Análisis léxico y traductológico de *La casa di Bernarda Alba* y *Col cuore in mano / Cuore alla mano*

ALEX BORIO
Università di Torino

Resumen

Este artículo tiene como objetivo investigar los métodos de traducción aplicados a textos teatrales españoles específicos: *La casa de Bernarda Alba* (1945) de Federico García Lorca y *El corazón en la mano. Paso de comedia* (1919) de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Las traducciones italianas de *La casa di Bernarda* Alba de Amedeo Recanati (1946, Il Dramma), Vittorio Bodini (1965, Einaudi) y Elena Clementelli (1993, Newton Compton) y *Col cuore in mano/Cuore alla mano* (1931/1933) de Gilberto Beccari (publicadas respectivamente en La lettura e Il Dramma), muestran estrategias de traducción basadas en un enfoque semiótico visual.

Palabras clave: traducción, semiótica, tipográfica, análisis del discurso, teatro, lingüística, versión original.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Abstract

This article aims to investigate the translation methods applied to specific Spanish theatrical texts: *La casa de Bernarda Alba* (1945) by Federico García Lorca and *El corazón en la mano. Paso de comedia* (1919) by Serafín and Joaquín Álvarez Quintero. The Italian translations of *La casa di Bernarda Alba* by Amedeo Recanati (1946, *Il Dramma*), Vittorio Bodini (1965, Einaudi) and Elena Clementelli (1993, Newton Compton) and *Col cuore in mano/ Cuore alla mano* (1931/1933) by Gilberto Beccari (published respectively in *La lettura* and *Il Dramma*) show translation strategies based on a visual semiotic approach

Keywords: Translation, Semiotics, Typography, Discourse analysis, Theatre, Linguistics, Original version.

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio adopta un enfoque de investigación centrado en el análisis semiótico para examinar la traducción de textos dramáticos del español al italiano. El marco analítico semiótico se utiliza para comparar los textos fuente con sus traducciones. Más específicamente, como sostiene Morini (2022: 30), "the play can no longer be simplistically 'translated' into a performance, because many things that happen in performance are neither inscribed in nor presupposed by the text". Desde esta perspectiva, "theatre scholarship on translation has primarily focused on the transfer of scripts from one language to another, looking at a semiotic range from literal transcription to free adaptation" (Morini, 2022: 140).

Siguiendo las directrices del grupo de investigación SELITEN@T y del TradDisc Research Group, el análisis textual se lleva a cabo desde múltiples perspectivas teóricas y aplicadas, entre ellas la coherencia, el registro, la intencionalidad y el contexto comunicativo. El método integra asimismo un examen estructural de la disposición grafemática y de las elecciones ortográficas de las traducciones, así como la contribución de los archivos digitales en la recuperación y presentación de material dramático histórico. El objetivo es poner de relieve cómo

Alex BORIO, "Análisis léxico y traductológico de *La casa di Bernarda Alba* y *Col cuore in mano / Cuore alla mano*", *Artifara* 25.2 (2025) Contribuciones, pp. 81-96.
Recibido el 19/12/2025 ✦ Aceptado el 22/12/2025

los rasgos semióticos, tipográficos y ortográficos configuran las traducciones italianas de textos dramáticos españoles de principios del siglo XX, y qué revelan dichos rasgos sobre las prácticas traductológicas, la variación diacrónica y las convenciones teatrales para las que fueron concebidos los originales.

El corpus analizado consta de tres textos: *La casa di Bernarda Alba*, versión italiana de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, traducida por Amedeo Recanati en 1946, y dos versiones de *El corazón en la mano* de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, producidas por Gilberto Beccari bajo los títulos *Col cuore in mano* (1931) y *Cuore alla mano* (1933). Esta selección se justifica a partir de dos criterios principales. El primero es que dichas versiones representan, respectivamente, una publicación pionera en Turín (*La casa di Bernarda Alba*) y un ejemplo de traducción diacrónica (*Col cuore in mano / Cuore alla mano*) realizada por un mismo traductor. El segundo criterio radica en el interés estructural de estas versiones, en particular en lo relativo a la organización de la disposición grafemática en el primer caso y a las diferentes perspectivas ortográficas adoptadas por el mismo traductor en el segundo. Asimismo, como señala César Oliva (2009: 487-488), los autores seleccionados "escribieron para actores y actrices, siendo … ejemplos tangibles de cómo la historia del teatro se ha construido a partir de los rostros de los intérpretes a quienes se dedicaron las obras". Desde un punto de vista metodológico, se han tenido en cuenta las directrices de traducción del acreditado TradDisc Research Group de la Universidad de Oviedo, en particular la primera de ellas, que aborda:

> desde múltiples perspectivas teóricas y aplicadas, el análisis textual para la posterior traducción de los textos objeto de estudio, partiendo de conceptos básicos de los estudios tradicionales de Pragmática y Análisis del Discurso, como la coherencia, los marcadores discursivos, el registro, la intencionalidad, los integrantes del acto comunicativo. (Grupo de Investigación acreditado TradDisc, web)

Asimismo, se ha seguido el marco teórico formulado por SELITEN@T, en particular en lo relativo al sexto punto de sus Objetivos, a saber, fundamentar la investigación desde una perspectiva interdisciplinar, relacionando la literatura con otros procedimientos de comunicación (en este caso, el formato impreso). Del mismo modo, se han consultado los trabajos de Fausta Antonucci (2015), Enrico Di Pastena (2020), Umberto Eco (1975) y Alex Borio (2020). Naturalmente, la traducción de textos dramáticos presenta características específicas propias y, como señalan Teruel Pozas, Montalt i Resurreció y Ezpeleta Piorno, "el dramaturgo no escribe para el lector, cuyo contacto material y físico se limita a las palabras impresas en la página; el resto se deja a la imaginación, a la recreación mental" (2009: 46). Desde esta perspectiva, también se analizará la contribución de los archivos digitales a la recuperación y a la presentación gráfica de los textos que conforman el corpus.

2. LA IMPORTANCIA DE LOS ARCHIVOS DIGITALES

Los archivos digitales desempeñan un papel de importancia fundamental en la investigación de fuentes. El uso correcto y adecuado de los recursos informáticos permite una organización eficaz de la investigación y la comparación entre documentos. Como sostienen Laviña Orueta y Mengual Pavón (2008: 75), estos constituyen, de hecho, objetos de investigación en sí mismos, no únicamente por su valor auxiliar en el trabajo ecdótico y filológico, sino porque abren espacios para nuevas formas de expresión: "Las nuevas tecnologías se sitúan en el centro del interés investigador por diversas razones. No solo son instrumentos de conocimiento, información y formación, sino también objetos de investigación en el ámbito de las humanidades, ya que generan nuevos medios y formas de comunicación" (Laviña Orueta y Mengual Pavón, 2008: 75). En concreto, la archivística es "una ciencia en la medida en que posee un objeto, los

