Istituto a Ordinamento Universitario D.M. 30/04/2018, G.U. n. 138 16/06/2018

Sede di Firenze

Corso di studi triennale in Mediazione Linguistica

(classe di laurea L-12)

Indirizzo Marketing e comunicazione

TESI FINALE

Traduzione e intelligenza artificiale: La chiquita piconera y sus paradojas sotto la lente linguistica

Candidata: Silvia Giovanardi

Matricola n° 757/FI

Relatore: Prof. Paolo Rondinelli

Correlatrice: Prof.ssa Laura Acero Nieto

A.A. 2025/2026

ABSTRACT

L'evoluzione incessante dell'intelligenza artificiale ha comportato un'ampia diffusione dei modelli linguistici di grandi dimensioni (LLM) in ambiti differenti, dall'ambito accademico a quello professionale e istituzionale. In prospettiva di un continuo affinamento delle capacità traduttive di tali strumenti, il presente elaborato si pone l'obiettivo di indagare le potenzialità e le criticità dei sistemi in questione, al fine di valutarli in qualità di minaccia o di opportunità per l'essere umano. In primo luogo, attraverso un'indagine qualitativa, si comparano le rese traduttive, umane e automatiche, di un'antologia di brani appartenenti all'opera *La chiquita Piconera y sus paradojas* di José María Palencia Cerezo. Successivamente, un'analisi quantitativa viene condotta mediante la somministrazione di un questionario finalizzato alla rilevazione della percezione, da parte del campione di partecipanti, delle differenze tra i metatesti proposti, rispettivamente umani e generati dai sistemi di traduzione automatica neurale. Se da un lato si evidenziano divergenze nell'interpretazione di riferimenti culturali, aspetti semantici, espressioni dialettali e composizioni poetiche e musicali; dall'altro il gruppo selezionato mostra delle incertezze nell'individuazione delle differenze tra i testi oggetto di traduzione, suggerendo una possibile integrazione futura dei modelli generativi nel settore traduttologico. Si riconosce pertanto nel cambiamento dovuto all'era digitale un'opportunità per nuove figure professionali, quali *post-editor* e *prompt engineer*, pur mantenendo la consapevolezza delle "allucinazioni", che fanno intrinsecamente parte dell'architettura di queste tali risorse.

RESUMEN

La evolución de la inteligencia artificial ha fomentado la amplia difusión de los grandes modelos de lenguaje (LLM) en diversos ámbitos, desde el académico hasta el profesional e institucional. Como resultado del continuo perfeccionamiento de las capacidades traductológicas de estas herramientas, el objetivo principal del presente trabajo es hacer hincapié en las potencialidades y las limitaciones de los sistemas generativos, con el fin de evaluarlos como amenaza u oportunidad para el ser humano. En primer lugar, mediante un estudio cualitativo, se comparan las propuestas de traducción, humanas y automáticas, de unos pasajes textuales seleccionados de la obra *La chiquita piconera y sus paradojas* del autor José María Palencia Cerezo. De la misma forma, se lleva a cabo un análisis cuantitativo

por medio de la aplicación de un cuestionario orientado a la comprobación de la percepción por parte de los sujetos encuestados de las diferencias entre las soluciones traductoras aportadas por el traductores humanos y por los sistemas de traducción automática neuronal. Por un lado, se destacan las dificultades en encarar retos como la interpretación de elementos culturales, aspectos semánticos, expresiones dialectales y composiciones poéticas y musicales. Por otro lado, en los lectores seleccionados se vislumbra la incertidumbre en la identificación de las diferencias entre los textos objeto de estudio. Se aborda por lo tanto la posible integración de los modelos generativos en el futuro del sector traductológico; el cambiamento debido a la nueva era digital se configura como una oportunidad para el nacimiento de nuevas figuras profesionales, como la de post-editor o prompt engineer, manteniendo al mismo tiempo la conciencia crítica sobre las “alucinaciones”, intrínsecamente parte de la arquitectura de estos recursos.

INDICE

1 - PREMESSA.....3
2 - DOMANDA DI RICERCA.....5
3 - IDENTIFICAZIONE DEI CASI STUDIO.....7
4 - COMPONENTE DI MEDIAZIONE.....13
5 - ANALISI DEL TRATTAMENTO.....49
6 - CONCLUSIONI.....65
7 - BIBLIOGRAFIA.....71

1 - PREMESSA

Nel corso degli anni, si è assistito allo sviluppo e alla crescita sempre più dirompente delle nuove tecnologie. In questo ambito, gli studi risalgono agli anni Cinquanta del secolo scorso. Nata negli USA, la linguistica applicata delinea l'applicazione dei principi e dei metodi della linguistica teorica a numerosi campi. La linguistica computazionale, integrata a partire dal 1964, rappresenta un ramo della linguistica applicata e definisce il rapporto tra linguaggio e computer (Marotta & Tamponi, 2022). Grazie a tale disciplina si vede la possibilità di svolgere, grazie al computer, diverse attività un tempo manuali, dal reperire al riformulare le informazioni in modo performante e tempestivo. Il suo utilizzo appare fondamentale nelle attività intralinguistiche *in primis*, quali ad esempio la lessicografia, e, successivamente, in quelle interlinguistiche, tra cui i sistemi di traduzione assistita (noti come CAT tools).

La diffusione sempre maggiore di questi strumenti è in parte dovuta alla società contemporanea estremamente competitiva. Difatti, oltre ad ampliare la fruibilità e la qualità dei testi tradotti, sistemi come CAT tools, traduzione automatica statica (SMT) e traduzione automatica neurale (NMT), rilasciano esiti immediati. Secondo Ahsan, Mujadia e Misra Sharma (2021), l'adozione di tali piattaforme ridurrebbe il tempo di traduzione fino al 63%. Quindi, se da un lato l'introduzione di queste tecnologie innovative è in grado di semplificare e aumentare la produttività e la qualità del lavoro, dall'altro genera il rischio di relegare il lavoro umano a un ruolo secondario (Riediger & Galati, 2023).

Il cambiamento che il traduttore professionista si trova ad affrontare non è esclusivamente dovuto all'ottimizzazione dei sistemi di traduzione automatica. Infatti sono le competenze richieste nel mondo del lavoro a essere differenti e a ridefinire tale figura lavorativa. Il traduttore non è più chi "traduce o ha tradotto in altra lingua" (Treccani, s.d., voce *traduttore*), bensì è colui che svolge l'attività di *post-editor*, *transcreator*, gestori di dati linguistici e consulenti per la comunicazione multilingue (Riediger & Galati, 2023).

Nonostante i sistemi di traduzione automatica riscontrino grande successo e siano in grado di competere con le competenze umane, vari studi evidenziano limiti significativi quando tali strumenti vengono utilizzati per la traduzione di testi altamente specialistici e

culturalmente densi. Come dimostrato dallo studio di Chen e Lin (2025), nel quale si analizzano comparativamente *output* di traduzioni di testi turistici svolti con Chat GPT, Deepl e Google Translate, risorse di questo tipo danno priorità alla scorrevolezza e al coinvolgimento del lettore, riducendo la fedeltà al testo di partenza e rischiando di interpretare erroneamente alcuni passaggi. Di conseguenza, come sottolineano Riediger e Galati (2023), è all'essere umano che spetta il compito di "trovare soluzioni per tradurre l'intraducibile".

Alla luce della natura ambivalente degli atteggiamenti rispetto a tale evoluzione, la presente ricerca si propone di contribuire al dibattito attraverso un'analisi qualitativa comparativa tra un traduzione automatica e una proposta di traduzione umana di un testo letterario spagnolo ancora non tradotto in italiano: *La chiquita piconera y sus paradojas* di José María Palencia Cerezo. L'opera, pubblicata nell'anno 2024, è stata scelta appositamente in quanto inedita e senza traduzioni precedenti, al fine di stabilire un confronto diretto e maggiormente visibile tra la traduzione automatica e la proposta umana.

Lo scopo iniziale consiste nel definire il confronto tra l'intelligenza artificiale e l'uomo in termini di accuratezza, stile e scorrevolezza nella traduzione dei testi, con l'obiettivo di ridefinire la figura del traduttore nella società odierna. A sostegno di tale tesi, lo studio in corso implica un approccio metodologico misto, dato dall'integrazione di un'indagine quantitativa sulla percezione dei lettori.

La seguente tesi sarà strutturata in modo da accompagnare il lettore nell'analisi dell'opera, nel confronto tra una traduzione automatica e una traduzione umana delle parti e delle scelte traduttive più salienti, inducendolo a una riflessione conclusiva e aperta al confronto.

2 - DOMANDA DI RICERCA

Dopo aver tracciato un quadro teorico nella premessa, con l'intento di approfondire il rapporto tra la traduzione automatica e la traduzione umana nella società odierna, questa sezione delinea i quesiti sollevati dalla seguente ricerca. Difatti lo studio risponde all'esigenza di analizzare in modo critico l'impatto dell'adozione delle nuove tecnologie su larga scala, concentrandosi sulla seguente domanda: come si confronta la traduzione automatica con la traduzione umana e come influisce tale confronto sulla figura professionale del traduttore?

Nonostante l'indagine nasca da un obiettivo principale, essa permette di perseguire differenti scopi. Ne sono un esempio la dimostrazione della differenza qualitativa tra i risultati proposti, l'analisi delle scelte semantiche, comunicative e stilistiche e la verifica della capacità da parte dei lettori di riconoscere la provenienza di una traduzione.

Le problematiche approfondite all'interno dello studio risultano particolarmente interessanti data la volontà di comprendere non solo a livello teorico e tecnico il funzionamento degli strumenti di traduzione automatica, bensì anche gli effetti e le ripercussioni in ambito lavorativo e sociale. Infatti, nonostante l'accuratezza e i notevoli progressi della tecnologia in questo ambito, risulterebbe ancora necessario l'intervento dell'uomo, il quale, a differenza di tali programmi, si mostra atto a custodire le peculiarità stilistiche, culturali e comunicative. Dunque, alla luce di quanto osservato, quali competenze sono necessarie per permettere ai traduttori di collocarsi professionalmente nel mercato del lavoro?

Al fine di fornire delle risposte concrete a tali domande, si adotta all'interno della ricerca un approccio metodologico misto, adoperando un metodo che procede in direzione sia qualitativa sia quantitativa. Difatti, data la complessità del fenomeno preso in considerazione, si vede la necessità di studiarlo sotto vari punti di vista. Iniziando con un'analisi qualitativa che approfondisce, attraverso la comparazione dei risultati dati dai sistemi di traduzione automatica e dalla traduzione manuale, i fattori semantici, comunicativi e stilistici dei testi tradotti, si sottolineano le differenti strategie traduttive adoperate e la differenza tra un'interpretazione e l'altra. Data l'esigenza di una valutazione più ampia, si è integrata un'indagine quantitativa, la quale, attraverso la compilazione di un questionario, permetterà

di esplorare e osservare le reazioni dei lettori; che non potranno che essere eterogenee, date le esperienze di vita differenti.

L'analisi e l'interpretazione dei dati forniti permetterà di osservare l'interazione tra l'uomo e la macchina, delineando i cambiamenti apportati nei confronti della collettività. In ultima istanza, stabiliti gli obiettivi della ricerca e definite le caratteristiche dell'approccio metodologico adottato, la sezione successiva si concentrerà sull'identificazione dei casi studio.

3 - *IDENTIFICAZIONE DEI CASI STUDIO*

La presente sezione, che segue la spiegazione dell'architettura metodologica adottata, delinea i casi studio presi in considerazione. L'oggetto di studio, ovvero l'opera *La chiquita piconera y sus paradojas*, viene introdotto affrontando i nodi principali, i quali pongono le basi per una spiegazione dettagliata degli estratti di testo valutati, analizzati e successivamente tradotti. In seguito alla definizione dei criteri utilizzati per la selezione, si esplicitano i parametri presi in esame per un confronto tra la traduzione umana proposta e una successiva traduzione automatica.

Il saggio *La chiquita piconera y sus paradojas* appartiene all'autore José María Palencia Cerezo. Pubblicato da Utopía Libros a Cordova nel 2024, appartiene alla collana "Córdoba con Historia", dedicata alle figure e ai momenti emblematici della cultura cordobese. Palencia, storico dell'arte, all'interno dell'opera traccia la storia di un quadro divenuto simbolo della donna andalusa: *la chiquita piconera*. Concluso nel 1930 e considerato universalmente come un testamento pittorico di Romero de Torres, il dipinto ritrae la modella María Teresa López. Nei panni di una prostituta, la protagonista indossa una camicia bianca, che lascia intravedere le spalle. Seduta con le gambe semiaperte, muove, con le mani, un braciere di carbonella. Davanti a lei si intravede una finestra, attraverso la quale è possibile riconoscere il paesaggio della città, di cui si riconoscono il Ponte Romano, il fiume Guadalquivir, il "Paseo de la Ribera" e la Torre de la Calahorra (Figura 1).

Figura 1 - Julio Romero de Torres, La chiquita piconera, 1930. Museo Julio Romero de Torres, Córdoba.



Fonte: Palencia Cerezo (2024, 23)

Il gesto compiuto dalla protagonista per riscaldarsi, fornisce dettagli significativi per cogliere la situazione socio-economica dell'opera. Infatti la *piconera* del titolo si riferisce all'utilizzo dei bracieri domestici con carbone minuto, il *picón*. I *piconeros*, coloro che erano incaricati di produrre e vendere il carbone, svolgevano un lavoro molto duro e faticoso, riconducibile a una bassa classe sociale. Infatti, nonostante la recente scoperta dell'energia elettrica, i metodi tradizionali non erano ancora stati sostituiti. Questa usanza venne rappresentata in diverse opere culturali, tra cui canzoni e poesie (Palencia Cerezo, 2024), dimostrando una forte identità popolare.

L'autore non si limita a mettere in luce le caratteristiche prettamente artistiche dell'opera, bensì utilizza il dipinto come mezzo per giungere a una conclusione più ampia. Difatti, le *paradojas* citate nel titolo rappresentano le contraddizioni che appartengono al mito della *chiquita piconera*.

Al fine di motivare la scelta di tale opera, risulta rilevante sottolineare che *La chiquita piconera y sus paradojas* non presenta, al momento della stesura della tesi, una traduzione ufficiale in lingua italiana. Pertanto, l'esito traduttivo degli estratti selezionati dal presente

libro di Palencia risulta, in ambito accademico, una prima resa in lingua italiana. Parallelamente, la mancanza di una traduzione ufficiale nella lingua d'arrivo rafforza il confronto tra la traduzione automatica e la traduzione umana, mediante un'osservazione diretta della scelta delle strategie traduttive adottate. Peraltro, considerata la quantità di riferimenti culturali osservabili all'interno dell'opera, oltre a uno stile particolarmente espressivo, si identificano le disparità nella gestione, ad opera dei modelli di traduzione automatica neurali, di tali sfide traduttive.

Tenuto conto della densità culturale dell'opera, che riguarda in particolar modo la simbologia che si cela dietro il dipinto, si rilevano delle divergenze nella capacità interpretativa dei sistemi di traduzione automatica. Difatti, oltre alla possibilità di un appiattimento e neutralizzazione del metatesto, si incorre il rischio di un'interpretazione erronea delle sfumature culturali. I passaggi selezionati, volti a supportare l'obiettivo del presente elaborato, considerano tale criticità, ponendo particolare attenzione agli elementi problematici nel trasferimento del testo alla lingua di arrivo, tra cui variazioni di registro, riferimenti culturali impliciti e metafore.

A sostegno di quanto affermato nel precedente paragrafo, segue una breve introduzione sui passaggi selezionati. La prima traduzione prende in esame *la primera paradoja* ovvero la discontinuità tra la vita infelice della modella, costretta a una vita di emarginazione e insulti, e l'immagine rappresentata nel dipinto divenuta un'icona universale. L'analisi dell'opera pittorica tiene anche conto della traduzione della poesia di Manuel Machado, *Carmencita*, la cui protagonista è una donna sensuale, misteriosa e popolare, caratteristiche tipiche della bellezza gitana. La donna, sia nell'opera di Machado che nel dipinto di Romero de Torres, è idealizzata e ridotta a un mito, secondo alcune caratteristiche tipiche della Spagna modernista. Successivamente si analizza il testo riguardante *la segunda paradoja*, ovvero la contraddizione tra l'ispirazione iniziale del quadro, il tema della sensualità e della prostituzione, un motivo "ricorrente nella sua pittura" (Garcìa de la Torre, 2024), e "l'emancipazione della donna" (Palencia Cerezo, 2024), due temi apparentemente opposti tra di loro. L'importanza del dipinto di Romero de Torres è data anche dalla valenza politica che assume, definibile in quanto "metafora politica" (Palencia Cerezo, 2024), la raffigurazione pittorica, icona della tensione progressista, viene trasposta in qualità di *tercera paradoja*. Occorre inoltre sottolineare che l'autore sembra sostenere l'esistenza di più

piconeras, vale a dire molteplici rappresentazioni dell'opera, motivo della scelta dell'estratto successivo: la descrizione del celebre dipinto *Composición con la chiquita piconera*, scelta come copertina dell'opera di Cerezo. L'identità della protagonista del quadro infatti sembrerebbe appartenere a Elena Pardo, un'altra potenziale musa dell'artista. In ultima istanza sono stati presi in considerazione gli esempi riguardanti l'opera che "prende vita" (Palencia Cerezo, 2024). Tra questi si vedono la canzone *La chiquita piconera* di Callejón López, la quale allude a un rapporto amoroso tra María Teresa López e Romero de Torres, un *estribillo* (ritornello) gitano composto da Cipriano Gómez Lázaro e José Pancho Poce, che richiama la tradizione culturale dell'opera, la poesia di Ángel Zapata *Plegaria ¡¡Diez de mayo!!*, dove la *piconera* diviene un simbolo di lutto e memoria per la morte dell'artista; e, in chiusura, il romanzo *Rebeca Dante* di Beatriz Ortiz Rodríguez dove si rielabora l'icona andalusa in chiave contemporanea, dando voce a un'immagine fino a quel momento muta.

Risulta opportuno evidenziare che le traduzioni svolte tengono in considerazione lo stesso pubblico di riferimento, al fine di garantire una comparabilità diretta tra le coppie di traduzioni. Il medesimo criterio è stato adottato anche in riferimento allo stile e al registro testuale. Ogni scelta strategica traduttiva, particolarmente rilevante ai fini della ricerca, è esplicitata nella quinta sezione riguardante l'analisi della componente di mediazione. Eventuali difficoltà e possibili ottimizzazioni della resa traduttiva, finalizzati alla redazione di un elaborato di carattere accademico, sono illustrate nella medesima sezione.

Perseguendo l'obiettivo di un'analisi comparativa delle versioni finali, la sezione dedicata alla componente di mediazione linguistica è composta da una tabella divisa in tre colonne, dove sono riportati rispettivamente l'estratto originale del testo, la traduzione umana e la traduzione automatica generata mediante il modello linguistico generativo ChatGPT.

