



ULPGC
Universidad de
Las Palmas de
Gran Canaria

Facultad de
Traducción e Interpretación



Grado en Traducción e Interpretación

Inglés-Alemán

*Análisis y comparación de la traducción del profesor John
Rutherford de Las Rosas de Hércules*

Alumna: Irene Suárez Peña.

Tutora: María Jesús Rodríguez Medina.

Curso académico: 2021/2022.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar la traducción al inglés realizada por el profesor John Rutherford de los poemas del libro *Las Rosas de Hércules*, obra del poeta canario Tomás Morales. En primer lugar, se contextualizarán la figura del escritor y el movimiento al que pertenece, con especial atención a las características de su obra y de la corriente en Canarias. También se profundizará en las diferentes estrategias de traducción y, por último, se llevará a cabo un análisis exhaustivo de la traducción del *Poema I* del citado volumen y se valorará cuáles no han resultado muy acertadas, por lo que se aportarán también alternativas para estos casos. Se finalizará el estudio con una serie de conclusiones que respondan a las preguntas de investigación planteadas.

Palabras clave: Tomás Morales, Modernismo en Canarias, *Las Rosas de Hércules*, problemas de traducción, estrategias de traducción, traducción poética.

ABSTRACT

The main aim of this work is to analyze the English translation made by Professor John Rutherford of the poems of the book *The Roses of Hercules*, a literary work by the Canarian poet Tomás Morales. Firstly, the figure of the writer and the literary movement of the time will be contextualized, focusing on the characteristics of his work and of Modernism in the Canary Islands. Furthermore, theories on different translation strategies will be discussed. Finally, a comprehensive analysis will be made of the translation of Morales' *Poem I*, where we will deal with the translator's proposals and provide alternatives when necessary. The study ends with some conclusions that answer four research questions.

Key words: Tomás Morales, Modernism in the Canary Islands, *The Roses of Hercules*, translation problems, translation strategies, poetic translation.

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Marco teórico	2
2.1. Características principales del Modernismo.....	2
2.1.1. El Modernismo en Canarias.....	5
2.2. Tomás Morales: aspectos más relevantes de su biografía que han influido en su obra.....	8
2.3. Contextualización: <i>Las Rosas de Hércules</i>	11
2.4. Las técnicas o estrategias de traducción.....	14
3. Metodología y análisis	19
3.1. Preguntas de investigación.....	20
3.2. Análisis del corpus.....	20
4. Conclusiones	29
5. Bibliografía	31
6. Anexo	33

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este TFG es realizar un análisis contrastivo de la traducción al inglés del profesor de la Universidad de Oxford John Rutherford de los poemas que conforman *Las Rosas de Hércules* (1919 y 1922), del poeta modernista Tomás Morales, que sigue representando un símbolo de la literatura canaria, pues su obra y legado continúan siendo esenciales en la enseñanza en las escuelas e institutos de las islas, y, por tanto, en la cultura de varias generaciones de canarios. A pesar de ello, la imagen del poeta no ha logrado alcanzar el mismo reconocimiento que contemporáneos suyos como, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez, aunque se trate de un fiel representante del Modernismo. Esta ha sido una de las principales razones de la elección de este tema y, por ello, he querido indagar en la obra y biografía de este poeta canario.

Otro motivo ha sido el hecho de que el profesor y traductor John Rutherford dio a conocer en 2014 a los lectores anglófonos la obra del escritor gracias a su traducción al inglés de *Las Rosas de Hércules*, que representa, sin duda, un paso hacia adelante para lograr un mayor reconocimiento internacional de su legado. Por ello, he decidido analizar su traducción, apenas estudiada hasta la fecha, y así determinar su grado de aceptabilidad. Recordemos que estos poemas aluden a paisajes y entornos canarios muy familiares para el poeta, quien les otorga matices intimistas, nada fáciles de trasladar a una cultura anglosajona, lo que representa indudablemente una ardua tarea. Además, este año se cumple el centenario de la muerte del poeta, con numerosos actos conmemorativos, por lo que este TFG es fruto también del deseo de rendirle homenaje y mostrar la importancia de la transmisión cultural y del sentido de los poemas que constituyen su obra.

Para tal fin, el estudio se iniciará con un marco teórico con la contextualización del autor, la poesía modernista y la obra en concreto. Tras esta sección, se incluirán contenidos relacionados con las estrategias de traducción y otros aspectos del proceso traslativo, que luego se aplicarán al análisis de la traducción al inglés del *Poema I*, donde se tratarán detenidamente diversos aspectos del TM (las figuras literarias, la métrica y la rima, el léxico y la morfosintaxis), contrastándolos con el poema original. Además, se valorarán las distintas estrategias usadas por el traductor para determinar si resultan adecuadas o no, y se propondrán alternativas cuando proceda. Cierran el TFG las conclusiones a las que se llegará tras el análisis, que responderán a diversas preguntas de traducción planteadas, la bibliografía y el anexo con el corpus.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Características principales del Modernismo

El Modernismo fue un movimiento de renovación artística que comenzó a finales del siglo XIX y terminó en los años 20 del siglo XX (Schulman 1986:28). Consistió en un cambio de mentalidad y percepción de la realidad drástico para alejarse completamente de los valores defendidos por el anterior movimiento, el Realismo. En Europa, se creó una profunda crisis general en contra de lo establecido anteriormente, que, como menciona Ramoneda (2007:11), «tuvo como origen inmediato una acentuada desconfianza en la razón, en el positivismo y en los más asentados principios literarios, sociales y políticos». El desarrollo de la industrialización en el siglo XVIII y los supuestos avances que trajo a lo largo de ese siglo fueron criticados debido al empobrecimiento en la calidad de vida de los ciudadanos y la sobreexplotación de la clase obrera.

Este pensamiento revolucionario, que puso en tela de juicio no solo las ideas, sino también las áreas de investigación que se habían ido desarrollando a lo largo del siglo XVIII, fue respaldado por intelectuales de diversos campos como la ciencia y la filosofía, al igual que el arte y la literatura. Los defensores de esta nueva corriente ya no se basaban en la verdad del mundo exterior según su percepción, sino que cuestionaron esta idea e incluso la rechazaron a finales del siglo XIX, ya que afirmaban que la realidad que observamos depende de nuestra particular visión y suposiciones, y que, por lo tanto, es subjetiva (Longhurst 2014:4-6). Así pues, según defiende Azam (1989:79),

el modernismo nace con el desarrollo de las técnicas y de la ciencia que provoca un cambio muy sensible de los factores socioeconómicos y una revisión de las ideologías oficiales. Aparece por consiguiente como una actitud que se define dialécticamente frente al mundo, un comportamiento individual ante una realidad en cambio permanente y, en consecuencia, el rechazo del dogmatismo como expresión de una realidad fijada.

Por consiguiente, como ya se ha mencionado, este movimiento no tardó en cultivarse en las mentes de las nuevas generaciones de la literatura. Así, debemos resaltar que, en la narrativa europea, los escritores se centraron en plasmar en sus obras los rasgos que representaba esta corriente, con un mayor enfoque en los estados mentales y comportamientos de los personajes y un mayor distanciamiento hacia los acontecimientos externos. El individuo y su experiencia personal y subjetiva pasaron a cobrar una gran relevancia, pero sobre todo el dogma de que no existe ninguna verdad indiscutible, sino que todo está sujeto a una interpretación (Longhurst 2014:9).

En España, este movimiento realmente comenzó tras su derrota en 1898 en la guerra contra Estados Unidos, donde se perdieron las últimas colonias (Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam). A partir de esa fecha, se instauraron una serie de medidas y normas que pretendían modernizar al país para mejorar la economía. En consecuencia, comenzó la progresión en la industrialización, que repercutió a su vez en el enriquecimiento de la pequeña burguesía. Esta última consecuencia sirvió de aliciente para el proletariado, que mediante el movimiento obrero reivindicaba unas mejores condiciones de trabajo. El ambiente de inconformidad en el país, debido a estos últimos cambios y a la crisis del fin de siglo en el ámbito artístico y literario en Europa, reunió las condiciones perfectas para que los intelectuales españoles comenzaran su camino en la búsqueda por la innovación (Ramoneda 2007:11-12). Con este espíritu de renovación, empezó el modernismo en el país. A su vez, se originó otro movimiento, conocido como la generación del 98, que, a pesar de sus diferencias estéticas, guardaba muchas relaciones con el modernismo.

Se estima que esta corriente llega, en concreto, a la poesía española con la publicación en 1888 de *Azul*, escrita por Rubén Darío. En Hispanoamérica ya había comenzado este movimiento en 1880 con el autor José Martí, pero la obra de Darío supuso un gran paso para el nacimiento de este movimiento en España, pues constituyó la principal referencia para los primeros poetas premodernistas (Zavala 1989:10). Como afirma Ramoneda (2007:64),

Rubén Darío es la figura más destacada de la literatura en español del siglo XIX. También ha sido un escritor siempre respetado por las generaciones posteriores, y numerosos poetas han reconocido la trascendencia de su obra para su formación literaria.

Centrándonos en los rasgos que componen la poesía modernista, se debe mencionar que el tema que prevalece es el desprecio hacia la realidad que rodea al poeta que, como consecuencia, se esconde en la belleza y armonía creada en sus composiciones. En palabras de Ramoneda (2007:13),

los poemas se pueblan de cisnes, princesas, pavos reales, lagos, piedras preciosas, jardines perfumados, marquesas frívolas, salones versallescicos, motivos mitológicos (...) Es habitual también en esta tendencia la evasión en el espacio y el tiempo. La Edad Media, el siglo XVIII francés, los países de Oriente y otros lugares en los que creyeron que sus aspiraciones podrían haberse materializado fueron los escenarios en los que se refugiaron numerosos poetas.