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13071
Artifara, ISSN: 1594-378X

archivos […], y una finalidad: hacer recuperable la información para su uso" (Cruz Mundet, 1994: 64). Por ello, esta disciplina se considerará con entidad propia como "la ciencia de los documentos de archivo y de los archivos como sus custodios y como sistemas responsables de su gestión, así como de la metodología aplicada a ambos, con el objetivo de potenciar el uso y el servicio de los documentos y de los archivos" (Vásquez Guillén, 2014: 385). Los avances tecnológicos han permitido convertir documentos y grandes volúmenes de información en formatos digitales, facilitando el acceso a las fuentes para su consulta y análisis. La UNESCO define los archivos digitales del siguiente modo:

> Digital heritage is made up of computing materials of enduring value worth preserving for future generations, coming from different communities, industries, sectors and regions. Not all digital materials have enduring value, but those that do require active preservation methodologies to maintain the continuity of the digital heritage. (Unesco, web)

En Italia, entre los archivos en los que es posible acceder a datos bibliográficos y a material digitalizado (por ejemplo, documentos, periódicos y volúmenes), cabe mencionar la Biblioteca Digitale della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (activa desde el 12/12/2018), Internet Culturale (activa desde el 22/03/2005), el Archivo Digital del Teatro Stabile di Torino (activo desde el 9 de abril de 2015) y, en el ámbito internacional, Internet Archive (activo desde el 12 de mayo de 1996). Con la excepción de la Biblioteca Digitale della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, que permite la consulta de referencias sin ofrecerlas en formato digital, los demás archivos digitales han hecho posible la recuperación de los textos analizados en este artículo. Por consiguiente, los recursos digitales "a) contribuyen a la difusión de las traducciones a través de Internet y b) resultan extremadamente útiles como herramienta de referencia para traductores, estudiantes, la comunidad científica y académica y, en general, los usuarios de Internet" (Zaro Vera, 2007: 12). En consecuencia, se genera una red de interacciones que facilita el acceso a los datos y proporciona la base para el análisis. Esto ha sido posible gracias al material disponible en los archivos digitales, que permite la consulta simultánea de documentos que, en su forma física, pueden presentar lagunas (por ejemplo, páginas faltantes o deterioro del soporte).

3. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN DE LA PRIMERA VERSIÓN ITALIANA DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

La casa di Bernarda Alba, versión italiana de la obra de García Lorca publicada en *Il Dramma* (n.os 19-20, 15 de agosto–1 de septiembre), es la primera traducción publicada en Italia, tal como se indica en la nota al final del texto, que se cita a continuación:

> AVVERTENZA – Abbiamo, di questa commedia, il diritto esclusivo di pubblicazione e rappresentazione per l'Italia. Gli editori non possono ripubblicarla, nemmeno parzialmente, su giornali o riviste, neppure in altra traduzione. Questa di Amedeo Recanati, è l'unica autorizzata. Nè chicchessia può far uso, in versione italiana, del testo rappresentato in Francia, che a sua volta è esclusivo per quella Nazione. Si diffida chiunque dal rappresentarla, anche in teatri private o in "letture" pubbliche, dal ricavarne adattamento cinematografico, dal metterla in onda alla radio, o comunque farne oggetto di divulgazione in lingua italiana. (*Il Dramma*, 1946: 3)

La advertencia va precedida de una nota que proporciona información sobre la redacción y la publicación del texto original.

> Questa commedia, il cui titolo originale è *La casa di Bernarda Alba* è stata datata, nel manoscritto di Federico García Lorca, come finita di scrivere il venerid 19 giugno 1936. E' stata recitata la prima volta, l'8 marzo 1945, al Teatro Avenida di Buenos Aires, dalla Compagnia di Margarita Xirgu. La parte di Bernarda è stata interpretata da Margarita Xirgu. (*Il Dramma*, 1946: 3)

Por lo tanto, esta traducción tuvo una importancia editorial y un significado histórico, ya que fue la primera publicación de un texto inédito de García Lorca en Italia, precediendo a la primera representación teatral italiana, desde "*La casa di Bernarda Alba* fu rappresentata per la prima volta il 17 maggio 1947 da Wanda Capodaglio con la regia di Vito Pandolfi al Teatro Nuovo di Milano" (Antonucci, 2015: 156).

4. CASO DE TRADUCCIÓN

El marco expuesto anteriormente justifica un breve análisis de la estrategia de traducción adoptada por Amedeo Recanati (1946: 13-29), si bien Fausta Antonucci ya ha llevado a cabo un estudio de esta traducción, centrado principalmente en dos categorías de problemas:

> la prima, composta dalle imperizie linguistiche del traduttore, che danno luogo a veri e propri errori, dovuti o a incomprensione del significato del TP, o a un calco sulla LP che determina una improprietà nella LA; la seconda, composta dalle difficoltà intrinseche del TP, di tipo sia linguistico (doppi sensi, locuzioni fraseologiche) sia interpretativo, che danno luogo a scelte traduttive discutibili che tuttavia è più difficile classificare come errori banali. (Antonucci, 2015: 156-157)

Antonucci identifica específicamente varios tipos de errores:

> Un errore morfologico ricorrente […] è quello che riguarda la resa del condizionale spagnolo, il cui uso è diverso rispetto all'italiano […] Un esempio classico di errore indotto dalla doppia funzione dell'aggettivo possessivo spagnolo «su» ('suo di lui-di lei' oppure 'loro') […] I verbi spagnoli disemici, la cui traduzione in italiano dipende dalla valutazione del contesto e del significato che in esso il verbo assume […] i calchi sulla LP, frequentissimi nella traduzione di Bodini più che nelle altre due […] gli errori traduttivi puramente lessicali […] l'errore lessicale […] indotto da una frettolosa consultazione del dizionario, amico imprescindibile ma anche potenziale nemico del traduttore, se utilizzato senza i necessari controlli incrociati […] la traduzione delle locuzioni fraseologiche […] il mutare degli usi traduttivi per quanto riguarda i nomi propri: tutti tradotti in Recanati, meno il nome di Angustias; tradotti solo parzialmente in Bodini, che curiosamente lascia in spagnolo sia i nomi di María Josefa, la madre di Bernarda, sia il nome di Pepe el Romano. (Antonucci, 2015: 157-158-159; 162; 172)

Todos estos aspectos resultan fundamentales para comprender los desafíos estructurales del proceso de traducción. No obstante, Antonucci centra su análisis principalmente en la traducción de Vittorio Bodini, comparándola con las de Recanati y Elena Clementelli. En el presente estudio se considera exclusivamente la traducción de Recanati, ya que es la cronológicamente más cercana a la primera edición, en concreto la edición de Buenos Aires publicada por Losada en 1945. Es probable que esta haya sido la versión utilizada por Recanati, dadas las similitudes editoriales que se analizarán más adelante. Por el contrario, las traducciones de

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13071
Artifara, ISSN: 1594-378X

