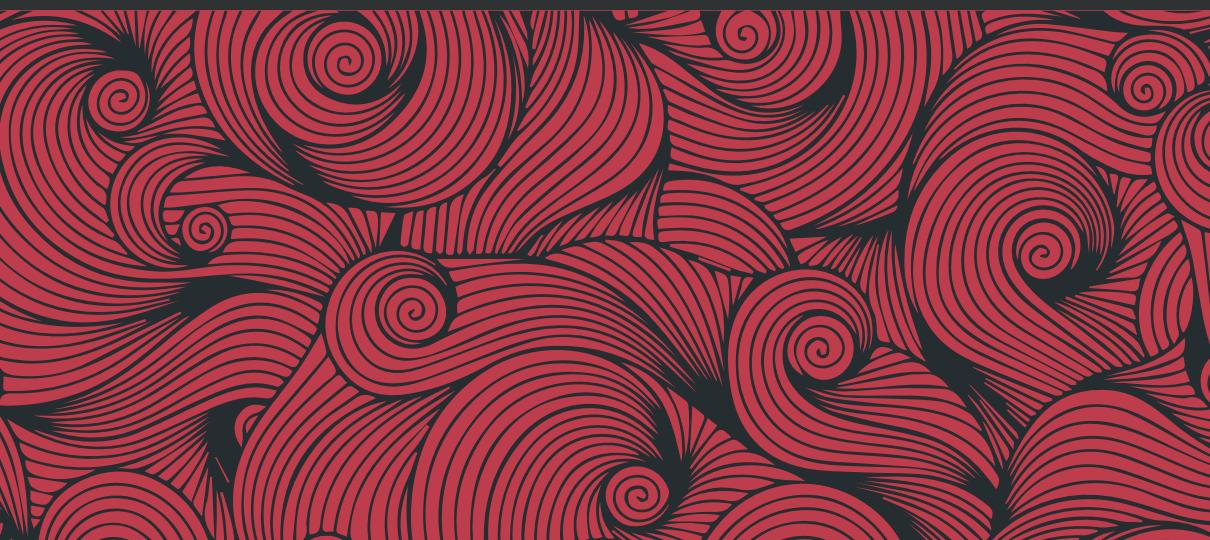

La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)

editado por
Claudia Demattè, Eugenio Maggi,
Marco Presotto



Edizioni
Ca'Foscari



La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

20



Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Preotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavaciulo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

URL <http://edizioncafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>



La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)

editado por

Claudia Demattè, Eugenio Maggi,
Marco Presotto

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2020

La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)
editado por Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto

© 2020 Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto per il testo
© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
[http://edizionicafoscarি.unive.it](http://edizionicafoscarि.unive.it) | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2020
ISBN 978-88-6969-490-5 [ebook]
ISBN 978-88-6969-491-2 [print]

Il presente volume è stato pubblicato con un contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna e del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi Roma Tre nell'ambito del progetto PRIN 2015 – Prot. 201582MPMN – *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*.



La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI) / Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto (editado por) — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020.
— 402 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna iberistica; 20). — ISBN 978-88-6969-491-2.

URL <http://edizionicafoscarи. unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-491-2/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/>

La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)
editado por Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto

Índice

Presentación	9
PANORAMAS	
coord. Marco Presotto	11
La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días	
Constantes y variables en la formación de un canon	
Fausta Antonucci	17
Las traducciones francesas del teatro español del Siglo de Oro (siglos XIX-XXI)	
Christophe Couderc	47
El teatro clásico español en Alemania	
Cuatro siglos y veinte años de recepción	
Simon Kroll	81
La traducción del teatro clásico español al inglés	
Jonathan Thacker	101
Los vaivenes del canon	
Traducción y puesta en escena de la comedia áurea en Rusia	
Veronika Ryjik	117
En torno a la paradójica recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia	
Traducciones, representaciones y comentarios críticos	
Urszula Aszyk	137
El hispanismo rumano y la traducción del teatro clásico español	
Oana Sambrian	155