Esta evasión que menciona este autor se puede calificar como uno de los rasgos imprescindibles a la hora de definir el modernismo. La preferencia por los lugares exóticos y los tiempos pasados se remontan al Romanticismo, época de la que los modernistas rescatarán ciertos aspectos que influirán en sus nuevas composiciones. Como

representante del movimiento, escogerán a Bécquer y tomarán prestados algunos rasgos destacados que conforman su obra, que, de acuerdo con Prat (1978:13), sería «el tono *sentimental*, las novedades estilísticas, el componente filosófico y el ámbito de lo extra-sensible». Fernández (1982:35) también nos muestra un ejemplo de la relación entre estos dos movimientos:

Significa una superación, pero no hay una ruptura con el romanticismo, al contrario, y puede decirse que en más de algún aspecto el modernismo es una prolongación y desarrollo de aquel. Basta pensar en lo que se refiere a la poesía escénica, que el romanticismo, frente al neoclasicismo, rompió con las tres unidades de acción, lugar y tiempo, introdujo abundantes innovaciones métricas, mezcló el verso y la prosa, etc.

Entre las características de este movimiento, además, destacan el aislamiento, el exotismo, el pesimismo, el individualismo, la melancolía y el cosmopolitismo que conforman el ambiente de los poemas (Fernández 1982:23). Estas tres últimas se podrían definir como los tres principales rasgos modernistas que destacan también en la obra de Tomás Morales.

No obstante, es necesario señalar que el modernismo no consistió en un movimiento aislado e independiente de otras corrientes, sino que influyeron muchos otros estilos. El simbolismo es uno de los más representativos, puesto que transmitió la importancia en la musicalidad y el ritmo en los versos, la búsqueda de nuevas combinaciones métricas, pero, sobre todo, el uso de símbolos. Entre las figuras de este movimiento, podemos mencionar a Charles Baudelaire y Paul Verlaine como los más representativos (Schulman 1986:25-26).

Otras corrientes con destacable influencia fueron el parnasianismo, con su adjetivación exuberante y su ambientación en entornos exóticos, y el decadentismo, que buscaba siempre una expresión sofisticada y esteticista. Otros estilos de los que el modernismo se enriqueció fueron el impresionismo y el expresionismo europeos (Schulman 1986:25-26).

Por consiguiente, el modernismo toma como ejemplo muchas características de estas corrientes y las refleja en su propio estilo. Como ya se ha mencionado, el lenguaje modernista busca evadirse en paisajes del mundo oriental o en épocas pasadas como la Edad Media mediante una expresión rica y compleja, donde abunda la adjetivación y la simbología. Esta última cobrará una gran relevancia en la mayoría de los poetas modernistas, ya que su principal objetivo es involucrar todos los sentidos del lector para lograr dicha evasión.

Por ello, los poetas de este movimiento lo plasmarán en sus creaciones mediante figuras literarias como, por ejemplo, la alegoría, que representa una idea mediante la imagen de un objeto, animal o forma humana, y la sinestesia, que atribuye las sensaciones de un sentido a otro. Fernández (1982:23) resalta que, con este lenguaje, «se le colma de aportaciones simbólicas, musicalidad, universalismo en el tiempo y en el espacio» a los poemas. Asimismo, se innova en la métrica y se recuperan versos como el alejandrino, el dodecasílabo o el eneasílabo, y se toman prestadas influencias de simbolistas franceses como Baudelaire, que introdujo el verso libre. Además, recurren a palabras de otros idiomas y rescatan algunos arcaísmos del español. Otro aspecto relevante acerca del léxico es que los poetas preferían cultivar las palabras esdrújulas para atribuir a sus poemas una mayor riqueza y belleza (Fernández 1982:23-24).

Entre los poetas modernistas españoles destacan, en especial, Juan Ramón Jiménez, Salvador Rueda, Manuel Reina, Manuel Machado, Antonio Machado, Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa, Gregorio Martínez Sierra, Emilio Carrere, Enrique de Mesa, Ramón del Valle-Inclán y Fernando Fortún (Díez 2009).

Cabe destacar que Tomás Morales también forma parte de los grandes representantes del modernismo español. No obstante, es cierto que, debido a no ser contemporáneo de sus compañeros poetas (*Las Rosas de Hércules* salen a la luz justo cuando el modernismo comienza a decaer) y su lejanía con respecto a la Península, su nombre y sus obras no se incluyen muchas veces en el movimiento modernista, sino en el que emerge a continuación, el posmodernismo, a pesar de que las composiciones de Morales aúnan muchos rasgos y estilos del propio modernismo en sí. En los siguientes epígrafes, se analizarán, con mayor profundidad, las características de este movimiento en Canarias y nos centraremos luego en la vida y obra del poeta, además de observar cuáles fueron las características modernistas que prevalecían en sus poemas.

2.1.1. El Modernismo en Canarias

El movimiento modernista no se limitó únicamente a la literatura del territorio peninsular, sino que atravesó mares y fronteras hasta llegar a las Islas Canarias. A pesar de la evidente distancia, se podría decir que Canarias y la Península fueron simultáneas en cuanto a la duración de esta corriente, aunque debemos mencionar que Canarias comenzó ligeramente retrasada en la aparición de las primeras obras modernistas. Esta incorporación tardía a lo que ya estaba sucediendo en el resto del país tuvo como

consecuencia que algunos poetas modernistas canarios (Tomás Morales, Saulo Torón, Alonso Quesada y Domingo Rivero) se consideraran irrelevantes, puesto que en España comenzaba la vertiente “posmodernista”, que, en realidad, ya reunía bastantes rasgos similares a las nuevas corrientes, las vanguardias (Santana 1987:13-16).

Este retraso se debe a la aparición a finales del siglo XIX en Tenerife de la Escuela regionalista, cuyo propósito era reunir a los poetas de Canarias para tratar los temas históricos de las islas y sus paisajes (Páez 1999:180). Pretendían lograr una poesía más íntima respecto a la tierra canaria y más alejada de lo que se establecía en la España peninsular, y para ello utilizaron un lenguaje mucho más próximo y familiar. Según Páez (1999:181-182), esta idea tuvo como resultado «un lenguaje hueco, retórico, vulgar, vacío, lejos de la vibración lírica y que era sólo pura realidad rimada y ritmada».

No obstante, tras el fracaso de estas composiciones y junto con el auge del modernismo, se volvió al objetivo principal de la poesía: transmitir belleza. Y con esta perspectiva comienza esta etapa de cambios en la poesía canaria, con una mayor musicalidad, una mejora de la expresión y una amplia variedad de símbolos en las palabras. En esta época, según Artiles (1979:28), surgen las nuevas voces premodernistas canarias:

El hondo lirismo de Domingo Rivero (Aruca 1852-1929), conciso y penetrante, reflexivo, sin demasiadas retóricas, anunciaba a Alonso Quesada. El mar de Julián Torón (Telde, 1875-1947) señalaba los caminos de su hermano Saulo. Y el verso luminoso de Luis Doreste (Las Palmas, 1882-1971), en su noble oficio de animador de vocaciones, daba «norma y claridad» a los primeros poemas de Tomás Morales. Eran los precursores de las nuevas tendencias.

Como predice este autor, estos poetas servirían de precursores para la reconocida generación de poetas canarios que representaría el modernismo en las islas, conformada por Tomás Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón. Fieles a su movimiento, las características que presentan sus poemas son prácticamente idénticas a las de los poetas peninsulares, aunque es cierto que esta poesía regional canaria también reunía sus propios rasgos: son, por tanto, el aislamiento, el cosmopolitismo, la intimidad y el sentimiento del mar, los temas principales (Santana 1987:25). Cabe resaltar que algunos temas destacan más que otros dependiendo del poeta en cuestión. Así pues, se observa que, en la obra de Tomás Morales, destacan principalmente el mar (*Oda al Atlántico* y *Poemas del mar*) y el cosmopolitismo (*Poemas de la ciudad comercial*). No obstante, Tomás Morales también cultivará en sus composiciones la intimidad, que podemos ver reflejada en la melancolía y los recuerdos en *El barrio de Vegueta*, *Recuerdo de la hermana*, *Elogio de las campanas* y *A Fernando Fortún* (Valbuena 1992:105-106).

De estos rasgos cabe poner de relieve que son el aislamiento y el sentimiento del mar los nuevos temas introducidos por la poesía canaria, pues la intimidad y el cosmopolitismo, como ya se ha comentado, conforman rasgos generales del modernismo. Sin embargo, la lírica canaria los relaciona con su propia perspectiva sobre las islas (Santana 1987:16), en concreto, con el desarrollo y el crecimiento de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, y les confiere su propio matiz.

Asimismo, se debe mencionar la presencia de estos rasgos en los otros dos poetas canarios, que, a su vez, aportan su propia perspectiva y estilo. En el caso de Quesada, lo caracteriza el aislamiento, no solo de la isla sino también de sí mismo, y el pesimismo. El mar que describe, comparado con el mar familiar e íntimo de Morales y de Torón, es el lugar adonde va a parar la vida. Para entender estos rasgos que lo definen, debemos conocer algo más a este poeta y comprender que tuvo una vida sacudida por frustraciones, dramas familiares y sociales, y que siempre fue una persona enfermiza y débil. Es por ello por lo que Quesada se encierra en un claro aislamiento en su poesía, cuyo tema principal será su vida y la muerte, esta última tratándola a veces como una “amada eterna” y otras como una sombra insensible. En su obra, destaca en el estilo sus comparaciones sensoriales y coloristas y la riqueza léxica para definir los paisajes exóticos de la geografía canaria (Godoy 1987:40-44). *El lino de los sueños* (1915) y *La Umbría* (1922) se pueden considerar las más reconocidas.

Saulo Torón, en cambio, presenta una poesía más intimista que encierra una gran cercanía hacia su vida, su esposa, sus amigos, y el hogar. Su estilo se caracteriza por un tono sencillo, libre de ornamentación (Artiles 1979:30). En palabras de Godoy (1987:87), Saulo Torón era «un poeta poco callejero, escaso en intereses y en noticias cosmopolitas, se centra en la soledad hogareña, en el pequeño círculo del barrio, en los más próximos amigos...». Estos rasgos se pueden apreciar en toda su obra, aunque es cierto que debemos destacar en ella los libros *Las monedas de cobre* (1919) y *El caracol encantado* (1926) (Páez 2007:42).

