la descripción del trueno a la del vacío que hallamos en el original, incorporando con acierto un *enjambement* («l'èter / tremi») entre los vv. 76-77 de la traducción. Son varias las interpretaciones más o menos libres que presenta este pasaje: desde «acchetossi»>«s'allunyà», al añadido de «la gran [buidor]» y del verbo «tremí»; desde «stette il vento» [es decir, «si fermò»]>«l'alè dels vents va dispersar-se», a «in quel momento»>«de sobte», que acentúa el carácter repentino de la acción. Y, en la conclusión

lapidaria –nunca mejor dicho– del poema, Esclasans, fiel a la voluntad explicativa que le hemos visto recurrentemente, sentirá la necesidad de explicitar el referente del pronombre («ella») empleado por Leopardi: «Taceva il tutto; ed ella era di pietra» > «Tot callava; i *la dona* era de pedra» [la cursiva es mía].

#### 4. CONCLUSIONES (PROVISIONALES)

Una de las características más destacadas de la labor de este traductor pone de manifiesto la gran liberalidad con la que este trata los originales, en el plano tanto formal como semántico, hasta el punto de que cabe hablar más bien de reescritura libre de los mismos, a menudo transformándolos y adaptándolos para encajar dentro de los parámetros estéticos novecentistas que él profesaba. Nos hallamos ante una operación translaticia muy libre e interpretativa, como venimos diciendo, casi tanto como la que pudimos ya constatar a propósito de «Dei Sepolcri» de Foscolo<sup>18</sup>, lo que nos pone de manifiesto varios aspectos de la labor de Esclasans como traductor. En primer lugar, su voluntad innegable, y continuada en el tiempo, de contribuir a la modernización del repertorio literario a través de la difusión de la literatura italiana en nuestras letras. Y, en segundo lugar, su visión de la traducción como operación muy próxima a la reescritura del texto, con propósitos que tienden claramente a apropiarse de la obra y del autor al servicio de sus propias finalidades, en este caso, fundamentalmente en la línea del afianzamiento de los presupuestos estéticos novecentistas. Es así como hemos hablado ya al principio, en un anticipo de estas conclusiones, del carácter de traducción «domesticadora» –en el sentido que emplea este término Lawrence Venuti– del original, ya se trate de Leopardi, Foscolo, y quizá en menor medida de Petrarca.

Como vemos, Esclasans se ocupó de autores y estilos muy distintos, así como de épocas también muy distantes entre sí, motivo por el cual se confirma que su intención, más allá dar respuesta a un interés personal por Leopardi, o bien de ejercitarse en una forma poética determinada (como el idilio, la canción, el soneto, etc.), era, más bien, contribuir a la creación de un nuevo canon poético a partir de la difusión de la literatura italiana en el panorama cultural catalán

---

<sup>18</sup> Véase la nota 9 de este estudio.

de la época. Este era un objetivo ampliamente compartido por muchos novecentistas, quienes consideraban la literatura italiana como un referente de primer orden para la actualización y modernización tanto del repertorio catalán como de la producción poética –literaria, en general– en esta lengua. De ahí la importantísima recepción de los autores italianos que se observa en la primera mitad del siglo XX en Cataluña, hasta la guerra civil, de la que la labor de Esclasans que hemos comentado, con sus luces y sus sombras, forma parte de manera ineludible.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPS, Assumpta (2016). *La traducción en la creación del canon poético. Recepción de la poesía italiana en el ámbito hispánico en la primera mitad del siglo XX*. Berna: Peter Lang.
- (2023). «“Le ricordanze” de G. Leopardi en el ámbito hispánico». Biblioteca di *Rassegna Iberistica*, 34, pp. 91-114.
- ESTELRICH, Joan Lluís (1889). *Antología de poetas líricos italianos*. Palma de Mallorca: Escuela-Tipográfica Provincial.
- ESTELRICH, Joan (1926). «Entre la vida i els llibres», en *Assaigs*, tomo IV (pp. 18 y ss). Barcelona: Llibreria Catalònia.
- LEOPARDI, Giacomo (4 de agosto de 1935). «Poema XXXIX». A. Maseras (trad.). *La Veu de Catalunya*.
- (diciembre de 1936). «A Silvia». A. Maseras (trad.). *Catalunya: revista d'informació i expansió catalana*. Buenos Aires, p. 50.
- (1938). *Cants*. A. Maseras (trad.). Barcelona: Oasis.
- LÓPEZ-PICÓ, Josep M<sup>a</sup> (1928). *Temas. Exercicis de geografia lírica*. Barcelona: Imprenta Altés.
- MASERAS, Alfons (1937). *Primer Centenari de Giacomo Leopardi 1798-1837*, en *Casal de Cultura*, publicació n.º 1 (Barcelona).

