LA LITERATURA ITALIANA EN ESPAÑA (1800-1830): A PROPÓSITO DE TORQUATO TASSO Y VITTORIO ALFIERI

ASSUMPTA CAMPS
UNIVERSITAT DE BARCELONA

En la presente comunicación abordaremos el estudio de las traducciones de autores italianos llevadas a cabo en España en las tres primeras décadas del siglo pasado. En primer lugar, nos detendremos especialmente en el análisis de la imagen que se construye por entonces en nuestro país de la producción literaria italiana: los autores que más interés suscitan, las obras o géneros que más repercusión alcanzan, así como las lagunas y exclusiones significativas. En un segundo momento, nos centraremos en el estudio de dos de los autores más significativos en la historia de la traducción de este período, como son Torquato Tasso y Vittorio Alfieri.

Los autores italianos susceptibles de traducción en esos primeros años del siglo XIX eran fundamentalmente los clásicos italianos como Dante, Petrarca, Boccaccio, acompañados de otros más recientes como Macchiavelli, Ariosto, Tasso, Goldoni o Parini. Junto a estos, cabe hablar de los escritores italianos coetáneos. La literatura italiana de esos años estaba dominada por el neoclasicismo y por el incipiente romanticismo que ya apuntaba a partir de 1815, y cuyos autores se habían formado, por cierto, en el gusto neoclásico. Las directrices dominantes de esos momentos, y desde finales del XVIII, en Italia son el redescubrimiento del clasicismo de la mano de Winckelmann o Lessing, por ejemplo, el resurgir del platonismo y de la búsqueda de la belleza ideal en el arte y en las letras... Sin embargo, se percibe ya un claro protorromanticismo en esos momentos en la superación de la rigidez normativa de la Arcadia precedente, en la introducción de Rousseau, en el osianismo y el culto a la poesía popular, en la recuperación de Vico, en la obra de Alfieri, etc., que empieza a insinuarse en un cambio de sensibilidad en ciertos autores, como Foscolo, más tímidamente en la prosa ilustre y liberal de Pietro Giordani, pero incluso perceptible en algunos momentos en la poesía de Monti, sin duda áulica y fastuosa, tan amante de la reelaboración neoclásica de los mitos y temas ofrecidos por la tradición literaria, por otra parte. Incluso detrás de las discusiones de la época sobre la corrupción de la lengua literaria y el necesario o no retorno a las posiciones del siglo XIV, es decir de la polémica entorno al clasicismo que surge a partir de las importantes *Proposte di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca* de Monti (1817-1826), se percibe ya lo que será

un tema fundamental del romanticismo italiano posterior, anticipando tanto las discusiones entre clasicismo *versus* romanticismo como las teorías manzonianas sobre la expresión lingüística, y los estudios de Tommaseo, por citar unos casos.

Es esta Italia protorromántica en muchos aspectos, anclada por un lado entre la poesía de Monti y de otros poetas menores de su misma escuela, como Ippolito Pindemonte (1753-1828) o Cesare Arici (1782-1836) -famoso, por otra parte, como traductor de Virgilio-, y por el otro lado en la historia y la prosa patriótica de un Mazzini, un Cattaneo, un Berchet, o un Vincenzo Gioberti; esta Italia donde imperan la prosa ilustre de Giordani, o la historiografía de Pietro Colletta, el neoclasicismo de la escuela montiana junto a la poesía sentimental, la prosa memorialista, y las primeras muestras de novela histórica con Manzoni; es una Italia que acoge con prudencia el romanticismo europeo con la difusión de los escritos de Mme de Staël, de los hermanos Schlegel y de Schiller o Goethe, de Byron o Chauteaubriand, y de Walter Scott, y que empieza a mostrar un cierto cambio de sensibilidad, muy moderado respecto al gusto romántico imperante fuera de sus fronteras, pero que estará siempre contaminado de referencias políticas resurgimentales, así como de la polémica contra el clasicismo, tan persistente en un país de fuerte tradición literaria.

Sin embargo, el análisis de las traducciones registradas del italiano por esas fechas no muestran demasiada atención ni conocimiento profundo por ese particular momento efervescente de la historia literaria italiana reciente. Destacan, en este sentido, algunos autores como Macchiavelli, con una traducción de *El príncipe* publicada en Madrid por Amarita en 1821 (algo anterior al centenario de su muerte, que se celebraba en 1827); Goldoni, cuya traducción de *La buena criada,* obra de Fermín Rey, se publicó en Madrid hacia 1804; y sobre todo Vittorio Alfieri y Torquato Tasso. Hay que decir, en lo referente a Goldoni, que su presencia en ámbito hispánico es sin duda relevante en este período que abordamos, siendo muy interesante el estudio de la recepción. No obstante, por tratarse de ediciones en italiano de sus obras teatrales, publicadas en Barcelona ya sea por Generas, Dorca o Roca, caen fuera del estudio de la historia de la traducción, que nos ocupa aquí.[1] Ni qué decir tiene que la recepción catalana es muy posterior, dado que las primeras muestras de traducciones de obras goldonianas a esta lengua se sitúan a principios del siglo XX.