Bodini y Clementelli, publicadas respectivamente por Einaudi (1990) y Newton Compton (1993), se basan en ediciones posteriores (Antonucci, 2015: 155-156). La versión empleada en este estudio es la de Ediciones Colihue, publicada en 2000, que "siguió la hecha por Editorial Losada" (Bordón, 2000: 42). Se destacan dos ejemplos que Antonucci no aborda y que pueden resultar de interés para poner de relieve el concepto de traducción metafórica del espacio escénico a la escritura, es decir, un espacio para la interpretación escrita de lo visual. Considérese el siguiente caso: "LA PONCIA. (Sale comiendo chorizo y pan) Llevan ya más de dos horas de gori-gori" (p. 45). La traducción italiana se presenta del siguiente modo: "LA PONZIA *(entra mangiando pane e salame)* — Son già più di due ore che dálli e dálli" (p. 13)[1]. La traducción de Recanati es fiel desde tres perspectivas: tipográfica, antropológica y literal. En cuanto al aspecto tipográfico, el nombre del narrador aparece escrito en versalitas, tal y como figura en el guion original. Sin embargo, el texto de Recanati no fue escrito específicamente con la intención de ser representado. Más precisamente, no fue encargado expresamente para su representación, como se indica implícitamente en la advertencia citada al principio del capítulo, que menciona la prohibición de representarlo sin especificar que dicha representación ya se había establecido. En cambio, fue concebido como una obra de arte. Por lo tanto, la traducción reproduce, mediante un proceso de mimesis gráfica-literal, la misma apariencia de la palabra (las minúsculas mayúsculas antes mencionadas y el estilo en cursiva de la frase entre paréntesis): "(Sale comiendo chorizo y pan) / (entra mangiando pane e salame)". Esto puede denominarse fidelidad tipográfica, seguida del segundo nivel de fidelidad: la fidelidad antropológica. 'Comiendo chorizo y pan' es un comentario sencillo, pero también expresa un 'ritual' gastronómico típico: "En Cazalla de la Sierra (…) comían, muy temprano, migas y, a las doce, un trozo de pan con tocino, chorizo" (González Turmo, 1995: 106). Cazalla de la Sierra es un pueblo rural de Andalucía, en la provincia de Sevilla, y 'Comer chorizo con pan' representa la costumbre 'rural' de la zona. La acción de la obra de Lorca tiene lugar en Valderrubio, un pueblo andaluz de la provincia de Granada, en la España de los años treinta. Aquí hay una referencia antropológica y gastronómica a la sociedad de la época, una costumbre común. Para transmitir este significado, Recanati traduce como: "*pane e salame*". En Italia, *'pane e salame'* es tan tradicional como *'chorizo con pan'* en Andalusía: "Anche l'ospite inatteso era accolto con un bicchiere di vino e magari con pane e salame" (Bazzini, 2015: 21). Por lo tanto, la traducción

[1] Bodini traduce "entra mangiando pane e salsiccia" (p. 11), al igual que Clementelli: "entra mangiando pane e salsiccia" (p. 467). En cuanto al chorizo y el pan originales, ambas soluciones son correctas, ya que el chorizo se define como "trozo corto de intestino relleno de carne, normalmente de cerdo, picada y condimentada, que se cura mediante ahumado" (RAE, s.v. chorizo). Según el diccionario en línea Treccani, salsiccia se describe como "– 1. a. Carne suina (talora anche di cinghiale e, in alcune tradizioni locali, di oca o di carne bovina, equina, ovina), magra e grassa, tagliata a piccoli pezzi o triturata più o meno finemente, salata e variamente aromatizzata, e insaccata in budella di suino (oggi anche in tubi di sottile plastica flessibile e trasparente) di piccolo diametro, che vengono legate e divise a tratti mediante strozzature con spago sottile, in rocchi di misura variabile dagli 8 ai 12 cm, da mangiarsi crudi o cotti a seconda che siano o no stagionati" (Vocabolario Treccani, s.v. salsiccia). Por su parte, el salame se define como "Insaccato costituito da una miscela, più o meno finemente triturata, di carne magra suina, pura o mescolata a carne di altra origine (bovina o equina), e di grasso suino, addizionata di sale, aromi, conservanti e altri additivi. Si consuma per lo più crudo (di solito affettato), dopo conveniente stagionatura. Alcuni tipi di s. vengono sottoposti anche ad affumicatura" (Vocabolario Treccani, s.v. salsiccia). Las dos traducciones están estrechamente relacionadas con las características precisas del original. En el caso del salame, se especifica que "Alcuni tipi di s. vengono sottoposti anche ad affumicatura", lo que se ajusta perfectamente a la descripción del chorizo, 'ahumado'. Del mismo modo, en el Vocabolario etimologico della lingua italiana de Ottorino Pianigiani (1907), salsiccia se describe como "carne di maiale battuta minutamente e salata, posta con altri ingredienti nelle budella dell'animale stesso" (Vocabolario etimologico della lingua italiana., s.v. salsiccia), mientras que el salame se define como "nome generico di carne salata, per lo più di porco, sotto qualunque figura e con qualunque preparazione, acciò si conservi a lungo" (Vocabolario etimologico della lingua italiana, s.v. salame).

de Recanati parece respetuosa y precisa, ya que mantiene la construcción sintáctica con el gerundio de continuidad. Esta estructura se utiliza cuando la acción de la oración principal y la acción de la oración subordinada ocurren simultáneamente (Verhaert, 2016: 37).

Otro caso significativo es la advertencia de Bernarda: "Las mujeres en la iglesia no deben de mirar más hombre que al oficiante, y ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana" (p. 50). La última parte de esta cita cristaliza la construcción que hace Lorca de un universo social cerrado y vigilado en el que el deseo femenino es controlado tanto a través del discurso religioso como de la cultura material. La afirmación de Bernarda funciona como un acto lingüístico que refuerza esta internalización: la prohibición no solo controla la conducta corporal, sino que también prohíbe la agencia visual. El valor semántico de "volver la cabeza" surge como un microgesto cargado de significado moral, que transforma un movimiento físico mínimo en un indicio de transgresión sexual. La expresión metonímica "calor de la pana" ocupa un lugar central dentro de esta economía semántica. Delgado (2008: 57) sostiene que Lorca atribuye una "carga metonímica de los materiales cotidianos para indexar el deseo prohibido y exponer las texturas íntimas de la vida andaluza" a los objetos cotidianos del campo. 'Pana' a principios del siglo XX en España estaba fuertemente asociada con la clase trabajadora masculina, y sus cualidades táctiles –su superficie acanalada, su grosor y su calidez– la convierten en una potente sinécdoque de la masculinidad. La metáfora, por lo tanto, se basa en un sistema semiótico cultural en el que los materiales textiles funcionan como significantes de género y sexualidad. En este sentido, la expresión "calor de la pana" representa una condensación sutil pero poderosa: la tela representa al hombre, la calidez representa el deseo y el acto de 'buscar' representa la sexualidad reprimida socialmente. Bodini y Clementelli traducen, respectivamente, "le donne in chiesa non devono guardare altro uomo che il prete dell'ufficio… Se una volta la testa, è perché va cercando il calore dei pantaloni" (p. 16) y "Le donne in chiesa non devono guardare altri uomini all'infuori dell'officiante, e questo perché porta la sottana. Voltare la testa significa cercare il calore dei pantaloni di velluto" (p. 470). Según Antonucci (2015: 164), en las traducciones de Bodini y Clementelli "ricorre il campo semantico del caldo, cui aveva fatto riferimento anche Bernarda con l'immagine del «calor de la pana» (letteralmente: 'il caldo del fustagno / del velluto', per indicare i pantaloni da uomo)". Además, se observa un cambio que demuestra lo que Lawrence Venuti denomina una estrategia de traducción 'domesticadora', que sustituye los significantes culturalmente específicos por las normas del idioma de destino con el fin de mejorar la legibilidad (Venuti, 1995: 20). Las decisiones tomadas por Bodini y Clementelli para traducir 'pana' como 'pantaloni' preserva el referente (atuendo masculino) al tiempo que se elimina la dimensión material cargada de significado cultural. El término italiano carece de la especificidad etnográfica de 'pana', un tejido arraigado en la masculinidad rural española. Según la formulación de Umberto Eco, la traducción es siempre una negociación entre la fidelidad a la cultura de origen y la inteligibilidad de la cultura de destino. Puede considerarse como un proceso moldeado por "the necessity of compromise between cultural worlds" (Eco, 2003: 6). Las dos traducciones ejemplifican esta negociación: ambas aclaran la connotación sexual para un público italiano que no está familiarizado con los códigos textiles españoles, pero a costa de reducir la compleja estratificación semiótica de Lorca.