Además, cultiva poemas de amor, de dolor, pero, sobre todo, sobre el mar. Un mar sereno y sentimental, como el propio Torón describe:

Yo al mar le debo entera
mi vida, que es un mar:
un mar de sentimiento

y de serenidad.

Por eso el mar ejerce
en mi tanta atracción...
Lo que hay dentro de mi
es mar y corazón.

(Torón 1926:19)

Este será el rasgo poético más sobresaliente de este poeta. Lo abordará desde una profunda intimidad, lleno de sus vivencias personales, y cantará no solo a un mar absoluto e inmenso, sino también a cada detalle que lo conforma. Es, por lo tanto, un lugar donde volcar sus estados íntimos y formular las preguntas universales que se ha planteado a lo largo de los tiempos la humanidad como la existencia de la muerte y la fugacidad de la vida (Alfonso 2001:17-25).

2.2. Tomás Morales: aspectos más relevantes de su biografía que han influido en su obra

Máximo representante de la poesía modernista en Canarias y precursor del Posmodernismo. Estos son los atributos que tendrá Tomás, el hijo menor y último de Don Manuel Morales y Doña Tomasa Castellano, nacido el 10 de octubre de 1884 en el pueblo grancanario de Moya, donde también se crió (de la Nuez 1956:45).

Con tres hermanos y una hermana, desde temprana edad admira la naturaleza que lo rodea y disfruta de ella con sus juegos en la huerta de casa, junto con su hermana. Según de la Nuez (1956:63), esta niña, Ceferina, será una de las inspiraciones más recurrentes que traerán al poeta de vuelta al pasado en sus poemas, al igual que la niñez vivida en su pueblo familiar y acogedor. Según González (1992:239),

el espectáculo de su infancia en el pueblo debió de quedar impreso en su memoria con caracteres tan seguros, que, siendo su obra, para nosotros, un exacto reflejo de lo que fue su vida, son, en ella, el reflejo de estos primeros años suyos.

Por lo tanto, como afirma González, estos sentimientos de nostalgia y añoranza se verían reflejados en gran parte de su posterior poesía, donde recordará los momentos felices vividos estos años. En la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, comienza sus primeros pasos en la transición a adulto en el Colegio de San Agustín. Tras más de siete años en dicho centro, termina con catorce años sus estudios en 1898, año significativo para la literatura española. Rubén Darío, principal exponente del Modernismo, triunfaba en

Madrid y, con ello, ya se fraguaba una nueva generación literaria con aires de renovación, que llegaría mucho más tarde a Gran Canaria, concretamente a un joven que terminaría el curso con “aprobado” en todas las asignaturas, pero con el título de Bachillerato bajo el brazo (González 1992:240).

Tras concluir sus estudios, comenzará a interesarse por la poesía junto con dos nuevos amigos, Saulo Torón, casi coetáneo, y Rafael Romero (Alonso Quesada), unos años más joven. Según De La Nuez (1956:72), «esta amistad formaría la futura trilogía poética de Gran Canaria». No obstante, Tomás decide su vocación y se decanta por la carrera de medicina. Con el comienzo del nuevo siglo, el poeta cursa su primer año en la Facultad de Cádiz, donde, en vez de estudiar, pasa sus días haciendo amigos y visitando la ciudad. Como no lograba aprobar, él mismo y su familia decidieron que lo mejor sería cambiar de aires, y, por tanto, su madre lo mandó a estudiar a Madrid (González 1992:241).

En el año 1904, el joven comienza sus clases en la Facultad de Medicina de San Carlos y logra aprobarlo todo con buenas calificaciones. No obstante, en el segundo año ya suspende la mitad de las asignaturas y cada vez dedica más tiempo a sus composiciones. En Madrid, se contagia del espíritu rebelde de muchos estudiantes, influidos por la reciente corriente modernista, y asiste a varias representaciones de teatro, sobre todo de obras de Pérez Galdós como la tragicomedia *Bárbara*. En palabras de González (1992:241), «en Madrid compartía el poeta sus estudios científicos con la charla en las tertulias literarias», entornos en los cuales comienza a establecer vínculos de amistad con jóvenes poetas que le aportarán nuevas perspectivas y referencias (Henríquez 2005:157-158), con influencias de obras de nuevas corrientes europeas como el Simbolismo, que el joven pudo disfrutar plenamente gracias a Fernando Fortún, su primer amigo poeta esencial en la ciudad, quien le prestaba libros de Rodenbach y Maeterlinck y cuyo talento y amistad apreciaba de verdad (De la Nuez 1956:113). Así, leemos (Morales 1919:117):

Tu superior hombría
dio a mi amistad hospitalario abrigo:
¡feliz yo, que podía,
al platicar contigo
llamarte, en toda su hermosura, Amigo!

En los años posteriores, el poeta grancanario deja de asistir regularmente a las clases según explica Artiles (1976:20):

No estudió nunca de manera sistemática y eficaz, y siguió asistiendo a clases a instancias de la familia y como único modo de continuar en Madrid y acudir a las tertulias literarias. Fiel a las reglas del juego, Tomás Morales estaba en todas partes menos en las clases.

Tras esta decisión, publica sus primeras composiciones en la *Revista Latina* de su amigo Villaespesa y en periódicos españoles que enseguida repercuten en círculos literarios y periódicos de Canarias y Cuba, que ofrecen unas críticas muy positivas como la de este diario de La Habana (González 1908, citado por de la Nuez 1956:121):

El nombre de Tomás Morales llegará pronto a América con la corona luminosa de la fama. Ya es prestigioso en la madre patria, donde muchos periódicos le han celebrado y la Revista Latina le ha dado hospitalidad.

Por consiguiente, de acuerdo con (Macías 1992:193), Tomás se convierte en colaborador de la *Revista Latina* y comienza a publicar algunos de sus primeros poemas importantes como los *Poemas del Mar* (Canto I), o el conocido *Puerto de Gran Canaria* (Canto II). Además, su talento destaca incluso entre los poetas más grandes del Modernismo, que fueron partícipes de su dominio en las letras, ya que pudieron coincidir en algunas reuniones con él. Este fue el caso de Rubén Darío, que le expresó que no había comprendido bien la grandeza de su propia poesía hasta que se la oyó recitar a Morales e incluso llegó a publicar su poema *Oda a Don Juan de Austria* (1914) en su revista *Mundial Magazine* (De la Nuez 1956:140).

Mientras transcurre su estancia en Madrid, Canarias empieza a hacerse eco del joven poeta de Moya gracias a sus recientes composiciones: *Los Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908). En estos poemas, se puede ver la transición de la juventud a la madurez del poeta según Henríquez (2005:235): «los mares de la juventud y la adolescencia alcanzan al de la madurez con otra sonoridad: la de las voces del Mar Latino, los caudillos y el enmascaramiento clásico de lo griego». En 1908, se anuncia la llegada del poeta a su tierra natal, que viene a descansar un tiempo indeterminado del alboroto y ajeteo de Madrid, a pesar de no haber concluido todavía sus estudios. De acuerdo con González (1992:241), «al volver a la isla de Gran Canaria, después del triunfo, fueron para él todos los homenajes. Gozaba de una gran consideración que fue ensanchándose con el tiempo».

Durante 1909, Tomás continúa en Gran Canaria y escribe varias composiciones notables, entre ellas *Tarde en la Selva* y *La Britania Máxima*, aunque, a principios de 1910, decide dedicarse a la representación de la única obra de teatro que escribió, *La Cena de Bethania* (De la Nuez 1955:3).

Posteriormente, en marzo de 1910, vuelve a Madrid para concluir sus estudios y, en el verano de ese mismo año, cumple su propósito. Al concluir su vida universitaria, el poeta vuelve a su hogar en el Atlántico para ejercer como médico en Agaete y en 1914 se casará con una joven del pueblo, Leonor Ramos (González 1992:242).

Durante su estancia en el apacible norte de la isla, Morales colabora con el periódico *Ecós* (1917), dedicado a la juventud literaria de la época, junto con Saulo Torón y Alonso Quesada. En este periódico, Tomás Morales publicará algunos de los poemas que se recogerán en la ya anunciada *Las Rosas de Hércules*, concretamente en los capítulos *Epístolas*, *Elogios*, *Elogios Fúnebres* y *La Ciudad Comercial* (de la Nuez 1956:227-234).

Años más tarde, en 1919, se muda a Las Palmas con su familia y ejerce de médico allí. A finales de ese año, publica el segundo tomo de *Las Rosas de Hércules*, éxito absoluto en su isla. Según un cronista de la capital de apellido González (1920, citado por de la Nuez 1956:271), «incluso algunos periódicos lo consagran como el segundo gran poeta español contemporáneo después de Antonio Machado».

Sus sueños y objetivos continúan en los dos siguientes años, con la esperanza de publicar el tercer tomo de *Las Rosas de Hércules*. Sin embargo, en el verano de 1921, el poeta muere inesperadamente debido a una enfermedad que hoy en día todavía sigue sin concretarse (Mesa 2015).

2.3. Contextualización: *Las Rosas de Hércules*

Las Rosas de Hércules es la obra más destacable de Tomás Morales y una de las máximas representantes del modernismo español. Se compone de dos partes: el tomo II, publicado en 1919, cuyo contenido incluye los poemas del libro de 1908, *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, y el tomo I, publicado en 1922 tras su muerte (García-Posada 1992:43).

Los contenidos de ambos tomos están divididos en diferentes capítulos y se ordenan según el criterio temático del poeta, que, como menciona González (2015:103), conforman los siguientes bloques:

El “Canto inaugural” presenta la figura mítica que da título a la obra mayor de Morales, el Hércules atlántico que atraviesa sus libros. En “Vacaciones sentimentales” se recrea la memoria personal, que se entrelaza con la de los ancestros, para definir una trayectoria vital basada en la palabra. En “Poemas de asuntos varios” se delimita el concepto de poética al que se mantendrá fiel Morales a lo largo de su vida. Finalmente, en “Poemas del mar”, el sujeto lírico encara el mundo que lo rodea y se enfrenta a los conflictos de su tiempo.