Come esplicitato precedentemente nella sezione della domanda di ricerca, l'analisi traduttiva è seguita da una componente quantitativa in forma di sondaggio. La prima sezione del questionario è rivolta a un pubblico generale. Difatti l'obiettivo è quello di raccogliere dati sulla frequenza e sulla modalità di utilizzo dei sistemi di traduzione automatica nella quotidianità. La seconda sezione invece, più specifica per coloro che sono in grado di comprendere la lingua spagnola, presenta tre coppie di traduzioni in lingua italiana, una di origine umana e l'altra automatica, degli estratti selezionati in precedenza. Le seguenti domande mettono alla prova il lettore, al quale si chiede di identificare la provenienza delle

traduzioni proposte. Sottoponendo direttamente al pubblico una valutazione sulla naturalezza, scorrevolezza e fedeltà al testo di partenza, si traggono degli spunti di riflessione interessanti ai fini della tesi. Si può infine concludere che l'opera di Cerezo sia uno strumento proficuo ai fini della ricerca, dal momento che fornisce al lettore le basi per introdursi all'interno di un ampio dibattito.

Nella prossima sezione si trova l'applicazione del metodo qualitativo esposto in precedenza. Si tratta di una sezione utile al fine di dimostrare l'intervento attivo del traduttore umano nel trasferimento del testo alla lingua di arrivo.

4 - *COMPONENTE DI MEDIAZIONE*

En el presente capítulo se abordará la primera propuesta de traducción de la primera paradoja de la obra: la contradicción entre el mito de la pintura y la vida infeliz de la modelo que la protagoniza. Por un lado, María Teresa López se convierte en un símbolo, un emblema y un ícono para el pueblo; por otro, se ve obligada a llevar una vida de marginación moral. De hecho, debido a los prejuicios de la sociedad de la época, en la que la belleza femenina, representada por el arte, se confundía con la obscenidad y la inmoralidad de la mujer.

En el conjunto de traducciones que se presenta a continuación, se ha optado por una estrategia de *domesticación* que, según Venuti (1994), permite que el texto resulte fluido, natural y accesible para el lector ideal, reduciendo las diferencias lingüísticas y culturales entre el texto origen y el metatexto. En este sentido, los elementos vinculados al imaginario andaluz, así como la dimensión simbólica del cuadro de Romero de Torres, se explicitan mediante diversas estrategias traductológicas. El lector ideal se identifica con el público italófono no especializado, interesado en el contexto artístico, cultural y traductológico, aunque no necesariamente familiarizado con los aspectos lingüísticos y populares propios del ámbito cordobés. Por consiguiente, el objetivo final no es otro que garantizar la comprensión del lector meta, incluso cuando ello suponga, en algunas ocasiones, atenuar rasgos culturales del texto origen.

TEXTO ORIGEN	**TEXTO META HUMANO**	**TEXTO META AUTOMÁTICO**
Y es que, como es conocido, el rostro de María Teresa López se había hecho famoso por haber sido protagonista de varios cuadros de Romero de Torres, pero también por la difusión de los mismos en billetes, sellos postales y	Come universalmente riconosciuto, il volto di María Teresa López è diventato famoso non solo in quanto protagonista di vari quadri di Romero de Torres, ma anche per il suo ritratto su banconote, francobolli e brand	E infatti, com'è noto, il volto di María Teresa López era divenuto famoso per essere stato protagonista di diversi quadri di Romero de Torres, ma anche per la loro diffusione su banconote, francobolli e marchi pubblicitari. E inoltre, per

marcas publicitarias. Y además, por haber sido una de las «mujeres morenas» cordobesas a las que se referiría la copla. Sin duda la más famosa. Aunque el precio que tuvo que pagar por ello fue el que marcó el hiriente dardo de las habladurías, las cuales dibujaron un siempre distorsionado romance entre musa y pintor, en unos tiempos en que la cerrada moral de la sociedad del momento confundía también la belleza como aspiración del arte con la obscenidad.	pubblicitari. Inoltre, è stata una delle *mujeres morenas cordobesas*[1] a cui si riferisce la *copla*[2]; senza dubbio la più famosa. Ci furono però delle conseguenze: una serie di pettegolezzi riguardo una storia d'amore tra la musa e il pittore, in un tempo in cui la morale rigida della società confondeva la bellezza, a cui si rifà l'arte, con l'oscenità.	essere stata una delle «donne brune» cordobesi a cui si riferiva la copla. Senza dubbio la più famosa. Anche se il prezzo che dovette pagare per ciò fu quello segnato dal pungente dardo delle maldicenze, che disegnarono un sempre distorto romanzo tra musa e pittore, in un'epoca in cui la rigida morale della società confondeva la bellezza, intesa come aspirazione artistica, con l'oscenità.
Y no solo tuvo que lidiar con las habladurías, sino también con alguna que otra suplantadora de identidad. Pues, por ejemplo, en un momento indeterminado, Amalia Castro le había	E non soltanto dovette fare i conti con le voci di corridoio, bensì anche con qualche usurpatrice d'identità. Per esempio, una tale Amalia Castro aveva provato ad appropriarsi	E non dovette affrontare soltanto le maldicenze, ma anche qualche altra usurpatrice della sua identità. Per esempio, in un momento imprecisato, una certa Amalia Castro aveva

[1] L'immaginario artistico e popolare andaluso viene richiamato dall'espressione *mujeres morenas cordobesas*, la quale, resa celebre anche dal dipinto di Romero de Torres, allude alla figura della donna bruna, sensuale e misteriosa. Il termine allude non soltanto all'aspetto fisico della donna, bensì fa riferimento al mito della femminilità popolare andalusa. https://doi.org/10.15174/rv.v16i33.754 (11/06/2026).

[2] Il termine *copla* identifica l'ambito poetico-musicale popolare andaluso. Una possibile interpretazione del termine è fornita da Cansinos Assens (2011), il quale la definisce come "el alma de la Andalucia". https://books.google.it/books?hl=it&lr=&id=qbr4V574nQ4C&oi=fnd&pg=PT2&dq=copla+cansinos+assens&ots=Z1jVXMw5YP&sig=zzOdxd_EVpt8AMUPOjqUXrez2jo&redir_esc=y#v=onepage&q=copla%20cansinos%20assenso &f=false (21/05/2026).

querido arrebatar su identidad como modelo, con lo que ella se había enfurecido mucho, aunque siempre estuvo segura de que ella había sido la modelo de La chiquita piconera. Y además, tenía las pruebas, pues Rafaelito Romero de Torres Pellicer, el hijo y sucesor del artista en las tareas pictóricas y museísticas cordobesas, le había firmado un papel dejando constancia de ello.	della sua identità di modella. Si arrabbiò molto, nonostante lei sia sempre stata sicura di essere stata la sola e unica *chiquita piconera*. E, per di più, ne aveva le prove: Rafaelito Romero de Torres Pellicer, il figlio e successore dell'artista in termini pittorici e musicali, gli aveva firmato un atto che ne attestava la veridicità.	cercato di sottrarle la sua identità di modella, cosa che l'aveva fatta molto infuriare, benché fosse sempre stata sicura di essere lei la modella de *La chiquita piconera*. E, inoltre, possedeva le prove: Rafaelito Romero de Torres Pellicer, il figlio e successore dell'artista nelle attività pittoriche e museali cordobesi, le aveva firmato un documento attestando ciò.
Un buen sinsabor para ella que no debió de ser muy grande, en comparación con otra farsante que apareció justo poco después de su muerte. Me refiero a Concepción Cabezón, una modelo madrileña de Romero de Torres que, ya más que octogenaria y estando en una residencia de ancianos de Riaza (Segovia) —donde fallecería con noventa y ocho años de edad—, se le ocurrió decir que ella era la	Un' enorme delusione, seguita dalla comparsa di un'ulteriore impostora poco dopo la sua morte: Concepción Cabezón. Originaria di Madrid e modella di Romero de Torres, all'età di ottant'anni alloggiava nella residenza per anziani di Riaza (Segovia), dove morì a novantotto anni. Lì dichiarò di aver posato per il quadro e la notizia fece scalpore. La signora raccontava di aver conosciuto il pittore a	Un brutto boccone da ingoiare, che non doveva comunque essere stato troppo grande, se paragonato a un'altra impostora apparsa subito dopo la sua morte. Mi riferisco a Concepción Cabezón, una modella madrilena di Romero de Torres che, ormai ben oltre gli ottant'anni e residente in una casa di riposo a Riaza (Segovia) —dove sarebbe morta a novantotto anni—, si mise in testa di dichiarare

que había posado para el cuadro, afirmación de la que se hicieron eco diversos medios de comunicación. Dicha señora contaba que había conocido al pintor en Madrid, cuando paseaba junto a su madre y este salía de un café con unos amigos. En un momento dado todos la miraron y empezaron a hablar de ella. Entonces se revolvió y dijo: «Usted es pintor, ¿verdad?». A lo que Romero respondió: «Sí, ¿cómo lo sabes?». Diciendo ella: «por su forma de andar». Entonces la citó en su estudio para el día siguiente.	Madrid mentre passeggiava insieme alla madre. Lui stava prendendo un caffè con i suoi amici quando, all'improvviso, tutti cominciarono a guardarla e a parlare di lei. Così, si voltò e gli disse: "Lei è un pittore, vero?". Romero le rispose: "Si, e lei come lo sa?". "Per il suo modo di camminare", continuò poi lei. Allora le diede appuntamento nel suo studio per il giorno dopo.	che era stata lei a posare per il quadro, affermazione che venne ripresa da diversi mezzi di comunicazione. La signora raccontava di aver conosciuto il pittore a Madrid, mentre passeggiava con la madre e lui usciva da un caffè con alcuni amici. A un certo punto tutti la guardarono e cominciarono a parlare di lei. Allora lei si voltò e disse: «Lei è un pittore, vero?». E Romero rispose: «Sì, come fai a saperlo?». E lei: «Dal suo modo di camminare». Allora la invitò nel suo studio per il giorno seguente.
El diario El País publicó la noticia el 28 de septiembre de 2003, pero Concha Cabezón, que al parecer se había enamorado en su momento del escultor Victorio Macho, ya poseída por el alzhéimer, nunca pudo precisar para qué cuadros de Julio Romero había posado. Menos mal que tampoco nunca relató	Il giornale *El País* pubblicò la notizia il 28 settembre 2003, momento in cui Concha Cabezón si era innamorata dello scultore Victorio Macho. Inoltre, all'epoca soffriva già di Alzheimer e non riuscì mai a indicare per quali quadri avesse posato. Per fortuna, non raccontò nemmeno di nessun maltrattamento da	Il quotidiano *El País* pubblicò la notizia il 28 settembre 2003, ma Concha Cabezón, che a quanto pare si era innamorata a suo tempo dello scultore Victorio Macho, ormai preda dell'Alzheimer, non riuscì mai a precisare per quali quadri di Julio Romero avesse posato. Per fortuna non raccontò

ninguna obscenidad del pintor hacia ella, afirmando que la había respetado siempre, que le pagaba dos pesetas por sesión, y que cuando la pintó ya estaba enfermo, porque tosía mucho y la mandaba fuera del estudio cuando tenía que echarse por un dolor que tenía en las tripas. Por tanto, debió de haber sido modelo suyo en sus últimos momentos madrileños.	parte del pittore, che l'ha sempre rispettata, oltre a pagarla due *pesetas* (valuta ufficiale in Spagna prima dell'introduzione dell'euro), circa un euro, a sessione. Nel periodo in cui lavoravano insieme, il pittore era già malato da tempo; scosso da continui colpi di tosse e colpito da un dolore lancinante alla pancia. Per cui si presuppone che sia stata sua modella negli ultimi attimi dell'artista a Madrid.	neppure nessuna oscenità sul pittore, affermando che l'aveva sempre rispettata, che le pagava due pesetas a seduta e che quando la dipinse era già malato, perché tossiva molto e la mandava fuori dallo studio quando aveva bisogno di distendersi per un dolore che aveva al ventre. Pertanto, doveva essere stata sua modella negli ultimi tempi madrileni dell'artista.
Por mi parte, por su parecido físico con alguna en concreto, siempre he pensado que la Cabezón pudo haber sido una de las mujeres que habrían posado en 1929 para el cuadro titulado Nocturno que, como es conocido, presenta a un grupo de prostitutas ganándose la vida por las calles de Madrid y supone el retorno de la pintura de Romero de Torres al tema de la prostitución. En cualquier caso, por su	Cabezón, secondo la mia opinione, potrebbe essere una delle modelle del celebre quadro *Nocturno*, emblema del ritorno al tema della prostituzione nelle opere di Romero de Torres risalente al 1929, le quali protagoniste sono un gruppo di prostitute che si guadagna da vivere per le strade di Madrid. In ogni caso, dato il suo aspetto fisico al momento, sarebbe stato impossibile stabilire una comparazione certa;	Da parte mia, per una certa somiglianza fisica con una figura in particolare, ho sempre pensato che la Cabezón avrebbe potuto essere una delle donne che, nel 1929, posarono per il quadro intitolato *Nocturno*, che —come è noto— presenta un gruppo di prostitute che si guadagnano da vivere per le strade di Madrid e segna il ritorno di Romero de Torres al tema della prostituzione. In ogni caso, per il suo aspetto

aspecto físico en ese momento, sería imposible establecer una comparación certera, aunque, desde luego, nunca llegó a ser ninguna «piconera» de Romero.	nonostante si possa affermare che non diventò mai una *piconera* di Romero.	fisico di allora, sarebbe impossibile stabilire un confronto attendibile, anche se, certamente, non fu mai una «piconera» di Romero.
Llegados a este punto podemos identificar una de las primeras paradojas concernientes al mito de la chiquita piconera. En este caso relativo, no al mito en sí, sino a la persona que hizo que lo fuera posible por su participación activa en la imagen final del mismo, y que no sería otra que la infelicidad que la modelo hubo de soportar en vida a causa de la moral social, cimentada sobre la tradicional superioridad del hombre sobre la mujer, la cual hace a esta responsable del pecado y al hombre no. En otras palabras, los hombres nunca suelen ser tildados de putos, o de haber faltado al matrimonio. Las mujeres sí.	Arrivati a questo punto possiamo identificare uno dei primi paradossi relativi al mito della *chiquita piconera.* Non relativo al mito in sé, ma alla persona che lo rese possibile in quanto protagonista della sua versione finale. Non è altro se non l'infelicità che la modella provò durante la sua vita a causa dei rigidi principi sociali dell'epoca, i quali prevedevano una sostanziale superiorità dell'uomo nei confronti della donna; dipinta come responsabile del peccato. In altre parole, gli uomini, a differenza delle donne, non vengono mai definiti "uomini di strada" o accusati di non essersi sposati.	Possiamo individuare a questo punto uno dei primi paradossi riguardanti il mito della *chiquita piconera*. In questo caso non relativo al mito in sé, bensì alla persona che rese possibile che lo fosse, attraverso la sua partecipazione diretta nell'immagine finale, e cioè l'infelicità che la modella dovette sopportare in vita a causa della morale sociale, basata sulla tradizionale superiorità dell'uomo sulla donna, che rende quest'ultima responsabile del peccato e non l'uomo. In altre parole, gli uomini non vengono quasi mai tacciati di essere «puttani», né di aver tradito il matrimonio. Le donne sì.

No obstante, el icono, a mi juicio, lanza un mensaje desafiante. La mirada de la jovencita se clava en la conciencia del espectador y lo interroga haciéndole aparecer todas las contradicción que existen en la relación hombre-mujer tal y como es concebida genéricamente por la sociedad, en medio de una moral derivada en última instancia de la religión, que por doquier se ha instituido como dominante.	A mio giudizio tuttavia, l'icona lancia un messaggio provocatorio; lo sguardo della giovane ragazza sfida la coscienza dello spettatore e lo mette di fronte alla contraddizione che esiste nella relazione tra uomo e donna, così come è concepita dalla società. Una morale derivata, in ultima istanza, dalla religione che si è affermata come dominante	Tuttavia, l'icona, a mio avviso, lancia un messaggio di sfida. Lo sguardo della ragazza si conficca nella coscienza dello spettatore e lo interroga facendo emergere tutte le contraddizioni che esistono nella relazione uomo-donna così come è concepita genericamente dalla società, immersa in una morale derivata in ultima istanza dalla religione, che ovunque si è imposta come dominante.
Pero, finalmente, esa mirada también empodera al estamento femenino, singularmente cuando se siente libre para utilizar su propio cuerpo a su antojo o conveniencia, sea en el plano del puro placer desinteresado, o en el del mero beneficio económico.	Eppure, alla fine, quello sguardo dà potere al genere femminile, poiché libero di utilizzare il suo corpo a proprio vantaggio e convenienza: per un puro atto di piacere disinteressato, o per il mero beneficio economico.	Quello sguardo infine conferisce anche potere al genere femminile, specialmente quando esso si sente libero di utilizzare il proprio corpo a suo piacimento o convenienza, sia sul piano del puro piacere disinteressato, sia su quello del mero beneficio economico.

En segundo lugar, se presenta la traducción del poema de Manuel Machado titulado *Carmencita*, incluido en *Obras completas*. *Museo Apolo* (Madrid, 1922, pp. 137-138). Dado el carácter descriptivo del mismo, se incorpora un apoyo interpretativo visual: la mujer

protagonista del poema, realizada por John Singer Sarget (Figura 2).

Figura 2. - John Singer Sargent, La Carmencita, 1890.



Fuente: Musée d'Orsay, Parigi, https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-carmencita-9161 (11/06/2026)

Este poema resulta particularmente complejo desde el punto de vista traductológico; en efecto, el texto, cargado de imágenes descriptivas y simbólicas, plantea serias dificultades para el proceso de mediación. En particular, la mayor complejidad ha consistido trasladar fielmente el texto, manteniendo su contenido semántico sin sacrificar su musicalidad ni sus elementos expresivos propios del discurso poético.

TEXTO ORIGEN	**TEXTO META HUMANO**	**TEXTO META AUTOMÁTICO**
Esta española yanqui, y tan francesa, que es toda España –para el	Questa spagnola yankee, e così francese, che è tutta Spagna, agli	Questa spagnola yankee, così francese, che è tutta la Spagna – per il

mundo–, tiene un ardor en los ojos, que le viene de un corazón de virgen satiresa. Mística, y tan carnal, sabe de amores únicos y de espasmos indecibles. Y coloran sus labios los terribles rojos de las heridas y las flores. Pasión rugiente duerme en su ancha ojera, y en el seno magnífico, que exulta, un gran valor y un miedo milenario… Puesta la mano gentil en la cadera, junto de la morena carne, oculta una navaja y un escapulario.	occhi del mondo intero, a cui le brilla un ardore nello sguardo, acceso da un cuore puro d'ironia. Casta, eppure carnale, vive amori unici e fremiti ineffabili. E sulle sue labbra si posano i terribili vermigli delle ferite e dei fiori. Una passione travolgente si cela nel suo sguardo segnato, e nel suo cuore magnifico, che porta con sé un grande coraggio e una paura millenaria… Adagiata la mano gentile sul fianco, vicino alla pelle scura, nasconde un coltello e uno scapolare.	mondo –, ha negli occhi un ardore che le viene da un cuore di vergine satiressa. Mistica, e insieme carnale, sa di amori unici e spasmi indicibili. E tingono le sue labbra i terribili rossi delle ferite e dei fiori. Passione ruggente dorme nella sua ampia occhiaia, e nel seno magnifico, che esulta, un grande valore e una paura millenaria… Posta la mano sul gentile fianco, accanto alla carne bruna, nasconde un coltello e uno scapolare.

