

TRADUCIR A MACHADO AL ITALIANO

Problemas planteados por el poema "Crece en la plaza en sombra"

Hemos escogido un poema de la primera época, que se encuentra ya en la primera edición de *Soledades* (1903; compuesto en 1898-1902), y de allí ha pasado a la segunda (1905), y luego a la tercera, *Soledades, Galerías y otros poemas* (1919), para compararlo con las traducciones italianas de Oreste Macrí (M), en cuya edición lleva el n° xxxi (31) y de Claudio Rendina (R). También nos referiremos a poemas de otras épocas, citando siempre por la edición de Macrí. Como complemento hemos traído a colación la versión inglesa, también en verso, de A. Trueblood (T), donde lleva el n° 8.

Anticipamos la impresión de conjunto de que los dos traductores logran transmitir el contenido del poemita, y participar en la impresión intimista del poeta que ya desde esta primera época aplica a sí mismo el contraste entre la antigüedad perduradora del templo y la vejez caduca de un viejo mendigo, trascendiendo en los dos versos final toda figuración concreta.

No obstante las versiones difieren entre sí y del original: los traductores renuncian *volentes nolentes* a transmitir algunos aspectos del original e introducen otros, en aras de diferencias de lengua o de gustos personales. Ver cómo logran una fidelidad sustancial con alteración de los particulares será el objeto de este estudio, que presentamos siguiendo los puntos pertinentes de un esquema articulado, con unas divisiones (A texto, B metro, C grafía y fonética, D morfosintaxis, E léxico, F retórica y poética), que permitan poner de relieve las características del modelo y comparar

los textos italianos entre sí respecto a él, preparando el camino para el análisis de otras poesías. Adelantamos aquí que el tema del mendigo había aparecido en el poema casi inmediatamente anterior, que lleva el número 26.

A. El texto, sin variantes, ha pasado por las tres ediciones sucesivas sin cambios sustanciales, excepto por la división en tres estrofas que aparece desde la 2ª edición, y que es también el de las versiones italianas, hechas sobre la 3ª.

B 1.1. En cuanto al metro, reconocemos dentro de la división tripartita susodicha una forma alirada, en endecasílabos, con un heptasílabo inicial, y otros dos intercalados. Los endecasílabos vienen repartidos por el ritmo entre *a maggiore*, los de 2, 3, 4, 7, *a minore* los de 5, 9, 11 y 12.

El cómputo de las sílabas y el ritmo mandan en ambos traductores cuando sustituyen 11 *claro* por M 11 *lucente*, R *luminoso* (la transfusión es posible en muchos otros lugares, donde la circunstancia métrica lo permite, como en 7.21 "tarde alegre y clara", 8.20 "y clara la pena"). Sin embargo, sólo en la versión de M, especialmente en los endecasílabos, reconocemos la imitación como criterio prioritario, por lo que sus desvíos de la letra del original serán ocasión casi siempre para una comparación textual objetiva, sin menoscabo de sus méritos como traductor. Veamos, pues, los particulares.

Crece en la plaza en sombra
 el musgo, y en la piedra vieja y santa
 de la iglesia. En el atrio hay un mendigo...
 Más vieja que la iglesia tiene el alma.
 5 Sube muy lento, en las mañanas frías,
 por la marmórea grada,
 hasta un rincón de piedra... Allí aparece
 su mano seca entre la rota capa.
 Con las órbitas huecas de sus ojos
 10 ha visto cómo pasan
 las blancas sombras, en los claros días,
 las blancas sombras de las horas santas.

In ombra cresce sulla piazza
 il musco, e sulla pietra vecchia e santa
 della chiesa. Nell'atrio c'è un mendico...
 Più vecchia della chiesa è la sua anima.
⁵ Adagio sale nei mattini freddi
 per la scala di marmo
 a un cantuccio di pietra... Lì compare
 l'arida mano tra la rotta cappa.
 Con le orbite vuote dei suoi occhi
¹⁰ ha visto come passano
 candide ombre nei lucenti giorni,
 candide ombre delle ore sante.

*

Cresce il musco in ombra
 nella piazza, tra vecchie pietre sante
 della chiesa. Nell'atrio c'è un mendico...
 Ha l'anima più vecchia della chiesa.
 Sale lento lento, il freddo mattino,
 per le scale di marmo
 ad un angolo di pietra... Lì sbuca
 la mano secca dalla cappa rotta.
 Con quelle orbite vuote dei suoi occhi
 ha visto come passano
 le bianche ombre, nei giorni luminosi,
 le bianche ombre delle ore sante.

Moss grows in the shadows of the square
 and on the church's old and sacred stone.
 In the portico is a beggar...
 His soul is older than the church.
 On cold mornings he slowly makes his way
 up the marble steps
 to a nook of stone... There his bony hand
 emerges from the tattered cape.
 Through the hollow sockets of his eyes
 on bright days
 he has watched white shadows pass,
 white shadows of the holy hours.

1.2. Machado practica la sinalefa en todos los encuentros vocálicos, incluyendo los que implican una pausa fuerte, en 3 y 7, o leve, 2 y 5; lo mismo se puede decir de los lugares pertinentes de M, excepto en 11, 12, entre *candide* y *ombre*: para la distinta distribución de las sinalefas, v.i. C 2.2.

1.3. La pausa versal coincide con la sintáctica, excepto en 7-8, donde se separa el predicado y el sujeto con encabalgamiento fuerte; en los demás casos de unión entre vv. queda amortiguada por una pausa leve, en 2-3 tras pareja de adjetivos, en 10-1 por formar una unidad los vv. 11-2 tras el predicado 10 *pasan*, 1-2, 9-10 tras el complemento invertido (v.i. D 11).

2. Hay asonancia *a-a* en los versos pares, que ninguno de los dos traductores puede imitar (v.q.i. F). A la asonancia se suma con una función al parecer análoga, como de extensión hacia el interior del verso, el paralelismo entre 5 “en las mañanas frías” y 11 “en los claros días”, que solo M conserva (v.q.i. 1.2).

C 1. El texto escrito tiene en la inicial minúscula de 4 *iglesia* un signo diacrítico que falta en el leído (v.i. D 3.1). Otros signos diacríticos son propios de la convención ortográfica española, aunque no los observen siempre los editores. Tal es el la ausencia de tilde en 10 *como*, que no es interrogativo (v.i. D 8). En cuanto a la interpunción, la traducción de M en la edición que tenemos a la vista presenta menos pausas leves marcadas con (,); según el uso italiano omite este signo en 5-6, 6-7 y 11, donde la (,) aparta el complemento circunstancial en el modelo (v.i. 1 D 10).