A lo largo del volumen I, Tomás ahondará en la vida rústica insular y en el mar que rodea al poeta desde la infancia. En la mayoría de las composiciones de Tomás Morales, podemos encontrar diversos contenidos relacionados con este elemento, y el poeta cantará además al puerto, a los marinos y a los barcos, pero, sobre todo, al océano. Todo ello lo describirá en sus poemas con un profundo sentimiento de melancolía. Como afirma Díez-Canedo (1992:182), «este es el mar de Tomás Morales, un mar serio, nada sentimental, con su brutal rudeza y con su melancolía enorme». Así, comprobaremos más adelante si esto ha sido respetado por Rutherford y si, por lo tanto, se encuentra presente en su traducción al inglés.

En esta primera etapa, además de los rasgos propios del modernismo, Tomás Morales comenzará a reflejar en sus poemas elementos del simbolismo e irá perfeccionando sus creaciones con el transcurso de los años como explica de la Nuez (1956:455):

En la primera etapa de su obra emplea generalmente los procedimientos de los simbolistas y modernistas de entonces, o sea comparaciones, imágenes, símbolos, técnica de los indicios, que al final de esta etapa va cobrando una fuerza expresiva rotunda, de plástica imagen evocadora y el dominio de un rico y apropiado vocabulario.

Este simbolismo está muy presente en los poemas sobre el puerto (Pérez 2005:22). Morales no solo muestra una imagen objetiva y detallada sobre este, sino que también quiere trasladar al lector el sentimiento que éste le produce según el momento del día en que lo describa. Además, Pérez añade (2005:23):

El poeta nos ofrece un inventario de los elementos constituyentes del puerto: sus barcos, sus gentes, las tabernas, etc. El mundo portuario se despliega no sólo verbalmente, sino pictóricamente. Nos referimos a las relaciones entre el simbolismo poético y el impresionismo pictórico [...]

El segundo tomo se divide en los siguientes capítulos: *Preludio*, que contiene únicamente el poema *De sí mismo*, *Los himnos fervorosos*, *Oda al Atlántico*, *Alegorías*, *Epístolas*, *Elogios*, *Elogios fúnebres* y *Poemas de la ciudad comercial*.

En esta etapa, el poeta alcanza su plenitud gracias a varias modificaciones en su poesía, debido a que sigue los procedimientos estilísticos de Rubén Darío y renueva los metros y el ritmo de su poesía, como se puede apreciar en el poema *Britania Máxima* (Suárez 1985:24). Según de la Nuez (1956:489), «estos poemas son considerados como una de las más fuertes y brillantes representaciones en imágenes, colores y sonoridad de la poesía modernista».

Si observamos los temas que abarca el segundo tomo de *Las Rosas de Hércules*, descubrimos que guardan relación con el primero, ya que escribe principalmente sobre el Océano Atlántico, y, en concreto, sobre la sensación de aislamiento que presentan las Islas Canarias. No obstante, es cierto que Morales recurre más en este volumen a la mitología clásica y las relaciona con las leyendas mitológicas de las islas, aludiendo al Jardín de las Hespérides o a la desaparecida Atlántida (Artiles 1976:26).

Como menciona Escobar a lo largo de *Ecos míticos y tradición clásica en Las Rosas de Hércules*, la obra de Morales está compuesta de referentes míticos. El poeta poseía un amplio conocimiento y cultura de la mitología clásica y lo proyectaba en sus propios poemas, ya fuera mediante simbología (las siete Hespérides como el valle de la Orotava, el niño arquero como Cupido, etc.; Escobar 2004:162) o mencionando los referentes clásicos (el dios del comercio, Mercurio, en sus poemas sobre el desarrollo comercial; 2004:161). Además, también los relaciona con los propios mitos y geografía de sus islas. Según Escobar (2004:160),

este proceso de mitologización se justifica por el firme propósito de Morales de entroncar con el pasado mítico canario. De esta suerte, conviven en perfecta armonía diversos mitos que de alguna forma pueden relacionarse tradicionalmente con Canarias y los referentes característicos isleños mitificados.

A su vez, Morales ahondará en este libro en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Al igual que los poemas del puerto, aporta una imagen descriptiva sobre las calles y zonas de la ciudad. Como menciona Pérez (2005:39), lo hace de dos maneras: «a la hora de presentarnos la ciudad, Morales nos ofrece dos perspectivas: una aérea y estática, en el que sólo se mueve la mirada, y otra terrestre y dinámica». Es decir, transmite una visión de la ciudad desde el aire y otra en la que se adentra en la vida rutinaria de la ciudad, caminando entre sus calles y observando cada rincón y cada momento, y por supuesto, a los protagonistas, los ciudadanos.

Por otra parte, requiere especial atención la traducción de la riqueza léxica utilizada en los poemas, pues se trata de un léxico evocador que traslada al lector al ambiente del lugar que describe como afirma de la Nuez (1956:488):

Por medio de imágenes simples, personificaciones de objetos o elementos naturales logra un lenguaje propiamente poético de plasticidad evocadora, afectiva e intensa que nos sugiere, sobre todo, con estos últimos poemas, el ambiente del puerto, del mar y de su gente.

Respecto a la métrica, destaca la amplia longitud de los poemas de Morales. Sus poemas suelen ser poliestroáficos y componerse de diferentes tipos de versos, entre los que Suárez (1985:26-28), especialista en la métrica de Morales, reconoce los tercetos de versos alejandrinos, serventesios de versos endecasílabos y sonetos de versos alejandrinos como los más usados en el primer libro de *Las Rosas de Hércules*.

En el segundo libro, el autor aclara que, sorprendentemente, Morales no posee ninguna composición con versos en arte menor (menos de 8 sílabas métricas por verso) y que resaltan considerablemente los versos alejandrinos (verso compuesto por 14 sílabas métricas). En este tomo, figuran sobre todo quintetos de versos endecasílabos (cultivados exclusivamente en el neoclasicismo y modernismo), serventesios de diferentes versos y sextetos de versos alejandrinos (Suárez 1985:29-32).

Predominan en sus poemas el presente del modo indicativo (Suárez 1985:121-122) y la abundante adjetivación, ya sea antepuesta o pospuesta al sustantivo, o incluso en ambos casos (Suárez 1985:110-111). Recurre regularmente a la aliteración (combinación de sonidos similares en versos o estrofas), onomatopeya (reproducción de sonidos reales gracias al ritmo del poema), prosopopeya (atribución a seres inanimados de los rasgos pertenecientes a seres animados), paralelismo (reiteración de una misma estructura gramatical), descripción y enumeración. Además, recurre a un amplio uso del simbolismo y de la sinestesia, figuras literarias imprescindibles del modernismo (Suárez 1985:138-149).

2.4. Las técnicas o estrategias de traducción

Antes de acometer el análisis del corpus, resulta necesario repasar algunos aspectos traductológicos que resultan de gran importancia para la valoración del TM. En este sentido, desde los inicios de la Traductología, se han generado diversas teorías y debates sobre los problemas que surgen a la hora de elaborar una traducción y sobre las posibles estrategias y técnicas que puede adoptar el traductor para resolverlos. Este epígrafe, por razones de limitaciones de espacio, se centrará especialmente en las que selecciona Hurtado (2001:257-258) de la teoría de Vinay y Darbelnet y los problemas principales que determinó Nord en el proceso de traducción (2012:184-187). Además, se recogerán también estrategias más recientes, propuestas por Molina en 2006, además de ahondar en los procesos descritos por Newmark para traducir poesía.

Como ya se ha señalado, el traductor puede adoptar una serie de estrategias o técnicas para enfrentarse a los desafíos de la traducción. No obstante, cuando nos referimos a “estrategia” o a “técnica”, debemos entender, como explica Hurtado (2001:257), que las estrategias pueden formar parte de todo el proceso traductor para solucionar los problemas, mientras que las técnicas aparecen en la fase final de toma de decisiones, a la hora de reformular, y permiten determinar cuáles fueron las equivalencias seleccionadas por el traductor para las microunidades textuales, además de conocer su opción metodológica, si bien en este TFG se empleará siempre *estrategia* por considerarlo el más adecuado de acuerdo con la terminología especializada actual.

Vinay y Darbelnet fueron los primeros en plantearse estas cuestiones y en definir *los procedimientos técnicos de traducción* para establecer unos procedimientos básicos en la traducción literal, la cual mantiene en las dos lenguas una correspondencia con el léxico y la estructura; y en la traducción oblicua, cuyo objetivo es mantener el sentido del texto origen con alteraciones en el léxico y el orden sintáctico (Hurtado 2001:257). Los procedimientos en la traducción literal son los siguientes (Hurtado 2001:258):

- El préstamo: palabra que ha sido adoptada por otra lengua y no ha sido traducida.
- El calco: traducción literal de un sintagma extranjero o palabra.
- La traducción literal: traducción palabra por palabra.

Mientras que los de la oblicua se clasifican en:

- La transposición: cambio en la categoría gramatical sin alterar el sentido del mensaje.
- La modulación: variación en la forma del mensaje por medio de otro punto de vista o perspectiva. Ejemplo: *He doesn't want to go out*, traducido como *Se quiere quedar en casa*.
- La equivalencia: correspondencia en la idea y sentido entre la versión original y la traducida mediante una redacción diferente.
- La adaptación: remplazo de una posible realidad desconocida para el LM o su cultura por una realidad conocida. Ejemplo: cambiar *cricket* por *tenis*.