El desplazamiento semiótico de 'pana' a 'pantaloni' también produce un cambio cultural. Mientras que los lectores italianos reconocen fácilmente 'pantaloni' como un indicador de ropa masculina, el término no tiene ninguna conexión inherente con la identidad rural o la clase social; su significado es genérico más que contextual. Sin embargo, el original de Lorca inscribe el deseo en la economía sociomaterial de Andalucía. La especificidad textil aquí no es ornamental, sino ideológica, ya que vincula la sexualidad con la fisicidad clasista. Al neutralizar esta dimensión material, la traducción simplifica las interacciones entre género, clase y

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13071
Artifara, ISSN: 1594-378X

deseo que Lorca incorpora en la frase. El contraste subraya cómo los tejidos, en la dramaturgia de Lorca, sirven como significantes culturalmente significativos, y no como meros detalles descriptivos.

Además, la traducción modifica el registro lingüístico. La frase de Lorca "buscar el calor" utiliza un lenguaje sensual cotidiano basado en la experiencia sensorial. Las versiones de Bodini y Clementelli son más directas e incluso ligeramente más crudas –"il calore dei pantaloni"– cambiando la metáfora de una asociación sensorial codificada culturalmente a una referencia inequívoca a la anatomía masculina a través de la ropa que la cubre. La metáfora en español es indirecta y se basa en el conocimiento cultural; la versión italiana es explícita y podría decirse que menos poética. Este cambio refleja diferencias culturales más amplias entre los contextos rurales católicos españoles e italianos. El catolicismo rural italiano, por el contrario, está menos vinculado a significantes materiales específicos en el lenguaje cotidiano. Las traducciones de Bodini y Clementelli adaptan así la metáfora de Lorca a las expectativas culturales italianas, al tiempo que, sin darse cuenta, aplanan su densidad semiótica.

La 'pana' de Lorca es un tejido elaborado a partir de las normas de género, identidad de clase y deseo reprimido, una textura que la traducción debe preservar, transformar o sacrificar. Precisamente, la solución de Recanati implica un sacrificio. Su traducción opta por una estrategia diferente, ya que omite la segunda frase de la declaración de Bernarda: "volver la cabeza es buscar el calor de la pana", mientras que él solo traduce: "Le donne in chiesa non debbono guardare altro uomo che il sacerdote; e quello, perché porta gonna" (p. 52). Pero la afirmación de Bernarda se compone de dos segmentos complementarios que indican, respectivamente, una actitud apropiada, "Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas", seguido de una advertencia, "Volver la cabeza es buscar el calor de la pana", sobre lo que no es apropiado. Eliminar la segunda parte equivale a censurar gráficamente el comportamiento que se condena, incluso borrando la mención textual. Al mismo tiempo, se silencian las implicaciones socioculturales y religiosas contenidas en la frase e ilustradas anteriormente. Desde el punto de vista del proceso de traducción, Recanati opta por una omisión tanto de naturaleza textual como moral, con consecuencias que alteran significativamente la economía semiótica del texto original. En este caso, Recanati parece adoptar la omisión (o suavización) con el fin de eliminar directamente el comportamiento descortés, manteniendo "the expressive quality but not the profanity itself" (Azura, Dewi, & Hidayat, 2019: 45).

Una última consideración léxico-estilística: "Llevan ya más de dos horas de gori-gori" ha sido traducido por Recanati como "*Son già più di due ore che dálli e dálli*". La perífrasis original, en relación con 'llevan ya', se reproduce fielmente en todas las versiones, aunque con cambios en la construcción impersonal: "*Son più di due ore che dura questa solfa*" (Clementelli, 1993: 467), "*È da più di due ore che suonano*" (Bodini, 1961: 11). Sin embargo, Bodini opta por el singular '*È*' para traducir 'llevan'. Por el contrario, la traducción de Recanati es más precisa, desde un punto de vista puramente sintáctico, con '*Son già*'.

5. DISCUSIÓN

Bodini y Clementelli muestran una consistencia tipográfica cuantitativa con el original: en sus traducciones, solo hay un acento (più), mientras que el 'contenido visual' de la traducción de Recanati es más extenso, presentando dos acentos ('già più'), sin incluir '*dálli e dálli*' (un caso que se analizará en breve). La traducción de Recanati es fiel tanto tipográficamente (como se ve en '*dálli e dálli*', cuya longitud coincide con la de '*gori-gori*', incluido el guion) y semióticamente. Por el contrario, las traducciones de Bodini y Clementelli solo son fieles cuantitativamente. El contenido semiótico está vinculado a '*gori-gori*', que Recanati traduce como '*dálli e*

dálli', mientras que Bodini y Clementelli simplemente reproducen el efecto sonoro de *gori-gori* utilizando el verbo 'sonar'. En la edición española de Allen Joseph y Juan Caballero, una nota explica el significado de '*gori-gori*': "Voz onomatopéyca y burlesca que imita los cantos en latín del funeral que se está celebrando" (1976: 118). Esta voz onomatopéyica sugiere "el ruido de la realidad que designa". *Autoridades* explica el significado del término '*gori-gori*', que no difiere de su significado actual: "canción con que los niños suelen querer imitar el canto de los sacristanes" (Pedraza Jiménez y González Cañal, 2007: 65). Recanati traduce '*dálli e dálli*': se trata de una expresión idiomática expresiva y enfática que, mediante la reduplicación, transmite el cansancio del hablante hacia algo que puede estar implícito en el contexto o expresado explícitamente en el enunciado. Lo que comparte con el original es el uso de la repetición como recurso expresivo y, además, en italiano, puede significar 'matar' o 'agotar'[2]. Dado que '*matar*' puede evocar el significado metafórico-onomatopéyico del original, '*agotar*' reproduce perfectamente el significado básico de la frase, que termina con la repetición de una palabra para reflejar la monotonía de '*gori-gori*'. Sin embargo, cabe señalar que '*dálli e dálli*' no tiene las mismas connotaciones caricaturescas, humorísticas y algo despectivas que '*gori-gori*', aunque ambas expresiones pertenecen al lenguaje coloquial e implican la repetición de un elemento léxico. Ahora, pasemos al contenido visual. En *Il Dramma*, Como se muestra en la cita siguiente, la versión comienza con el título en mayúsculas, seguido del subtítulo presente en la versión original y una lista concisa de los nombres de los personajes (en mayúsculas), sin hacer referencia a sus edades.