2.1. En la fonética (sobre cuyos rasgos contrastivos volveremos en E 0.1), observamos aquí que 5 *muy*, átono, no tiene correspondencia en ital. *molto*, por lo que la traducción literal * “sale mucho lento” presentaría una secuencia de apoyos rítmicos muy próximos unos a otros (de ahí el auge del superlativo orgánico en *issimo*, esdrújulo); no nos

extraña, pues, que el italiano no se adhiera literalmente al español en la ponderación (La diferencia prosódica vale también para esp. *gran(de)*, ital. *grande*).

2.2. Para la adecuación métrica obstan las diferencias de la fonética sintáctica de los dos idiomas, ya que el italiano permite un mayor número de contracciones entre preposición y artículo y de sinalefas. Esto se compensa hasta cierto punto por el caso inverso de la preposición *en* frente a ital. *in* o *su*, especialmente en *1 crece—en*, *plaza—en*, que ocasiona una primera diferencia sustancial cuando los traductores se ven obligados a emplear una preposición que empieza por consonante: M *sulla* (bis) y R *nella* (bis), sobre lo que volveremos más abajo. Entre las diferencias léxicas que afectan a la fonética sintáctica señalaremos la que se da entre 11-2 *sombras(s)* e ital. *ombr(e)*, cualquiera sea la razón de la diferencia (por contaminación acústica entre *sol* y *sombra*, o por contracción de *solombra*).

D 1.1. Frente a *mañana*, el ital. tiene tanto *mattino* (cf. lat. *tempus matutinum*) como *mattina* (cf. lat. *hora matutina*), por un criterio de extensión semántica (*mattino*) indica la parte del día comprendida entre la salida del sol y el mediodía, especialmente en relación con el horario; *mattina* tiene el mismo significado, pero difiere a veces cuando se toma como parte del día (también influyen el uso regional y la convención literaria, como se ve en los cambios introducidos por Manzoni en *I promessi sposi*).

1.2. Por el número, hemos de considerar licencia poética, regularizada en las dos traducciones, el singular *grada* (v.i. F 3.2), que Machado emplea en 6 "por la marmórea grada" (v.i. *ib.* 1.1), frente al plural de la norma, "gradas" (v.i. E 3.2); en ital. M *scala*, R *scale* son más fácilmente intercambiables (pero v.i. E 3.1).

Sombra en el sintagma *1 en sombra* (v.i. E 2.2.1) se distingue normalmente de 11, 12 *sombras* por adecuarse aquél a los nombres de masa, y éste a los numerables, aunque la frontera entre el singular y el plural en Machado no

puede explicarse en términos gramaticales y léxicos, por cuanto que *sombra* fluctúa continuamente entre la proyectada por el individuo, que debería poder pluralizarse, y por tanto en rigor numerar, 23. 16 “tu sombra”, 37.5 “mi pobre sombra”, y la sombra aun más evanescente de las abstracciones, 52.71 “si sois una sombra de la primavera blanca”, 52.80 “yo soy una sombra también del amor”; entre la sombra proyectada, como en 7.11 “Alguna sombra sobre el blanco muro”, y el uso más o menos vagamente atmosférico de los sintagmas, como el nuestro, o como los también frecuentes *a la sombra*, *dar sombra*. Aun cuando va acompañado de un numeral, como en 17.4 “mil sombras en teoría”, falla la clasificación.

En cuanto a *pietra*, es nombre de masa en el sintagma adjetivo 7 *de pietra* (v.i. E 2.2.1), y de entidad numerable en el pl. **pietras*; aunque allí, el nombre del edificio y el del material de que está hecho, en la jerarquía habitual sonaría: * “en la iglesia de pietra”, que la inversión desjerarquiza; el plural en R2 “tra vecchie pietre” representa la forma numerable en una traducción que describe el entorno, por lo que puede cualificarse de más que libre.

Agregaremos de paso que 2 *musgo*, comparado con el pl. *musgos* en 114.247, evidencia una alternancia entre números que en español es más frecuente por el predominio del plural. Hay una sustitución de número, según vimos en R 5 “il freddo mattino” “en las mañanas frías”, posiblemente arbitraria, pero v.i. 5.6. xxx.

2.1. Todos los adjetivos se emplean como atributivos, menos 5 *lento*, predicativo (para las respectivas soluciones, de las que sola la de R conserva la misma función, v.s. C 2.1 et i. 6); sobre **tutto*, que desempeñaría una función análoga, v.i. *ib.*

2.2. El adjetivo va pospuesto, con un cambio en R 2 “tra vecchie pietre sante”, que nos interesará en F 2.1; antepuesto en 6 “la marmórea grada” y 11, 12 “las blancas sombras”, contra el orden normal que pospone las indica-

ciones de la sustancia y del color; cf. M, R “scal(e) di marmo”.

3.1. El artículo determinado en 4 “Más viejo que la iglesia” da la iglesia como conocida (v.i. 4.2, y cf. “con la (I)glesia hemos topado”); en 11,12 “las blancas sombras”, Machado pone las sombras como parte consabida de su universo imaginario; M omite el artículo, en aras del apoyo en 4^a del endecasílabo *a minore*: “candide ombre”; a cuyo propósito recordaremos que la omisión del artículo refleja un artificio poético común a los dos idiomas, con una distribución que podrá estudiarse en el conjunto de los poemas machadianos.

3.2. El uso del art. indeterminado sorprende cuando modifica al lexema connotado, 2 *rincón* (v.i. E 3.1), que en otros poemas irá precedido del art. det. lo cual llama la atención sobre todo en M, donde la connotación de *cantuccio* es más explícita (v.i. E 3.1). Respecto a lo que vimos de M 11,12 “candide ombre” tenemos un caso inverso, p. ej., en 13.46 M “un vento caldo soffiaua” ← “cálido viento soplabá” (R, más libre, se sustrae mediante el uso predicativo, “caldo il vento, s.”). Recordaremos de paso, que como compensando por el avance más lento del artículo indeterminado, el español puede expresar la indeterminación con el adj. indef. *algún*; cf. 7.14 “algún vagar de túnica ligera”.