La subsiguiente traducción propone el tema de la emancipación femenina, correspondiente a la segunda paradoja. En concreto, en este pasaje se observa cómo la figura femenina desempeña un papel de poder con respecto a la figura del hombre, quien se ve

afectado por sus decisiones, tanto en la esfera sexual como en otras dimensiones. Por último, desde una perspectiva socioeconómica, se destaca la posibilidad de alcanzar una independencia femenina también en el ámbito profesional.

En cuanto al punto vista traductológico, el texto meta humano se configura como una reformulación del texto origen, mediante una serie de elecciones traductivas orientadas a garantizar una mayor coherencia y fluidez textual.

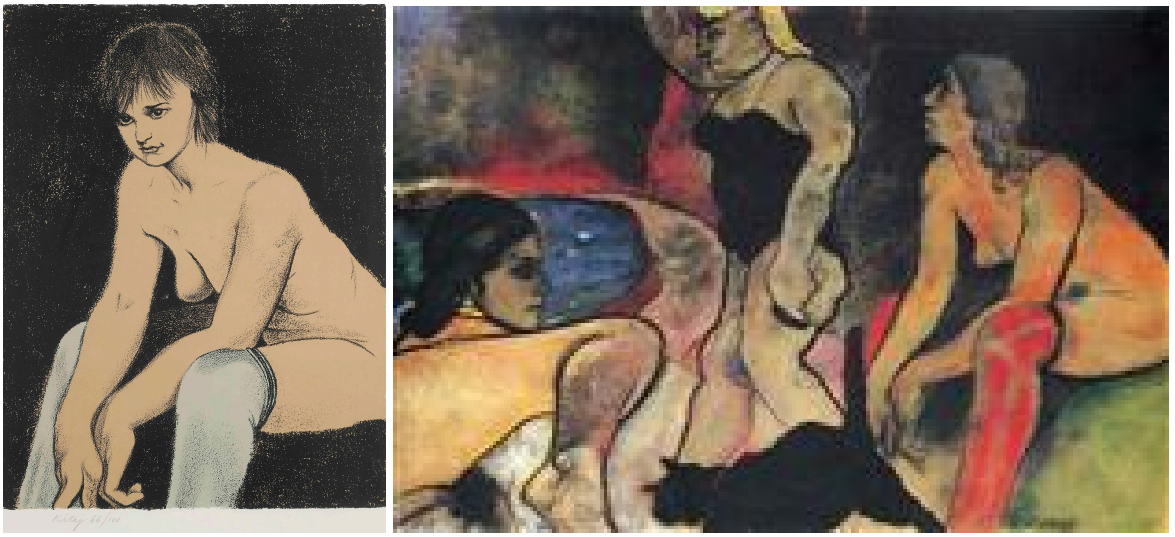
TEXTO ORIGEN	**TEXTO META HUMANO**	**TEXTO META AUTOMÁTICO**
Siendo así, de *La chiquita piconera* podría hacerse también una lectura relativa al empoderamiento de la mujer, que coge con su mano el instrumento fálico que sirve para darle vida, pero puede manejarlo a su antojo y conveniencia. Nacería así otra de las «paradojas piconeras»: es en realidad la mujer la que maneja al hombre, no sólo en lo sexual, sino en todos los aspectos de la vida cotidiana. Es decir, por más que el hombre parezca el dominante gracias a la posesión del falo, la mujer es la que manda, decidiendo en última estancia la duración y profundidad del	In quest'ottica, *La chiquita piconera* si può considerare simbolo dell'emancipazione della donna, che utilizza a proprio vantaggio lo strumento fallico, simbolo della procreazione. Uno dei "paradossi piconeri" risiederebbe proprio in questa visione, per la quale, la donna domina sull'uomo, non solo nella sfera sessuale, ma anche nella vita quotidiana. In altre parole, nonostante l'uomo possieda il fallo, è la donna a decidere in definitiva la durata e la profondità dell'atto amoroso.	Essendo così, de *La chiquita piconera* potrebbe farsi anche una lettura relativa all'empowerment della donna, che prende con la propria mano lo strumento fallico che serve a dare vita, ma può maneggiarlo a suo piacimento e secondo la propria convenienza. Nascerebbe così un'altra delle «paradossi piconeri»: in realtà è la donna che manovra l'uomo, non solo sul piano sessuale, ma in tutti gli aspetti della vita quotidiana. Vale a dire: per quanto l'uomo possa apparire dominante grazie al possesso del fallo, è la donna a comandare, decidendo in ultima istanza

acto amoroso. Si lo traspasamos al campo de la economía doméstica, podemos decir que desde el momento en que la mujer fue conminada al interior del hogar, al objeto de preservar la prole, el hombre pasó a ser el dominante por su papel como «mantenedor» del mismo, lo que le proporcionó también el lugar privilegiado en lo social. Una fórmula que todavía hoy sigue en cierta manera sosteniendo la cultura occidental, a pesar de que las cosas hayan cambiado mucho. Sobre todo, por la salida de la mujer fuera del hogar para ganarse también la vida mediante su trabajo. En todo caso, una cultura contemporánea que incluso todavía hoy no ha conseguido aplicar en toda su amplitud y significado esa máxima básica del capital que dice: a igual	Dal punto di vista dell'economia domestica, l'uomo ha occupato storicamente una posizione dominante e privilegiata nella sfera sociale, in veste di sostegno economico della famiglia. La donna, al contrario, era confinata tra le mura domestiche al fine di garantire la continuità della prole. Nonostante le evoluzioni sociali contemporanee, tra cui l'ingresso della donna nel mondo del lavoro, questo assetto persiste radicato nella cultura occidentale. Difatti, la società odierna non è ancora pienamente in grado di attuare il principio fondamentale dell'economia moderna: a parità di mansioni, parità di retribuzione	la durata e la profondità dell'atto amoroso. Se lo trasferiamo al campo dell'economia domestica, possiamo dire che dal momento in cui la donna fu relegata all'interno della casa, con l'obiettivo di preservare la prole, l'uomo divenne il dominante per il suo ruolo di «mantenitore» della famiglia, cosa che gli garantì anche una posizione privilegiata nella società. Una formula che ancora oggi, in un certo modo, continua a sostenere la cultura occidentale, nonostante le cose siano cambiate molto. Soprattutto grazie all'uscita della donna dall'ambiente domestico per guadagnarsi da vivere anch'essa tramite il lavoro. In ogni caso, una cultura contemporanea che, persino oggi, non è ancora riuscita ad applicare pienamente e nel suo significato più ampio quella massima fondamentale del capitale

trabajo, igual salario.		che dice: a parità di lavoro, parità di salario.

La imagen política asociada a la obra de Romero de Torres puede definirse como la tercera paradoja considerada por Cerezo en su libro. En efecto, reinterpretaciones como *Barceloneta* (Figura 3) y *El ascenso del fascismo* (Figura 4), del pintor Ronald B. Kitaj, transforman el mito de la piconera en una representación de libertad y de la conquista de los derechos de las mujeres. En el caso específico del presente fragmento, la atención se centra en el impacto del contenido. De ahí que se hayan implementado estrategias orientadas a facilitar la comprensión del mensaje.

Figura 3. y Figura 4. - Ronald B. Kitaj: Barceloneta (1979, colección privada) y El ascenso del fascismo (1979–1980. Tate Modern Gallery, Londres)



Fuente: Palencia Cerezo (2024, 88-89)

TEXTO ORIGEN	**TEXTO META HUMANO**	**TEXTO META AUTOMÁTICO**
De la fascinación ejercida sobre artistas extranjeros es	L'influenza dell'artista in territorio straniero è	Una buona prova del fascino esercitato sugli artisti

buena prueba la obra de Ronald B. Kitaj (Cleveland, 1932 - Los Ángeles, 2007), pintor de origen estadounidense —aunque nacionalizado británico— y judío, que, partiendo de su periplo vital entre nosotros y en medio de la búsqueda de su identidad personal, llevó el motivo a varias de sus obras, como señaló Calvo Serraller (*La hora de iluminar lo negro: tientos sobre Julio Romero de Torres*; Madrid, 2006, p. 112).	evidente. L'opera di Ronald B. Kitaj (Cleveland, 1932 - Los Angeles, 2007), pittore statunitense ed ebreo, successivamente divenuto britannico, ne è un esempio eccellente. Come afferma Calvo Serraller nella sua celebre opera *La hora de iluminar lo negro: tientos sobre Julio Romero de Torres*, durante una vita alla ricerca costante della propria identità personale, il pittore affronta il tema in diverse opere.	stranieri è l'opera di Ronald B. Kitaj (Cleveland, 1932 – Los Angeles, 2007), pittore di origine statunitense — sebbene naturalizzato britannico — ed ebreo, che, partendo dal suo percorso di vita tra noi e nel mezzo della ricerca della propria identità personale, portò questo motivo in diverse sue opere, come ha segnalato Calvo Serraller (*La hora de iluminar lo negro: tientos sobre Julio Romero de Torres*; Madrid, 2006, p. 112).
Así, a fines de la década de los sesenta y principios de los ochenta, mientras se encontraba viviendo en una casa que había comprado en la Costa Brava —donde habitó entre 1962 y 1982—, en un momento en que pretendía encontrar su propia identidad personal en relación a las culturas que visitaba, entre las cuales la de España fue de su especial predilección por los relatos	A cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta, periodo in cui viveva nella casa acquistata sulla Costa Brava (1962 - 1982), Kitaj ricerca la propria identità attraverso il contatto con culture differenti. Tra queste, la cultura spagnola ricopre un ruolo centrale, dato dallo specchio di una cultura liberale e repubblicana; sconfitta della Guerra Civile.	Così, alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Ottanta, mentre viveva in una casa che aveva acquistato sulla Costa Brava — dove abitò tra il 1962 e il 1982 —, in un momento in cui cercava di trovare la propria identità personale in relazione alle culture che visitava, tra le quali quella spagnola fu di sua particolare predilezione per i racconti relativi a quella

relativos a esa cultura liberal y republicana vencida para toda Europa como consecuencia de la Guerra Civil, realizó al menos dos conocidas obras en que el motivo está presente.	Alla luce della cornice biografica dell'artista, si presentano di seguito le due opere nelle quali il mito della *piconera* viene esplicitamente rappresentato.	cultura liberale e repubblicana sconfitta per tutta l'Europa come conseguenza della Guerra Civile, realizzò almeno due opere note in cui il motivo è presente.
Una de ellas fue la litografía a la que tituló *Barceloneta* (788 × 566 mm.), en la que presenta a una mujer sentada a la manera de la piconera. La diferencia con la de Romero es que la *Barceloneta* de Kitaj, aunque con las mismas medias blancas y semejante peinado, es una mujer que presenta su cuerpo completamente desnudo, como si ya el paso del tiempo le hubiese obligado a ello, presentando los nuevos vientos del momento.	La litografia *Barceloneta* (788 × 566 mm) è la prima. La protagonista è una donna seduta in riva al mare. Nonostante la presenza di alcuni elementi tipici dell'opera di Romero, tra cui le calze bianche e l'acconciatura, nella reinterpretazione di Kitaj la figura femminile viene rappresentata completamente nuda; quasi come se i nuovi venti del momento l'avessero spogliata.	Una di esse fu la litografia intitolata *Barceloneta* (788 x 566 mm), nella quale presenta una donna seduta sul bordo del mare, evocando la piconera. La differenza rispetto a quella di Romero è che la *Barceloneta* di Kitaj, pur con le stesse calze bianche e un'acconciatura simile, è una donna che mostra il suo corpo completamente nudo, come se il passare del tempo l'avesse obbligata a ciò, presentando i nuovi venti del momento.
En este caso la obra sería también un homenaje a los bajos fondos de la Ciudad Condal, donde la prostitución en ese barrio de origen minero llamado Barceloneta, también fue un	L'opera viene riconosciuta anche come un omaggio ai quartieri popolari di Barcellona, in particolare alla Barceloneta, zona mineraria e popolare, dove il fenomeno della	In questo caso, l'opera sarebbe anche un omaggio ai quartieri bassi della Ciudad Condal, dove la prostituzione in quel quartiere di origine mineraria chiamato

oficio más que reconocido. Si en términos políticos pudiera decirse que la chiquita piconera de Romero de Torres fue la mujer que habría preconizado el advenimiento de la Segunda República española, la de Kitaj sería la que armonizaría con la actual democracia.	prostituazione era ampiamente diffuso. Se, dal punto di vista politico, la *chiquita piconera* anticipa l'avvento della Seconda Repubblica spagnola, il quadro di Kitaj sembrerebbe invece portare avanti i valori della democrazia moderna.	Barceloneta fu anch'essa un mestiere più che riconosciuto. Se in termini politici si potesse dire che la "chiquita piconera" di Romero de Torres fu la donna che avrebbe preannunciato l'avvento della Seconda Repubblica spagnola, quella di Kitaj sarebbe invece la figura che si armonizzerebbe con l'attuale democrazia.
Pero Kitaj la llevó también a otra obra más importante que hoy conserva la Tate Modern Gallery de Londres, a la que tituló *El ascenso del fascismo*. Aunque imbuida plenamente en el simbolismo, pero también en la cultura expresionista y Pop-art del momento, tres son las protagonistas femeninas de este cuadro.	La seconda opera presa in considerazione è *El ascenso del fascismo* (1979 - 80), oggi conservata alla Tate Modern Gallery di Londra. Influenzato da diverse correnti come il simbolismo, l'espressionismo e la cultura pop del momento, il quadro presenta uno sfondo marino dal quale affiorano tre figure femminili.	Ma Kitaj portò il motivo anche in un'altra opera più importante, oggi conservata alla Tate Modern Gallery di Londra, che intitolò *El ascenso del fascismo*. Sebbene pienamente intrisa di simbolismo, ma anche della cultura espressionista e pop-art del momento, tre sono le protagoniste femminili di questo quadro.
Las tres se encuentran al borde del mar, pero dos de ellas aparecen desnudas, mostrando una evidente obscenidad. La de la	Fornendo un'immagine volontariamente provocatoria, due di esse vengono rappresentate nude: la *chiquita piconera* sulla	Le tre si trovano in riva al mare, ma due di esse appaiono nude, mostrando un'evidente oscenità. Quella di destra, nuda e con calze

derecha, desnuda y con medias rojas, es «la chiquita piconera». La de la izquierda, que abre su trasero al espectador mostrando sus partes pudendas, podría ser cualquier joven española de mentalidad abierta que habría acudido a tomar el sol en una playa nudista. Simbolizaría a la mujer libre, a la libertad plena.	destra che indossa delle calze rosse e l'altra a sinistra, che mostra il proprio corpo allo spettatore, metafora della giovane donna spagnola emancipata, la quale, esprimendo la propria libertà, si sarebbe diretta su una spiaggia per nudisti a prendere il sole.	rosse, è la "chiquita piconera". Quella di sinistra, che mostra il suo fondoschiena allo spettatore rivelando le parti intime, potrebbe essere qualsiasi giovane spagnola di mentalità aperta che sarebbe andata a prendere il sole su una spiaggia nudista. Simboleggerebbe la donna libera, la libertà piena.
En el centro, una mujer fea y rechoncha, tapada con bañador negro y acompañada de un gato del mismo color se dirige a darse un baño y mira arrogantemente a las dos jóvenes, haciéndose dueña de la playa, el territorio más democrático que existe al ser de dominio público, y donde cada cual se muestra como quiere. La metáfora política es evidente. A buen entendedor, pocas palabras bastan.	Al centro, una figura femminile, formosa, indossa fieramente un costume nero e porta a spasso un gatto dello stesso colore. Diretta a farsi un bagno, con uno sguardo ricco di arroganza si appropria della spiaggia; un luogo apparentemente democratico e di dominio pubblico, dove ognuno può mostrarsi come meglio crede. L'interpretazione simbolica dell'opera è evidente: a buon intenditor, poche parole.	Al centro, una donna brutta e corpulenta, coperta con un costume da bagno nero e accompagnata da un gatto dello stesso colore, si dirige a fare il bagno e guarda con arroganza le due giovani, facendosi padrona della spiaggia, il territorio più democratico che esista in quanto dominio pubblico, dove ciascuno si mostra come vuole. La metafora politica è evidente. A buon intenditor, poche parole bastano.
[…]	[…]	[…]

En este caso, la paradoja del mito también resurge al momento. Y no sería otra que la de su utilización por la cultura progresista y de izquierdas para simbolizar todas aquellas cuestiones relativas a lo femenino, que pueden ser vistas bajo la óptica de la libertad y la conquista de los derechos de la mujer. Cuestiones entre las que se pueden incluir palabras de connotación femenina, como la palabra política, o la palabra patria, eso sí, fuera de las convicciones que hacen de la primera la profesión exclusiva de unos pocos, y de la otra, un sentimiento territorial que es invocado en nombre del autoritarismo integrista.	L'immagine *piconera* di Romero viene rivisitata dal punto di vista di una cultura progressista e di sinistra per sostenere i temi legati alla condizione del genere femminile: la libertà e la conquista dei diritti della donna. Termini come "politica" o "patria" si svincolano dalle convenzioni tradizionali: la prima non più una professione di pochi, la seconda, non più intesa come un senso di appartenenza territoriale volto a giustificare un autoritarismo radicale.	In questo caso, la paradossalità del mito riemerge nel presente. E non sarebbe altro che il suo utilizzo da parte della cultura progressista e di sinistra per simboleggiare tutte quelle questioni relative al femminile, che possono essere viste sotto l'ottica della libertà e della conquista dei diritti della donna. Questioni che possono includere parole con connotazione femminile, come la parola politica, o la parola patria, sì, ma al di fuori delle convinzioni che fanno della prima una professione esclusiva di pochi e, della seconda, un sentimento territoriale invocato in nome dell'autoritarismo integralista.

En la obra de Cerezo se analizan las diversas representaciones de la pintura original de Romero de Torres. El célebre cuadro *Composición con la chiquita piconera* (Figura 5) demuestra cómo la figura de la piconera está cargada de valor simbólico e identidad popular. Ciertamente, el ícono no se utiliza únicamente para aludir de forma implícita al tema de la prostitución, sino que, a través de múltiples revisiones de la obra, se convierte en un vehículo de referencia cultural hacia otras producciones.

Asimismo, esta plasmación permite identificar la cuarta paradoja, que presupone la existencia de numerosas piconeras. Según Palencia Cerezo (2024), el rostro de la protagonista ha sido asociado a lo largo de los años al de la modelo Elena Pardo, quien también aparece en las famosas pinturas *Nocturno* (Figura 6), *La Esclava* (Figura 7) y *La escopeta de caza* (Figura 8). Su manifestación pictórica se distingue de las demás por la exaltación de la belleza femenina, sin cosificar el cuerpo.

El carácter crítico de este fragmento hace que la traducción resulte particularmente interesante desde el punto de vista interpretativo. En este sentido, el principal reto consiste en establecer la traducción de los aspectos más subjetivos del texto origen.

Figura 5. y Figura 6. - Julio Romero de Torres: Composición con la chiquita piconera (1929, Museo de Bellas Artes de Córdoba) y Nocturno (1929, Museo Julio Romero de Torres Córdoba)



Fuente: Palencia Cerezo (2024, 81-84)

Figura 7. - Julio Romero de Torres, La Esclava, 1928. Colección Arturo Uriante (Argentina).



Fuente: Palencia Cerezo (2024, 82)

Figura 8. - Julio Romero de Torres, Nocturno, 1929. Museo Julio Romero de Torres Córdoba.