> LA CASA DI BERNARDA ALBA
> DRAMMA DI DONNE NEI VILLAGGI DI SPAGNA, DI FEDERICO GARCÍA LORCA
> LE PERSONE
> BERNARDA — MARIA GIUSEPPA, sua madre — ANGUSTIAS, MADDALENA, AMELIA, MARTIRIO, ADELE, sue figlie — LA PONZIA, serva, — UN'ALTRA SERVA — PRUDENZA — UNA MENDICANTE — PRIMA DONNA — SECONDA DONNA — TERZA DONNA — QUARTA DONNA — UNA RAGAZZA — DONNE IN GRAMAGLIE
>
> IL POETA AVVERTE CHE QUESTI TRE ATTI HANNO L'INTENZIONE DI UN DOCUMENTO FOTOGRAFICO (*Il Dramma*, 1946: 7).

El tamaño del título y el subtítulo en la versión original es más pequeño, como se puede ver en el guion original.

> LA CASA DE BERNARDA ALBA
> DRAMA DE MUJERES EN LOS PUEBLOS DE ESPAÑA
>
> **PERSONAJES**
> **Intérpretes**

Bernarda	Margarita Xirgu
María Josefa (madre de Bernarda) 60 años	Antonia Herrero
Angustias (hija de Bernarda) 80 años	Teresa Serrador
Magdalena (hija de Bernarda) 39 años	Carmen Caballero
Amelia (hija de Bernarda) 30	Teresa Pradas
Martirio (hija de Bernarda) 27 años	Pilar Muñoz
Adela (hija de Bernarda) 24 años	Isabel Pradas

[2] Véase *Treccani: dalli*. Esta construcción fue utilizada por Giuseppe Parini 'E dàlli e dàlli e dàlli e dàlli con questi cavolacci riscaldati' con un sentimiento de exasperación. (Biaggi, 1891: 563).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13071
Artifara, ISSN: 1594-378X

LA PONCIA (criada) 60 años	María Gámez
CRIADA 20 años	Luz Barrilaro
PRUDENCIA 50 años	Emilia Milán
MENDIGA 50 años	Teresa León
MUJER 1.ª	Susana M. Gómez
MUJER 2.ª	Aída Espi
MUJER 3.ª	María López Silva
MUJER 4.ª	Emilia López
MUCHACHA	Susana Canales
MUJERES DE LUTO	

El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico[3].

Es probable que esta decisión se debiera a la necesidad de ahorrar espacio en una publicación periódica, con el fin de reducir los costes de impresión. Sin embargo, resulta interesante señalar la elección de traducir *"Mujeres de luto"* como *"Donne in Gramaglie"* (ambos al final de los extractos), que no solo respeta el significado, sino también el idioma original al utilizar un término derivado del español.[4]. Los nombres de las actrices no aparecen, como se mencionó anteriormente, porque el texto no fue escrito originalmente con la intención de ser representado, aunque más tarde se utilizó con ese fin. De hecho,

> Sulla versione di Recanati si basa […] il debutto milanese […] Interprete principale, nel ruolo di Bernarda, è la astigiana Wanda Capodaglio […] Tra le altre attrici che prendono parte allo spettacolo – che sarà portato a fine maggio anche a Roma, al Teatro Eliseo – spiccano la napoletana Bella Starace Sainati nel ruolo di Poncia e una giovanissima Edda Albertini, poco più che ventenne, in quello di Adela. Nell'elenco compaiono Anna Buffi (nel ruolo della madre) e la milanese Cesarina Gheraldi (in quello di Martirio). (Di Pastena, 2019: 247)

Las consideraciones presentadas en esta primera parte sirven para introducir la segunda y última sección, que ofrece un análisis «gráfico-visual». Esto es crucial desde la perspectiva de la modulación textual por parte del traductor, una modulación que, al alterar las convenciones gráficas entre los dos textos (traducciones del mismo original), influirá en la percepción del lector.

6. ANÁLISIS DE UNA TRADUCCIÓN «DIACRÓNICA»: COL *CUORE IN MANO/CUORE ALLA MANO.* EL TEXTO ORIGINAL Y LAS VERSIONES ITALIANAS

En términos de análisis de la traducción, los materiales disponibles en línea han permitido realizar una comparación filológica entre los textos originales y las versiones italianas para evaluar su fidelidad a las fuentes, restaurar un patrimonio traductológico y, en última instancia, evaluar las distintas etapas de la construcción del texto de destino.
De hecho, el acceso a los corpus digitales ha sido crucial, concretamente:

[3] Esta cita es la reproducción de la página 44 del texto utilizado y ya mencionado. (Ediciones Colihue, 2000).
[4] El término "in gramaglie", que en italiano se utiliza para referirse al "abito di lutto" ('traje de lutto') (Vocabolario Treccani, s.v. gramaglia), deriva, según el mismo diccionario, de la palabra española *"gramalla"*, ahora poco frecuente, que el Diccionario en línea de la RAE (RAE, s.v. gramalla) define como "vestidura talar, a manera de bata, que se usó mucho antiguamente".

> un insieme di testi in formato elettronico che possono essere 'letti', suddivisi e analizzati attraverso appositi software, al fine di individuare e classificare dati linguistici rilevanti per l'analisi delle caratteristiche specifiche di determinati generi linguistici […] Per corpus parallelo si intende un corpus formato da una serie di testi originali in una determinata lingua di origine (definita tecnicamente anche Source Language, o SL) e dalle relative traduzioni in un'altra lingua (o altre lingue) di destinazione (Target Language, o TL) […] Un corpus comparabile invece è formato da una serie di soli testi originali o sole traduzioni appartenenti agli stessi generi testuali, scritti in una determinata lingua. (Gandin, 2005: 133-134)

Los fragmentos analizados corresponden a las primeras líneas de *El corazón en la mano*, una comedia del *género chico*[5], y a sus traducciones al italiano, ambas realizadas por Gilberto Beccari:

> Álvarez Quintero, Serafín & Joaquín (1919), *El corazón en la mano. Paso de comedia*, Madrid, "Teatro Español" (12 /04/1919) (Madrid, Imprenta de F. Martínez García). (Internet Archive)
> Álvarez Quintero, Serafín & Joaquín (1931), "Col cuore in mano", *La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera*, 31, mag., 1: 404-409. Trad. Gilberto Beccari. (Internet culturale, s.v. Col cuore in mano)
> Álvarez Quintero, Serafín & Joaquín (1933), "Cuore alla mano", *Il Dramma*, a. IX, 15 de septiembre, 170: 40-43. Trad. Gilberto Beccari. (Teatro Stabile di Torino, s.v. Cuore alla mano)