4.1.2. El adjetivo posesivo presenta para el ritmo una diferencia entre el español y el italiano no conmensurada con su valor semántico por cuanto aquel ha perdido la posibilidad de anteponer el artículo (que en época medieval y hasta cierto punto también en la clásica proporcionó no pocas posibilidades al verso), y se ha quedado con el adjetivo posesivo átono, con el único trueque circunstancial posible con el tónico pospuesto (cf. 121.11 “Por estos campos de la tierra mía”); el italiano en cambio, menos en algunos casos gramaticalizados, tiene la secuencia artículo + adjetivo posesivo tónico + sustantivo, lo que ha ocasionado en la lengua literaria la frecuente reducción al ar-

título determinado; véase en 7-8 ambos traductores: M "Lì compare / l'arida mano", R "Lì sbuca / la mano secca" ← "Allí aparece / su mano seca"; pero véase también en Machado 107.2.14 "donde posa la mano distraída", 164.3.12 "en la desnuda mano" (prescindiendo de la ausencia del adjetivo posesivo en usos fraselógicos; v.q.i. F 3.1).

En cuanto al uso del adjetivo posesivo, son equivalentes los tres textos en 9 "Con la órbitas huecas de sus ojos", M "Con le orbite vuote dei suoi occhi", R *íd.*, donde la modificación es obligada (v.i. E 3.1), aunque en conjunto puede decirse que fuera de cualquier condicionamiento fraseológico (como en *ital. con la coda dell'occhio*) y estilístico, el uso de *adj. pos.* es menos frecuente en italiano que en español (y en éste menos que en inglés).

4.2. En 4 "Más vieja que la iglesia..." hemos visto el uso del artículo determinado con un valor que debería ser a la par anafórico y deictico, propio del adjetivo demostrativo. Sobre R "Con quelle orbite..." ← 9 "Con las órbitas...", donde el adjetivo demostrativo es del traductor, volveremos en G.

5.1. La expresión de la existencia, que en español se manifiesta con 3 *hay*, que lleva incorporada y gramaticalizada la ubicación, y (*lat. ibi*), tiene su forma correspondiente en italiano *c'è*, que aquí emplean ambos traductores: "Nell'atrio c'è un mendico", a pesar de que el sonido africado (v.i. E 0.1) y la omnipresencia de *ci* en el idioma no lo recomienden para la poesía (v.i. 12); no nos extrañaría *"Nell'atrio, un mendico...", con omisión del predicado, como en efecto sucede en pasajes descriptivos como 51.4 "Dalie nel tuo giardino" ← "En tu jardín hay dalias" (para la posible razón de que se conserve aquí v.i. G). Por lo demás, la oración nominal es más frecuente en la traducción de M, pero no exclusiva, ya que como recurso poético pertenece también a Machado (cf., p. ej., 4.22, con tonema ascendente, 111.9-10).

5.6. No hay motivo para que los traductores se aparten del modelo en el uso de los tiempos: el presente en las par-

tes descriptivas, 1-3, 4, y también en las narrativas 5-7, y el pretérito perfecto en la conclusión retrospectiva, donde cuadra para abarcar las dos, como expresión de un proceso cuyos efectos perduran en la fantasía del personaje, tanto si "ha visto" en su sentido propio, como si "ha visto" por antífrasis, estando ciego. Sin embargo 5 "Sube...", al ir seguido de "en las mañanas frías" habría de trasladarse al ámbito de la acción repetida, que saca la acción de lo temporal, a no ser que la frase complemento, que en B 2 hemos visto en el aspecto formal, funcione aquí como mero estilema (v.q.i. G).

6. El poema no tiene adverbios, excepto los funcionales 4 *más* y 5 *muy*; para M 5 *adagio* en sustitución de *lento*, v.i. E 1.2; solo diremos aquí que el uso predicativo de ital. *lento* equivale a esp. *despacio*. En italiano se podría esperar *tutto* con valor adverbial en * "tutta rotta", dicho de *cappa*, en lugar del escueto *rotto* (v.i. E 3.2).

7. La preposición *en*, la más frecuente con mucho en nuestro texto, sirve para el complemento circunstancial, tanto de lugar, 1 bis, 2, 3, como de tiempo, 5 "en las mañanas frías", donde hemos visto R "il freddo mattino", con cambio de número y omisión de la preposición; la forma sin preposición, como supervivencia de una forma flexiva latina, es posible en español con modificación gramatical, de artículo indeterminado, "una mañana" (cf. 114.49 *et passim*), o demostrativo: "esta(s) mañana(s)" (en castellano medieval se daba también en singular sin modificación; cf. *Libro de buen amor*, 1313a "Otro día mañana antes que fues de día").

La distribución de *en* entre M 1-2 *su* y R 1 *in*, a la que aludimos en C 2.1, nos hace reparar en su doble función respecto del italiano (un caso análogo, aún más frecuente, es el de *di, da* ← *de*). Mientras que en español *en* se repite, ital. *su* se adapta mejor, respecto a la dimensión vertical, a 2 "en la piedra" (si *crecer* equivale *mutatis mutandis* a *trepar*); ital. *in* es más adecuado a "en la plaza"; T se sustrae muy felizmente: "Moss grows in the shadows of the

square"; y luego emplea *on*: "on the church's old and sacred stone"; si ha de repetirse la misma preposición para ambas funciones, sin embargo, es preferible *M su* (también para transmitir la impresión de unidad entre la plaza y la iglesia); *R in*, en el segundo tramo, lleva hacia un desvío que ya nos ha parecido poco feliz, "tra la pietre".

Cabe destacar, en el plano de la lengua, como peculiar del español la preposición *7 hasta*, que permite introducir el complemento sin más, mientras que el italiano requeriría *fino a* o *sino a* (*salire a* hace esperar un término del movimiento conocido, "salire alla cima" o modificado "salire al suo cantuccio"; v.q.i. E 2.2.2 para el parangón con el inglés).

La prep. *entre*, en cambio, se corresponde con ital. *tra* (o *fra*), cuyo uso acabamos de ver en R 2, cuando introduce un nombre numerable en plural; cuando se emplea con nombre singular no numerable en 7-8 "Allí aparece / su mano rota entre la rota capa", tanto esp. *entre*, como ital. *M tra* (pero más aquél, especialmente en Machado), son de una sintaxis más bien impresionista (el enunciado analítico en prosa hubiera sido "por entre los pliegues o los dobleces de...", con la combinación de dos preposiciones, posible en español, y en inglés (cf. *from among*, que sin embargo no cuadra aquí), pero no en italiano, que no las acumula (aunque ha de reconocerse que también en español se va perdiendo en parte este instrumento de precisión). Agregamos que la otra posibilidad en poesía era la de usar un verbo más específico que admitiera el complemento con la prep. *de*; cf. 26. 7-8 "manos que surgen de los mantos viejos / y de las rotas capas"; en nuestro verso, R soslaya la dificultad eligiendo un verbo de contenido semántico específico que le permite usar *da*: "sbuca dalla..." (v.i. E 2.1, para *aparecer* v.i. G).