Una mención especial merecen así mismo dos autores relevantes, como son Ugo Foscolo y Alessandro Manzoni, junto con un tercero, Silvio Pellico, cuya recepción, sin embargo, se inicia en España pocos años después de cerrar el período que abordamos aquí, es decir en los inmediatos años 1830, en los tres casos, siendo claramente subsidiaria del gusto romántico, y dependiente, por lo tanto, del período inmediatamente anterior.

---

[1] En el primer tercio del siglo se publicaron, todas en Barcelona, las siguientes obras de Goldoni en italiano: *L'amore della patria. Tratta dalla commedia dell'abbate P. Chiari* (Generas, 1801); *La scelta dello sposo* (Generas, 1806); *La sposa di tre mariti* (Dorca, 1819); *Adela di Lusignano* (Dorca 1819), *Aureliano in Palmira* (Roca, 1822); *La schiava in Bagdad* (Roca, 1822); *Il matrimonio segreto* (Dorca, 1822); *Il falegname di Livonia* (Dorca, 1822); *I pretendenti delusi* (Dorca, 1823); *Il carnevale di Milano* (Dorca, 1823).

Dichas traducciones consisten en las *Últimas cartas de J. Ortis*, de Ugo Foscolo, publicadas por A. Bergnes y Cía. en Barcelona en 1833 (reeditada en 1834), al parecer distinta de la versión anterior, obra de José Antonio Miralla, publicada por primera vez por la Imprenta Fraternal de Dios de La Habana en 1822 (de escasa circulación entre nosotros), reeditada en 1835 por la Imprenta Argentina de Buenos Aires. En segundo lugar, la primera traducción castellana de la obra maestra de Manzoni, conocida en un primer momento como *Lorenzo o los prometidos esposos*, en la traducción de Félix Enciso Castrillón, editada en Madrid en 1833, novela que habría de conocerse más tarde con el polémico título de *Los novios (historia milanesa del siglo XVI)*, que como es sabido se aleja del original *I promessi sposi*, obra del traductor Juan Nicasio Gallego, presentada en cuatro volúmenes por la Imprenta Antonio Bergnes de Barcelona en 1836-1837. En el mismo sentido, cabe hablar de *Mis prisiones*, de Silvio Pellico, obra que se presenta en traducción castellana de un tal O. A. S. B. en París en 1835 en dos ediciones, y en Burdeos, en traducción castellana también de Pedro Martínez López, en 1836. Y ya en nuestro país, en traducción de A. Retondo por la Imprenta Aguado de Madrid en 1837 y 1838.

Al margen de esta breve, pero significativa, presencia de la literatura italiana en España, se abren los dos capítulos más relevantes, correspondientes como decíamos, a Tasso y Alfieri. En el primer caso, es decir el de la recepción de Tasso entre 1800 y 1830, cabe citar las siguientes traducciones: en primer lugar, el poema épico *El Godofredo o la Jerusalén restaurada*, traducido en verso del italiano por Melchor de Sas, y publicado por la Imprenta de Tomás Gorchs de Barcelona en 1817 en dos volúmenes, así como otra versión, obra de Juan Sedeño, conocida como *La Jerusalén libertada*, traducida en octavas y publicada en Barcelona en 1829 en dos volúmenes, esta vez por la Vda. e Hijos de Gorchs. Destaca la siguiente traducción constatable de esta obra, ilustrada profusamente, con el mismo título de la precedente, pero "traducida al castellano de la traducción francesa hecha en prosa en 1774, corregida y publicada en 1814 por Antonio Izquierdo de Wasteren", tal como reza, publicada así mismo en dos volúmenes en Madrid por el impresor y librero Tomás Jordán, aunque en 1832. Se trata de unas primeras muestras de la obra de Tasso en nuestro país -no la primera estrictamente hablando, por descontado-, ya que como es sabido el grueso de su recepción es bastante posterior. Pero sin duda la obra que más atención mereció de su producción habría de ser la fábula pastoril que se conoce como *L'Aminta*, traducida en castellano ya a principios del siglo XVII, pero ampliamente presente en el período de 1800-1830 que abordamos. En efecto, hallamos varias ediciones de esta obra maestra, desde la traducción de Juan de Jáuregui, publicada por Edición Estereotípica de Madrid en 1804 (con el monograma de la Academia Española), con sucesivas ediciones en 1811 en Madrid y en 1820 en Burdeos, así como otra de 1820 de Barcelona (Imprenta de José Busquets) hecha a partir de la primera edición italiana (es decir, con el razonamiento de Tirsi al final del primer acto). La misma versión de Jáuregui se reimprime por Eusebio Aguado de Madrid en 1829 en una edición muy cuidada de tan sólo 200 ejemplares, precedida de