Se ha elegido el incipit porque esta sección contiene casos paradigmáticos para un análisis centrado en la "traducción" de los signos ortográficos. Los textos italianos se publicaron en *Il Dramma*, un periódico de Turín fundado por Pitigrilli (seudónimo de Dino Segre) en 1925 (en activo hasta 1983), y en *La LETTURA*, una revista mensual ilustrada de *Corriere della Sera* fundada por Luigi Albertini en 1901 y activa hasta 1946. Las dos versiones no presentan problemas de traducción significativos, lo que permite centrar el análisis en la identificación de diferentes marcadores tipográficos, que "sebbene entrambe le traduzioni siano attribuite a Beccari" (Borio, 2020: 106), destaca las diferencias entre el texto de 1931 (*La Lettura*) y la versión de 1933 (*Il Dramma*). Aunque no hay documentación ni notas editoriales sobre los textos, estas diferencias pueden explicarse por las revisiones posteriores realizadas por el propio autor y el equipo editorial (Borio, 2020: 109). Cabe señalar que, en las páginas online de las compañias teatrales y de guiones[6] se encuentra la versión publicada en *Il Dramma* (con el mismo título: *Cuore alla mano*), que por lo tanto se puede considerar la definitiva. Además, al final del guion publicado en *Il Dramma,* se lee "(Trad. autorizzata di Gilberto Beccari)" (p. 43), mientras que a p. 409 de la versión publicada en *La lettura*, solo se lee "Traduzione di G. Beccari". Probablemente la primera "atribución" declara que aquella versión es la última y oficial a diferencia de la segunda.

7. *EL CORAZÓN EN LA MANO. PASO DE COMEDIA / CUORE ALLA MANO / COL CUORE IN MANO*

En *El corazón en la mano. Paso de comedia / Cuore alla mano / Col cuore in mano*, no se encuentran dudas en términos expuestos[7]:

[5] Para un análisis del género de las obras, Gilberto Beccari, y la historia editorial de *Il Dramma*, se vea Borio (2020).
[6] Por ejemplo, *Corriere dello Spettacolo* (Corriere spettacolo, s.v. Cuore alla mano).
[7] Para acceder a los enlaces a las páginas en línea, consulte la lista proporcionada en el párrafo anterior.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13071
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Il camerino di Ines Pereira, attrice "encantadora", in un teatro di Madrid. A destra, porta d'ingresso, ed a sinistra un'altra porta, di comunicazione col gabinetto di toeletta. Mobili civettuoli, ritratti, fiori, libri, luci, ecc. La scena è vuota. Poco dopo alzata la tela, arriva Arsenio, un giovinotto elegante, sfaccendato, che conosciamo anche noi per averlo visto nei camerini di tutte le belle attrici e specialmente in quello della Pereira. Indossa lo 'smoking'. (*La Lettura*, 1931: 404)

> Il camerino di Ines Pereira, attrice "encantadora", in un teatro di Madrid. A destra, porta d'ingresso, ed a sinistra un'altra porta, di comunicazione col gabinetto di toeletta. Mobili civettuoli, ritratti, fiori, libri, luci, ecc. La scena è deserta. Poco dopo alzata la tela, arriva Arsenio, un giovanotto elegante, sfaccendato, che conosciamo anche noi per averlo visto nei camerini di tutte le belle attrici e specialmente in quello della Pereira. Indossa l'abito da sera. (*Il Dramma*, 1933: 40)

En original:

> Camarín de Inesita Pereira, actriz encantadora, en un teatro de Madrid. A la derecha del actor, la puerta de entrada, y a la izquierda, una de comunicación con el tocador. Muebles coquetones, retratos, flores, libros, luces, etc. *La escena está sola. A poco de alzado el telón llega Arsenio, señorito desocupado, a quien conocemos de verlo en los cuartos de todas las comediantas bonitas, especialmente en el de la Pereira. Viste de smoking*. (*El corazón en la mano*, 1919: 7)

En primer lugar, cabe destacar las dos traducciones diferentes del título original: *El corazón en la mano*: *Col cuore in mano* (*La lettura*, 1931) y *Cuore alla mano*, la versión 'definitiva' (*Il Dramma*, 1933). A primera vista, la primera traducción parece más fiel, ya que reproduce la preposición *in* (*Col cuore in mano*), reflejando la misma estructura que el original (*El corazón en la mano*). Sin embargo, la introducción de la preposición articulada *Col* (*Col cuore in mano*) en la posición inicial, en lugar del artículo *El* (*El corazón en la mano*) produce una sustitución de lo que en el original es un sintagma nominal por un sintagma preposicional (*El corazón en la mano* /*Col cuore in mano*). Este cambio se corrige en la versión de 1933. De hecho, al igual que el original, la traducción sigue una estructura sintáctica nominal (*Cuore alla mano* / *El corazón en la mano*). Esto lo hace más preciso tanto desde el punto de vista gramatical como en términos de longitud textual. Continuando con el análisis, *está sola* (*El corazón*, line 5) se traduce como *deserta* (*desierta*) en *Il Dramma* (línea 6) y como *vuota* (*vacía*) en *La Lettura* (línea 6). Los distintos términos elegidos son sinónimos, así que la diferencia es irrelevante. La atención se centra en la incongruencia 'gráfica'entre las dos versiones y el texto fuente. Sin embargo, se destaca un caso de incongruencia, o sea, el uso de las comillas en la palabra *'smoking'* (última línea): '*Egli indossa lo «smoking»*' (*La lettura*, líneas 10-11) / "Indossa l'abito da sera" (*Il Dramma*, líneas 10-11); en original "Viste de smoking" (Quintero, 1919: 7). La palabra *'smoking'* es ajena tanto con respecto al italiano como al español, pero es un extranjerismo. crudo muy bien difundido en ambas lenguas: por tanto verlo en un texto en italiano es normal, las comillas angulares-españolas lo reconducen semioticamente a un espacio léxico-ibérico original en el cual es término igualmente reconocible. En la versión de 1933, esta instancia no aparece, ya que 'smoking' se ha traducido como 'abito da sera'. En la versión de 1933 este caso falta, porque 'smoking' ha sido traducido con 'abito da sera'. Se puede por lo tanto considerar cómo el primer texto, a pesar de ser traducido por el mismo traductor, es semioticamente más comunicativo con el texto original, donde se encuentra el mismo tipo de comillas angulares. Además, se puede destacar un elemento didascálico, o sea, la presencia de 'Egli' ausente en *Il Dramma* ("*indossa*

l'abito da sera"), pero aparece en *La lettura* (*"Egli indossa lo «smoking»"*). Dicho pronombre parece superfluo porque en el imaginario común el 'smoking' es para los hombres[8], pero *"se había visto en el cine, por ejemplo, a Marlene Dietrich, en la película Marruecos (1930), que lo utilizaba de forma provocativa y equívoca"* (Velasco Molpeceres, 2023: 220). Entonces, este traje 'para mujer' en 1931 (año de publicación de *Col cuore in mano*) fue una novedad, una infracción 'provocativa y equívoca' del código de vestuario, una anomalía marcada/'traducida' gráficamente por comillas 'españolas' en quanto extraña.