No obstante, como ya se ha adelantado, con el fin de disponer de una clasificación sobre estrategias de traducción más actualizada y reciente, que es la que se empleará para

evaluar el TM de Rutherford, se detalla, a continuación, la taxonomía de Molina (2006:101-102):

Ampliación	En la lengua meta, se utiliza la ampliación cuando es necesario desarrollar una especificación de un término o frase que no se encuentra en el TO para así lograr una mejor recepción en la cultura meta.
Calco	Traducir de manera literal un sintagma extranjero. Por ejemplo, <i>no problem</i> como <i>no hay problema</i> .
Compensación	Se utiliza cuando no es posible encontrar una correspondencia adecuada en el TM. Se introduce en otro lugar del texto una información o un efecto estilístico necesario, debido a que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original.
Comprensión lingüística	Una idea del TO se puede expresar con un menor número de elementos lingüísticos en la lengua del TM. Ejemplo: <i>yes, so what?</i> por <i>¿y?</i>
Creación discursiva	Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. Ejemplo: la traducción de la película <i>There will be blood</i> por <i>Pozos de ambición</i> en español.
Descripción	Sustituir un término o expresión por la descripción de su forma o función.
Equivalente acuñado	Utilizar un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua meta.
Generalización	Traducir un término de la lengua origen por uno más general en la lengua meta. Ejemplo: traducir la bebida <i>Dr. Pepper</i> como <i>refresco</i> .
Modulación	Alterar la formulación del mensaje por medio de otro punto de vista o perspectiva.
Particularización	Seleccionar un término más concreto.
Préstamo	Integrar una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser un préstamo puro (<i>barman</i>) o naturalizado (<i>fútbol</i>).
Reducción	Eliminar en el texto meta algún elemento informativo presente en el texto original, bien por completo, bien una parte de su carga informativa.
Substitución (lingüística o paralingüística)	Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.
Traducción literal	Traducir palabra por palabra un sintagma o expresión.
Transposición	Cambiar la categoría gramatical. Ejemplo: <i>he will soon be back</i> por <i>no tardará en llegar</i> .

Variación	Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.
------------------	--

Por otro lado, dado que, en el análisis del corpus, también se tratarán sobre todo las dificultades o problemas de traducción más relevantes detectados, resulta conveniente citar esta aportación de Nord (2012:184-187) sobre los problemas en la traducción, que distingue cuatro grupos:

- Problemas pragmáticos de traducción: el traductor deberá tener en cuenta el contraste entre los lectores del TO y del TM, el medio de los dos textos, la razón de la producción del TO frente a la traducción, y la diferencia entre la función de los dos.
- Problemas culturales de traducción: en un proceso de traducción siempre participan dos culturas con sus propias convenciones y, muchas veces, pueden ser diferentes y dar lugar a problemas en la comunicación. Por ello, el traductor debe decidir si adaptar estas convenciones a la cultura meta.
- Problemas lingüísticos de traducción: el traductor deberá ajustar el sistema de la lengua origen a las normas de la lengua meta para lograr un texto meta adecuado. Sin embargo, esto no siempre se tiene que cumplir, ya que el traductor debe tener en cuenta el tipo y la forma de traducción especificados en el encargo.
- Problemas extraordinarios de traducción: son problemas concretos que suelen aparecer en textos literarios y consisten en juegos de palabras, figuras estilísticas o neologismos originales. El autor los emplea para atribuir un determinado efecto a lo que está escribiendo y el traductor debe tratar de determinar cuál es la función de ese recurso para así trasladarla a la cultura meta.

Por último, con respecto a las teorías relacionadas con la traducción literaria y poética, con el objetivo de comprender el proceso traslativo que sigue un traductor profesional de este sector y poder evaluar con mayor conocimiento el trabajo de Rutherford, se ha seleccionado como referente en los estudios de la traducción literaria a Peter Newmark, pues, por razones de espacio, no era posible revisar toda la extensa literatura científica al respecto. Como afirma este autor, la traducción literaria y, dentro de ella, la poética, es uno de los tipos de traducción más complejos, pues tanto la palabra como la oración (en

este caso, el verso) comparten la misma importancia (Newmark 1992:222). Además, debe respetarse cierta similitud en el léxico escogido y la métrica, junto con la reproducción del mismo tono y ritmo que el TO. Este principio también se aplica en la traducción de las figuras literarias, que deben trasladarse al TM con la misma emoción y sensación que presentan en el TO (Newmark 1992:222-225). Por ello, las soluciones en estos casos consisten en «crear una figura equivalente en la LT» (1992:225), o reproducir el sentido, o, si hay espacio, escribir la figura y su sentido. El principal objetivo del traductor, desde el punto de vista de Newmark (1992:225-226), debe ser siempre trasladar ese efecto que causó el poeta en sus lectores con su poema, no tratar de realizar una traducción semejante a la sintaxis y ritmo del texto original sin tener en cuenta lo que transmite el poema.

Asimismo, Newmark también destaca que el traductor, en primer lugar, debe escoger la forma poética (cuarteto, romance, lira, etc.) más parecida a la forma del TO. Este debe tener en cuenta que a veces no podrá respetar la combinación exacta de las rimas y su texto no tendrá el mismo orden que el original. A continuación, se requiere que traslade el lenguaje figurado del poema, para luego, en el último paso, trabajar con el marco del poema y los efectos sonoros responsables de producir el mismo impacto que el TO (Newmark 1992:226-227).

Según este traductólogo (1992:227), «emocionalmente, sonidos diferentes producen diferentes significados», afirmación que verifica con el siguiente ejemplo:

Sein oder nicht sein — das ist hier die Frage encierra al parecer un tono de confianza y desafío que no va con el personaje de Hamlet —¿no será por la repetición del sonido *ei*?—, lo cual reaviva el tema del simbolismo de los universales. Toda esa vibración, esa franqueza, no aparece en *To be or not to be —that is the question*, traducido al alemán casi palabra por palabra, aunque tal vez sea el vocablo *hier*, “he aquí”, el que subraye el desafío que no hay en Shakespeare.

Por tanto, el traductor debe estar pendiente de la función expresiva y estética del poema, y determinar a cuál le dará prioridad, dependiendo de su teoría poética y de los propios valores del poema (Newmark 1992:227). Todas estas reflexiones se tendrán muy cuenta a la hora de acometer el análisis del corpus de este TFG.

3. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS

Como ya se ha detallado en el marco teórico, las fuentes del corpus de este TFG constan de dos libros: *Las Rosas de Hércules*, publicado en dos partes (1919 y 1922), y su traducción, realizada por John Rutherford en 2014. Se ha seleccionado un ejemplar de *Las Rosas de Hércules* publicado en 2006 por el Cabildo de Gran Canaria, con una edición crítica del profesor Oswaldo Guerra, con el fin de manejar una versión más actualizada. Respecto a la traducción, se escogió la versión del profesor John Rutherford, que posee el mismo formato y edición que el anterior, debido a que ha ofrecido una traducción completa al inglés de ambas partes de *Las Rosas de Hércules*.

Cabe destacar que Rutherford, además de traductor profesional, es catedrático de la Universidad de Oxford, profesor e investigador de las letras españolas (Obelleiro 2008). Ha sido el primero en editar en inglés *La Regenta* y también es autor de una versión destacada de *El Quijote* (Obelleiro 2008). Según *La Vanguardia*, el profesor llevó a cabo la traducción de *Las Rosas de Hércules* por encargo del Cabildo de Gran Canaria por el motivo del 130 aniversario del nacimiento del poeta y para difundir la obra y la imagen de Morales (*La Vanguardia* 2014). Asimismo, destacamos que este año se conmemora el centenario de la muerte de este autor y la Casa-Museo Tomás Morales de Moya ha querido honrar la figura de Morales mediante la edición de un facsímil de los dos tomos de *Las Rosas de Hércules*, versión que ofrece una mayor aproximación a cómo concibieron la obra los contemporáneos de Morales (además de diversos actos relacionados con su persona y legado), aunque no se ha recurrido a esta edición por haber salido a la luz demasiado tarde para la elaboración de este TFG.

Cabe mencionar también que, en el presente trabajo, se pretendía analizar tres poemas pertenecientes a ambos tomos del libro, con el fin de manejar un corpus más amplio. Sin embargo, debido a que esta labor excedía el número máximo de páginas permitido, finalmente nos hemos tenido que ceñir a uno, el *Poema I*. Se tuvieron que descartar, pues, los otros dos poemas que se habían elegido inicialmente (el *VII*, del libro segundo, con continuas referencias a personajes mitológicos, y el poema *IX*, del libro primero, que presenta una estrecha relación con la principal musa de Morales, el mar, además de dificultades como la sonoridad y la estructura métrica).

Por lo tanto, se analizará uno de sus poemas más famosos, *Poema I*, del libro primero, con su correspondiente traducción. Se ha elegido concretamente este poema no solo por

su relevancia en la cultura canaria, sino además porque se trata de una perfecta descripción del puerto de la ciudad por la noche. Morales alude a varias imágenes de la zona portuaria que resultan familiares al lector canario tanto por su descripción como por el ambiente que crea y la sensación que transmite. Asimismo, presenta cierto grado de complejidad para un traductor foráneo que no haya experimentado las emociones que se quieren transmitir a través de las apacibles imágenes nocturnas de dicho lugar.

3.1. Preguntas de investigación

Antes de comenzar el análisis, planteamos las siguientes preguntas de investigación, que permitirán llegar a una serie de conclusiones a partir de las pautas que se detectarán en el análisis que se llevará a cabo a continuación:

3.1.1. ¿Se logra en el TM mantener el mismo ritmo y métrica del TO, siendo el español y el inglés lenguas tan diversas para estos fines?

3.1.2. ¿Se mantienen en el TM las figuras literarias del TO, a pesar de que algunas implican cambios significativos para lograr su efecto? En tal caso, ¿cómo lo logra el traductor?

3.1.3. ¿Cuál es el grado de aceptabilidad que presenta el léxico empleado en inglés?

3.1.4. ¿Se mantiene en el TM la esencia del estilo modernista de T. Morales y la huella de que se trata de temas de inspiración canaria?

3.2. Análisis del corpus

Esta es la estructura seguida en el análisis: se irán exponiendo las distintas dificultades de traducción, agrupadas por tipos, junto con la solución aportada en la versión de Rutherford y se evaluará su grado de adecuación traductológica con respecto al TO, es decir, se evaluará la eficacia de las estrategias empleadas. En caso de considerarse oportuno, se ofrecerán otras opciones para salvar los problemas de traducción planteados. Además, se prestará especial atención a las características morfológicas, sintácticas y semánticas de las dificultades traductológicas recogidas.