8. La conjunción *como* en 10-1 "ha visto como pasan / las blancas sombras", se halla entre * "he visto pasar" (cf. 3.9-10 "algo... que todavía / vemos vagar por estas calles viejas", o con el gerundio, como en 37.35 "allí te vi vagan-

do...”) y * “he visto cómo (de qué manera) pasan” (cf. lat. *quomodo*, interrogativo y completivo en época tardía), y es propio de la lengua literaria (excepto en el tipo “Verás como no viene”, Moliner), con antecedente en un uso muy difundido en la primera mitad del siglo xvi (cf. Keniston 42. 241), cuando el español coincidía en más usos sintácticos con el italiano; por haberse conservado en italiano *come* completivo, los traductores coinciden: “come pasano”.

10. La oración que acabamos de ver en 10-1 es la única compuesta en el poema, frente a cinco oraciones simples, que difieren, sin embargo, por la variedad de su extensión, orden interno y entonación, y que se destacan de la prosa corriente por el asíndeton. Los traductores se atienen a estas características, excepto por el orden interno (v.i. 11).

11. En ninguna de las seis proposiciones de las que consta el poema hallamos el sujeto a principio de oración, lo que de por sí es indicio de que el texto no contiene enunciados objetivos, como sería el de * “el musgo crece en los lugares sombríos”. Ocupan el primer lugar, además del adverbio, 7 “Allí aparece...”, el complemento circunstancial, 3 “En el atrio...”, aquí porque el discurso prosigue de manera anafórica (con *atrio* referido a *iglesia*); otras veces el complemento circunstancial sigue (para la disposición en 1-2 v.i. xxx); pero también el predicado verbal se halla en apertura de discurso, como entrando *in medias res*: 1 “Crece...” 5 “Sube...”, o el nominal, 4 “Más vieja que la iglesia...”.

La anteposición en 9-10 “Con las órbitas... / ha visto...”, realza lo insólito del complemento circunstancial (v.i. F 3.1): al lado del más normal *“(Lo) ha visto con sus propios ojos”, * “Con sus propios ojos (lo) ha visto” pone de relieve el instrumento (v.q.i. F 3.1).

Aparte de 5 “Sube muy lento, en las mañanas frías”, donde solo R traduce manteniendo el orden (para el número en R, v.s. 7; para M v.i. F 2.2), los traductores se adhieren al texto del modelo; se exceptúa 1-2 “Crece en la

plaza en sombra (,) / el musgo", donde el complemento circunstancial precede y el sintagma adjetivo sigue, con una secuencia muy del estilo de Machado; M, probablemente por el metro: "In ombra cresce sulla piazza / il musco"; R "Cresce il musco in ombra / sulla piazza" (sobre la posible asociación de *musgo* con *sombra* v.i. E 3.2.).

12. Una clasificación de la sintaxis del poema habrá de tener en cuenta tanto lo que refleja de la lengua hablada (v.i. E 3.2), como lo que introduce de más exclusivamente literario y poético, con una amalgama difícil de desentrañar y muy ardua de trasfundir a otro idioma (en especial al italiano, que tiene una tradición literaria tan marcada).

Consideramos como una concesión a la lengua del modelo 3 "Nell'atrio c'è un mendico...", con un *c'è* tan corriente en la lengua italiana como en la española *hay*, del que ya dijimos que se siente como poco apropiado a la lengua poética tanto por su contenido analítico, como por el sonido africado (que la lengua literaria puede evitar empleando *v'è*), y por la frecuencia (* "Nell'atrio, un mendicante..." sería el tipo que esperaríamos, y que de hecho se constata en no pocos lugares de las traducciones italianas). En cambio, sólo R coincide con el modelo en la versión de 4, donde M opta por otra solución, a saber:

Más vieja que la iglesia tiene el alma
 Ha l'anima piú vecchia della chiesa
 Più vecchia della chiesa è la sua anima.

Si analizamos el original y R, reconocemos como propio de las lenguas romances el tipo *tener (avere)* + el nombre del órgano o facultad + la modificación predicativa de éste; así, p. ej., en *tener el alma en un hilo*. En la solución de M reconocemos, pues, una de tantas opciones por una lengua más elevada. Para la clasificación de la sintaxis de Machado, sin embargo, ha de reconocerse aquí una adaptación sólo parcial a la lengua común, ya que no son de ésta ni la modificación insólita de *alma* (v.i. E), ni lo ambiguo

de *iglesia* (aun cuando se oyera * *Iglesia*) para describir la edad del hombre (la lengua coloquial tiene sus propios términos de comparación; cf. “más viejo que Matusalén”). M recupera la categoría del adverbio (* “sube despacio”), *adagio sale*, y conserva el carácter literario por la inversión.

13. M “la sua anima è più vecchia della chiesa”, sin embargo, puede verse también bajo otro aspecto, y yuxtaponerse a 7-8 “Allí aparece / su mano seca entre la rota capa”, donde Machado y sus traductores presentan un tipo innovador respecto de la lengua corriente, con el nombre de una parte del cuerpo como sujeto sintáctico, en presencia del sujeto lógico personal, cuando lo normal sería que el sujeto personal fuera también el sintáctico con “sacar la mano” como predicado (esto sin prejuzgar los muchos usos de *alma* y sobre todo de *corazón* como sujeto en frases del tipo 121.6 “mi corazón está vagando en sueños”, donde perdura el uso latino, y especialmente el latino bíblico). Aquí M *l'arida mano*, R *la mano secca* (éste con el cambio de verbo que vimos) representan un desvío ulterior, con la supresión del adjetivo posesivo que en el modelo remite a la persona (v.s. 4.1).