Fuente:
https://museojulioromero.cordoba.es/project/cartel-union-espanola-de-explosivos-1929/
(11/06/2026)

TEXTO FUENTE	TEXTO META HUMANO	TEXTO META AUTOMÁTICO
Una vuelta de tuerca a ese motivo pasado que Julio Romero se habría tomado muy en serio, como lo demuestra el hecho de que, poco antes de volver a Córdoba en 1929, para encontrar en ella el descanso eterno, en su estudio madrileño de la calle Longoria también estaba pintando un cuadro con el mismo tema de encuadre que, por dichas circunstancias, quedaría inacabado. Poco después fue traído a Córdoba por su hijo Rafael cuando procedió a desmontar dicho estudio, y hoy existe en el Museo de Bellas Artes de Córdoba formando parte de la Colección Romero de Torres.	Era il 1929 e Romero de Torres si trovava a Madrid nel suo studio in via Longoria. Il pittore stava lavorando a un dipinto simile a uno già realizzato in precedenza, reinterpretando ulteriormente il tema già trattato. Data la successiva morte dell'artista, l'opera rimase incompiuta e, in un secondo momento, trasferita al Museo di Belle Arti di Córdoba dal fratello Rafael che stava liberando il vecchio studio.	Una variazione su quel motivo passato che Julio Romero lo prese molto sul serio, come dimostra il fatto che, poco prima di tornare a Córdoba nel 1929, per trovarvi il riposo eterno, nel suo studio madrileno di via Longoria stava dipingendo anche un quadro con lo stesso tema e inquadratura che, per queste circostanze, rimase incompiuto. Poco dopo fu portato a Córdoba da suo figlio Rafael, quando smontò lo studio, e oggi si trova nel Museo di Belle Arti di Córdoba come parte della Collezione Romero de Torres.
En este caso la escena es menos clara, porque las pinceladas preparatorias dejadas por el artista dejan	La scena, abbozzata da qualche pennellata, è meno chiara rispetto alla versione originale del quadro. Si	In questo caso la scena è meno chiara, perché le pennellate preparatorie lasciate dall'artista fanno

entrever a dos figuras femeninas. Una por la parte inferior derecha, que es la protagonista, sentada y mirando fijamente al espectador. Muestra las piernas abiertas y mete torso y brazos entre ellas, como si estuviese en disposición de remover las ascuas de un brasero. Viste camisola blanca y falda corta a la altura de la entrepierna, y recoge su pelo hacia atrás, con raya en el medio. No cabe duda de que es otra «chiquita piconera».	scorgono due figure femminili: in basso a destra si trova la prima che rivolge lo sguardo verso lo spettatore e, alle sue spalle, la seconda figura, appena accennata. La protagonista, seduta con le gambe aperte, come se stesse ravvivando il fuoco del braciere, indossa una camicetta bianca e una gonna corta. I capelli sono raccolti all'indietro con la riga al centro, evocando le caratteristiche della *chiquita piconera*.	intravedere due figure femminili. Una, nella parte inferiore destra, è la protagonista: seduta e con lo sguardo fisso verso lo spettatore. Tiene le gambe aperte e inserisce il busto e le braccia tra di esse, come se fosse pronta a ravvivare le braci di un braciere. Indossa una camicetta bianca e una gonna corta all'altezza dell'inguine, e raccoglie i capelli all'indietro con una riga al centro. Non c'è dubbio che si tratti di un'altra «chiquita piconera».
[…]	[…]	[…]
Pero, por detrás, está acompaña de una segunda, que quedó muy abocetada, pero que parece querer acercarse a ella ofreciéndole, tal vez, una palangana con agua y una jofaina. Tan desdibujada quedó que no se puede afirmar con seguridad que sea la típica celestina,	La seconda donna viene rappresentata nell'atto di offrirle una bacinella e una piccola caraffa d'acqua, il che suggerisce un riferimento alla figura della celestina[3]. In caso contrario, potrebbe trattarsi di una compagna di professione, a conoscenza delle pratiche di	Ma dietro di lei compare una seconda figura, molto abbozzata, che sembra volerle avvicinarsi offrendo, forse, una bacinella con acqua e una catinella. È rimasta così poco definita che non si può affermare con certezza che sia la tipica mezzana, anche se tutto lo

[3] L'omonima opera di Fernando de Rojas del 1499, vede come personaggio principale la Celestina che attua da mediatrice amorosa tra Calisto e Melibea. Rojas F. de (2019), *La Celestina*, Selector.

aunque tiene todos los visos de serlo. En caso contrario, sería una compañera de oficio, bien conocedora de la necesidad del uso de esos instrumentos de asco para el trato con el cliente.	pulizia necessarie per il rapporto con il cliente.	suggerisce. In caso contrario, sarebbe una compagna di mestiere, ben consapevole della necessità di usare questi strumenti di pulizia nel rapporto con il cliente.
En el fondo del cuadro queda —desdibujada también— una ventana abierta al paisaje, en cuyo alféizar aparece depositado un objeto circular que en un primer momento pudiera pensarse que se trata de una vasija redonda, de barro o cobre. No obstante, por el abocetado reflejo lumínico que en ella se insinúa, más bien parece tratase de un espejo donde se reflejaría el brazo de la posible celestina portadora de un lebrillo con agua.	Si intravede anche una finestra aperta sullo sfondo, leggermente sfumata, sulla quale viene appoggiato un oggetto circolare. A colpo d'occhio sembrerebbe un recipiente di argilla o rame ma, la presenza di un riflesso luminoso, alluderebbe a uno specchio che restituisce l'immagine della potenziale celestina.	Sul fondo del quadro si intravede —anch'essa sfumata— una finestra aperta sul paesaggio, sul cui davanzale è posato un oggetto circolare che, a prima vista, potrebbe sembrare un recipiente rotondo di terracotta o rame. Tuttavia, per il riflesso luminoso appena accennato, sembra piuttosto uno specchio in cui si rifletterebbe il braccio della possibile mezzana che porta una bacinella d'acqua.
Por tanto, respecto de la versión realizada en Córdoba, lo más anacrónico de este segundo lienzo, pero que ayudarían a complementar el icono serán, por una parte, esa	A differenza della versione originale del dipinto, la presenza di questi due elementi, sebbene antiquati, contribuisce a completare e arricchire l'iconografia, restituendo efficacemente	Pertanto, rispetto alla versione realizzata a Córdoba, gli elementi più anacronistici di questo secondo dipinto —ma che contribuirebbero a completarne l'iconografia—

segunda mujer compañera o celestina, y por otra, esa figura circular colocada en el alféizar del ventanal. Dos elementos que, en todo caso, habrían servido para complementar la imagen de la supuesta prostituta que Romero de Torres quería plasmar en ese lienzo.	l'immagine ipotizzata della prostituta.	sono, da un lato, questa seconda donna, compagna o mezzana, e dall'altro, la figura circolare sul davanzale. Due elementi che, in ogni caso, avrebbero arricchito l'immagine della presunta prostituta che Romero de Torres voleva rappresentare.
En este caso, lo único que quedó terminado fue el rostro de la protagonista, que todo los especialistas están de acuerdo en que pertenece a Elena Pardo, una enigmática actriz y cantante que en ese momento ejercía de vicetiple en las funciones del Teatro Romea, contratada por la compañía de Eulogio Velasco, en las que fue también destacada protagonista Tina de Jarque, la que, por cierto, también fue bastante amiga de los Romero de Torres, a tenor de las fotos dedicadas a varios miembros de la	Il volto della protagonista è l'unico elemento interamente dipinto dall'artista. Gli esperti ritengono che il volto appartenga all'enigmatica attrice e cantante Elena Pardo, che in quel periodo era *vicetiple*[4] al Teatro Romea nella compagnia di Eulogio Velasco. Anche Tina de Jarque, celebre artista della stessa compagnia, viene spesso accostata alla figura di Romero de Torres data la presenza di fotografie dedicate ai vari membri della famiglia conservate	In questo caso, l'unica parte completata è il volto della protagonista, che tutti gli studiosi concordano appartenere a Elena Pardo, un'enigmatica attrice e cantante che in quel periodo lavorava come soubrette al Teatro Romea, ingaggiata dalla compagnia di Eulogio Velasco, nella quale Tina de Jarque. fu anche una delle principali interpreti. Era inoltre piuttosto amica dei Romero de Torres, come dimostrano le fotografie dedicate a vari membri della famiglia che erano appese nello studio di Córdoba.

[4] Il termine *vicetiple*, letteralmente "corista" secondo il *Grande dizionario di spagnolo* Zanichelli (2020), fa riferimento alla figura femminie (attrice, cantante o ballerina) nel teatro di varietà spagnolo. Arques R., Padoan A. (2020), *Il grande dizionario di spagnolo. Dizionario di spagnolo-italiano, italiano-spagnolo*, Zanichelli, Bologna.

familia que se conservaron colgadas en el estudio de Córdoba. […] Lo que no cabe duda es que Elena Pardo fue la modelo más importante del pintor en sus últimos años madrileños. En este caso, incluso sí que podría haber sido algo más que modelo. Me refiero a la posibilidad de que hubiese existido entre ellos cierta relación, o tal vez enamoramiento. Parece que la comenzó a pintar hacia 1926, mostrándola con típico peinado a lo garzón, tal y como aparece, por ejemplo, en el calendario que el artista realizó en 1929	nello studio di Córdoba. […] Negli ultimi anni della sua permanenza a Madrid, non c'è dubbio che la modella più importante per l'artista sia stata Elena Pardo; non è inoltre da escludere che, nel quadro del mito tra la musa e il pittore, tra i due possa essersi instaurato un legame più profondo. Nell'anno 1926 Romero cominciò a ritrarla con un tipico taglio alla garçonne[5], come la si vede nel calendario realizzato nel 1929 per la Unión Española de Explosivos Río Tinto.[6] Arriverà a dipingerla in quindici occasioni differenti, rendendola protagonista di	[...] Non c'è dubbio che Elena Pardo sia stata la modella più importante del pittore negli ultimi anni madrileni. In questo caso potrebbe essere stata anche qualcosa di più di una semplice modella. Mi riferisco alla possibilità che tra loro ci sia stata una relazione, o forse un innamoramento. Sembra che abbia iniziato a ritrarla intorno al 1926, mostrandola con il tipico taglio di capelli alla garçonne, come appare, ad esempio, nel calendario che l'artista realizzò nel

[5] Il termine *garçonne* viene utilizzato per riferirsi ai capelli alla *garçonne*, intendendo il taglio femminile corto, con la nuca rasata, come attestato dal *Vocabolario Treccani*. https://www.treccani.it/vocabolario/garconne/ (20/05/2026).

[6] Julio Romero de Torres dipinse calendari per la Unión Española de Explosivos Río Tinto, la quale li utilizza non solo per promuovere la propria azienda, bensì anche per diffondere opere artistiche. Egli in particolare promuove l'immagine dell'azienda utilizzando come protagoniste le donne, aiutando a promuovere la tematica all'epoca conosciuta come *mujeres de explosivos*. Elena Pardo in particolare viene ritratta nel celebre dipinto *La escopeta de caza* (1929). https://museojulioromero.cordoba.es/project/cartel-union-espanola-de-explosivos-1929/ (11/06/2026).

para la Unión Española de Explosivos Río Tinto. Luego parece ser que llegaría a hacerlo hasta en más de quince ocasiones, siendo protagonista en cuadros tan significativos como *La esclava* (1928), que fue de la colección del argentino Arturo Uriarte, o *Nocturno* (1929) del Museo Julio Romero de Torres.	opere emblematiche come *La Esclava* (1928), inserita nella collezione dell'argentino Arturo Uriarte, e *Nocturno* (1929) attualmente presente nel Museo Julio Romero de Torres.	1929 per la Unión Española de Explosivos Río Tinto. In seguito sembra che l'abbia dipinta più di quindici volte, rendendola protagonista in opere significative come *La esclava* (1928), appartenuta alla collezione dell'argentino Arturo Uriarte, o *Nocturno* (1929) del Museo Julio Romero de Torres.
Podemos considerar que, en estas dos obras, el tema de la prostitución está presente, y en ambas la protagonista es Elena Pardo. En *La esclava*, con bastante probabilidad, si interpretamos la obra como una imagen de la esclavitud sexual de la mujer. En *Nocturno*, indudablemente. Y aquí Elena Pardo es la prostituta más notable y distinguida entre las que se dan cita bajo el Arco de Cuchilleros.	In entrambe le opere, sia il tema della prostutizione sia la presenza di Elena Pardo risultano centrali: nel dipinto *La Esclava* viene rappresentata la condizione di asservimento sessuale della donna, mentre nel *Nocturno* Elena Pardo emerge tra le prostitute all'Arco de Cuchilleros.	Possiamo considerare che in entrambe queste opere il tema della prostituzione sia presente, e in entrambe la protagonista è Elena Pardo. In *La esclava*, con molta probabilità, se interpretiamo l'opera come un'immagine della schiavitù sessuale della donna. In *Nocturno*, senza dubbio. Qui Elena Pardo è la prostituta più notevole e distinta tra quelle che si incontrano sotto l'Arco de Cuchilleros.
Pero es la única que no presenta atisbo de descaro o provocación arrabalera, sin	Ciò che la contraddistingue è la sua rappresentazione nel ruolo della "prostituta	Ma è l'unica che non mostra alcun segno di sfacciataggine o

ese rostro ajado o machirruno que presentan las restantes, sino como una fémina de notable belleza, encerrada en su profundidad psicológica y su recogimiento de gestos, haciendo recordar a esa imagen de la puta angelical que ejerce el oficio por necesidad, aunque con poco convencimiento. Viste falda corta, pero luce sobre sus hombros un hermoso cuello de armiño, evidenciando que es algo más que una ordinaria de bajos fondos.	angelica", nella quale emergono la notevole bellezza, la ricchezza interiore, il sobrio portamento, la gonna che le scopre le ginocchia e un elegante collo di ermellino, evidenziando il ceto sociale della donna. Delle altre, invece, si enfatizza la volgarità, segni di provocazione esplicita e volti dai tratti duri, segnati dal tempo. Elena Pardo riflette la figura di una donna costretta a svolgere questo mestiere per necessità, piuttosto che per scelta.	provocazione da bassifondi, senza quel volto segnato o indurito che caratterizza le altre, bensì come una donna di notevole bellezza, raccolta nella sua profondità psicologica e nel suo atteggiamento riservato, che richiama l'immagine della prostituta angelica che esercita il mestiere per necessità, ma con poca convinzione. Indossa una gonna corta, ma sulle spalle porta un elegante collo di ermellino, segno che è qualcosa di più di una semplice donna dei bassifondi.
¿Por qué el pintor la presentó así, diferenciada del resto? ¿Había algo entre ellos? La respuesta queda en el viento, pero el síntoma es algo más que sospechoso, por esa notable belleza, profundidad de mirada y evidente recato, que siempre utilizó cuando la retrató en sus cuadros. Como rindiéndole tributo, y como si quisiese que ella nunca se	A cosa è dovuta la scelta di Romero di differenziarla dalle altre? Esisteva davvero un rapporto speciale tra i due o si trattava semplicemente di un modo per evitare che la giovane donna si sentisse identificata nel ruolo di prostituta? Nessuna risposta è del tutto giusta o sbagliata, ma il trattamento riservato esclusivamente alla giovane	Perché il pittore la rappresentò così, distinta dalle altre? C'era qualcosa tra loro? La risposta resta nel vento, ma il sospetto è più che fondato, per quella notevole bellezza, la profondità dello sguardo e l'evidente riservatezza che egli le attribuì sempre nei suoi ritratti. Come a renderle omaggio, e come se volesse che non si sentisse mai

sintiese identificada con las identidades femeninas de las que era protagonista.	donna, della quale si distinguono la notevole bellezza, la profondità dello sguardo e un grande decoro, sembra quasi renderle omaggio.	identificata con i personaggi femminili di cui era protagonista.

Se titula *La chiquita Piconera*, la canción de Callejón López, gracias a la cual se consolida definitivamente el mito de la piconera (Palencia Cerezo, 2024) y se garantiza su supervivencia en el tiempo. En el interior del texto musical se identifica la quinta paradoja de la pintura: la presunta relación amorosa entre la modelo y el pintor.

Desde una perspectiva diacrónica, a pesar de la relación exclusivamente profesional entre María Teresa López y Romero de Torres, se construye un imaginario colectivo que sugiere un sentimiento latente entre ambos. La figura de la protagonista se evoca por primera vez como una presencia real, casi como si emergiera del cuadro.

La arraigada dimensión popular del mito se manifiesta a través de expresiones típicas andaluzas como “toa” y “ay”. Tales expresiones complican el proceso traductivo, en la medida en que se pretende evitar una neutralización del texto. Asimismo, dada la naturaleza oral de la obra, la elección de las estrategias traductivas responde a la voluntad de mantener la oralidad, evitando recurrir a la técnica de la amplificación que podría sobrecargar el texto mediante explicaciones o paráfrasis superfluas.

TEXTO FUENTE	**TEXTO META HUMANO**	**TEXTO META AUTOMÁTICO**
Y cuando de noche Córdoba dormía, era como un llanto la fuente del Potro, el pintor gemía:	Cordova dormiva, la fontana del Potro si disperava, il pittore sospirava:	Córdoba dormiva, era come un pianto la fontana del Potro, il pittore gemeva:

Ay, Chiquita Piconera, mi piconera chiquita. *Toa* mi vía yo diera por contemplar tu carita	Oh, piccola piconera, mia dolce piconera. Tutta la mia vita avrei dato per ammirare il tuo volto	Ah, piccola Piconera, mia piccola piconera. Tutta la mia vita darei per contemplare il tuo visino.
A la que acompañaban estos otros versos:	E questi versi lo accompagnavano:	A cui accompagnavano questi altri versi:
Ella lo camelaba con alma y *vía* *hechisá* por la magia de su paleta y al igual que una llama se consumía con aquella locura negra y secreta.	In tutto e per tutto lo ammaliava la magia dei suoi colori lo incantava e si consumava come una lenta euforia in quella oscura e segreta follia.	Lei lo ammaliava con anima e vita, stregata dalla magia della sua tavolozza, e come una fiamma si consumava con quella follia nera e segreta.
¡Ay chiquita piconera mi piconera chiquita! Esa carita de cera a mí el *sentío* me quita.	Oh piccola piconera mia dolce piconera! Di cera è quel volto che il senno mi ha tolto.	Ah, piccola piconera, mia piccola piconera! Quel visino di cera mi porta via il senno.
Te voy pintando, pintando al *laíto* del brasero Y a la vez me voy quemando de lo mucho que te quiero.	Ti dipingo incessantemente accanto al braciere ardente, e al contempo il mio cuore divampa per quanto il tuo amore mi acclama	Ti dipingo, dipingo accanto al braciere, e allo stesso tempo mi vado bruciando per quanto ti voglio bene.
¡Válgame San Rafael,	Mi aiuti San Raffaele:	Mi aiuti San Raffaele,

tener el agua tan cerca y no poderla beber! Ella rompió aquel cariño y le dio un cambio a su *vía*, y el pintor, igual que un niño, lloró al mirarla *perdía*.	l'acqua è così vicina eppure muoio di sete! Lei quell'amore spezzò, la strada della sua vita cambiò. Il pittore, come un bimbo avvolse, al vederla svanire il dolore lo travolse.	avere l'acqua così vicina e non poterla bere! Lei spezzò quell'amore e diede un cambiamento alla sua vita, e il pittore, come un bambino, pianse vedendola perduta.
Y cambió hasta la línea de su pintura y por calles y plazas lo vio la gente, deshojando la rosa de su amargura, como si en este mundo fuera un ausente.	Cambiò persino la linea della sua pittura, e per le strade e le piazze la gente lo vide andare, il suo dolore cominciò a lamentare, come se al mondo cominciasse a mancare.	E cambiò persino la linea della sua pittura, e per strade e piazze lo vide la gente, sfogliando la rosa della sua amarezza, come se in questo mondo fosse un assente.