8. RESULTADOS

En 1933, año de la publicación en *Il Dramma*, el término asociado a las mujeres ya no era una novedad absoluta, ni para la sociedad en general ni para el propio 'texto traducido'. En la primera publicación, la palabra 'fumar' se marcaba ortográficamente con comillas españolas, una combinación léxico-ortográfica que resultaba doblemente extraña en comparación con el italiano. Esta marca servía para resaltar una distancia lingüística (entre diferentes idiomas) y cultural (entre el código de vestimenta común y la 'igualdad de género' en evolución del propio código). En 1933, esta distancia se había reducido gracias al precedente establecido en la primera publicación. La traducción de Beccari incorpora así la dimensión histórica desde la perspectiva del "análisis diacrónico" (Hurtado Albir, 1994: 35), que se realiza en una actualización en la segunda y última etapa de constitución textual. Para concluir, el pronombre 'Egli' en la versión de 1931, ausente en 1919 y 1933 porque en el original y en la segunda traducción se entiende perfectamente la correlación entre los verbos 'Viste -de smoking-' y 'Indossa -l'abito da sera-' con Arsenio porque en 1919 y 1933 es normal que sea el hombre el que viste/indossa lo smoking. En 1931, un año después de la 'revolución' de género, es necesario explicitar el referente. En los casos analizados las comillas representan marcadores ortográficos que unen y complementan "la porción de discurso anterior (...) con el que relacionarse" (Domínguez García, 2002: 3). En conclusión, el pronombre 'Egli' en la versión de 1931 es necesario debido al contexto social de la época, en el que el hecho de que una mujer llevara un smoking era todavía un concepto relativamente nuevo y provocador. Esta ambigüedad contextual requería una referencia explícita. Por el contrario, en 1919 y 1933, tanto la traducción original como la segunda se ajustan a las normas sociales, en las que el smoking se asocia comúnmente con los hombres, lo que hace que el pronombre sea redundante. En la traducción de 1931, también se utilizaron comillas españolas para señalar la extrañeza y la novedad del esmoquin como prenda de vestir asociada a las mujeres, lo que ponía de relieve un cambio cultural. Sin embargo, en 1933 estos elementos ya no eran necesarios, ya que el contexto social había evolucionado: el uso del esmoquin por parte de las mujeres ya no se consideraba una anomalía y la distancia lingüística y cultural había disminuido. Por lo tanto, la versión de 1933 omite a Egli y las comillas, reflejando el cambio histórico en la percepción.

9. CONCLUSIONES

Los datos anteriores son el resultado de una búsqueda coordinada de textos y archivos. Los archivos digitales, en particular, han permitido comparar diferentes fuentes y analizar documentos desde nuevas perspectivas. Concretamente, los archivos digitales, "aliados con la metodología tradicional de exhibición, suponen hoy una capacidad de recuperación de memorias históricas fundamentales para la reescritura" (Meléndez-Táboas, 2022: 97). En este sentido los análisis traductológicos de *La casa de Bernarda Alba* y *Col cuore in mano* se han beneficiado de la digitalización de nuevo material subido a los archivos, lo que ha permitido identificar nuevas

[8] Por ejemplo, véase la definición que figura en el *Diccionario de la Lengua Española (DLE)*: "Prenda masculina de etiqueta, de menos ceremonia que el frac, a modo de chaqueta sin faldones" (RAE, s.v. esmoquin).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13071
Artifara, ISSN: 1594-378X

consideraciones textuales (en el primer caso) y tipográficas (en el segundo). De hecho, aun los menores detalles de tipografía y composición, los signos materiales que constituyen un texto, crean significado (McKenzie, 2005: 42). Además, se han destacado dos distintas tipologías de fidelidad en traducción, o sea, formal-gráfica entre el texto original de *La casa de Bernarda Alba* y su traducción y 'tipográfico-diacrónica' entre las dos traducciones de *El corazón en la mano*. En este último caso, la coherencia de la traducción se expresa mediante el uso de comillas y el pronombre, que actúa como conector entre la versión y las convenciones contemporáneas tanto en el ámbito social como en el de la moda. Este análisis subraya cómo incluso las decisiones gráficas y tipográficas aparentemente insignificantes pueden tener un profundo impacto en el proceso de traducción, reflejando no solo la precisión lingüística, sino también un contexto cultural e histórico más amplio. A través de estas herramientas, los traductores se involucran en un complejo acto de interpretación, dando forma a cómo se entienden los textos en sus idiomas de destino, al tiempo que preservan sus significados y matices originales: "Las retraducciones son potencialmente infinitas, como si se tratara de un juego de espejos […] en la repetición se deshacen las generalidades, para descubrir las particularidades de lo singular" (Rojas Valencia, 2023: 174). Esta cita resume la esencia de la traducción como un proceso dinámico. Las retraducciones, consideradas como espejos infinitos, desentrañan las generalidades y revelan las particularidades del texto singular. Cada retraducción, en lugar de sustituir a las versiones anteriores, amplía el horizonte interpretativo del original, revelando cómo los nuevos matices se ven moldeados por los cambios en las normas culturales, los avances tecnológicos y las perspectivas académicas. Esto se hace eco de la noción de Berman (1990: 4) de la retraducción como un retorno al texto que cambia, porque el horizonte de expectativas ha cambiado. Hace hincapié en que la traducción nunca es un acto único, sino un proceso continuo de descubrimiento, en el que cada versión descubre nuevas capas y matices, ofreciendo nuevas perspectivas sobre el original. Esto refleja la evolución constante de cómo se perciben e interpretan los textos a lo largo del tiempo, los idiomas y las culturas. El estudio también ha puesto de relieve dos formas complementarias de fidelidad en la traducción: la fidelidad tipográfica formal mantenida entre el original de García Lorca y su versión italiana, y la fidelidad tipográfica diacrónica observada entre las dos traducciones italianas de *El corazón en la mano*. En este último caso, la coherencia de la traducción se logra mediante una cuidadosa calibración de las comillas, los pronombres y las decisiones microtipográficas que alinean cada versión con las convenciones culturales y estilísticas contemporáneas. Estos hallazgos concuerdan con la observación más amplia de que la traducción es inseparable de su entorno sociohistórico; como señala Bassnett (2013: 36), la traducción "must be located within the specific cultural temporal context within which they are utilized". Los archivos digitales han sido una herramienta fundamental para su uso y consulta, ya que permiten examinar simultáneamente corpus que, en sus versiones en papel, pueden presentar lagunas físicas (páginas que faltan, deterioro) u otras limitaciones. Estos archivos no solo han conservado los textos, sino que también han mejorado el acceso a una gama más amplia de recursos, lo que ha permitido realizar investigaciones y análisis más exhaustivos. En última instancia, se puede concluir que todos los traductores (Bodini, Clementelli, Recanati y Beccari) han elegido estrategias semióticas comunes, es decir, soluciones de traducción que respetan la integridad gráfica y ortográfica de los textos originales. Sus enfoques también tienen como objetivo facilitar la percepción visual del lector, garantizando que la forma del texto traducido conserve el impacto y la legibilidad del original. Como sostiene Warwick (2004: 366), las metodologías de las humanidades digitales fomentan nuevos modos de investigación que permiten a los investigadores analizar los textos no solo como objetos estáticos, sino como entidades en evolución con historias ma-

teriales complejas. Así, estas herramientas democratizan el acceso, mejoran la reproducibilidad y abren vías para la investigación comparativa que antes habrían sido inviables. Los traductores han empleado opciones tipográficas y semióticas que tienen en cuenta no solo la equivalencia lingüística, sino también el significado visual y cultural del texto, haciéndolo accesible a un nuevo público y respetando al mismo tiempo los matices estéticos y conceptuales del original. Estas estrategias ponen de relieve que la traducción no es solo un ejercicio lingüístico, sino también un acto visual y cultural, en el que el traductor navega por la intersección del lenguaje, el contexto y los elementos gráficos.