E 0.1. La relación entre el léxico del poema y de sus versiones italianas es de repertorio, o sea de equivalencia, en la mayoría de los casos de palabra a palabra, por el porcentaje muy alto de vocablos de origen latino (sólo se exceptúan aquí 7 *rincón*, y la prep. ib. *hasta*), con lo que la traducción se reduce a la adaptación a la fonética del idioma receptor, y la diferencia en la impresión acústica que producen sendos textos se debe a los consabidos fenómenos de pérdida o conservación de la vocal postónica: 4 *alma* # *anima* (v.q. 7.3 *limpio* # *limpido*, con consecuencias semánticas); sonorización o conservación de las oclusivas, intervocálicas o ante grupo equivalente: 3 *mendigo* # *mendico*, 4 *iglesia* # *chiesa*, 7 *piedra* # *pietra*, o agrupadas: 2 *musgo* # *musco*; simplificación o conservación de las oclusivas dobles: 8 *capa* # *cappa*, ib. *roto* # *rotto*, ib. *seco*

secco; desaparición o presencia de la fricativa sonora: 5 *frío* # *freddo*; conservación del grupo consonántico o reducción a consonante + yod, 11 *claro* # *chiaro*. La mayor sonoridad del español, aparte de la sordez casi equivalente en 10 *pasan* # *passan*, queda contrapesada con la frecuencia de las sibilantes finales, en el morfema de plural, e incidentalmente también en 1 *sombra* # *ombra*, con la presencia de la interdental sorda en 7 *aparecer* # *apparire*, M *comparire* (pero cf. la africada en 3 *c'è*, que la lengua literaria sustituye a menudo por *v'è*, además del impacto fónico de la velar aspirada sorda en 2 *viejo*, 9 *ojo*).

Sobre las vocales volveremos en F 1.1, tras constatar aquí que el morfema de plural permite la repetición de la vocal de la raíz en 12 *santas*, lo que no es posible en los plurales vocálicos del italiano, *giorni*, *sante*.

0.2. En cuanto a la posibilidad de opción entre palabras marcadas por la moción de género, el español no tiene alternativa en 5 *mañana*; el italiano, en cambio, puede escoger entre *mattino* y *mattina*, según vimos en D 1.1.; aunque el contexto sugiere aquí *mattino*.

1.1.1. La contextura léxica del poema es demasiado tenue para contener palabras de la misma familia, lo que en otros poemas pone a prueba las posibilidades relativas del español y del italiano (¿qué hacer, p. ej., ante 128.25-26 *hogaño* / *antaño*?).

1.1.2. En cambio, dentro del espacio de doce versos, ilustra la repetición de palabras, que se refleja en los textos traducidos excepto eventualmente cuando implican relaciones sintagmáticas. Por ser ésta una de las características del dictado machadiano, pondremos las palabras repetidas en orden de frecuencia, indicando también (por la concordancia de Rosselli) el número de apariciones en la obra total de Machado; a saber: sustantivos: 1, 11, 12 *sombra* (entre 115); 2, 7 *piedra* (entre 74); 3, 4 *iglesia* (entre 9); adjetivos: 11, 12 *blanco* (entre 156); 2, 4 *viejo* (entre 141); 2, 12 *santo* (entre 50). De otras que no se repiten en el poema habría también que señalar la frecuencia, como en

el caso de 10 *pasar*, por la importancia que tiene en el mundo fantástico del poeta.

1.2. La proporción entre las distintas categorías denuncia la superioridad numérica de las formas nominales, con 21 sustantivos y 13 adjetivos (pero excluyendo los sintagmas; v.i. 2.2), y 7 verbos; el número de verbos queda invariado en las traducciones, y varía ligeramente el de las formas nominales, con el aumento en los dos del sustantivo a costa del adjetivo en 6 *di marmo* por *marmóreo*, y el incremento del número de adjetivos en R por la repetición de 5 *lento*, en cuyo lugar correspondiente M introduce un adverbio, con contenido semántico, *adagio*.

2.1. En cuanto a la formación de las palabras, notamos el simple 6 *grada*, con el que (prescindiendo del número singular; v.s. D 1.2), se corresponde el derivado italiano *gradinata*, que ninguno de los dos traductores emplea, por hipermétrico.

El adjetivo en *-eo* en nombres de sustancia aparece aquí en 6 "en la marmórea grada" (v.q. en 26.4 ya citado, 32.5, y en otros poemas, donde se dice de la taza de fuente), sin quedar reflejado por el homólogo italiano, al parecer por razones que no tienen que ver con la formación.

En el poema no hay verbos derivados o compuestos; R *sbucare* (por lo demás opaco en cuanto a *buco*, y por lo mismo en cuanto a una eventual asociación con el adj. 8 *rotto*), no tiene antecedente en el modelo (v.i. G).

2.2.1. El sintagma adjetivo 7 *de piedra*, en cambio, como forma panrománica generalizada para indicar materia, pasa al italiano (v.i. 4.4); en Machado su frecuencia se debe también al hecho de que permite en muchos casos la alternancia entre el adjetivo y el sintagma (cf. 24.8 "la fuente de mármol"; v.q. 11.3 *dorado* y 1.21 *de oro*). Extendemos el ámbito de los sintagmas a los que se forman con *en*, comprendiendo en esta categoría a 1 *en sombra* (v.q. 3.5 íd., 13.1.27 "El agua en sombra", 15.1 "La calle en sombra", 32.3 "en la glorieta en sombra"); aparte el carácter de por sí más transitorio de *en sombra*, que se trate de un sintag-

ma y no de un complemento circunstancial lo sugiere también el hecho de que en lugar de *en sombra* se dan en otros poemas varios adjetivos respecto de los cuales aquel es preferible: el frecuente *sombrío* (cf. 54.1 "está la plaza sombría"), no es exactamente equivalente por el sema, oscuridad, que implica (cf. 10.3 "el viejo paredón sombrío"; más ejemplos en Morreale, v.i. bibliografía); *umbroso* y *umbrío* no están tan aclimatados en español como ital. *ombroso* (Machado emplea aquel sólo una vez en 23.4 "en la revuelta umbrosa", éste, dos, en 10.1 "en el jardín umbrío", 101.53 "en la floresta umbría"). Agréguese que *en sombra* alterna con el metafórico *de sombra* (cf. 40. 27 "de tu mirar de sombra", M "del tuo notturno guardare"), y está sujeto al trueque de jerarquización respecto al nombre del lugar (cf. 27.12 "que desdeñas la sombra del sendero", 28.15 "Nosotros exprimimos la penumbra de un sueño en nuestro vaso").

2.2.2. Aunque el poemita no contiene ninguna frase sustantiva verbal, introducimos este apartado para comparar los verbos simples 5 *subir*, ital. *salire*, con T *to make one's way up*, frase transitiva con la preposición incorporada (v.s. D 7), que, como tantas otras frases analíticas del inglés, es más visualizable.

3.1. En cuanto a la extensión semántica de los términos, pasa a las traducciones *hora santa* en 12 "horas santas" → "ore sante", sin que tengamos que preguntarnos si el poeta se refería a su sentido más restringido en las prácticas devotas (lo que parece menos probable), o al sentido técnico de 'hora canónica del oficio divino', o vagamente al tiempo en relación con el impacto del lugar sagrado (cf. 176.4-5 "Se apaga el canto de las viejas horas / cual rezo de alegrías enclaustradas").