Perteneciente a la copla andaluza del siglo XX, forma poética y musical fuertemente arraigada en la cultura popular española, *La chiquita piconera*, compuesta por Cipriano Gómez Lázaro y José Pancho Poce, es una composición inspirada en la obra homónima de Romero de Torres. La protagonista, al igual que en la pintura, es una figura femenina, joven, humilde y situada junto a un brasero.

Asimismo, los temas tratados coinciden con los del cuadro: sufrimiento y sensualidad. La presencia de un registro popular y de expresiones propias del dialecto andaluz hace que la comparación entre las distintas versiones de la traducción resulte especialmente significativa para sustentar la hipótesis de estudio.

TEXTO FUENTE	**TEXTO META HUMANO**	**TEXTO META AUTOMÁTICO**
I Sobre un fondo oscuro de *probe* vivienda; sin muebles de lujo, ni *ná* de *való*; junto a un braserillo, que sus pies calientan, Romero de Torres, así la pintó. De *nea* es la silla, *aónde* está *sentá*, Y *arguna* firmilla acaba de *echá*; ojos cordobeses de fuego y pasión, ojos que meresen la *fló* que perdió. (Estribillo) Qué espera, dime qué espera, con la badila en la mano la chiquita piconera; Que *caló* buscaba en vano en la casa de cualquiera; que *caló* buscaba en vano la chiquita piconera. II Como un capullito de rosa	I Un manto d'ombra, una povera locanda; senza mobili di lusso, né nulla che valga; accanto al braciere che i piedi le scalda, così Romero de Torres la tramanda. Impagliata è la sedia dove resta seduta, una nuvola di farina a terra distribuita; cordovesi gli occhi, di fiamma e di passione, occhi degni del giglio che svanisce senza ragione. (Ritornello) Che brama, dimmi, che brama da un'era, con la paletta in mano, la piccola piconera; Il calore che cercava invano nella casa altrui era; il calore che cercava invano la chiquita piconera II Come un bocciolo di rosa	I Su uno sfondo scuro, di povera dimora; senza mobili di lusso, né nulla che valga; accanto a un braciere che le scalda i piedi, Romero de Torres così la dipinse. Di giunco è la sedia dove sta seduta, e un po' di farina ha appena gettato; occhi cordovesi di fuoco e passione, occhi che meritano il fiore che ha perduto. (Ritornello) Che aspetta, dimmi che aspetta, con la paletta in mano, la piccola carbonaiola? Che calore cercava invano nella casa di chiunque; che calore cercava invano la piccola carbonaiola. II Come un bocciolo di rosa

temprana por Córdoba iba su talle *juncá*; *tar vé* un *mosito* una alegre mañana, le cambió el destino con *urse mirá*. Pronto se apagaron el fuego y la *sé*; y de *aquer mosito*, *ná gorvió* a sabe; triste y *abatía* muestra su *doló*, y así es como un día la encuentra *er pintó*.	appena sbocciato, si librava per Cordova con il suo corpo leggiadro; un giovanotto, una liete mattina, le cambiò la sorte con una scintilla. Presto si spense il fuoco e si spense la sete, e di quel ragazzo nulla più si seppe; triste e spezzata dal suo dolore, così la ritrae il pittore.	mattutina per Cordova andava il suo slanciato corpo; dietro vide un giovanotto, una mattina lieta, che le cambiò il destino con uno sguardo audace. Presto si spensero il fuoco e la sete; e di quel giovanotto non seppe più nulla; triste e abbattuta mostra il suo dolore, ed è così che un giorno il pittore la ritrasse.

Como se ha expuesto anteriormente, la obra de Romero de Torres “cobra vida” en diversas ocasiones. Entre ellas se pone de relieve el renombrado poema de Ángel Zapata *Plegaria ¡¡Diez de mayo!!*, símbolo de la memoria del pintor, ambientado en la primavera cordobesa. Las modelos de los cuadros de Romero de Torres son representadas saliendo de sus respectivas obras para conmemorar la muerte del artista. El autor hace hincapié en la figura de la chiquita piconera, cuyo rostro expresa una mirada melancólica, cargada de dolor y una implícita petición de perdón (Palencia Cerezo, 2024).

Resultan particularmente significativas las estrategias traductológicas empleadas en la traducción, cuya elección resulta de importancia central debido a la naturaleza poética del texto de partida, la cual exige un esfuerzo interpretativo y la adopción de decisiones estilísticas adecuadas.

TEXTO FUENTE	TEXTO META HUMANO	TEXTO META AUTOMÁTICO
¡Diez de mayo! Primavera. En Córdoba la Sultana los jazmines llevan luto y la solera un lamento: ya en la plazuela del Potro del dolor y la caravana de las mujeres de Julio. Cordobesas y gitanas!! han salido de los cuadros para rezarte un momento. ¡Diez de mayo! ¡Día de luto!. «La Chiquita Piconera» tiene algo extraño en los ojos que miran al más allá ¿Será que te está rezando, como reza España entera? Y «Las Rivales» del lienzo se miran de otra manera; ¿Será que te han perdonado y juntas te rezarán?	Dieci maggio, è già primavera. A Cordova la Sultana[7], i gelsomini portano il lutto, le pietre un lamento: nella Plaza del Potro[8], il dolore si raccoglie e si avvolge con la carovana delle donne di Julio. Cordovesi e gitane dalle tele sono uscite rivolgendo a te una preghiera. Dieci Maggio, giorno di lutto. Negli occhi della “Chiquita Piconera” una nuova ombra si posa uno sguardo che si riposa altrove. Forse ti prega, come tutta la Spagna ora in preghiera. E “Le Rivali” del quadro si scambiano uno sguardo raro;	Dieci maggio! Primavera. A Córdoba la Sultana i gelsomini sono in lutto e la solera è un lamento: già nella piazzetta del Potro del dolore e la carovana delle donne di Julio. Cordovesi e gitane!! sono uscite dai quadri per pregarti un momento. Dieci maggio! Giorno di lutto! «La Chiquita Piconera» ha qualcosa di strano negli occhi che guardano oltre. Forse ti sta pregando, come prega tutta la Spagna? E «Le Rivali» del dipinto si guardano in modo diverso; forse ti hanno perdonato e insieme ti pregheranno?

[7] Cordova viene definita come “la Sultana” in termini poetici. Difatti il termine rievoca il passato musulmano della città, profondamente radicato nella cultura del luogo, come testimonia la presenza della Grande Moschea. https://doi.org/10.3390/arts7030036 (11/06/2026).

[8] La Plaza del Potro, luogo simbolico della città, viene utilizzata dall’autore per collocare fisicamente il componimento in un contesto rappresentativo per la popolazione.

	forse ti hanno perdonato e si uniranno in un solo fiato.	

La novela *Rebeca Dante*, de Beatriz Ortiz Rodríguez, propone una reinterpretación contemporánea del mito de la piconera. En el contexto actual, la chiquita piconera se configura como un modelo de "mujer fuerte" (Palencia Cerezo, 2024), consolidándose como símbolo de emancipación femenina. Resulta emblemática la presencia del póster en la habitación de la protagonista, al que recurre como fuente de fortaleza, recordándoles a sí misma su independencia y su papel como artífice de su propio destino.

El texto, de carácter narrativo, se presenta por una notable densidad emocional y simbólica. Por esta razón, las soluciones léxicas y formales adoptadas responden a esta necesidad.

TEXTO FUENTE	**TEXTO META HUMANO**	**TEXTO META AUTOMÁTICO**
En todo caso, la recuperación de La chiquita piconera como mito de la «mujer fuerte» —como argumentaba Entrenas— habría tenido una nueva y decisiva aparición en 2018 a través de la novela Rebeca Dante, de Beatriz Ortiz Rodríguez (Hornachuelos, Córdoba; 1989), una joven escritora cordobesa diplomada en Ciencias Empresariales por la Universidad de Sevilla que	Nel 2018, come afferma Entrenas, la rappresentazione della *chiquita piconera* come "donna forte" riprende piede nel romanzo *Rebeca Dante* di Beatriz Ortiz Rodríguez. Nata a Hornachuelos (Córdoba) nel 1989, Beatriz è una giovane scrittrice cordobese diplomata in Scienze Aziendali all'Università di Siviglia. Lavora nel campo dell'educazione, che	In ogni caso, la riscoperta de *La chiquita piconera* come mito della «donna forte» —come affermava Entrenas— avrebbe avuto una nuova e decisiva ricomparsa nel 2018 attraverso il romanzo *Rebeca Dante*, di Beatriz Ortiz Rodríguez (Hornachuelos, Córdoba; 1989), una giovane scrittrice cordobese diplomata in Scienze Aziendali presso l'Università di Siviglia, che

trabaja en el campo de la formación, actividad que compagina con la literatura, participando también activamente en la lucha por la protección animal y los derechos de la mujer.	procede di pari passo con la letteratura, partecipando attivamente alla lotta per la protezione animale e per i diritti delle donne.	lavora nel campo della formazione, attività che affianca alla letteratura, partecipando anche attivamente alla lotta per la protezione degli animali e i diritti delle donne.
El argumento de esta otra novela no tiene relación directa con el pintor, sino indirecta y a través del icono de La chiquita piconera. Su título se basa en el nombre de su protagonista, Rebeca Dante, una mujer independiente, sexy, fría y calculadora que trabaja en un hotel y, en un primer momento, va de hombre en hombre. Nada ni nadie importa más que ella misma y ejercitar sus placeres. Respecto a los hombres que conquista, ella elige, ella decide, ella marca las reglas, ella utiliza el sexo para su interés y conveniencia. Condicionada por su pasado, huye de los sentimientos y las emociones refugiándose en el trabajo, el alcohol y el sexo.	Il romanzo non si focalizza sulla presunta relazione tra il pittore e la modella, bensì riscopre il quadro della *chiquita piconera* come simbolo. Rebeca Dante, che dà il nome all'opera, è una donna indipendente, attraente, fredda e manipolatrice che lavora in un hotel e, in un primo momento, passa da un uomo all'altro. Non le importa di niente e di nessuno, se non di se stessa e di soddisfare i propri piaceri. Per quanto riguarda gli uomini che conquista, è lei che stabilisce le regole e utilizza il sesso a suo vantaggio e convenienza. Tormentata del suo passato, fugge dai sentimenti e dalle emozioni, incontrando un posto sicuro nel lavoro, nell'alcol e nel	La trama di questo romanzo non ha una relazione diretta con il pittore, bensì indiretta, attraverso l'icona de *La chiquita piconera*. Il titolo si basa sul nome della sua protagonista, Rebeca Dante, una donna indipendente, seducente, fredda e calcolatrice che lavora in un hotel e che, inizialmente, passa da un uomo all'altro. Nulla e nessuno conta più di lei stessa e del dedicarsi ai propri piaceri. Per quanto riguarda gli uomini che conquista, è lei a scegliere, lei a decidere, lei a stabilire le regole; è lei a utilizzare il sesso per il proprio interesse e la propria convenienza. Segnata dal passato, fugge dai sentimenti e dalle emozioni rifugiandosi nel lavoro, nell'alcol e nel sesso.

	sesso.	
Su forma de vida libertina se paraliza cuando conoce a Lucas, que le rompe las reglas del juego y hace que la mujer de hierro que parece haber en Rebeca cuestione sus propias normas. Pero para adquirir esa confianza que la sostiene, enmarcado en su dormitorio, tiene un póster de la chiquita piconera, a la que invoca a menudo para que le dé fuerza, pues en el fondo, su espíritu es frágil y a veces se tambalea.	La sua vita libertina si ferma improvvisamente quando conosce Lucas, l'uomo che rompe le regole del gioco e mette in dubbio i punti fermi di Rebeca; la donna dal carattere d'acciaio. La fiducia in se stessa è alimentata da un poster della *chiquita piconera* che la donna appende in camera sua, al quale si appella spesso per dare forza a una donna che in fondo è fragile e alle volte vacilla.	Il suo stile di vita libertino si arresta quando conosce Lucas, che infrange le sue regole del gioco e spinge la donna di ferro che sembra essere Rebeca a mettere in discussione le proprie norme. Ma per acquisire quella fiducia che la sostiene, appeso nella sua camera da letto, ha un poster di *La chiquita piconera*, alla quale si rivolge spesso per trarre forza, poiché, in fondo, il suo spirito è fragile e talvolta vacilla.
Aquí, el «icono piconero» actuaría, por exponer un ejemplo, a manera de póster del Che Guevara, icono que todavía perdura como imagen de la lucha permanente contra la tiranía política. Y la imagen se convierte en todo un símbolo terapéutico que, a modo de placebo, sirve para dar fortaleza a la mujer. Así las cosas, se convertiría	Qui, il simbolo *piconero*, interpreterebbe la parte (per fare un esempio) del poster di Che Guevara, tutt'oggi immagine della lotta contro la tirannia politica. Così, l'immagine si trasforma in un supporto terapeutico che rafforza la donna. In questo modo, il quadro diventa simbolo della figura femminile moderna che sceglie di essere artefice del	Qui l'icona *piconera* funzionerebbe, per fare un esempio, come un poster del Che Guevara, icona che ancora oggi perdura come immagine della lotta permanente contro la tirannia politica. E l'immagine diventa un vero e proprio simbolo terapeutico che, come un placebo, serve a dare forza alla donna. In questo modo,

también en símbolo de la mujer moderna que ha escogido ser dueña de su propio destino, cuestionando los postulados y normas de la moral social dominante, a veces tan farisea, según el canal por el que se difunda o exprese.	proprio destino, mettendo in discussione i dogmi e le norme morali della società dominante che, a volte, a seconda del canale attraverso cui viene diffusa o espressa, si dimostra così ipocrita.	si trasformerebbe anche in un simbolo della donna moderna che ha scelto di essere padrona del proprio destino, mettendo in discussione i postulati e le norme della morale sociale dominante, talvolta così farisea, a seconda del canale attraverso cui viene diffusa o espressa.

5 - ANALISI DEL TRATTAMENTO

La seguente sezione si pone l'obiettivo di analizzare da un punto di vista critico la traduzione realizzata. In particolare, si sviscerano i punti più rilevanti, tenendo conto delle proposte traduttive umane e, successivamente, della resa automatica. Una riflessione sulle parti maggiormente sfidanti viene svolta di seguito, esplorando possibili alternative. È prevista inoltre l'inclusione di una valutazione critica all'interno del commento che si propone di appurare il raggiungimento dell'obiettivo della tesi. Grazie al supporto dei dati quantitativi estratti dal questionario relativo al lavoro di ricerca, è perseguibile l'intento di garantire la massima obiettività dell'analisi. A seguire, si focalizza l'attenzione sui diversi aspetti socio-culturali dell'opera, quali la figura della donna, il tema della prostituzione e la tradizione anadalusa. In conclusione si considera l'ipotesi di un utilizzo in ambito professionale dell'elaborato.

La chiquita piconera y sus paradojas si delinea come un saggio critico, in particolare di critica letteraria, a dominante argomentativo-espositiva. Tale definizione consente di circoscrivere gli elementi preponderanti dell'opera, tra cui emergono gli aspetti culturali e simbolici. Il testo selezionato risulta pertanto definibile al contempo divulgativo e specialistico, per cui richiede conoscenze storiche e artistiche pregresse per una comprensione approfondita del prototesto. Tuttavia, non risulta possibile qualificare il testo in quanto settoriale, data la presenza di una componente espressiva e interpretativa significativa, che si aggiunge alla mancanza di monoreferenzialità e standardizzazione. La presente analisi si dimostra particolarmente determinante ai fini della resa traduttiva, poiché vengono evitati termini eccessivamente tecnici, semplici e privi di espressività all'interno del metatesto. Secondo il modello tipologico di Werlich (1975), il testo analizzato presenta caratteristiche di natura argomentativa ed espositiva; attraverso tecniche di sintesi e analisi, l'autore favorisce l'arricchimento del bagaglio culturale del destinatario, offrendo un'interpretazione del dipinto *La chiquita piconera* di Julio Romero de Torres.

In relazione ai passi analizzati e tradotti nella sezione dedicata alla componente di mediazione, si riscontra il tentativo, da parte del traduttore umano, di proporre un testo fluido, naturale e accessibile al destinatario ideale. Tale orientamento è dettato dalla rilevanza, in primo luogo, degli elementi extratestuali che, secondo il modello funzionale di Christiane

Nord, devono essere considerati preliminarmente rispetto ai fattori intratestuali. Le soluzioni traduttive adottate si attengono a tale modello, definendo il contesto e la funzione testuale come parametri fondamentali. La comprensione del destinatario modello è alla base della strategia attuata, che tiene conto del suo presumibile *background* culturale e artistico.

Sul piano metodologico, tale approccio si concretizza nel ricorso alla cosiddetta "traduzione obliqua", secondo la definizione di Vinay e Darbelnet (1958); essa comporta l'applicazione di trasformazioni di natura strutturale e semantica, riconducibili a una pluralità di tecniche, tra cui la trasposizione, la modulazione, l'equivalenza, condensazione e, nei passaggi caratterizzati da rilevante densità interpretativa, l'adattamento o l'esplicitazione. Quest'ultima, viene trattata negli studi di traduttologia applicata, i quali rilevano gli elementi paratestuali come la nota a piè di pagina (proposta ed elaborata da Genette) presente più volte nell'elaborato in oggetto. Ai fini di una completa comprensione del processo traduttivo, risulta opportuno citare Joseph L. Malone (1988), del quale si riconoscono, all'interno della resa traduttologica umana, i processi di amplificazione, riduzione, sostituzione e riordinamento.

Da un punto di vista teorico, Roland Barthes identifica la traduzione dei fenomeni letterari, in particolare delle opere letterarie, come meno vincolante. In particolare riferimento al testo poetico, che Barthes contrappone al testo di critica letteraria, si prende in esame l'opera *Carmencita* di Manuel Machado. James S. Holmes, esponente di spicco dei *Translation Studies* moderni, identifica quattro soluzioni differenti a cui ricorrere nell'elaborazione della metapoesia: mimetica, analogica, organica ed estranea. Nella fattispecie, si è optato per una modalità analogica, valutando l'effetto poetico ed evocativo provocato sui lettori italiani contemporanei ed evitando una riproduzione meramente formale del prototesto. Ai fini di mantenere l'obiettivo prefissato, è stato utile ricorrere a una forma equivalente a quella del testo di origine, adottando tecniche interpretative quali la sostituzione e la modulazione, delle quali vede l'applicazione nel passaggio riportato di seguito: "corazón de virgen satiresa", reso dal traduttore umano con "cuore puro d'ironia" e dal sistema di traduzione automatica con "cuore di vergine satiressa". La sostituzione permette di riformulare il testo attraverso un'espressione meno letterale, semanticamente equivalente e maggiormente conforme agli usi della lingua d'arrivo; al contempo la modulazione sposta l'attenzione sul valore ironico dell'espressione, modificando il punto di vista interpretativo al fine di evitare un effetto di straniamento sul lettore italiano contemporaneo. Così si manifesta

la dimensione ermeneutica della traduzione, considerata come l'interpretazione del metatesto, che trascende il mero significato letterale allo scopo di riprodurre efficacemente eventuali ostacoli semantici o stilistici del testo origine.