Bibliografía

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín & Joaquín (1919) *El corazón en la mano. Paso de comedia*, Madrid, Imprenta de F. Martínez García.

——— (1931) "Col cuore in mano", *La lettura. Rivista mensile de Corriere della Sera*, 31, pp. 404-409. https://www.internetculturale.it/it/16/search?q=&searchType=avanzato&channel__creator=%22Alvarez+Quintero+S.++Alvarez+Quintero+J.%22&channel__contributor=%22Alvarez+Quintero+S.++Alvarez+Quintero+J.%22&opCha__contributor=OR&opCha__creator=OR (01/12/2025)

——— (1933) Cuore alla mano. *Il Dramma,* 170, pp. 40-43. https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/3/1/6/51982_ca_object_representations_media_31698_original.pdf (01/12/2025)

——— (2016). *Corriere dello spettacolo.* Corrieredellospettacolo.net. Retreived November 29, 2025, from https://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/Fratelli%20QUINTERO__Cuore%20alla%20mano__null__U(1)-D(1)__Commedia__1a.pdf (01/12/2025)

ANTONUCCI, Fausta (2015) "Bodini traduttore di Lorca: tre versioni italiane de *La casa de Bernarda Alba* a confronto" en Nancy De Benedetto e Ines Ravasini, eds., *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa multimedia, pp. 155-175.

AZURA, Fachrina, Haru DEWI y Rahayu Surtiati HIDAYAT (2019) "Profanity and Characterization: A Study of Translation Strategies and Their Effects on The Catcher in the Rye", *Journal of Language and Literature*, 19(2), pp. 43-54.

BASSNETT, Susan (2013) *Translation Studies*, Londres, Routledge.

BAZZINI, Alida (2015) *Mangià ad campagna: Ricette della tradizione contadina*, Palermo, Edizioni La Ricotta.

BERMAN, Antoine (1990) "La retraduction comme espace de la traduction", *Palimpsestes* 4, pp. 1-7.

BIAGGI, Girolamo Alessandro (1981) "Rassegna musicale", *Nuova antologia. Rivista di scienze, lettere ed arti*, terza serie – volume xxxii, pp. 545-563.

BODINI, Vittorio (1965) (ed.), *La casa di Bernarda Alba*, Torino, Einaudi.

BORIO, Alex (2020) "*'Il Dramma' e il género chico. Ricezione, traduzioni e inediti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

CLEMENTELLI, Elena (1993) (ed.) *Tutto il Teatro/Federico Garcia Lorca*, Torino, Newton Compton.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13071
Artifara, ISSN: 1594-378X

CRUZ MUNDET, José Ramón (1994) *Manual de archivística*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

DELGADO, María M. (2008) *Federico García Lorca*, Londres, Routledge.

DOMÍNGUEZ GARCÍA, María Noemí (2002) *La organización del discurso argumentativo: los conectores*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

ECO, Umberto (1975) *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.

——— (2003) *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, Londres , Weidenfeld & Nicolson.

GARCÍA LORCA, Federico (1945) *La casa de Bernarda Alba*, Buenos Aires, Editorial Losada.

——— (1946) *La casa de Bernarda Alba*, Il Dramma, 19-20, pp. 13-29, https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/2705-il-dramma-a-22-nuova-serie-n-19-20-15-agosto-e-1-settembre-1946 (01/12/2025)

——— (2000) *La casa de Bernarda Alba*, ed. María Teresa Bordón, Buenos Aires, Ediciones Colihue, https://archive.org/details/lacasadebernarda0000garc/mode/2up (01/12/2025)

——— (2019) *La casa de Bernarda Alba*, ed. Enrico di Pastena, Pisa, Edizioni ETS.

GONZÁLEZ TURMO, Isabel (1995) *Comida de rico, comida de pobre*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN ACREDITADO TRADDISC (n.d.) https://traddisc.grupos.uniovi.es/investigacion/lineas (01/12/2025)

LAVIÑA ORUETA, Jaime y Laura MENGUAL PAVÓN ,eds., (2008) *Libro blanco de la universidad digital 2010*, Barcelona-Madrid, Fundación Telefónica-Editorial Ariel.

LUENGO GASCÓN, Elvira (2009) "Semiología del teatro y de la dramatización: de la teoría a la praxis. transgresión de identidades", en E. Luengo Gascón, ed., *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 7, pp. 53-86, https://revistas.uvigo.es/index.php/AILIJ/issue/view/86 (01/12/2025)

HURTADO ALBIR, Amparo, ed. (1994) *Estudis sobre la traducció*, v. 1, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.

MCKENZIE, Donald F. (2005) *Bibliografía y sociología de los textos*, Traducción Fernando Bouza, Madrid, Ediciones Akal.

MELÉNDEZ-TÁBOAS, Amelia (2022) *Estrategia transmedia en las artes*, Madrid, Aranzadi/Civitas.

MORINI, Massimiliano (2022) *Theatre Translation. Theory and Practice*, Londres, Bloomsbury.

OLIVA, César (2009) *Versos y trazas (un recorrido personal por la comedia española)*, Murcia, Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.

RAE. (n.d.). *Diccionario de la Lengua Española (DLE)*, https://dle.rae.es/diccionario (01/12/2025)

ROJAS VALENCIA, Pedro Antonio, ed. (2023) *Estrategia archivo. Prácticas artísticas, documentos y discontinuidades*, Caldas, Editorial Universidad de Caldas.

SELITEN@T. (n.d.) https://www.uned.es/universidad/inicio/estudios/formacion-permanente/cursos/centro-investigacion-SELITENT.html (01/12/2025)

TERUEL POZAS, Miguel, Vicente MONTALT I RESURRECIÓ y Pilar EZPELETA PIORNO (2009) "Traducir a Shakespeare. La palabra del actor", *Trans*, 13, pp. 37-51.

VOCABOLARIO TRECCANI (n.d.) *Treccani, il portale del sapere*, https://www.treccani.it/vocabolario/ (01/12/2025)

UNESCO. (n.d.) https://es.unesco.org/themes/information-preservation/digital-heritage/concept-digital-heritage (01/12/2025)

VÁSQUEZ GUILLÉN, Miguel Ángel (2014) "Políticas culturales del Archivo general de la nación", *Studium Veritatis: Revista de investigación científica, 12*, pp. 383-411.

VENUTI, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres, Routledge.

VERHAERT, Anne (2016) *El gerundio no perifrástico del español. Cómo no ser demasiado explícito ni demasiado implícito*, Leiden, Brill.

VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA (n.d.) *Etimo.it*, https://www.etimo.it/?pag=hom (01/12/2025)

WARWICK, Clare (2004) "Print Scholarship and Digital Resources", in Susan Schreibman, Ray Siemens y John Unsworth, eds., *A Companion to Digital Humanities*, Oxford, Blackwell, pp. 366-382.

ZARO VERA, Juan Jesús, ed. (2007) *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)*, Granada, Comares.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13071
Artifara, ISSN: 1594-378X