Traducciones del teatro español del Siglo de Oro al lituano	
Breve repaso histórico	
Marta Plaza Velasco	171
La presencia del teatro clásico español en el mundo árabe	
Entrevista con Zidan Abdel-Halim Zidan	
(Universidad de Al Azhar, El Cairo)	
Marco Presotto	183
LAS TRADUCCIONES	
coord. Claudia Demattè	195
Las traducciones de teatro español	
en la Biblioteca Digital EMOTHE	
Jesús Tronch	199
En busca del príncipe polaco calderoniano	
Las traducciones de <i>La vida es sueño</i> de Pedro Calderón	
de la Barca y la presencia del teatro clásico español	
en Polonia	
Beata Baczyńska	225
<i>La vida es sueño</i> en lituano	
Traducción para la escena	
Carmen Caro Dugo	243
<i>El Burlador</i> y la perspectiva traductológica moderna	
Francesca Leonetti	257
Las dos traducciones de <i>El purgatorio de San Patricio</i>	
por Denis Florence MacCarthy (1853 y 1873)	
Primeras calas	
Eugenio Maggi	275
Pietro Monti y el teatro del Siglo de Oro	
Estrategias de traducción	
del humor	
Elena Marcello	291
<i>Il cane dell'ortolano</i> de Lope de Vega según Ameyden,	
Gasparetti y Fiorellino	
Marcella Trambaioli	307

LAS EXPERIENCIAS coord. Eugenio Maggi	327
Traducir a Lope: El acero de Madrid Nadine Ly	331
Traducir comedias de Lope al italiano De <i>Las bizarrías de Belisa a L'audace Belisa</i> Katerina Vaiopoulos	351
Treinta y cinco años traduciendo a Calderón Erik Coenen	367
<i>La vida es sueño</i> en forma analógica Teoría, metodología y recepción de la traducción a contrapelo Gregory J. Racz	385

La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)

editado por Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto

Presentación

El desarrollo de una práctica traductora del teatro clásico español en la época contemporánea se presenta ante el estudiioso como un fenómeno difícil de abarcar en su conjunto, que dialoga en muchos casos con el mercado de la representación teatral y necesita distintas competencias para su correcta interpretación.

Gracias a la colaboración de una comunidad científica formada por hispanistas procedentes de diferentes contextos culturales, este volumen propone una primera aproximación al vasto panorama de la traducción del teatro clásico, con el objetivo de sentar las bases de un proceso sistemático de catalogación y estudio de la difusión de este patrimonio artístico fuera del dominio lingüístico español.

Siguiendo las líneas marcadas en el congreso con el mismo título realizado en Bolonia en octubre de 2019 e impulsado por el proyecto de investigación dirigido por Fausta Antonucci, el volumen está organizado en tres partes. La primera, llamada «Panoramas», ofrece un cuadro general de las traducciones realizadas en los países y áreas geográficas que hemos podido recoger. Bajo el título «Las traducciones», la segunda parte se dedica a problemas concretos de la práctica traductora, mientras que el último apartado, «Las experiencias», permite descubrir la perspectiva personal de los protagonistas de esta labor, que son los traductores.

El proyecto surge de las reflexiones nacidas en el ámbito de la compilación del apartado bibliográfico de la base de datos ARTELope de la Universidad de Valencia, en la que se inspira idealmente. A Joan Oleza, su director, va dedicado este libro.

Panoramas

coord. Marco Presotto

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

Este apartado tiene el objetivo de ofrecer una perspectiva de conjunto de la actividad traductora a partir de las principales lenguas europeas. Aparece constantemente, en las distintas contribuciones, la importancia de poner en relación la producción editorial con el mundo de la representación, que en algunas épocas y contextos resulta muy estrecha. A veces, la definición de ‘traducción’ debe matizarse con otros términos, como el de ‘versión’ o ‘adaptación’, así como debe ponerse especial atención en los distintos medios (el cinema, la radio, la televisión) que recogieron y remodelaron este legado artístico pensado inicialmente para la *performance*. El nivel de fidelidad hacia el hipotexto, con la necesaria distinción entre el uso del verso o de la prosa, es otro de los temas relevantes, así como el contexto editorial en el que se insertó cada proyecto concreto, necesariamente conectado con las circunstancias políticas, culturales y económicas de cada momento determinado. La finalidad de las contribuciones aquí reunidas es la de presentar una base de trabajo sólida para abrir ca-

mino a las posteriores líneas de investigación, de carácter histórico, sociológico y traductológico en una perspectiva interdisciplinaria.