A titolo illustrativo degli elementi principali del testo poetico, si prende in esame il fenomeno della rima, che risulta centrale negli elementi sonori e strutturali del testo. Se ne propone un esempio riscontrabile nella sezione centrale del componimento, con particolare riferimento alla seconda quartina, dove si evidenzia una struttura rimica di tipo ABBA, articolata sulle coppie "amori/fiori" e la consonanza "ineffabili/terribili", la quale contribuisce alla musicalità e alla coesione complessiva del metatesto.

L'analoga finalità viene espressa nella poesia *Plegaria ¡¡Diez de mayo!!* di Ángel Zapata, la quale, nonostante l'assenza di un sistema rimico regolare, mostra delle corrispondenze foniche. La rima imperfetta "perdonato/fiato" situata nella parte conclusiva del testo, conferisce alla composizione poetica una chiusura formale e semantica. È presente all'interno della resa traduttiva anche la tecnica della trasposizione, dove un termine si traduce cambiando la categoria grammaticale o la struttura sintattica del segmento preservando lo stesso significato del testo d'arrivo. In particolare, il verso in lingua spagnola "han salido de los cuadros para rezarte un momento" trova nella traduzione italiana la seguente resa "dalle tele sono uscite/ rivolgendo a te una preghiera": la costruzione *para + infinitivo* propria della lingua spagnola viene resa attraverso il gerundio "rivolgendo", mentre il verbo *rezarte* è reso mediante la locuzione verbale "rivolgere una preghiera". Ne consegue che il contenuto semantico rimane invariato, mentre sul piano formale vengono implementate strategie traduttive volte ad accentuare la musicalità e la solennità del metatesto. Tale passaggio risulta particolarmente significativo se confrontato con la traduzione automatica, la quale opta per una resa letterale dell'estratto.

La canzone *La chiquita piconera* è caratterizzata da sfide traduttologiche evidenti, che vengono trattate diversamente all'interno della resa traduttiva, mediante l'adozione di strategie orientate a preservare l'armonia tra equivalenza semantica, oralità e musicalità. La modulazione si presta al perseguimento di tale obiettivo; particolarmente presente nel passaggio "Ella lo camelaba […] secreta" dove il segmento "y al igual que una llama se consumía" viene riportato con "e si consumava come una lenta euforia". La resa

traduttologica umana verte su una modulazione interpretativa implementata non solo a seguito di una riflessione profonda sul significato del prototesto, ma anche dalla necessità di garantire l'oralità tipica del testo cantato. Infatti, nel passaggio appena citato, si nota come la scelta del termine 'euforia' non risulti casuale, bensì volta alla costruzione della rima imperfetta, più precisamente un'assonanza, con la parola 'follia' nel verso successivo. La traduzione del testo cantato tiene in conto, similmente al testo poetico, della forma ritmica e melodica del brano che permette la possibile esecuzione canora del brano.

A differenza dei testi tradizionali, al traduttore vengono richieste competenze specifiche, tra cui il sovrapponimento del testo alla melodia per garantire la cantabilità del testo nella lingua d'arrivo. Tali richieste, oltre a rendere la traduzione altamente complessa, prevede il ricorso a diverse strategie traduttive. In questo caso, il riferimento alla canzone intitolata *La chiquita Piconera*, di Callejón López risulta particolarmente interessante per la presenza delle tecniche traduttive della riformulazione e dell'adattamento: rielaborando la struttura preservando il livello semantico e adattando l'espressione al contesto d'arrivo. Nel seguente passaggio "¡Válgame San Rafael, tener el agua tan cerca y no poderla beber!" reso rispettivamente con "Mi aiuti San Raffaele: l'acqua è così vicina eppure muoio di sete!" si osserva l'operazione funzionale all'esecuzione orale del brano. L'espressione "muoio di sete" è introdotta intenzionalmente a tale scopo, per cui risulta assente nella resa automatica, rispettivamente "Mi aiuti San Raffaele, avere l'acqua così vicina e non poterla bere!", che attinge a un approccio letterale. Ne consegue che è competenza del traduttore decidere come combinare parole e musica.

In tale prospettiva è appropriato fare riferimento anche alla tecnica dell'equivalenza, teorizzata da Vinay e Darbelnet (1958), la quale permette, attraverso la medesima espressione nella lingua d'arrivo, di esprimere e riprodurre lo stesso effetto sul destinatario ideale. L'espressione religiosa "¡Válgame San Rafael!" riportata nel metatesto con "Mi aiuti San Raffaele!" preserva il riferimento culturale e religioso, pur in presenza di modifiche sul piano letterale. Alla luce degli studi sulla traduzione dei testi sacri e religiosi, si riscontra la necessità di rimanere fedeli al testo di partenza, garantendo la massima comprensione da parte del destinatario. La tradizione e la cultura svolgono un ruolo cruciale in questo contesto, per cui la traduzione non si definisce più solo come un trasferimento di un testo da una lingua all'altra, bensì come un processo di mediazione culturale e simbolica. Il traduttore è chiamato a scegliere in anticipo il proprio approccio, che secondo Eugene Nida si articola

nell'equivalenza formale, se preserva la forma e la tradizione del metatesto, o nell'attualizzazione, se è volto alla ricezione del messaggio da parte del pubblico. In relazione al segmento testuale citato precedentemente, l'appello a San Rafael rimane invariato per evitare amplificazioni superflue che andrebbero ad appesantire il prototesto, tutelando il carattere orale, popolare ed emotivo del brano. A tale proposito, si potrebbe valutare la nozione di storicizzazione ideata da Henri Meschonnic, intesa come la tutela della storicità e dell'oralità del testo sacro, con l'eventuale impiego di elementi paratestuali, quali glosse o appendici, per rendere percepibile al lettore la variazione diacronica.

Nonostante l'approccio orientativo all'interno dell'elaborato sia di addomesticamento, che secondo Lawrence Venuti privilegia la cultura e la decodifica del messaggio del pubblico d'arrivo, si è optato per una resa letterale delle espressioni tipiche del dialetto andaluso. La scelta è stata dettata dal carattere orale dell'opera *La chiquita Piconera* di Callejón López, quindi dalla necessità di restituire un testo scorrevole e fruibile, e per prevenire una sovrapposizione impropria tra un contesto andaluso circoscritto e un'area specifica del territorio italiano. A titolo esemplificativo si menzionano le varianti diatopiche "Toa", "hechisá" e "sentío" rispettivamente "toda", "hechizada" e "sentido" nelle loro forme standard, le quali contribuiscono a circoscrivere geograficamente il metatesto.

È possibile riscontrare il medesimo fenomeno, e di conseguenza il medesimo ostacolo linguistico, nella *copla* composta da Cipriano Gómez Lázaro e José Pancho Poce, dove espressioni come "aónde", "fló" e "caló" rendono complesso il rilevamento di varianti diastratiche e diatopiche equivalenti nella lingua d'arrivo. Pertanto, il traduttore predilige una resa neutra che non vada ad alterare la radice culturale del testo d'origine. In tale prospettiva, si può individuare una delle criticità dell'elaborato e uno spunto di riflessione su eventuali miglioramenti, tra cui un ricorso mirato a elementi tipici del dialetto napoletano al fine di preservare la forte espressività musicale e culturale del metatesto. Sia a livello lessicale, caratterizzato da termini connotati da una forte emotività, sensualità e teatralità, sia a livello fonico, la *copla* andalusa presenta alcune analogie con la tradizione musicale neomelodica napoletana; un riferimento simile risulterebbe pertanto una scelta potenzialmente pertinente, sebbene audace. Un breve esempio può essere la resa dell'espressione "ni *ná* de *való*" con "nun val nient".

Come illustrato in precedenza, la tecnica dell'amplificazione, intesa come l'integrazione di elementi linguistici o semantici assenti nel prototesto, viene integrata nella resa umana al fine di chiarire riferimenti impliciti o ricreare il medesimo effetto del metatesto nella lingua d'arrivo. Se ne individuano numerosi esempi all'interno dell'elaborato, in particolare nella canzone *La chiquita Piconera* di Callejón López. Un caso emblematico è caratterizzato dal segmento "*hechisá* por la magia de su paleta", rielaborato in "la magia dei suoi colori lo incantava". Nel segmento testuale in esame, il termine 'paleta', traducibile letteralmente con 'tavolozza', viene esplicitato mediante il richiamo ai colori, rendendo l'immagine intuitiva e chiara agli occhi del lettore; oltre a rendere possibile la rima con il verbo del verso precedente 'ammaliava', più avanti ripreso da 'incantava'. Il medesimo approccio viene applicato nei due versi successivi "y al igual que una llama se consumía con aquella locura negra y secreta", nei quali il termine 'llama' (fiamma) viene riportato con 'euforia'. La metafora viene esplicitata chiarendo il suo significato e contribuendo, al contempo, alla musicalità del testo attraverso l'assonanza (citata precedentemente) con il termine 'follia'. Alla luce di quanto esposto, si osserva l'intento da parte del traduttore di preservare gli aspetti estetici e stilistici del prototesto.

L'esplicitazione, parte integrante degli studi di traduttologia applicata, a differenza dell'amplificazione, consiste nella spiegazione di informazioni implicite presenti nel testo di partenza, al fine di favorire una maggiore comprensione del destinatario. Rilevante è il segmento testuale "que le pagaba dos pesetas por sesión", presente nel primo passo analizzato, in cui la figura di Concepción Cabezón viene riconosciuta come possibile impostora. Nel presente caso si adotta una strategia di esplicitazione, in virtù della quale il termine resta invariato nella lingua di partenza ed è accompagnato da una descrizione esplicativa: "oltre a pagarla due *pesetas* (valuta ufficiale in Spagna prima dell'introduzione dell'euro), circa un euro, a sessione".

Nei passaggi in cui l'esplicitazione sarebbe risultata eccessivamente pesante all'interno del metatesto o in caso di unità lessicali mancanti di una traduzione diretta, si è fatto ricorso a elementi paratestuali, quali le note a piè di pagina. Un caso paradigmatico è rappresentato dal riferimento alla figura della Celestina, interpretata come la possibile figura secondaria nel dipinto *Composición con la chiquita piconera*. Data la rilevanza letteraria del personaggio della Celestina, profondamente radicato nella cultura spagnola, si è optato per una esplicitazione esterna al prototesto, al fine di non alterare né il testo di partenza, né

l'accessibilità del testo per il lettore italiano contemporaneo.

In opposizione alla tecnica dell'amplificazione, si identifica il ricorso alle tecniche di omissione e condensazione. Una resa scorrevole, naturale e funzionale nella lingua d'arrivo prevede una compressione delle informazioni presenti nel metatesto, nell'eventuale presenza di elementi ridondanti o secondari all'obiettivo della resa traduttologica. Un caso emblematico di tale tecnica si rileva nel frammento relativo alla descrizione dell'opera *Composición con la chiquita piconera* di Romero de Torres. Nel passaggio "Por lo tanto [...] en ese lienzo", il segmento "esa segunda mujer compañera o celestina, y por otra, esa figura circular colocada en el alféizar del ventanal" viene omesso e condensato nell'espressione "la presenza di questi due elementi", poiché il traduttore umano, a differenza del sistema di traduzione automatica che procede per corrispondenze lessicali parola per parola, riconosce la descrizione di tali elementi nel paragrafo precedente, rendendo superflua un'ulteriore esplicitazione. Tale strategia è indice di una maggiore efficacia comunicativa del testo tradotto, oltre a una ricezione più immediata da parte del destinatario.

Come osservato da Joseph Malone, un'ulteriore strategia efficace nella traduzione umana è il riordinamento, ossia la ridefinizione del contenuto in funzione della sintassi e dell'organizzazione informativa, con l'obiettivo di pervenire a un metatesto fluido e naturale, mantenendo la coerenza e rispettando l'intenzione comunicativa del testo di partenza. Il segmento del metatesto "como si ya el paso del tiempo le hubiese obligado a ello", estratto dalla descrizione della litografia *Barceloneta* di Ronald B. Kitaj, trova la sua resa italiana in "quasi come se i nuovi venti del momento l'avessero spogliata", mostrando come il significato rimanga invariato nonostante l'alterazione della struttura sintattica.

Considerando le strategie traduttive adottate nel complesso, dalla modulazione, all'equivalenza fino a processi quali condensazione e riordinamento, si osserva come l'orientamento del traduttore, volto alla propria invisibilità, abbia l'intento di oltrepassare i limiti della traduzione automatica, intesa come un processo configurato unicamente al trasferimento linguistico, attraverso l'interpretazione e l'adattamento del metatesto alla lingua e alla cultura d'arrivo.

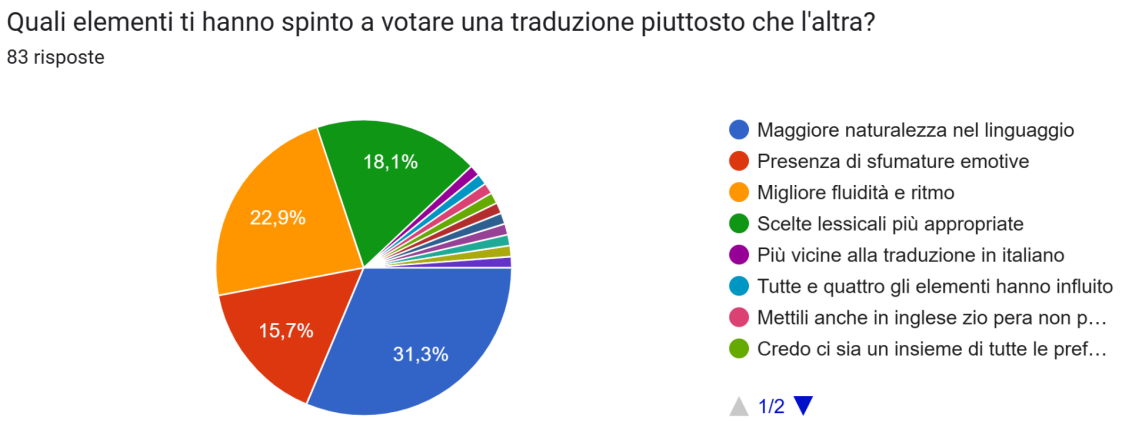
Al fine di ampliare la prospettiva della ricerca, evitando che essa si limiti

esclusivamente alla percezione soggettiva dello studente, un'analisi puramente comparativa non risulta sufficiente. Si procede pertanto di seguito con una valutazione critica, supportata da un'indagine quantitativa condotta attraverso un questionario configurato per l'analisi della ricezione dei lettori, pari a 85 partecipanti, di età e formazioni differenti. Il commento alla traduzione ha permesso di analizzare i limiti, le capacità e i possibili margini di miglioramento sia della traduzione umana sia di quella automatica; nonostante unicamente un approccio quantitativo sia in grado di valutare in che misura queste differenze vengano percepite dai destinatari.

Alla luce delle principali teorie traduttologiche, è possibile ricondurre la traduzione automatica a quella che Eugene Nida definiva come "equivalenza formale". Come emerge dagli studi sulla traduzione (Diadori, 2012), un simile approccio predilige la fedeltà formale, minimizzando la capacità di restituire eventuali elementi impliciti, culturali e pragmatici. Tale strategia risulterebbe quindi limitante ai fini di una comprensione completa del messaggio da parte del lettore. Finalizzato alla verifica di tale ipotesi, è stato condotto un test di riconoscimento, nel quale ai partecipanti sono state sottoposte le rispettive traduzioni (umana e automatica) di alcuni frammenti testuali spagnoli, senza fornire indicazioni in merito al traduttore. L'obiettivo finale non consisteva nell'identificazione di una traduzione "corretta" o "scorretta", bensì nel riconoscimento della versione più efficace nel trasmettere il prototesto a livello semantico, con uno stile e una naturalezza propri della lingua d'arrivo.

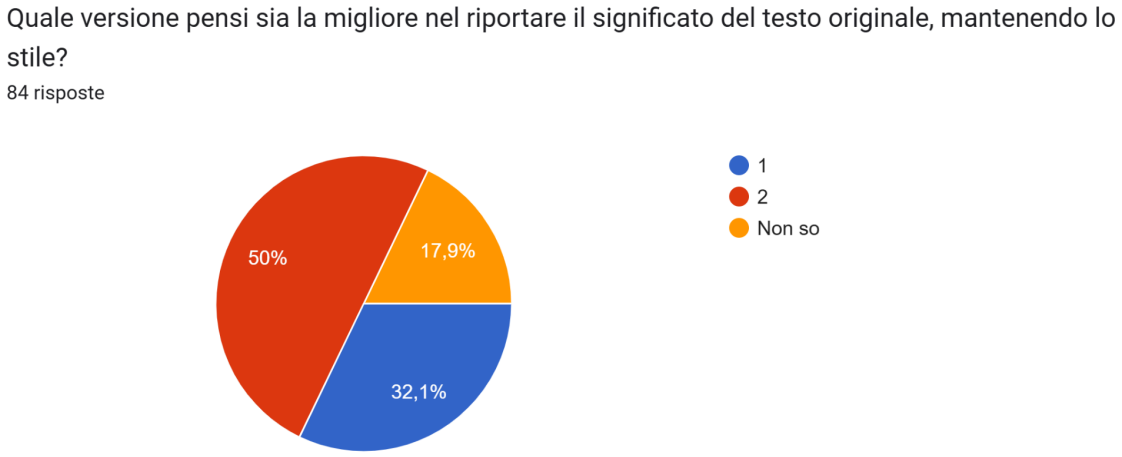
I risultati ottenuti evidenziano la percezione delle differenze tra le due rese, sebbene in misura moderata, come illustrato nella Figura 9, dove le maggiori divergenze sono emerse nella naturalezza, nel ritmo e nella sfumatura emotiva del linguaggio. Nonostante i primi risultati sembrino favorire una resa traduttiva umana, in alcuni casi specifici, i sistemi di traduzione automatica si dimostrano aderenti alle aspettative del pubblico ideale, attraverso l'erogazione di testi comprensibili e fedeli al prototesto. Un caso esemplificativo è costituito dal segmento testuale "La diferencia con la de Romero es que la *Barceloneta* de Kitaj, aunque con las mismas medias blancas y semejante peinado, es una mujer que presenta su cuerpo completamente desnudo, como si ya el paso del tiempo le hubiese obligado a ello, presentando los nuevos vientos del momento". Le risposte relative a tale segmento sono presentate nella Figura 10, nella quale una parte significativa del campione analizzato tende a favorire una resa maggiormente aderente al testo originale, ovvero la versione automatica, collocata nell'opzione numero 2.

Figura 9. - Elementi considerati dai lettori nella valutazione delle traduzioni.



Fonte: elaborato dell'autrice

Figura 10. - Preferenze dei partecipanti rispetto alle due versioni proposte nel test di riconoscimento.