No plantea problemas 3 *órbita*, y menos por cuanto viene seguido de *ojo*, que especifica su uso traslaticio moderno (segregado del astronómico con el que lo registra todavía el Diccionario llamado "de Autoridades" (Aut.). Para la interpretación del pasaje, v.i. 3.1).

Problemático para el traductor puede ser *rincón*, que en Machado aparece no sólo en sentido propio (cf. 3.7, 71.4), sino a menudo con sentido metafórico, en 7 claramente, y en otros lugares, como 13.18, vagamente conexo con la definición de Aut.: “se aplica también al domicilio o habitación particular de cada uno, con abstracción del comercio de las gentes” (citamos de Aut., más bien que del diccionario académico actual, ya que por ser de 1726 nos permite traer la palabra de más lejos); M traduce con *cantuccio*, más felizmente en 13.18, con *nicchia* (cf. T aquí *nook*); hemos de rechazar R *angolo*, como más alejado de la metáfora; para **angolino*, que la admite, v.i. 4.

Entre los adjetivos, *hueco* es más extenso que ital. *vuoto*, por cuanto que comprende también la idea de ‘cóncavo’ (v.q.i. F 1). M 11 *candido* ← *blanco*, por el metro, es menos compatible aún con *sombra* por el elemento de luminosidad que incluye (v.q.i. 3.2). Sobre 2, 4 *viejo* → *vecchio* volveremos en 3.2 y en 4. El sintagma adjetivo *de piedra* sufre también la extensión translaticia (cf. Aut.: “metafóricamente... por la dureza de las cosas”).

Entre los verbos, señalamos que 10 *ver*, ital. *vedere*, especialmente en el pretérito perfecto, abarca el terreno que el inglés divide entre *see* y *watch* (T); lo mismo valdría en la poco verosímil hipótesis que Machado lo empleara aquí por anáfrasis (v.i. F 3.1), en cuyo caso ingl. *watch* debería excluirse. En cuanto a *crecer*, ital. *crescere*, no parece que en 1.1 aparezca con el sentido análogo al que tiene en 114.2.B.236, donde se acopla con *elevare*, “a ambas márgenes del río el pinar crece y se eleva”, sino más bien el de ‘criarse’ (ingl. *to grow*), como en 172.10 “ese arbolillo crece no más que para el ave de una cita” (pero v.i. F 1.2.2). Acerca de *pasar*, ital. *id.*, recordaremos que en Machado aparece generalmente con sentido espacial (cf. 25.1 “Tenue rumor de túnicas que pasan”), pero ocasionalmente no sin ambigüedad para con el temporal (cf. 2:28 “Son buenas gentes que viven, laboran, pasan y sueñan”), que aquí cuadraría con la edad del mendigo.

3.2. Si luego consideramos la solidaridad, ha de suplirla la fantasía entre los sustantivos II *sombra* y *hora santa* (v.q.s. 3.1). Tampoco la hay *sensu stricto* entre *viejo* y *alma* (v.q. 41.6 "tu alma vieja", y véase cómo el propio Machado establece la oposición en 7.17, donde *nunca* va con *alma* y el imperativo de *esperar* con *corazón*).

Volviendo sobre algunos de los adjetivos que acabamos de mencionar, es escasa la solidaridad entre II *blanco* e íb. *sombra*, y menor entre M *candido* y *ombra*, según dijimos; en cuanto a *viejo*, la falta de solidaridad que observamos, aumenta por aparecer *viejo* como *tertium comparationis* para con "la iglesia" (v.s. D 3), a la que sí cuadra el adjetivo. Por otra parte, habremos de reconocer lo apropiado de *hueco* respecto a *órbita*, bien sea por el sema de concavidad, que hemos dicho que incluye (v.s. 3.1), o ya que se interprete como 'vacío'; ital. *vuoto* abarca sólo la segunda acepción (v.q.i. E 3.1). *Seco* va bien con 8 *mano* (cf. Aut.: "flaco y de muy pocas carnes"), frente a ingl. *bony* 'huesudo'. El homónimo italiano se emplea sobre todo con *gamba*; M lo sustituye por *arido*, de por sí no solidario con un miembro del cuerpo (sed v.i. 5.2). *Roto* cuadra a 8 *capa* (cf. la definición del diccionario académico, D.A., aplicada a la persona: "andrajoso y que lleva rotos los vestidos", y el dicho, que registra Aut., "Peor es lo roto que lo descosido"). Para ital. *rotto*, que lleva como primera acepción 'quebrado', v.s. D 6 et i. 5.3 (T. *tattered*).

4.1. En el breve espacio del poemita no hay palabras afines; ni siquiera lo son los adjetivos que aparecen emparejados (v.i. F 2.1). Tampoco las hay opuestas; por lo que veremos de *sombra* remitimos a la clara oposición entre *blanco* y *negro* en 111.8 "sus negras sombras en la arena blanca".

4.2. Tienen un rasgo semántico o sema en común II *blanco* e íb. *claro*, dichos aquél de *sombra*, éste de *día* con una suspensión de los rasgos que oponen *sombra* a *blanco* (v.q. 12) por un oxímoron muy machadiano (¿fruto también de su vivencia hispana y andaluza?; véase en sentido

inverso la combinación de luz y polvo en 13.12 “Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta”); la traducción de 11 *claro*, por M con *lucente*, por R con *luminoso*, por el metro, extreman el elemento *luz*; más aún la de M 11, 12 *candido* ← *blanco*, que, sin embargo nos ha parecido poco compatible con *sombra*. También *viejo* y * *antiguo*, con la edad como denominador común (Machado emplea los dos en 6.37 “Yo no sé leyendas de antigua alegría, sino historias viejas de melancolía”, aplicándolos a dos referentes dispares; las versiones italianas, íd. De los dos, *viejo* es mucho más frecuente por ser más susceptible de la connotación subjetiva.

Entre los verbos, 1 *crecer* tendría en común con 5 *subir* el aspecto cuantitativo (cf. D.A. “tomar aumento natural los seres orgánicos”), si implicara progresión o verticalidad (Aut. “hacer más alta alguna cosa o irla aumentando hacia arriba”); pero equivale a *criarse* (v.q.s. D 11), si ser acepta para 5 “sube” el matiz repetitivo que se le recrece de “en las mañanas frías”.

4.3. Son recíprocos 7 *rincón* y * *esquina*, en italiano *angolo* y *canto*, con la diferencia de que éste es menos usado, y M *cantuccio* aparece como más específico y eventualmente connotado (v.s. 3.1); lo mismo vale para * *angolino*, con el que se suspende todavía más la relación de reciprocidad, que en italiano es menos perceptible.