una advertencia al editor escrita por Fermín Caballero y con notas de Hidalgo. Un año más tarde (1830) aparece editada de nuevo por la Imprenta de Miguel de Burgos, de Madrid. No mencionaremos las siguientes ediciones de la misma traducción, que se suceden a partir de esta fecha, ya que caen fuera de nuestro campo de estudio, pero es obvio que esa versión de Juan de Jáuregui de 1607 (Roma) -oriundo de Sevilla y cortesano de los reyes Felipe III y Felipe IV, muerto en Madrid en 1650- constituye el texto base de la traducción del original de Tasso que se conoce en España, y que ha sido recurrentemente incluida en varias colecciones prestigiosas de clásicos. Existe, por otra parte, otra edición castellana de esta obra que retoma la anteriormente publicada en Sevilla en 1618 (publicada junto a las *Rimas* de Juan de Jáuregui, en las páginas de la 1 a la 92), ya reimpresa anteriormente como tomo VI de la "Colección de poetas españoles de D. Ramón Fernández" en 1786, por cierto. Ésta se presenta en Madrid en 1822, en las páginas de la 207 a la 294 de la traducción del *Arte de amar* de Ovidio.

Capítulo aparte merecen las traducciones de la obra apócrifa *Noches de Tasso,* traducción de *Le veglie di Tasso*, publicadas por el exiliado Giuseppe Compagnoni durante su estancia en Francia, y editadas en París en 1800. De dicha obra, que gozó de una notable aceptación en Francia e Italia, por cierto, existen varias traducciones españolas, empezando por la versión castellana directa del italiano de un tal D. F. M. S. y R., publicada en Barcelona en 1832 por la Librería de José Torner (Imprenta de J. Verdaguer). Asimismo, cabe hacer mención de la traducción libre del original italiano, acompañada por una sucinta biografía del autor, que publica con licencia A. Bergnes y Cía. en Barcelona también en 1832. Esta traducción, aunque no especificaba el traductor, sabemos que fue obra del insigne Manuel de Cabanyes acompañado de J. Roca Cornet, y fue publicada antes del 23 de agosto de ese año. De ella aparecerá una segunda edición ilustrada publicada en Barcelona en 1839 (con posterioridad a la muerte de Cabanyes), editada por la Librería de Serafín Bergnes. Lo cierto es que tanto D. F. M. S. y R., como Cabanyes y Roca Cornet creyeron estar traduciendo una obra de Tasso, puesto que ignoraban cuál era verdaderamente su autor. Por lo tanto, a efectos de la recepción española de Tasso, hay que incluir dichas traducciones, perfectamente válidas para los autores de la época.

Ciertamente nadie pondrá en duda la maestría de *L'Aminta*, fábula pastoril a medio camino entre la égloga dialogada y el melodrama, donde el autor narra los amores del pastor Aminta por la ninfa Silvia, que al final se muestra condescendiente. Esta historia, donde la temática sentimental se viste de un preciosismo literario, y de un gran refinamiento cortesano, para acabar proyectándose en el mundo mítico, en un ambiente idílico abarrotado de referencias literarias, debió seducir fácilmente a los traductores españoles que mencionamos -así como lo hizo con Leopardi-, y merece sin duda la atención que suscitó entre nosotros, pero sorprende, quizá, que superara en este período histórico a otra gran obra de Tasso, es decir al poema heroico *La Gerusalemme liberata*, de gusto sin lugar a dudas más trágico, de expresión lírica más barroca, de sensibilidad más turbulenta y protorromántica, en fin, más acorde con los tiempos.