3.2.1. Poema 1

3.2.1.1. Figuras retóricas

3.2.1.1.1. Metáfora

3.2.1.1.1.1. Bajo el azul romántico / Beneath romantic blue

Se observa que el traductor ha realizado una traducción literal del verso donde se encuentra esta metáfora: *el disco de la luna bajo el azul romántico / the disc of the moon beneath romantic blue*. Con esta estrategia acertada, Rutherford ha querido trasladar la imagen sensorial del poeta en este verso por medio de la recreación en su traducción del mismo recurso literario que representa el cielo con luna llena. Con ello, consigue transmitir el mismo efecto que el del poeta, que pretende atribuir a diferentes elementos del paisaje unos determinados colores para despertar las emociones y sentidos del lector.

3.2.1.1.1.2. Rielando en la movible serenidad marina / Shimmering in the sea's swaying serenity

En este caso, el poeta alude al resplandor de la luna sobre el mar. A pesar de que en español resulta una metáfora evidente (la *serenidad marina* como *el mar*), Rutherford, en este caso, aplica una transposición sobre el adjetivo *marina* y lo convierte en un complemento del nombre (*sea's swaying serenity*), especificando que se trata de la serenidad *del mar*. Esta aclaración provoca cierta pérdida del efecto de la metáfora original, porque se explica más explícitamente de dónde proviene esa serenidad al evitar el adjetivo y usar el sustantivo específico.

Dicha estrategia pudo haberse originado para lograr la aliteración en *sea's swaying serenity*, que se produce gracias a la repetición del sonido /s/. Se podría afirmar que quizá el traductor valoró las posibilidades para resolver este desafío y se decantó, finalmente, por tener más en cuenta, en este verso, la forma que el contenido, al remplazar un recurso literario por otro que otorga un ritmo idéntico al original y una sonoridad singular. Se trata de algo muy debatido desde hace muchos años en los estudios de Traducción poética (¿qué debe primar en la poesía traducida la forma o el contenido?). Una alternativa que destacaría el contenido antes que la estructura sería la traducción literal del uso del adjetivo *marina* que transmita el sentido del TO. Ejemplo: *marine swaying serenity*. En este sentido, opino que, en este caso, la opción con mayor grado de aceptabilidad es la

ofrecida por Rutherford, puesto que no omite la figura literaria y respeta el sentido del adjetivo.

3.2.1.1.1.3. Y de pronto, rasgando la calma, sosegado / and then, all of a sudden, cutting into the calm

La metáfora que encontramos en este verso se sitúa en *rasgando la calma*, donde Morales señala que el canto del marinero es el responsable de que se rompa el silencio de la noche. En la versión inglesa, se mantiene la metáfora con la traducción literal de *rasgar* por *cut* ('cortar'), si bien se trata de un verbo más habitual y genérico que *rasgar* y bastante menos sugerente. A pesar de que no se ha suprimido la metáfora, se ha realizado un ligero cambio en su sentido, y, por lo tanto, el efecto en el público meta no será el mismo, ya que se pierde en cierta medida la imagen visual que implica *rasgar* algo. Concluimos, por tanto, que esta estrategia no ha sido acertada y, como alternativa, se puede ofrecer una traducción por otro verbo que se aproxime aún más al sentido que transmite el verbo *rasgar*: *and then, all of a sudden, ripping the calm...*

3.2.1.1.2. Aliteración

3.2.1.1.2.1. Rielando en la movible serenidad marina / Shimmering in the sea's swaying serenity

En este verso, el traductor ha usado la repetición del sonido /s/ en vez de /r/, como ocurre en el TO, para reproducir la aliteración del original. Así, además, logra imitar un sonido semejante al del mar. Se puede considerar esta estrategia adecuada, puesto que, como es propio del estilo modernista, se trata de un texto plenamente sensorial, (el sonoro Atlántico, el azul romántico rielando, el silencio de los muelles, el leve chapoteo...) que recurre al sentido del oído y la vista para trasladar al lector hasta ese lugar, a lo que contribuye este recurso literario gracias a su efecto sonoro, por lo que es un acierto que el traductor lo haya conservado en el TM.

3.2.1.1.3. Paralelismo

3.2.1.1.3.1. Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico, Silencio de los muelles en la paz bochornosa / The port of Gran Canaria on the sounding Atlantic, The silence of the quays in sultry peacefulness

La figura literaria que se identifica aquí claramente es el paralelismo o la repetición de una estructura sintáctica. En este poema, este recurso no se encuentra situado en dos

versos de una misma estrofa, sino en el primer verso de la primera y la segunda estrofa. Si observamos la traducción de Rutherford, lo ha imitado en el TM con la siguiente estructura: sujeto, complemento del nombre, complemento circunstancial de lugar. Si bien es cierto que en inglés existen dos maneras de introducir un complemento del nombre (con la preposición *of* o directamente con el apóstrofe), en esta ocasión, Rutherford ha preferido seleccionar la opción más similar al español, es decir, con la preposición *of* (*the silence of the quays / silencio de los muelles*). Con esta estrategia acertada, mantiene el vínculo tanto con el contenido como con la forma del poema original.

3.2.1.1.4. Antítesis

3.2.1.1.4.1. Rielando en la movible serenidad / Shimmering in the sea's swaying serenity

En este caso, el traductor ha recurrido a la estrategia de transposición categorial al recurrir al verbo en gerundio *swaying* como traducción de *movible*. Se puede considerar que la estrategia de Rutherford ha resultado adecuada, ya que se trata de una estructura que se ajusta más a la morfosintaxis inglesa. Además, *swaying* ('que se balancea, que se mece'), describe de forma muy poética el movimiento del mar. Quizá aporta un ligero matiz que no está en el TO al destacar que el reflejo de la luna ilumina un mar que no solo se mueve, sino que se *balancea*, conservando la antítesis como ya se ha mencionado. La estrategia aquí ha consistido en buscar una equivalencia mediante la particularización, optando por un término mucho más concreto que describe el recorrido del movimiento, lo que resulta un acierto en este contexto.

3.2.1.1.4.2. Sosegado, un cantar marinero, monótono y cansado / A sailor's tranquil song, monotonous and weary

Los adjetivos *sosegado* y *cansado* representan una antítesis, al contraponerse el significado de estos dos términos. En inglés, Rutherford ha transferido la misma figura con las palabras *tranquil* y *weary*. Se podría considerar esta estrategia adecuada, porque mediante la simple traducción literal, que reproduce el mismo significado entre los términos, logra este efecto en el TM. Asimismo, resulta pertinente destacar un rasgo en común entre los dos términos escogidos en inglés. El traductor ha elegido ex profeso estos dos entre otras posibles soluciones (*sosegado* como *calm*; *cansado* como *tired*), debido probablemente a que se ajustan con mayor exactitud al ritmo y sonoridad del verso original. Así, observamos que incluso la métrica se asemeja al TO, con un verso

alejandrino en inglés, al igual que en español. Es decir, Rutherford trata de buscar un equilibrio entre el ritmo, la métrica y el sentido, y así compensar las diferentes partes.

3.2.1.1.5. Onomatopeya

3.2.1.1.5.1. y el leve chapoteo del agua verdinosa / and the gentle plish-plash of the green-tinted water

A pesar de que *chapoteo* en inglés contiene numerosas traducciones (*splashing, splash, slosh, squelch, splash*), el traductor ha querido recurrir a una onomatopeya para trasladar el significado de esta palabra mediante la imitación del sonido que representa. Este recurso literario, como se puede observar, no se encuentra en el TO, e indica que Rutherford ha realizado una sustitución lingüística para cambiar la palabra por un elemento paralingüístico. Sin embargo, una alternativa a esta solución podría ser cambiar la onomatopeya por una aliteración, que imite el sonido /s/ del mar y promueva la sonoridad del poema. Ejemplo: *And the soft splash of the green shallow*. En conclusión, la estrategia de Rutherford resulta acertada, ya que este cambio se debe al objetivo de añadir un recurso sensorial a la traducción y ayuda al lector del TM a experimentar las sensaciones del poema original, como pretende Morales en su texto. Por otro lado, el inglés es una lengua bastante onomatopéyica y, lejos de desentonar las lexías con sonidos particulares, son habituales y no suelen chocar en absoluto.

3.2.1.1.6. Personificación

3.2.1.1.6.1. El leve chapoteo del agua verdinosa lamiendo los sillares / The gentle plish-plash of the green-tinted water as it laps on the ashlar

En este verso, aparece una personificación en *el agua verdinosa lamiendo los sillares*, pues se atribuye una cualidad humana o animal a un elemento natural. Cabe destacar que Rutherford ha trasladado el sentido de manera literal, aunque es cierto que ha aplicado un cambio en la forma de gerundio *lamiendo* a otra estructura verbal (*as it laps*). Con esta variación, logra una vez más una mayor sonoridad en el poema, que recae en las aes y en las eses de este verso (*as it laps on the ashlar...*). No obstante, la figura literaria no desaparece y mantiene el efecto del TO.

3.2.1.1.6.2. Fingen [...] las mortecinas luces de los barcos anclados / The pallid, feeble lamps of ships that lie at anchor [...] feign

Al igual que en el caso anterior, se le otorga una cualidad humana (*fingir*) a un elemento no humano (*las mortecinas luces*). Se ha realizado una traducción literal del verbo *fingir* (*feign*), pero ha modificado el adjetivo *mortecinas* y el sustantivo *luces* para elegir una opción más explicativa en el TM (*the pallid, feeble lamps = los faroles pálidos, débiles*). Con esta estrategia de explicitación, el traductor muestra de dónde viene y cómo es esa luz, con la adición de, incluso, dos adjetivos explicativos. Cabe mencionar que *mortecinas* no posee un equivalente propio en inglés, posiblemente porque posee una raíz latina (*mors* como en *muerte*). Por lo tanto, se suele traducir por equivalentes cercanos como *weak* o *powerless* y, en este texto, Rutherford ha decidido realizar una ampliación con dos adjetivos en inglés para compensar una posible pérdida de haberlo intentado traducir por uno solo, con lo que logra una mayor aceptabilidad en el TM, estrategia que se puede considerar adecuada.