4.4. De los campos semánticos está representado el de la naturaleza, con 2 *musgo* y 1 *sombra*, cuya asociación se impone (aunque probablemente por otros motivos) en las dos versiones. En el ámbito de las sustancias minerales, *mármol* (aquí 6 *marmóreo*, dicho de *grada*), y *pedra* deberían diferenciarse (por lo que podría surgir duda acerca del supuesto recuerdo de una iglesia específica), si en la poesía de Machado no aparecieran en contextos análogos, al parecer como intercambiables (cf. 8.28 “la fuente de piedra”, 24.8 “la fuente de mármol”). Del campo semántico del cuerpo humano, Machado privilegia *mano* para sugerir por sinécdoque (v.i. F 3.1) unas características físicas

y anímicas (v.q. 14.10 "nerviosa mano"). En el ámbito del movimiento puede compararse *pasar* con *vagar* (v.s. las citas que adjuntemos en D 8), que denominan el movimiento *pasar* de transición, *vagar*, indefinido, pero haciendo explícita la imprecisión intrínseca en el uso machadiano de aquél.

5.1. Por la equivalencia con el latín se corresponden el original y las versiones en el uso de 3 *atrio* y 9 *órbita*, en que sólo difiere la fecha de la primera documentación: esp. *atrio* tiene *pórtico* como antecedente (cf. Aut.; así aun en ingl.; cf. T); y *zaguán* como contrincante; *órbita* en conexión oftalmológica, desde Aut. (cf. DCECH); antes se había llamado *cuenca*, todavía en uso, y más transparente. Difieren los dos idiomas por cuanto el italiano puede escoger entre *mendicante* y *mendico*, latinismo de la lengua literaria, que ambos traductores emplean en 4.

5.2. Tiene valor poético en el texto de Machado el adj. *marmóreo*, que se alinea con los adjetivos calcados en los en lat. *-eus*, de este nivel ya en latín M difiere del original por el latinismo *arido* en 8 "l'arida mano", sin antecedente en el original, que se debe probablemente al recuerdo de Mt. 3:3 "homo manum habens aridam" de uno de los milagros de Jesús, que en italiano se tradujo con la misma palabra (desde Cavalcanti y otros), cuando no a la familiaridad del traductor con Horacio (más alejado aquí en cuanto al contexto y al tono; cf. Epod. 8.5 "inter aridas nates"). La presencia en el original o en las traducciones, especialmente la de M., de palabras como la que acabamos de ilustrar habrá de estudiarse en el conjunto por los frecuentes cruces, también por razones métricas (cf. 18.12 *diamantino*, M *adamantino*, 164.3.8 *adamantino*, M *diamantino*).

Aparte el hecho de que los dos idiomas coinciden a menudo, frente al inglés (cf. 6.21 *alar(e)*, donde T emplea *long-cassocked*), séanos permitido introducir aquí a modo de *excursus* una breve apostilla sugerida por M 8 *arido*: ya en el plano de la lengua, una de las diferencias entre el

léxico poético español y el poético italiano estriba en que ora uno, ora otro disponen de alternativas de las que una representa la denominación corriente, la otra se presta para el uso estilístico; en italiano lo hemos visto para 4 *mendico* frente a *mendicante*; en español tenemos, p. ej., 13.2 *estío*, 8 *estival*, 6.2 *verano*, (y **veraniego*), frente a ital. *estate*, *estivo*; 7.8 *hálito*, 1.20 *aliento*, frente a ital. *alito*; 42.2 *onda*, ib. 3 *ol(it)a*, frente a ital. *onda*.

En ambos idiomas se dan arcaísmos, pero Machado los extrema mucho cuando emplea, p. ej., 135.19 *luengo*, y los adapta a su antojo; así, p. ej., en el caso de *lueñe*, usado como adj. en 132.11 “lueñes sierras” (alternando con el adv. *lueñe*), donde M emplea *lungi* (literario pero no arcaico; cf. 13.20 M “Lungi la città dormiva” ← “Lejos la ciudad dormía”); y aparte de hacerse eco de modelos propios, o sea, p. ej., de la poesía cancioneril y clásica en 164.3.14 *heraclitano*, M *eracliteo*, introduce variantes que en italiano serían imposibles, como en el caso de 42.13 *tremar* tras 11 *temblar*, o de 14.16 *trémulo*, ib. 7 *trémolo* (alternando con el patrimonial 11.9 *tembloroso*).

5.2.1. Por otro lado, para el lenguaje literario o poético, no cuenta sólo el carácter generalmente llamado culto de palabras de tipo latinizante; lo veremos a propósito de 9 *órbita* (de los ojos) en F 3.1; y podemos afirmarlo del adj. 5 *lento* (traído por préstamo, con un antecedente patrimonial en *liento*), que se destaca como de la lengua escrita más que de la oral respecto al corriente *despacio*, y al que se recrece en español cierta nobleza por el uso junto a nombres de seres inanimados; cf. 6.15, que citaremos luego (y por la posible reminiscencia virgiliana piénsese en Borges, “Poema de los días”, 21 “lento en mi sombra”). También pueden elevarse al nivel poético palabras patrimoniales corrientes, por su contenido sugestivo, como el de 1 *en sombra*, o por su uso sintáctico insólito, como el de 7 *rincón* (tan repetido a lo largo de la poesía machadiana), o por lo desacostumbrado de su aplicación, como la del adj. *viejo* y del sintagma adjetival 7 *de piedra* (éste como muestra, en-

tre desgarros poéticos mayores de la solidaridad; cf. 14.11 "un largo suspirar de oro").

5.3. Para el elemento de lengua hablada, que nos lleva una vez más a una caracterización del dictado como heterogéneo v.s. D 12 et i. G. Valga aquí la observación de que R "sale lento lento" (cuyo equivalente español sería el arcaizante "muy paso a pasillo", que se lee, p. ej., en Encina 212.81) nos desvía hacia un ambiente más familiar (aún más cerca de la lengua coloquial tendríamos en italiano la expresión *lemme, lemme*). Por contraste véase en Machado, 6.15 "fue una tarde lenta de un lento verano". Para lo que sugerimos de * *tutto* modificando a *rotto* en D 6, véase por contraste 1.24 R "tutta vento e luce" ← "de viento y luz", que por lo demás se aparta del modelo (cf. M "di vento e luce gonfia la bianca vela").