El segundo caso que proponíamos, las traducciones de Alfieri aparecidas en estas fechas, nos sitúan de lleno dentro del interés de la época por la tragedia de temática clásica. En esos años nos constan un total de cinco obras dramáticas alfierianas, sobre todo publicadas en Madrid, aunque no exclusivamente. A saber: *Roma libre*, en traducción de Antonio Saviñón -que es un nombre recurrente en este caso- publicada en Cádiz en 1812 -fecha y lugar no casuales, por cierto, como tampoco el título escogido- por la Imprenta Tormentaria, edición retomada por la Imprenta que fue de García, de Madrid, en 1820. Del mismo traductor es la versión castellana de *Polinice o los hijos de Edipo* publicada por la Imprenta de Catalina Piñuela en Madrid en 1814. En la misma línea cabe mencionar, sin duda, la traducción de *Virginia* -una de las llamadas "tragedias de libertad" del autor-, obra de Dionisio Solís, publicada por la Imprenta Repullés en Madrid en 1813, con reedición años más tarde, en un contexto histórico distinto per sin duda con una funcionalidad similar, en Madrid en 1869. *Merope*, por su parte, en traducción castellana de Miguel de Burgos, apareció publicada por la Imprenta de Burgos en Madrid por las mismas fechas, en concreto en 1815. Mientras que *Orestes* fue publicada sin mención del traductor por la Imprenta que fue de García en ese mismo año y ciudad, siendo reeditado por la Imprenta de Ildefonso Mompié de Valencia en 1815 y en 1816. Por cierto que ambas obras se reproponen más tarde al lector español, al igual que ocurrió con la tragedia *Virginia*: *Merope* en 1870, por obra de J. Eugenio Hartzenbusch, en una edición que se presenta en Barcelona; y *Orestes* en traducción de Santiago Infante de Palacios, por la Imprenta Ramírez y Cía también de Barcelona, en 1869. Ni qué decir tiene que dicha recepción es uno de los casos más fehacientes de apropiación y utilización de la imagen de un escritor, y su colocación histórica en estos dos momentos de nuestro siglo pasado -que no hemos querido desligar, ni podemos hacerlo sin perder su verdadero significado- nos habla bien a las claras de la imagen que Alfieri muestra en España por entonces. Lo sorprendente quizá, y sólo en parte, es que haya que esperar bastantes años -hasta principios del siglo XX, para ser exactos- antes de ver traducido en castellano *Della tirannide* (1777), conocido entre nosotros como el *Tratado de la tiranía*, el mismo que en 1832, sin embargo, aparece publicado en París en versión portuguesa. Y decimos sólo en parte porque muy probablemente dicha obra, donde se desarrolla el concepto alfieriano de libertad, fuera de un propósito demasiado explícito para el contexto español, mientras que éste, aunque no desaparecía, ciertamente permanecía más velado en las tragedias del autor italiano. Pero lo cierto es que el gusto por el teatro en verso, y por las figuras heroicas, por el ímpetu y el ardor lírico del autor, encajaba perfectamente en esa sensibilidad protorromántica del momento. Hay que poner de manifiesto, sin embargo, que los traductores prefirieron no las obras de Alfieri que pasan por ser sus mejores tragedias, es decir el *Saúl* y la *Mirra*, sino otras de menor relevancia, pero donde la representación lírica de los sentimientos se muestra, no obstante, con toda su violencia (como en *Polinice* o en *Orestes*, por ejemplo).

Lo cierto es que en el contexto español de esos años 1800-1830 hallamos una laguna absoluta en lo referente a los clásicos italianos, especialmente Dante, Petrarca (cuyos V centenario de la muerte en 1821, y V centenario del nacimiento en 1804, respectivamente, pasan completamente desapercibidos), y Boccaccio, así como Ariosto (se prefiere a Tasso, como vimos), o Vico (cuya recepción es algo posterior, a decir verdad). Por su parte, de los autores del siglo XVIII, relativamente recientes, por tanto, se prefiere claramente a Alfieri, a la vez que se prescinde del ilustrado Parini, mientras que Goldoni interesa sobre todo en relación a las representaciones teatrales, y sólo en italiano. Y entre los coetáneos, tanto Foscolo como Manzoni empezarán a ser conocidos entre nosotros algo más tarde, en la misma década de los años 1830, mientras que Leopardi, como sabemos, goza de una recepción mucho más tardía, plenamente contemporánea. Nada podemos decir de los autores neoclásicos italianos, que marcan la primera parte del período estudiado: ni Vincenzo Monti, ni Vincenzo Cuoco, ni Cesare Arici, ni Ippolito Pindemonte, por no hablar ya de un Romagnosi, un Fornaciani, un Perticari, un Colletta, ni siquiera de un Pietro Giordani. Y tampoco esa nueva sensibilidad que ya se respira al final de ese período en Italia, en obras como las de Di Breme o Vincenzo Gioberti, en los escritos de Giuseppe Manzini o Giovanni Berchet. O en Borsieri, en Silvio Pellico, en Cesare Balbo. O, en fin, en los estudios de Tommaseo. Ni siquiera el teatro romántico italiano -un Niccolini, un Giraud, etc.- está representado en este capítulo de las traducciones en España, por entonces. Para algunos de esos autores habrá que esperar aún unos años para ello; otros ni siquiera gozarán de esa suerte. Pero resulta de todo punto evidente que la traducción -así como la recepción en general- se orienta en un determinado sentido, aquí como en otros contextos, y como siempre ocurre, por otra parte, respondiendo a una cierta funcionalidad que cobra significado gracias, precisamente, al contexto histórico del sistema de acogida, prescindiendo, en muchos casos, no en todos, del significado o valor de los autores en su país de origen. Es, como decíamos al principio, una *lectura*, que pone en evidencia su carácter de apropiación.