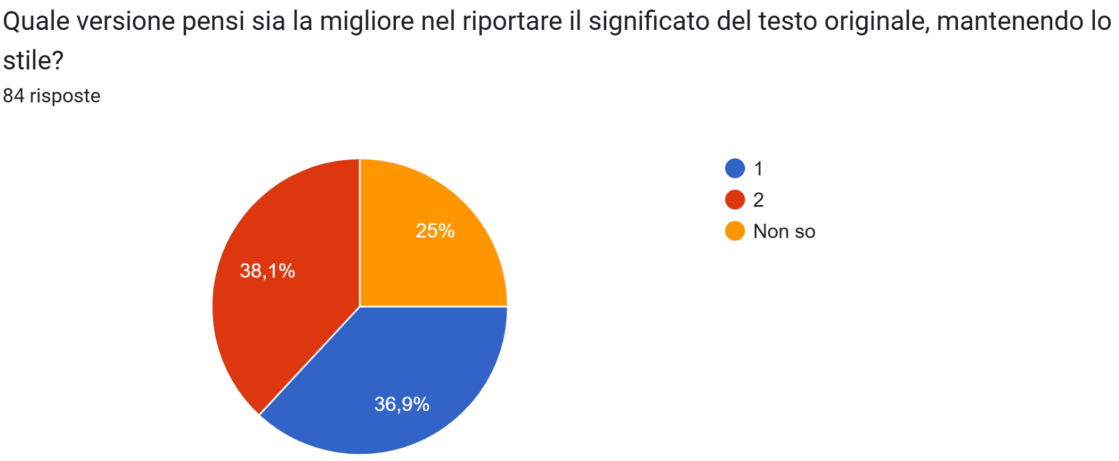
Fonte: elaborato dell'autrice

Tuttavia, è opportuno constatare un limite metodologico del sondaggio; non tutti i lettori presentavano una formazione nell'ambito della mediazione linguistica e, in alcuni casi, non erano in possesso di un livello di conoscenza della lingua spagnola tale da fornire risposte precise. Questo aspetto potrebbe aver influenzato i risultati ottenuti, contribuendo a

un numero significativo di partecipanti esitanti nella selezione della risposta.

Tale fenomeno emerge chiaramente nel terzo esempio in cui si esamina il frammento testuale estratto dalla *copla* di Cipriano Gómez Lázaro e José Pancho Poce: "Sobre un fondo oscuro de *probe* vivienda; sin muebles de lujo, ni *ná* de *való*; junto a un braserillo, que sus pies calientan, Romero de Torres, así la pintó. De *nea* es la silla, *aónde* está *sentá*, Y *arguna* firmilla acaba de *echá*; ojos cordobeses de fuego y pasión, ojos que meresen la *fló* que perdió". Il riferimento a un testo altamente complesso, caratterizzato da un linguaggio poetico e dalla presenza di espressioni tipiche del dialetto andaluso, ha determinato un livello di incertezza pari al 25% del campione analizzato, nonché una sostanziale parità nella selezione delle versioni proposte (Figura 11). Il risultato ottenuto assume particolare rilevanza dal momento che mette in luce come i sistemi di traduzione automatica stiano progredendo in termini di affidabilità e naturalezza nel corso del tempo, tanto da rendere il divario tra le due traduzioni difficilmente percepibile al lettore medio. Inoltre, si osserva come il giudizio su una resa traduttiva sia un dato intrinsecamente variabile, data la sua dipendenza dal gusto soggettivo e dall'interpretazione del destinatario.

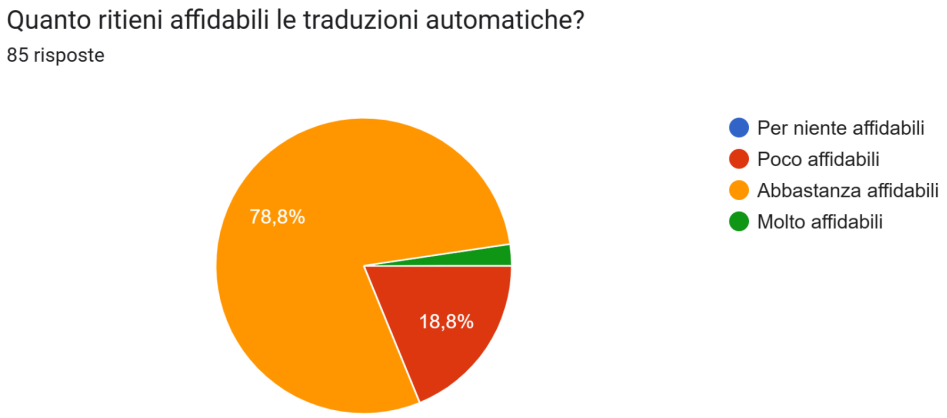
Figura 11. - Distribuzione delle differenze nel terzo esempio del test di riconoscimento.



Fonte: elaborato dell'autrice

Nonostante le criticità riscontrate, i dati raccolti attraverso il questionario mostrano nel complesso un riscontro positivo da parte degli utenti. La maggioranza degli intervistati (78,8%) ritiene la traduzione automatica "abbastanza affidabile", mentre solo il 18,8% del campione intervistato le ritiene poco attendibili. Si dimostra quindi come questi strumenti vengano considerati efficaci al fine di comprendere, specialmente in situazioni di necessità, la natura di un testo.

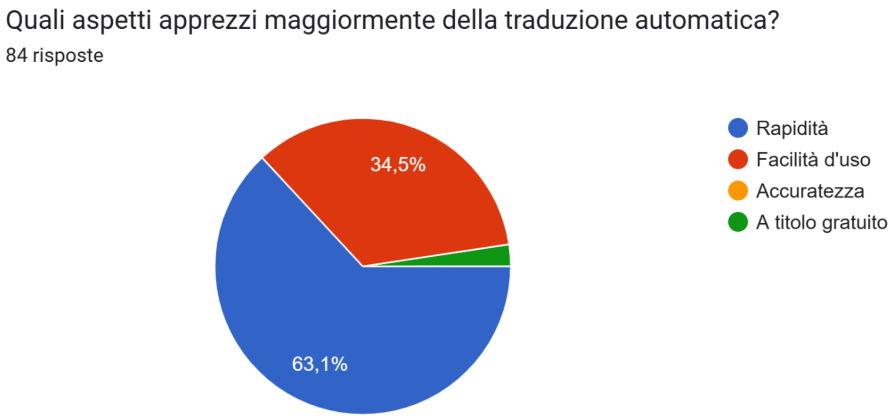
Figura 12. - Percezione dell'affidabilità delle traduzioni automatiche da parte del campione analizzato.



Fonte: elaborato dell'autrice

Sulla base dei risultati raccolti, è possibile individuare gli aspetti maggiormente apprezzati dal pubblico. Tale indagine è stata condotta con l'obiettivo di mettere in discussione e analizzare le capacità di questi strumenti. I dati mostrano che le qualità più apprezzate sono la rapidità (63,1%) e la facilità d'uso (34,5%). Ne consegue che il lettore medio non basa la propria valutazione esclusivamente in termini di accuratezza stilistica e semantica, bensì considera anche fattori quali l'immediatezza e l'accessibilità delle rese automatiche.

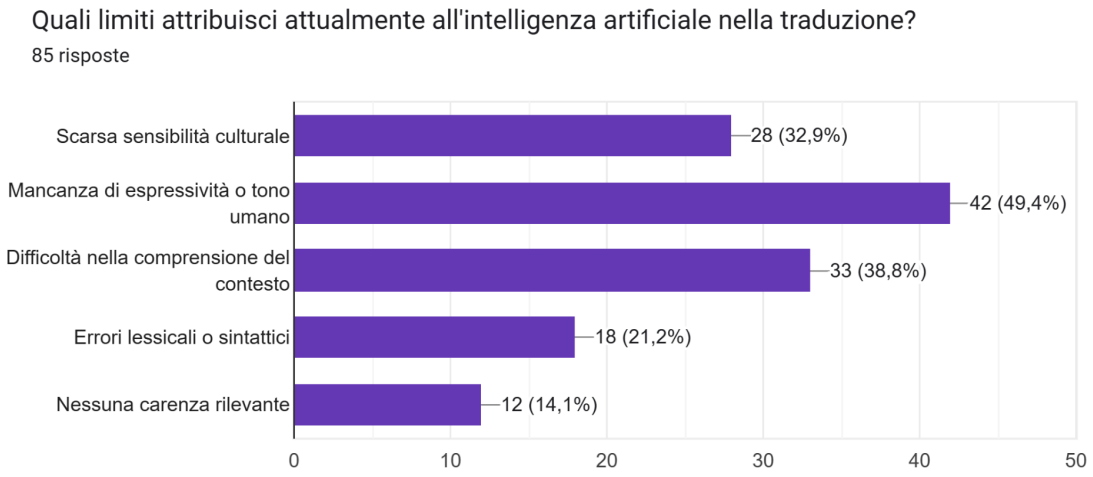
Figura 13. - Aspetti maggiormente apprezzati nei sistemi di traduzione automatica.



Fonte: elaborato dell'autrice

In parallelo, le problematiche riscontrate dai sistemi di traduzione automatica sono state analizzate all'interno del sondaggio. Infatti, avvalendosi di un'analisi più approfondita, si evidenzia la consapevolezza da parte del pubblico di varie mancanze nelle traduzioni svolte dall'intelligenza artificiale. Nello specifico, la mancanza di espressività e di un tono autenticamente umano (49,4%) emergono tra le criticità principali, oltre a una scarsa comprensione del contesto (38,8%) a una sensibilità culturale minore (32,9%). Tali esiti sembrerebbero sostenere l'ipotesi alla base della presente ricerca, mettendo in luce come, nonostante la resa automatica risulti efficace ai fini di una comprensione generale, permangano ancora delle lacune significative non trascurabili.

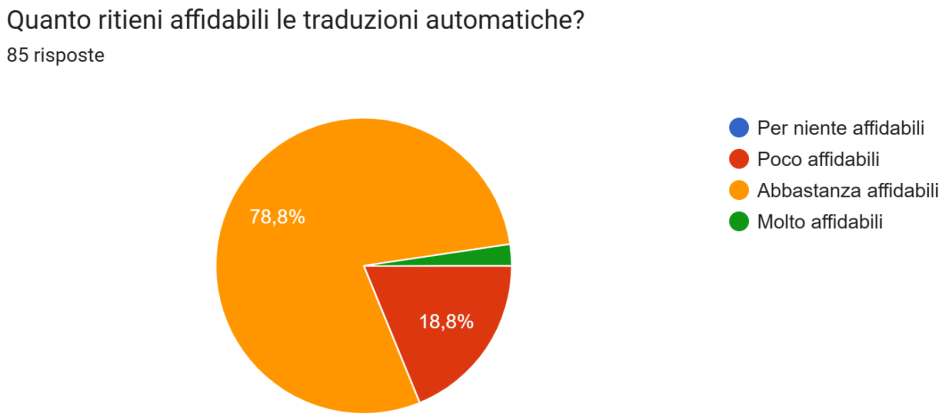
Figura 14. - Principali limiti attribuiti all'intelligenza artificiale nella traduzione.



Fonte: elaborato dell'autrice

Al fine di comprendere, in ultima istanza, a quale tipologia di traduzione il lettore faccia maggiormente affidamento nel quotidiano e di supportare lo studente nello sviluppo di un'analisi critica del proprio elaborato, al campione esaminato è stato chiesto di esprimere una preferenza tra la traduzione umana, quella automatica o una combinazione delle due. I risultati rivelano che la maggioranza degli intervistati ritiene la combinazione delle due opzioni la scelta più adeguata, suggerendo pertanto una possibile integrazione dell'intelligenza artificiale come supporto alla resa traduttiva umana.

Figura 15. - Valutazione complessiva dell'affidabilità delle traduzioni automatiche.



Fonte: elaborato dell'autrice

Le motivazioni fornite dai partecipanti hanno confermato ulteriormente l'assunto di partenza della presente ricerca, riponendo fiducia nella figura del traduttore umano, percepito come essenziale nella resa di testi letterari e/o altamente complessi. A tale proposito, si riporta testualmente che: "ci sono aspetti che l'AI non tiene in considerazione, manca quell'umanità, quella leggera naturalezza e sfumatura espressiva che solo un traduttore competente può dare a un testo".

In conclusione, i dati raccolti forniscono elementi a sostegno della distinzione elaborata da Eugene Nida tra "equivalenza formale" ed "equivalenza dinamica"; da un lato privilegiando la struttura e la fedeltà al prototesto e, dall'altro, valutando l'impatto comunicativo ed emotivo sul lettore, pur con una minore aderenza al testo di partenza. In una prospettiva d'insieme, si evidenzia come l'intelligenza artificiale sia in costante evoluzione e affinamento delle proprie capacità traduttive, pur senza riuscire ancora a coprire efficacemente tutti i fattori che caratterizzano una traduzione umana.

Dal punto di vista etico, le considerazioni sulla distinzione ideata da Nida, delineate teoricamente nei paragrafi precedenti, trovano un ulteriore riscontro nella valutazione

dell'effetto che una resa traduttiva automatica può avere su un'opera culturalmente densa come quella di Cerezo. La selezione dell'opera *La chiquita piconera y sus paradojas* non risulta casuale, poiché mette in evidenza come tematiche fortemente legate alla cultura di un contesto e ad ideologie specifiche, quali quelle alla rappresentazione femminile o alla prostituzione, richiedano un intervento umano che non si limiti esclusivamente alla sostituzione linguistica dei termini, ma operi una vera e propria mediazione e trasposizione del messaggio del prototesto.

Come illustrato in precedenza, l'intelligenza artificiale è incline alla neutralizzazione e alla semplificazione del messaggio, e il rischio, in questi casi, è quello di appiattire i significati simbolici o impliciti del testo di partenza. Una mediazione più consapevole risulta pertanto necessaria, al fine di garantire una corretta rappresentazione della condizione femminile, comprese le sfumature in merito allo stato marginale e alle tensioni ideologiche e sociali dell'epoca.

Tenendo conto anche della cornice ideologica del testo, l'opera risulta particolarmente densa. La protagonista del dipinto, *La chiquita piconera*, da cui prende il titolo il libro, non costituisce una semplice rappresentazione artistica, ma diventa il simbolo della cultura di un popolo, una vera e propria icona per gli abitanti di Cordova. Nel corso del tempo, al dipinto sono state dedicate canzoni, poesie e opere letterarie, rendendo la protagonista del quadro un modello estetico di bellezza della donna andalusa. Considerando tali implicazioni culturali, il traduttore non può non tenerne conto nelle proprie rese, anche a scapito dell'aderenza al testo di partenza.

Inoltre, l'opera affronta temi socialmente delicati, quali la società patriarcale, il rapporto tra il corpo e la libertà e, di conseguenza, la possibilità per la donna di esprimersi e affermare la propria posizione all'interno della società. Risulta pertanto compito e responsabilità del traduttore rendere un testo non soltanto grammaticalmente e strutturalmente corretto, ma anche fedele e sensibile all'intenzionalità comunicativa del prototesto attraverso un'adeguata interpretazione del medesimo.

La traduzione si contraddistingue per le radici culturali e sociali del prototesto, le quali rendono possibile una pubblicazione editoriale dell'opera nella lingua d'arrivo. Tenendo

conto della sensibilità delle tematiche affrontate e dell'impatto che esse continuano a esercitare nella società contemporanea del contesto di arrivo, l'opera si presta alla divulgazione presso il pubblico italiano. A tal proposito, l'ipotesi di una pubblicazione permetterebbe ai lettori di conoscere "a un pintor y su ciudad" attraverso un *excursus* nella sua vita privata e artistica, oltre a consentire all'opera, e di conseguenza a Romero de Torres, di "alcanzar la fama en el mundo entero" (Palencia Cerezo, 2024).

Sul piano editoriale, il supporto della traduzione automatica si presenterebbe particolarmente efficace, in termini di rapidità e accessibilità dell'opera tradotta. Tuttavia, in ragione delle considerazioni precedenti, l'intelligenza artificiale assumerebbe un ruolo centrale esclusivamente nell'elaborazione di una versione preliminare della traduzione. La resa finale prevedrebbe anche un intervento umano in fase di revisione e mediazione sul piano interpretativo.

6 - CONCLUSIONI

Gli obiettivi del seguente elaborato sono molteplici: dall'individuazione di un'opera letteraria priva di traduzione italiana, che attingesse all'esperienza personale della sottoscritta, all'analisi delle rese traduttive proposte dall'intelligenza artificiale, nello specifico ChatGPT, fino alla ridefinizione del ruolo professionale del traduttore in un periodo storico in cui i sistemi di traduzione automatica continuano ad evolversi e ottimizzare incessantemente le proprie capacità linguistiche.

L'opera presa in esame, *La chiquita piconera y sus paradojas* di José María Palencia Cerezo, contribuisce al conseguimento dei fini dell'elaborato. Denso di elementi culturali e simbolici e profondamente radicato nella realtà di un contesto geografico circoscritto, il brano selezionato permette di osservare attentamente il comportamento dei sistemi di traduzione LLM (*Large Language Models*) di fronte a testi altamente complessi, articolati e semanticamente stratificati. L'indagine delle rese dei sistemi neurali, oltre alla somministrazione di un questionario, ha messo in evidenza, da un lato le potenzialità di tali sistemi, quali rapidità, accessibilità e apparente fedeltà grammaticale e strutturale al prototesto, dall'altro ha ugualmente messo in luce le divergenze di tali strumenti, tra cui il rischio che la resa traduttiva ottenuta si riduca a un trasferimento prevalentemente letterale, mediante la trasposizione sequenziale per unità testuale (*token*). La comprensione di tale fenomeno risiede nella natura cognitiva del traduttore umano, il quale si dimostra atto a interpretare il valore pragmatico, semantico e identitario del testo di partenza, configurandosi pienamente nel ruolo di mediatore interculturale. Il traduttore automatico invece, senza una reale comprensione del prototesto, trasferisce rigidamente il prototesto mediante una statistica data dall'apprendimento di una vasta quantità di dati e di modelli linguistici in fase di addestramento.