3.2.1.1.7. Sinestesia

3.2.1.1.7.1. Silencio de los muelles en la paz bochornosa / The silence of the quays in sultry peacefulness

La sinestesia asocia elementos procedentes de los sentidos físicos (auditivo, táctil, visual, etc.) con sensaciones internas. En este caso, el traductor ha realizado una traducción literal de *en la paz bochornosa*, trasladando así la sinestesia que surge entre la sensación interna que refleja la palabra *paz* y la sensación exterior, casi palpable, que representa *bochornosa*. Cabe destacar que Rutherford ha sabido transferir el sentido esencial de este recurso al haber traducido *bochornoso* por *sultry* (con la idea de que se trata de una noche calurosa, abrasadora...) y no con otras posibles acepciones mucho menos acertadas (*muggy, embarrassing*). Por lo tanto, resulta una estrategia adecuada al reproducir la misma figura literaria del TO y su significado.

3.2.1.2. Léxico

3.2.1.2.1. Un cantar marinero [...] vierte en la noche el dejo de su melancolía / A sailor's tranquil song [...] pours out into the night the savour of its sadness

Resulta relevante la elección de dos términos en la traducción de este verso: la palabra *dejo* como *savour* y el término *melancolía* como *sadness*. En el caso de *dejo*, mantiene una estrecha relación con la cultura canaria, puesto que se refiere a la forma de hablar o acento de una determinada región (el *deje* o *dejo* canario). Morales, en su verso final,

utiliza este término para transferir la idea de que el cántico del marinero tiene un ligero matiz melancólico y para ello prefiere *dejo* a otras lexías más convencionales. El traductor ha optado por *savour* como equivalente de *dejo*, haciendo uso de una adaptación para el público meta. Sin embargo, este término dista bastante del propósito de Morales en la selección de la palabra original. La palabra *savour* no mantiene la misma alusión que hace Morales hacia el *acento* y no alude hacia esa referencia del poeta sobre el habla de los canarios. Se trata de una pérdida, ya que no se conserva el matiz autóctono del término, si bien *savour* sí transmite parte del sentido mediante lo que podría considerarse una especie de sinestesia, ausente en el TO. Otras opciones por considerar y que se aproximarían más a la idea de Morales podrían ser:

- El término *lilt*, que se refiere más a la entonación o dejo de una voz
- *Tinge*, que equivale a matiz, aunque la propuesta anterior resulta más adecuada en este contexto.

En cuanto al término *melancolía* y su traducción *sadness*, destaca que tampoco poseen una estrecha relación en el significado y en la intención del autor. *Sadness* es una posible traducción de *melancolía*, pero, en este caso, le atribuye una connotación más cercana a *tristeza* como la propia palabra en inglés indica, que no figura en el TO, así que no se entiende por qué no se ha decantado por la traducción literal *melancholy*, que sería la elección más oportuna aquí.

3.2.1.3. Ritmo, rima y estructura métrica

La estructura métrica del poema original equivale a un soneto no ortodoxo, debido a que Morales altera algunas de las concepciones básicas de esta estructura: los versos son alejandrinos en vez de endecasílabos, los dos cuartetos los sustituye por dos serventesios, la segunda estrofa no rima con la primera y los dos tercetos respetan la rima clásica del soneto, pero con la excepción de las palabras *bahía* y *melancolía*, que mantienen una rima asonante. En la traducción, observamos que Rutherford no reproduce la longitud de los versos de Morales, pero procura extenderlos lo suficiente para alcanzar una longitud similar. Sin embargo, es cierto que traslada el mismo número de estrofas (4 en total) y de versos (14).

En este sentido, hay que mencionar que parece que el traductor no desea imitar la rima de los versos de Morales (en su mayoría, consonante y en arte mayor), seguramente a causa de su complejidad y a que, como ya se ha ido comprobando, suele anteponer el sentido a

la forma, aunque a veces intenta buscar un equilibrio entre los dos. En cuanto al ritmo, podemos concluir que Rutherford otorga a la traducción un ritmo característico que favorece la entonación y la lectura del poema. A continuación, se puede comprobar lo argumentado en los siguientes dos ejemplos.

3.2.1.3.1. Con sus faroles rojos en la noche calina / With its red dockside lamps in the mist-curtained night

En la traducción de este verso, podemos observar cómo ha adaptado el traductor el TM para lograr un verso extenso y que se asemeje a la longitud del TO. Este propósito lo ha cumplido mediante la incorporación de términos inexistentes en el original, que adornan las palabras de *lamps* y *night*. Sin embargo, lo que más destaca en el poema es el ritmo que el traductor ha incluido en este verso: la adición de *dockside* y *curtained* propicia una sonoridad relevante y le atribuye cierta cualidad melódica, ya que los dos sintagmas nominales (*red dockside lamps*, *mist-curtained night*) se complementan por su similitud sintáctica. Se puede considerar que la estrategia ha sido acertada, puesto que, con esta ampliación en el verso, se ha logrado una mayor belleza estilística en la forma, aunque también respetando el contenido.

3.2.1.3.2. Lento compás de remos en el confín perdido / The slow rhythm of oars in some lost, hidden spot

Nuevamente, Rutherford se sirve de la ampliación para lograr un verso con un ritmo melodioso y extender su longitud (12 sílabas), a pesar de que no pretende reproducir exactamente la longitud de los versos de Morales, pero sí aproximarse al número de sílabas. La palabra *confín* ha sido traducida como *hidden spot*, lo que refuerza a su vez que el ritmo del poema recaiga en las múltiples oes que se presentan. Asimismo, *lost* y *spot* comparten cierta rima que intensifica la sonoridad del poema. Y, por último, se podría decir lo mismo de las excepciones de este verso, la “y” y la “i” de *rhythm* y de la palabra añadida *hidden*, ya que mantienen una rima asonante entre ellas. Considero esta estrategia, por tanto, un acierto al favorecer la lectura del TM y reproducir el sentido del TO.

3.2.1.4. Morfosintaxis

3.2.1.4.1. Hipérbaton

3.2.1.4.1.1. Rasgando la calma, sosegado, un cantar marinero [...] vierte en la noche / Cutting into the calm, a sailor's tranquil song [...] pours out into the night

El hipérbaton consiste en la alteración de la sintaxis habitual de una oración como se observa en el verso anterior. Morales modifica la posición de los sintagmas de la oración y los coloca en un orden poco natural en español. Asimismo, el sintagma con gerundio y el adjetivo (*rasgando la calma, sosegado*) no adoptan una posición habitual con respecto al sujeto (*un cantar marinero*), debido a que preceden al sintagma nominal, en vez de situarse tras él. En la traducción, encontramos una estructura idéntica, salvo por el adjetivo *tranquil*, que precede al sujeto y, por tanto, cumple con el orden sintáctico usual de la lengua inglesa. Con esta traducción literal, no desaparece la figura literaria y causa el mismo impacto de los lectores del TO en los del TM, gracias a la sorpresa inicial que surge en el receptor al leer la estrofa en toda su complejidad. Resulta, por tanto, una traducción acertada.

3.2.1.4.1.2. Fingen, en la penumbra, fosfóricos trenzados las mortecinas luces de los barcos anclados, brillando entre las ondas muertas de la bahía... / The pallid, feeble lamps of ships that lie at anchor as they glisten among the dead waves of the bay, feign glowing entrechats ...

Se puede comprobar que, en los tres versos que conforman esta estrofa, Rutherford respeta la alteración del orden sintáctico del poema original y, por consiguiente, traslada el hipérbaton. Así pues, en el TO, se observa la siguiente estructura: verbo principal de la oración (*fin-gen*), complemento de lugar, complemento directo, sujeto, complemento del nombre y oración subordinada con función del complemento del nombre. No obstante, si se analizan los correspondientes versos en el TM, nos encontramos con una estructura que, si bien es posible en la gramática inglesa, se ha adelantado, de forma inusual, el largo sintagma “as they... bay”, de forma que el verbo *feign* se encuentra muy alejado del sujeto *lamps*, con el fin de causar el efecto antes mencionado en el TM. La estrategia utilizada por el traductor ha consistido en aplicar una modulación en los sintagmas de estos versos y reordenar los elementos sintácticos en el texto meta y, con ello, el orden sintáctico resulta infrecuente y, por tanto, más llamativo y poético. Se puede considerar esta estrategia acertada, pues Rutherford ha logrado aunar comprensión con fuerza expresiva y ritmo en el TM.

4. CONCLUSIONES

Tras haber finalizado el análisis, se puede responder a las preguntas de investigación formuladas anteriormente, a modo de conclusiones, a partir de los resultados obtenidos.

Con respecto a la primera pregunta, se puede afirmar que Rutherford no ha mantenido el mismo ritmo y métrica del TO, puesto que ha preferido el sentido a la forma; así, no ha sacrificado el significado de los versos a costa de cumplir con la métrica del original, tarea que, como se ha comprobado a lo largo del análisis, hubiera supuesto pérdidas semánticas significativas de matices, si bien el efecto sonoro del TM tiene un grado de aceptabilidad más que satisfactorio, con diversos logros que se han comentado, aunque no sea idéntico al TO. Como se ha observado, como consecuencia de los añadidos léxicos en ciertos versos por parte del traductor, la longitud de los versos en el texto meta es mayor, pues esta estrategia de ampliación o explicitación responde al fin de reforzar o compensar posibles pérdidas del mensaje original del poema y, por lo tanto, está justificada.

En relación con la segunda pregunta, se confirma que las figuras literarias del TO se mantienen en el TM. A pesar de que algunos aspectos como la falta de equivalentes en inglés alteran, en cierta medida, el significado de algunos recursos, las figuras literarias se trasladan, en general, con éxito, sin perder su función en el texto y asegurando la misma reacción en los lectores del TM. Rutherford supera el reto que supone la traducción de estas figuras mediante el uso de diferentes estrategias, según las distintas dificultades que se presentan en el TO y el resultado que quiere obtener en el TM. De esta manera, se observa que, en las figuras literarias analizadas, ha recurrido, por orden de mayor a menor frecuencia, a las siguientes estrategias: traducción literal (8), transposición (3), generalización (1), particularización (1), sustitución lingüística (1), explicitación (1), ampliación (1) y modulación (1). Por lo tanto, de estos datos se concluye que sus estrategias más utilizadas son la traducción literal y la transposición, que Rutherford emplea, cuando procede, para alterar la categoría gramatical, con el fin de reproducir un lenguaje natural y estandarizado en el TM que no cree confusión en el receptor. En resumen, el traductor demuestra tener dominio, capacidad profesional y pericia para enfrentarse a los problemas traductológicos de las figuras retóricas del TO y solventarlos con éxito.