F 1.1. La poesía de Machado se caracteriza en lo fonético por la frecuencia de la vocal abierta *a*, que aparece, como asonante seis veces entre doce, en los bisílabos 2, 12 *santa(s)*, 4 *alma*, 5 *grada*, 8 *capa*, 10 *pasan*, 11, 12 *blancas* en los dos versos finales; es ésta una circunstancia morfológica que no puede imitarse en italiano, por la moción del plural en *-e* de los nombres femeninos. Con palabras como 6 *marmóreo*, Machado parece querer aliviar la repetición sobreabundante, por lo demás sintomática (en *blancas*), de la vocal abierta, lo cual en las versiones italianas no es necesario; compárese también 67.4 "Como en el mármol blanco el agua limpia" con * "Como en la piedra blanca el agua limpia".

En el uso de palabras de vocales oscuras como 9 *hueco* puede percibirse cierto fonosimbolismo; cf. 5.9 "con timbre sonoro y hueco", donde la traducción imitativa se aleja del sentido, R "sonoro e gonfio", y la traducción fiel, del sonido, M "sonoro e cavo").

1.2. A la repetición de las palabras que hemos visto en E 1.2 se agrega la de las construcciones léxico-sintácticas en el mismo tramo, 1.1 "en la plaza en sombra", y del com-

plemento circunstancial a distancia, antepuesto en 1, 2, 3, 11 (v.q. 9), pospuesto en 5 (v.q. 6, 7, 8).

2.1. En la disposición de las palabras señalamos especialmente el desdoblamiento, que tras ser sinonímico en las letras medievales, se había hecho heterogéneo en el Renacimiento; cf. 2 “en la piedra vieja y santa”, M íd. (R regulariza “vecchie pietre sante”); véanse 27.10 “la tierra verde y santa”, 1.10 “parque mustio y viejo”, y también 4.24 “sueño tranquilo y verdadero”, y, con antonimia interior, 7.20 “fragancias vírgenes y muertas”; lo que va parejo con las otras rupturas de la convención que hemos visto a propósito de la solidaridad y de la comparación.

2.2. Lo mismo vale para el paralelismo en el arranque de las dos primeras estrofas: 1 “Crece en la plaza”; 5 “Sube muy lento”, que dentro de la misma entonación conjugó dos verbos cuyo rasgo común se actualiza sólo parcialmente (v.s. E 4.2); R íd.; M, al dejar el predicado en segundo lugar, remplacea el paralelismo parcial con el artificio de la inversión. Los complementos paralelos de 5 y 11 hemos preferido considerarlos en el ámbito del metro.

3.1. 9 *Órbita*, que podría ser simplemente un término anatómico, se hace poético por sinécdoque cuando se emplea como órgano de la vista (pero junto a *ojo*), o de la falta de vista si Machado emplea *ver* por antífrasis: ha visto = ‘no ha visto’, porque tiene las órbitas vacías. La sinécdoque la practica Machado en el ámbito narrativo, cuando, como en tantos otros pasajes de su poesía, hace que de la 8 *mano seca* se deduzca la demacración del mendigo; v. q. s. E 4.

3.2. Volvemos aquí sobre el recurso poético del singular *grada* en 6 “en la marmórea grada”, frente al plural normal *gradas* (v.s. D i-1.2), en el verso paralelo, 26.4 “mendigos harapientos en las marmóreas gradas”, por si *grada* transmite el sentido del conjunto, además de evitar la repetición de la sibilante.

G. Respecto al poemita como obra impresionista tanto en la descripción como en los elementos narrativos, y más

aún en la conclusión, valga aquí la constatación de cómo los tres textos coinciden o difieren. En 3 "En el atrio hay un mendigo", con la ubicación-identidad del personaje que podría considerarse como el primer tramo de un contexto narrativo, hay identidad de las versiones con el original, pero R se sustrae ante el plural de 5 "en las mañanas frías", que introduce un elemento de repetición que hemos visto ser contrario al hilo normal del relato.

En cuanto a la presencia del poeta, y con él de los demás espectadores de la escena, no hay correspondencia en 7-8, por cuanto que allí *aparecer*, M *comparire*, implica más directamente visión, mientras que R *sbucare*, aparte de su mayor especificidad (se correspondería con el español *asomar*, cf. 4.1, 6.2), prosigue al hilo de la narración objetiva. R 9 "con quelle orbite vuote. . ." puede considerarse como una intervención del narrador sin antecedente en el original.

H 1. Hemos visto que las más fáciles de traducir, por lo menos a las lenguas que tienen un acervo léxico común, son las palabras que se yuxtaponen fuera del contexto lógico. A medida que intervienen nexos de este tipo entre las palabras, por un elemento común, original, pero de lengua, como entre 9 *órbita* y *hueco*, nuevo, pero identificable, como entre 8 *rincón* y *de piedra*, la traducción se torna más difícil tanto en lo léxico como también en lo sintáctico (cf. 2.8 "borrachos de sombra negra", con el que no creemos que se corresponda, según lo que vimos en E 2.2.1, M "ubbriachi di nera tenebra"). De ahí que las traducciones que hemos examinado se parezcan mucho en las partes no estrictamente racionales, donde el ejercicio de sustitución puede ser mecánico (y es capaz de repercutir en el propio original, haciendo que se trasluzca como un juego, o hasta un sonsonete), o puede implicar la sintonía del traductor; es muy difícil de distinguir entre las dos actitudes, como no sea por indicios mínimos (como podría ser el de M en 11-2 "candide ombre").

Para la comparación, como de contrapunto, séanos lícito (a los que venimos de una experiencia de poesía clásica), yuxtaponer los tres primeros versos del poemita machadiano, con Eneida 10.205-6: *velatus harundine glauca / Mincius*, y Geórg. 3. 14-15: *ubi flexibus errat / Mincius et tenera praetexit harundine ripas*, donde el recuerdo autobiográfico del poeta se expresa con la ambigüedad sutil del color y de la imagen del velo, en unos versos sin desperdicio, en que se conjugan racionalidad, poesía y pintura.

MARGHERITA MORREALE

Università di Padova.

BIBLIOGRAFÍA

- O. MACRÍ, *Poesie di Antonio Machado*, Milán, 1961^{2a}.
A. MACHADO, *Poesie*. Trad. de C. Rendina, Roma, 1971.
A. FINZI, F. ROSSELLI, A. ZAMPOLLI, *Concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de A. M.*, Pisa, Universidad y CNUCE-CNR, s.d.
M. MORREALE, "Machado entre el lenguaje literario y el realista. Consideraciones sobre las traducciones italianas", Curso monográfico, 1989-90.