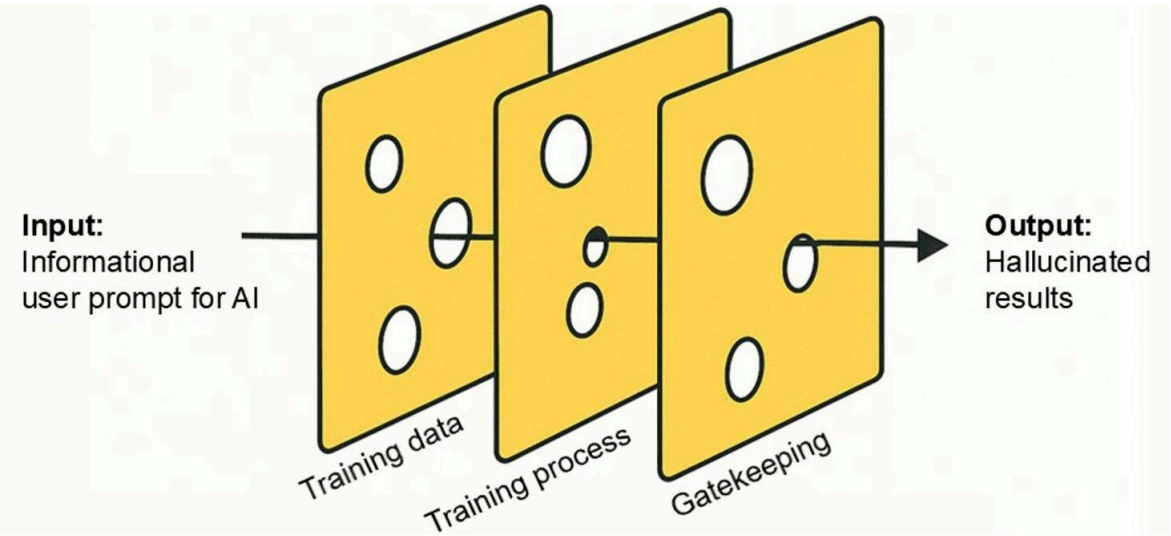
Pertanto, se da un lato l'intelligenza artificiale si inserisce nel fenomeno di globalizzazione contemporanea, garantendo l'accessibilità a una considerevole quantità di testi, documenti e interazioni internazionali, dall'altro comporta il rischio di affidarsi ciecamente ai modelli linguistici di grandi dimensioni, anche denominati "pappagalli stocastici" (*stochastic parrots*: Bender, Gebru *et al.*, 2021), carenti nella comprensione del valore semantico e dell'intenzionalità comunicativa del linguaggio umano. A tal proposito,

l’opera presa in esame, contraddistinta da elementi intertestuali impliciti, espressioni dialettali e dalla presenza di produzioni poetiche e musicali, dimostra la padronanza parziale della lingua italiana dei modelli linguistici LLM, i quali riscontrano difficoltà nella decodifica e nelle interpretazioni di suddetti elementi della lingua. Tale limite viene analizzato in modo empirico mediante lo sviluppo di *benchmark* linguistici, sviluppati dall’iniziativa CALAMITA (“Challenge the Abilities of LAnguage Models in ITAlian”), finalizzata all’analisi delle incongruenze dei sistemi nelle rese traduttive in italiano. Mediante l’elaborazione di una tabella in cui si valutano le competenze dell’oggetto in verifica (*Abilities tested*) viene studiata la “linguistic knowledge” di tali risorse, dimostrando nello specifico le criticità nella “word sense disambiguation”, nella “coreference resolution” e nell’ “acceptability judgment” (Attanasio *et al.*, 2024). Si rilevano risultati particolarmente significativi, in particolare, attraverso le *task* “ITA-SENSE” e “TRACE-it”, intese come prove singole di analisi delle abilità linguistiche dell’intelligenza artificiale, si misurano rispettivamente la capacità di decodifica dell’aspetto semantico delle unità linguistiche alla variazione del contesto e la comprensione delle strutture profonde della lingua italiana. Ne deriva che l'apparente fluidità e la naturalezza dell'*output* automatico sono capaci di compromettere la corretta ricezione del messaggio da parte del destinatario ideale, limitandone la possibilità di cogliere appieno l’intenzione comunicativa originaria.

Assume pertanto particolare rilevanza il fenomeno delle “allucinazioni” originate dai modelli linguistici di grandi dimensioni. Secondo Bender *et al.* “LM output can be fluent and (again, seemingly) coherent while being inaccurate”. L’inaccuratezza citata in questo senso allude alle imprecisioni e agli errori intrinseci nei predetti modelli, in quanto articolati sulla base della *next-token prediction* (Shao, 2025), data la mancata familiarità con il mondo reale. L’intelligenza artificiale si basa prevalentemente su correlazioni statistiche, probabilità e plausibilità dei dati acquisiti; di conseguenza, in difetto di informazioni sufficienti alla generazione di una risposta corretta, i sistemi forniscono risultati apparentemente coerenti in ogni caso, massimizzando il numero dei risultati a discapito dell’accuratezza (Karpathy, 2024; Shao, 2025). A causa poi dell’apparente fluidità narrativa, della coerenza e del tono autoritario degli output “sintetici” (Zhang *et al.*, 2023), si determina il rischio di riferirsi a tali contenuti nel quotidiano, come si evince dal sondaggio condotto all’interno del presente contributo, in cui il 78,8% del campione intervistato valuta positivamente il grado di affidabilità di tali rese traduttive. Nel lungo termine, tale dinamica favorisce la reintroduzione di generazioni automatiche all’interno del medesimo sistema che, come un meccanismo

autoalimentante, produrrà *output* a sua volta artificiali. La disseminazione massiva di questo fenomeno potrebbe condurre a quello che Shumailov *et al.* (2024) delimitano come un "collasso del modello" (*model collapse*), inteso come un abbassamento del livello della qualità e della coerenza dei contenuti causate dalla carenza di nuove risorse informative umane. Si prospetta così la diffusione capillare di una disinformazione non tradizionale, in quanto generata inconsapevolmente dall'architettura del sistema generativo e dall'inaffidabilità dei suoi risultati. L'errore in questo caso non è più riconducibile a un soggetto identificabile, bensì a tutti quegli elementi (Figura 16) che compongono il risultato finale, presentati e interpretati attraverso il modello "Swiss cheese" (Shao, 2025).

Figura 16. - Rappresentazione del modello "Swiss cheese" nella generazione delle allucinazioni negli output dati dall'intelligenza artificiale.



Fonte:
https://misinforeview.hks.harvard.edu/article/new-sources-of-inaccuracy-a-conceptual-framework-for-studying-ai-hallucinations/
(11/06/2026)

Tuttavia è da riconoscere l'implicazione etica dell'utilizzo dei sistemi di traduzione automatica, in ambito lavorativo e istituzionale. Pur considerando la rapidità e l'efficienza di tali sistemi, si configura altresì presente la possibilità di compromettere l'immagine e la reputazione di imprese, professionisti ed enti pubblici. In ambiti istituzionali, la presenza di

errori semantici o grammaticali, contenuti inappropriati o culturalmente offensivi, potrebbe comportare delle conseguenze a livello giuridico, oltre che reputazionale. Risulta pertanto cruciale il ruolo del traduttore umano, funzionale alla revisione delle possibili incongruenze o discrepanze intertestuali.

Si dimostrano rilevanti in tale prospettiva le procedure di Quality Assurance (QA), definite da Popiolek come "a model approach that ensures good results if the right combination of human and technical resources is used in a sequence of steps and tasks that constitute a process within a system" (2015). La qualità traduttiva non dipende esclusivamente dalla correttezza grammaticale e strutturale, bensì deve conformarsi con i requisiti concordati dall'industria della traduzione (Thelen, 2019). Nello specifico, lo standard professionale internazionale ISO 17100 prevede requisiti come "sematic accurancy", "appropriate syntax, spelling, punctuation, diacritical marks, and other orthographical conventions", "lexical cohesion and phraseology" e "formatting"; oltre alla soddisfazione delle richieste o eventuali linee guida stilistiche del cliente e l'utilizzo esclusivo della produzione di testi generati dall'essere umano (Mitchell-Schuitevoerder, 2015).

L'utilizzo ufficiale dell'intelligenza artificiale rimane pertanto un argomento di dibattito. A tal proposito, la *task* "Pejorativity", dell'iniziativa CALAMITA, "investigate misogyny expressed through neutral words that can assume a negative connotation when functioning as pejorative epithets" (Attanasio *et al.*, 2024); occupandosi pertanto della decodifica del valore pragmatico delle unità lessicali e della rilevanza della situazione sociale in cui esse vengono pronunciate. Sottolineando ulteriormente la necessità dell'interpretazione culturale e contestuale del prototesto, prerogativa della cognizione umana.

Alla luce di tali considerazioni, la presente ricerca rileva come, nonostante il ruolo del traduttore venga messo in discussione anche a causa dell'evoluzione dei sistemi di traduzione neurale, tale fenomeno non debba rappresentare una minaccia, bensì un'opportunità di ridefinizione della professione, all'interno della quale competenze richieste e incarichi lavorativi sono destinati a profonde trasformazioni. Diversi scenari professionali, in particolare i settori del *marketing* e della comunicazione, stanno già sperimentando questo cambiamento attraverso una progressiva integrazione dei sistemi automatici. Nello specifico, si fa riferimento alla traduzione automatica dei siti *web*, all'applicazione dei modelli di traduzione generativa nelle piattaforme di posta elettronica e all'assistenza virtuale per il supporto ai clienti. Grazie alla capacità di elaborare molteplici lingue e alle tecniche di

localizzazione sempre più avanzate, i modelli generativi favoriscono l'instaurazione di una relazione diretta e personalizzata tra l'impresa e il consumatore, incrementando la fidelizzazione del cliente, oltre a una riduzione delle risorse economiche impiegate per il personale addetto allo svolgimento di tali mansioni.

Ciononostante, quando le lingue si configurano come tipologicamente e culturalmente distanti dall'italiano, una verifica appropriata dell'output automatico risulta complessa e articolata, se non in talune circostanze impossibile, in assenza del livello linguistico sufficiente per eseguirla. Al fine di garantire una trasmissione del messaggio grammaticalmente, culturalmente e semanticamente corretta, risulta pertanto imprescindibile il ruolo del traduttore specializzato. Ne emerge quindi come una ridefinizione della professione nell'era digitale richieda un percorso formativo in ambiti specifici, finalizzato alla ricerca di una collocazione lavorativa stabile.

In questo contesto, si assiste alla nascita di nuove figure professionali e specializzazioni, quali *post-editor*, in quanto revisore delle rese traduttive, e il *prompt designer*. Quest'ultima figura, strettamente legata ai sistemi di traduzione LLM, prevede le competenze tecniche di *prompt engineering*, disciplina dedicata alla studio della formulazione di istruzioni mirate all'interno della richiesta formulata al modello generativo, finalizzate al miglioramento delle capacità prestazionali di detti modelli. Come elaborato da Qinyuan Ye *et al.* (2024), questo nuovo ambito di studio "involves closely examining the model's errors, hypothesizing what is missing or misleading in the current prompt, and communicating the task more clearly to the LLM". L'obiettivo finale di tale branca si configura pertanto come l'ottimizzazione dei modelli e la generazione di *output* artificiali coerenti e accurati. In tale scenario, sarà compito del traduttore specificare il tono, la voce, il registro, lo stile, il destinatario ideale e persino il contesto culturale del prototesto, al fine di ottenere il risultato desiderato. Allo stesso tempo, mediante tecniche quali il *fine-tuning* si osserva la possibilità di adattare modelli linguistici costruiti e addestrati per lo svolgimento di funzioni specifiche a nuovi compiti, mediante l'apprendimento di nuovi dati finalizzati all'ottimizzazione dell'accuratezza semantica e contestuale di tali modelli. Pertanto si rileva il passaggio da un'applicazione su larga scala (*broad application*: Xiao-Kun Wu *et al.*, 2025) a una comprensione semantica precisa (*precise comprehension*: Xiao-Kun Wu *et al.*, 2025), ottenendo interazioni accurate, tarate e personalizzate sulle esigenze dell'utente.

Infine, è possibile osservare come tale trasformazione produca un forte impatto nel sistema educativo e formativo dei futuri professionisti in ambito traduttologico. Risulta pertanto indispensabile l'introduzione di percorsi accademici finalizzati alla diffusione di consapevolezza e alla sensibilizzazione in merito all'utilizzo di piattaforme supportate dall'intelligenza artificiale, accentuandone le potenzialità e le criticità. L'acquisizione di tali conseguenze deve essere accompagnata da un riconoscimento della rilevanza dell'impiego dello spirito critico, interpretativo e creativo dell'essere umano, al fine di evitare il futuro *model collapse* elaborato da Shumailov *et al.* (2024).

7 - BIBLIOGRAFIA

Ahsan A., Mujadia V., Misra Sharma D. (2021), *Assessing Post-editing Effort in the English-Hindi Direction*, in "Proceedings of the 18th International Conference on Natural Language Processing (ICON)", National Institute of Technology Silchar, Silchar, India. NLP Association of India (NLPAI), 44-53.

Arques R., Padoan A. (2020), *Il grande dizionario di spagnolo. Dizionario di spagnolo-italiano, italiano-spagnolo*, Zanichelli, Bologna.

Attanasio G., Basile P., Borazio F., Croce D., Francis M., Gili J., Musacchio E., Nissim M., Patti V., Rinaldi M., Scalena D. (2024), *CALAMITA: Challenge the Abilities of LAnguage Models in ITAlian*, in "Proceedings of the Tenth Italian Conference on Computational Linguistics (CLiC-it 2024)", CEUR Workshop Proceedings, 1054-1063.

Barthes R. (1964), *Criticism as language, in The Critical Moment: Essays on the Nature of Literature*, Faber, London.

Bender E.M., Gebru T., McMillan-Major A., Shmitchell S. (2021), *On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big?*, in "Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency", Association for Computing Machinery, 610-623.

Callejón López N.M. (s.d.), *La chiquita piconera*, cit. in Palencia Cerezo J.M (2024), *La chiquita piconera y sus paradojas*, Utopía Libros, Córdoba, 110-111.

Calvo Capilla S. (2016), *The Visual Construction of the Umayyad Caliphate in Al-Andalus through the Great Mosque of Cordoba*, "Arts", 7(3), 36. https://doi.org/10.3390/arts7030036.

Cansinos Assens R. (2011), *La copla andaluza*, Arca Ediciones (s.l.), consultato tramite Google Books il 21 maggio 2026.

Castillero Quesada S. (2024), El arte, constructor de esencialismo: mujer andaluza y sociedad, mito y arquetipo, "Valenciana", 17(33), 253-277.

Chen S., Lin Y. (2025), *A multidimensional comparison of ChatGPT, Google Translate, and DeepL in Chinese tourism texts translation: fidelity, fluency, cultural sensitivity, and persuasiveness*, "Frontiers in Artificial Intelligence", 8, 1619489, consultato il 20 maggio 2026.

Diadori P. (2012), *Teoria e tecnica della traduzione Strategie, testi e contesti,* Le Monnier Università, Firenze.

Frigerio S. (s.d.), *Strategie metatestuali autoriali*, consultato il 20 maggio 2026.

García de la Torre F. (2024), *La mujer en el entorno de la familia Romero de Torres*, "Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte", 13, 265-324, consultato il 20 maggio 2026.

Gómez Lázaro C., Pancho Poce J. (1939), *La chiquita piconera*, cit. in Palencia Cerezo J.M (2024), *La chiquita piconera y sus paradojas*, Utopía Libros, Córdoba, 113-114.

Machado M. (1922), *Carmencita,* in *Obras completas*, *Museo Apol*o, vol. II, Madrid, 137-138, cit. in Palencia Cerezo J.M (2024), *La chiquita piconera y sus paradojas*, Utopía Libros, Córdoba, 54-55.

Malone J.L. (1988), *The Science of Linguistics in the Art of Translation. Some Tools from Linguistics for the Analysis and Practice of Translation*, State University of New York Press, Albany.

Marotta G., Tamponi L. (2022), *Argomenti di linguistica teorica e applicata*, Edizioni ETS, Pisa.

Meschonnic H. (1973), *Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris.

Mitchell-Schuitevoerder R. (2015), *A Reconsideration of Translation Quality and Standards*, "Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences", 12(8), 2908-2919.

Musée d'Orsay (1890), *La Carmencita*, https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-carmencita-9161 (11/06/2026)

Museo Julio Romero de Torres, *Cartel Unión Española de Explosivos 1929*, https://museojulioromero.cordoba.es/project/cartel-union-espanola-de-explosivos-1929/ (11/06/2026).

Nida E.A. (1964), *Toward a Science of Translating*, E.J. Brill, Leiden.

Nord C. (1991), *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam.

Ortiz Rodriguez B. (2018), *Rebeca Dante*, Editorial Séneca, Córdoba.

Palencia Cerezo J.M. (2024), *La chiquita piconera y sus paradojas*, Utopía Libros, Córdoba.

Popiolek M. (2015), *Terminology management within a translation quality assurance process*, in Kockaert H., Steurs F. (eds.), *Handbook of terminology*, Vol. 1, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam and Philadelphia, 341-359.

Riediger H., Galati G. (2023), *La traduzione nell'era dell'IA: nuovi ruoli, nuove competenze, nuova formazione*. "MediAzioni", 39, A35-A54.

Rojas F.de (2019), *La Celestina*, Selector.

Shao A. (2025), *New sources of inaccuracy? A conceptual framework for studying AI hallucinations*, "Harvard Kennedy School Misinformation Review", 6(4).

Shumailov I., Shumaylov Z., Zhao Y., Gal Y., Papernot N., Anderson R. (2024), *AI models collapse when trained on recursively generated data*, "Nature", 631, 755-759.

Thelen M. (2019), *Quality and Quality Assessment in Translation: Paradigms in Perspective*, in Huertas-Barros E., Vandepitte S., Iglesias-Fernández E. (eds.), *Quality Assurance and Assessment Practices in Translation and Interpreting,* IGI Global, 1-25.

Treccani (s.d.), *Garçonne*, in "Vocabolario Treccani online", consultato il 20 maggio 2026.

Treccani (s.d.), *Traduttore*, in "Vocabolario Treccani online", consultato il 20 maggio 2026.

Venuti L. (1994), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London-New York.

Vinay J.P., Darbelnet J. (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Didier, Paris.

Ye Q., Axmed M., Pryzant R., Khani F. (2024), *Prompt Engineering a Prompt Engineer*, in *Findings of the Association for Computational Linguistics: ACL 2024*, Association for Computational Linguistics, Bangkok, 355-385.

Werlich E. (1975), *Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*, Quelle & Meyer, Heidelberg.

Wu X.K., Chen M., Li W., Wang R., Lu L., Liu J., Hwang K., Hao Y., Pan Y., Meng Q., Huang K., Hu L., Guizani M., Chao N., Fortino G., Lin F., Tian Y., Niyato D., Wang F.Y. (2025), *LLM Fine-Tuning: Concepts, Opportunities, and Challenges*, "Big Data and Cognitive Computing", 9(4), 87, consultato il 20 maggio 2026.

Zabala Murillo I. (2024), *Antecedentes del coleccionismo corporativo como medio de comunicación y diálogo social: la colección Unión española de Explosivos*, in Artea kultura eta ondarea: Kudeaketa eta jasangarritasunerako praktika egokiak, 32-35.

Zapata Á. (s.d.), *Plegaria ¡¡Diez de mayo!!*, cit. in Palencia Cerezo J.M (2024), *La chiquita piconera y sus paradojas*, Utopía Libros, Córdoba, 115.

Zhang Y., Li Y., Cui L., Cai D., Liu L., Fu T., Huang X., Zhao E., Zhang Y., Chen Y., Wang L., Luu A.T., Bi W., Shi F., Shi, S. (2025), *Siren's Song in the AI Ocean: A Survey on Hallucination in Large Language Models*, "Computational Linguistics", 51(4), 1373-1418.

DICHIARAZIONE DI CONSULTABILITÀ

Il/La sottoscritto/a Giovanardi Silvia

Matricola n° 757/FI

Corso di Laurea Triennale Mediazione linguistica – Indirizzo Marketing e comunicazione

Titolo della tesi: Traduzione e intelligenza artificiale: La chiquita piconera y sus paradojas sotto la lente linguistica

Dichiara che la sua tesi:

è consultabile da subito	*potrà essere consultata a partire dal giorno* ____/____/_____	~~*non è consultabile*~~
X		

Firenze, 16/06/2026 *Firma dello Studente* Giovanardi Silvia

☐