En cuanto a la tercera pregunta, la selección del léxico empleado en el TM posee, en efecto, un alto grado de aceptabilidad, pues ya sea porque se trata de una traducción hacia su lengua materna, que demuestra dominar sobradamente, o por su excelencia traductora, lo cierto es que tanto su selección de léxias como sus estrategias para traducir el léxico más complejo están llenas de decisiones acertadas. No obstante, es cierto que, en algunos casos, sí se detectaron en el análisis contrastivo ciertas pérdidas de efecto y significado con respecto al TO, lo que quizá sea casi siempre inevitable en un trabajo de esta envergadura, al recurrir a estrategias no muy acertadas como, por ejemplo, la adaptación de *dejo* como *savour*. No obstante, son solo unos pocos casos muy aislados que no desmerecen su labor.

Respecto a la cuarta y última pregunta, se concluye que se mantiene en el TM la esencia del estilo modernista de Morales y la huella canaria que inspira el TO. Se ha podido comprobar que reflejar la simbología modernista del TO ha sido uno de los principales esfuerzos del traductor, que se ha esmerado en transmitirla e incluso fomentarla, añadiendo recursos propios que apoyaran tanto el estilo como la temática de inspiración canaria del poema: tiene en cuenta los rasgos propios de la poesía de Morales, con sus innumerables referencias sonoras y visuales al mar y al puerto de La Palmas de Gran Canaria, al igual que su intimismo y el sentimiento por su tierra, que traslada casi siempre mediante traducciones literales que recrean la misma atmósfera.

En definitiva, tras responder a las cuatro preguntas de investigación que se habían planteado previamente al análisis y valorando todas las consideraciones y argumentos expuestos, la conclusión general es que el grado de aceptabilidad del TM analizado es alto y, por tanto, constituye una traducción satisfactoria, a pesar de la evidente dificultad de trasladar al inglés la imaginería y el estilo tan particular de Morales.

Por último, cabe destacar que, a excepción del excelente trabajo de John Rutherford, no he encontrado publicada ninguna otra obra traducida al inglés de *Las Rosas de Hércules*, por lo que no ha sido posible manejar otras referencias para comparar esta traducción con otras posibles. Así pues, se propone que, en futuras investigaciones, se siga indagando en los textos de Tomás Morales y se continúen realizando estudios contrastivos con traducciones a otras lenguas europeas como el alemán, el francés o el italiano, si las hubiera, y, además, dada su utilidad, aplicar, por ejemplo, a la Didáctica de la traducción literaria, las soluciones traductológicas aportadas por los traductores de su obra a otros idiomas.

5. BIBLIOGRAFÍA

Alfonso Alonso, Hortensia. 2001. *Saulo Torón: El poeta olvidado y las técnicas narrativas de Víctor Pérez*. Telde: Ayuntamiento de Telde.

Artiles, Jenaro. 1976. *Rubén Darío y Tomás Morales*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

Artiles, Joaquín. 1979. *La literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos.

Azam, Gilbert. 1989. *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos.

De la Nuez Caballero, Sebastián. 1955. *Tomás Morales, autor teatral*. San Cristóbal de la Laguna: Cabildo de Tenerife.

De la Nuez Caballero, Sebastián. 1956. *Tomás Morales: Su vida, su tiempo y su obra*. San Cristóbal de La Laguna: Cabildo de Tenerife.

Díez de Revenga, Francisco Javier. 2009. «Modernistas españoles». *Magazine Modernista* 12. Documento de Internet consultado el 11 de febrero de 2022 en <http://magazinmodernista.com/2009/08/10/modernistas-espanoles>.

Díez-Canedo, Enrique. 1992. «Sobre *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (1908)». *Tomás Morales. Suma crítica*. Ed. M. González Sosa. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios. 179-182.

Escobar Borrego, Francisco Javier. 2004. «Ecos míticos y tradición clásica en *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales». *Revista de literatura* 66. Documento de Internet consultado el 14 de marzo de 2022 en <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/145>.

Fernández Molina, Antonio. 1982. *Antología de la poesía modernista*. Gijón: Júcar.

García-Posada, Miguel. 1992. «*Las Rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi*». *Tomás Morales. Suma crítica*. Ed. M. González Sosa. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios. 43-46.

Godoy Pérez, Jesús María. 1987. *Estudios de literatura canaria*. Yaiza (Lanzarote): Ayuntamiento de Yaiza.

González Morales, María Belén. 2015. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario en *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales*. Tesis doctoral. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

González, Fernando. 1992. «Tomás Morales, íntimo (notas sobre su vida)». *Tomás Morales. Suma crítica*. Ed. M. González Sosa. San Cristóbal de la Laguna: Instituto de Estudios Canarios. 239-243.

Henríquez Jiménez, Santiago J. 2005. *Tomás Morales: Viajes y metáforas*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Longhurst, C.A. 2014. *Modernismo, noventayochismo y novela: España y Europa*. Berna: Peter Lang.

- Macías Casanova, Manuel. 1992. «Tomás Morales». *Tomás Morales. Suma crítica*. Ed. M. González Sosa. San Cristóbal de la Laguna: Instituto de Estudios Canarios. 193-197.
- Mesa, Teo. 2015. «131 aniversario del poeta Tomás Morales». Documento de Internet consultado el 29 de noviembre de 2021 en https://www.eldiario.es/canariasahora/canarias-opina/tomas-morales_1322414698.html [sin páginas].
- Molina, Lucía. 2006. *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellon de la plana: Universitat Jaume I.
- Morales Castellano, Tomás. 2006 (1919). *Las Rosas de Hércules*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Morales, Castellano, Tomás. 2014. *The Roses of Hercules*. Trad. J. Rutherford. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Newmark, Peter. 1992. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nord, Christiane. 2012. *Texto base, texto meta: un modelo funcional de análisis pretraslativo*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Obelleiro, Paola. 2008. «La Academia distingue el amor de Rutherford por la cultura gallega». *El País*. Documento de Internet consultado el 7 de abril de 2022 en https://elpais.com/diario/2008/10/05/galicia/1223201898_850215.html.
- Obelleiro, Paola. 2008. «Un inglés en la Real Academia Galega». *El País*. Documento de Internet consultado el 7 de abril de 2022 en https://elpais.com/diario/2008/10/04/galicia/1223115505_850215.html.
- Páez Martín, Jesús. 1999. «Tomás Morales y la atmósfera lírica finisecular en Gran Canaria». *Varia lección sobre el 98, el Modernismo en Canarias: homenaje a Domingo Rivero*. Ed. E. Padorno. Arucas: Ayuntamiento de Arucas. 173-201
- Páez Martín, Jesús. 2007. «De discípulo a maestro: Saulo Torón y Antonio Machado». *Moralía. Revista de estudios modernistas* 7. Documento de Internet consultado el 7 de marzo de 2022 en <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/moralia/id/66>.
- Pérez, Bruno. 2005. *Un ensayo sobre la escritura moralesiana de la ciudad de Las Palmas*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.
- Prat, Ignacio. 1978. *Poesía modernista española*. Madrid: Cupsa.
- Ramoneda, Arturo. 2007. *Antología de la poesía española del siglo XX (1980-1939)*. Madrid: Alianza.
- Santana, Lázaro. 1987. *Modernismo y vanguardia en la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.
- Schulman, Ivan A. 1986. *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología*. Madrid: Taurus.
- Suárez Cabello, José Juan. 1985. *Introducción al estudio de la lengua poética de Tomás Morales*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
- Torón, Saulo. 1926. *El caracol encantado*. Madrid: [s.n.]. Documento de Internet consultado el 7 de marzo de 2022 en <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/asautor/id/6709>.

Valbuena Prat, Ángel. 1992. «Tomás Morales y el esquema de la moderna lírica canaria». *Tomás Morales. Suma crítica*. Ed. M. González Sosa. San Cristóbal de la Laguna: Instituto de Estudios Canarios. 103-117.

VV. AA. 2014. «El hispanista Rutherford alaba la "voz propia" del poeta Tomás Morales». *La Vanguardia*. Documento de Internet consultado el 7 de abril de 2022 en <https://www.lavanguardia.com/politica/20200408/48388532825/la-casa-museo-tomas-morales-de-moya-publica-online-el-numero-12-de-moralia.html>

Zavala, Iris M. 1989. «Introducción: Darío y el ensayo». *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza.

6. ANEXO

TM: Poem I (Traducción de Rutherford)

The port of Gran Canaria on the sounding Atlantic
with its red dockside lamps in the mist-curtained night
and the disc of the moon beneath romantic blue
shimmering in the sea's swaying serenity

The silence of the quays in sultry peacefulness,
the slow rhythm of oars in some lost, hidden spot,
and the gentle plish-plash of the green-tinted water
as it laps on the ashlar of the slumbering jetty...

The pallid, feeble lamps of ships that lie at anchor,
as they glisten among the dead waves of the bay,
feign glowing entrechats in the murky half-light;

and then, all of a sudden, cutting into the calm,
a sailor's tranquil song, monotonous and weary,

pours out into the night the savour of its sadness...

TO: Poema I

Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico,
con sus faroles rojos en la noche calina,
y el disco de la luna bajo el azul romántico
rielando en la movible serenidad marina...

Silencio de los muelles en la paz bochornosa,
lento compás de remos en el confín perdido,
y el leve chapoteo del agua verdinosa
lamiendo los sillares del malecón dormido...

Fingen, en la penumbra, fosfóricos trenzados
las mortecinas luces de los barcos anclados,
brillando entre las ondas muertas de la bahía...

Y de pronto, rasgando la calma, sosegado,
un cantar marinero, monótono y cansado,
vierte en la noche el dejo de su melancolía...