APÉNDICE

«La calma després de la tempesta» (Traducció de Agustí Esclasans)

- |  |   |
|--|---|
| <p>Ja s'ha esvaït l'oratge;<br/>         refilen els ocells, i la gallina<br/>         de nou per la sendera<br/>         va dient el seu vers. A la muntanya,<br/>         5 cap a ponent, la gran blavor retorna.<br/>         Tot el camp va aclarint-se<br/>         i el riu s'escola per la vall serena.<br/>         S'omplen de joia els cors i altra vegada<br/>         neix la fressa i la vida<br/>         10 de les usades feines.<br/>         Surt a la porta el vilatà; la tasca<br/>         duent a les mans; i, tot cantant, aixeca<br/>         la vista al cel; la dona<br/>         para el palmell per veure si la pluja<br/>         15 fugí ben lluny; i l'hortolà renova<br/>         trescant per les dreceres<br/>         el crit de cada dia.<br/>         Ja surt el sol, que torna i fa somriures<br/>         per damunt de les viles i les comes.<br/>         20 La família, per rebre'l,<br/>         obre balcons, finestres i terrasses.<br/>         Dringa un esclat de picarols; el cotxe<br/>         Trontolla per la ruta<br/>         I el viatger reprèn la seva marxa.<br/>         25 Cada cor sent la joia.<br/>         Quan, amb delit més àgil,<br/>         l'home ha tornat als seus amats estudis?<br/>         O a l'obra antiga? O a l'empresa nova?</p> | <p>Quan oblidà, com ara, les sofrances?<br/>         30 Fill dels afanys, oh gaudi!<br/>         Joia vana, que ets filla<br/>         del temor fugisser, on s'obrí estatge<br/>         qui la vida avorria, amb tanta fúria<br/>         que la mort s'allunyava!<br/>         35 Tàcita, freda, trista,<br/>         la gent, en llarg sofrir, palpita i plora,<br/>         sols per veure un instant com s'esvaeixen<br/>         els llamps, els vents, els núvols.<br/>         Oh natura benigna,<br/>         40 són aquests els teus dons; les delectances,<br/>         són aquestes; i aquestes, les ofrenes<br/>         que tu fa sals mortals. És cosa noble,<br/>         de preu entre nosaltres,<br/>         l'eixir de penes. Amb un gest amplíssim,<br/>         45 tu escampes la misèria;<br/>         i el dol surt espontani; aquella engruna<br/>         de goig que, alguna volta,<br/>         per mostra i per miracle,<br/>         neix de l'afany, és gran tresor. Oh trista<br/>         50 nissaga dels humans, tan benvolguda<br/>         dels eternals! Si algun dia en la dolença<br/>         t'atorguen que respiris,<br/>         serà gran goig. Beata<br/>         podràs creure't, i lliure de malures,<br/>         55 si la mort ve a guiar-te piadosa.</p> |
|--|---|

## «Fragments (XXXIX)» (Traducció de Agustí Esclasans)

- Ja a l'occident la llum de jorn moria,  
 damunt la vila el fum s'aquietava,  
 i llanguia la veu dels cans i els homes;  
 ella, girada a l'amorosa meta,  
 5 despertà caminant per una landa  
 com cap altra bella i tan florida.  
 Pertot arreu feia claror dispersa  
 la germana del sol, i la garlanda  
 dels arbres s'argentava amb la celstia.  
 10 Dintre l'oreig els branquillons cantaven,  
 i el plor del rossinyol que sempre es queixa  
 feia joc amb el plany de la fontana.  
 Limpid el mar al lluny, i les artigues,  
 i les florestes, en la pau brillaven,  
 15 i els cims agermanats de les comelles.  
 La vall bruna dormia al fons de l'ombra  
 i els turonets, tot a l'entorn, vestia  
 del seu candor la piadosa lluna.  
 Només al mig de la sendera, trista,  
 20 la dona fent camí; i el vent que escampa  
 tantes olors, la cara li cobria.  
 Si era beata, no sabia dir-ho;  
 gaudi prenia d'aquell món que veia,  
 i el cor un goig més gran li preparava.  
 25 Oh com fugiu, serenes hores belles!  
 No duren molt les coses delitoses  
 i sols s'aferma la cruel sofrença.  
 Heus ací que la nit ja va obscurint-se  
 i l'alta faç del cel, que era tan bella,  
 30 muda l'encís i el va tornant paüra.  
 Un núvol gris, padrí de la tempesta,  
 cobreix els pujolars, i tant creixia  
 que ja ha tapat la lluna i les estrelles.  
 Ella el veia, temible desplegant-se  
 35 i escampant-se per l'aire amb calma dura,  
 com per fer-li un dosser damunt la testa.  
 La llum morent s'ajeia i s'enraria,  
 mentre pel bosc els vents es desvetllaven,  
 pel bosc profund de l'ombra acollidora.  
 40 I cada instant creixia l'amenaça,  
 Tant, que punyits per l'espavent, frisosos,  
 Els ocells en la fronda esvolateguen.  
 I el núvol creix i creix, arrossegant-se  
 vers la marina, tant, que un dels seus límits  
 45 tocava els monts i l'altre les onades.  
 Ja tot dins la foscor cercava hospici,  
 queia la pluja amb un dringar monòton  
 i triomfava el bleix de la tempesta.  
 Dintre les boires, en barreja folla,  
 50 cremaven els llampecs, fiblant els parpres;  
 L'aire era encès i era la terra trista.  
 Ja els genolls de la dona tremolaven,  
 i el tro roncava amb fúria impetuosa  
 com el torrent que en l'espadat s'estimba.  
 55 De sobte, s'aturava i l'aire tètric  
 guaitava amb gran angoixa, i prosseguia  
 corrent, roba i cabells volant enrera.  
 I amb el pit contra el vent, la ratxa freda  
 trencava, i l'aire negre xop de pluja  
 60 com un fuet la faç li percurdia.  
 I el tro rodava entorn com una fera,  
 cridant horriblement, sense fadiga;  
 i l'huracà xiulava entre el diluvi.  
 Per ci per lla, companys del gran desordre,  
 65 branques i pols, tot junt, roques i fulles,  
 en aplec sorollós feien la dansa;  
 l'ànima s'estremeix sols de pensar-hi.  
 Ella del llamp, afadigats i lassos,  
 tenia els ulls, i duia ben estretes  
 70 les robes contra el pit, i contra l'aigua  
 seguia avant, accelerant els passos.  
 Però el llampec, ratllant-li la mirada,  
 li cegava les nines; dolorida,  
 parà de cop. I el cor perdé les forces.  
 75 Guaità enrera i, de sobte, els llamps cessaren,  
 s'allunyà el tro, la gran buidor de l'èter  
 tremí, l'alè dels vents va dispersar-se.  
 Tot callava; i la dona era de pedra.