La cultura italiana ha tenido desde muy pronto una relación significativa con el teatro clásico español, cuyos orígenes han sido objeto de varios estudios recientes. Gracias a la cantidad de datos que ofrece Fausta Antonucci en su ensayo, podemos comprobar cómo, en la época contemporánea, la actividad de traducción al italiano sigue en su primera etapa la perspectiva positivista de definición del corpus teatral del Siglo de Oro a través de la publicación de proyectos de conjunto. Tales productos editoriales, a veces constituidos por varios tomos, preveían un método de trabajo más bien cuantitativo y recolectivo; en el siglo XIX hay una notable consonancia, en este aspecto, entre lo que ocurre en Francia, Italia, Alemania y en la misma España. El panorama ofrecido por Antonucci pone de relieve el gran interés que tiene el estudio de los criterios de selección, los modos, las formas de las traducciones y, finalmente, la modalidad de recepción de este corpus editorial en la creación de un primer canon literario. La muy amplia y compleja evolución de la práctica traductora en el siglo XX representa, también, la historia del nacimiento y desarrollo del hispanismo italiano contemporáneo, con sus protagonistas y piedras miliares constituidas por importantes proyectos de amplio alcance, aunque desde una perspectiva muy distinta y menos inclusiva con respecto a las aportaciones decimonónicas. Antonucci constata cómo el siglo XX hereda una imagen de Calderón muy estable pero sustancialmente grave y trágica, mientras que la obra de Lope, y en menor medida de Tirso, conoce una notable ampliación del canon en sus distintas facetas. Sin embargo, el conjunto de obras que actualmente están a disposición del lector no especializado sigue siendo reducido.

Con una perspectiva análoga y complementaria, Cristophe Couderc reconstruye la importante bibliografía de las traducciones al francés que se realizaron en volúmenes de comedias en el siglo XVIII y mayoritariamente en el siglo XIX. Este interés hacia el teatro clásico español en Francia tuvo que ser inicialmente de tipo erudito, como en Italia. Las traducciones solían ser en prosa y prestaban atención especial a las obras de Calderón tanto trágico como, en menor medida, cómico, seguido por Lope y otros autores significativos: un corpus dramático realmente amplio y representativo disponible para el lector de la época, para un fenómeno artístico considerado, en esa etapa cultural, como un legado literario. Curiosamente, en el siglo XX se conoce un aumento de puestas en escena de teatro clásico español al que no corresponde, sin embargo, una actividad sistemática de nuevas traducciones, lo cual es, por otra parte, una constante de la recepción reciente de este fenómeno en toda Europa. Los eventos culturales y políticos de la primera mitad del siglo, tanto franceses como españoles, influyeron mucho en la perspectiva divulgativa

y en la interpretación del canon; a partir de la segunda mitad del siglo XX, la relación entre práctica traductora y puesta en escena se estrecha notablemente, aunque al mismo tiempo se reduce el canon realmente presente en el imaginario del público a pocas piezas trágicas, especialmente calderonianas.

Simon Kroll dedica su contribución a la presencia del teatro clásico en la cultura en lengua alemana, que es constante desde el siglo XVII, aunque con importantes matices. A una primera difusión de obras dramáticas derivadas de traducciones – más bien adaptaciones – holandesas, muy alejadas del modelo español y relacionadas con el mercado teatral, sigue una penetración de modelos literarios gracias a los contactos con la cultura francesa e italiana, que preparan el terreno para la construcción del mito calderoniano gracias a los románticos alemanes. Las obras de Calderón, eclipsando los demás autores, están presentes de forma amplia y sistemática tanto en los teatros como en las reflexiones críticas y en la práctica traductora desde el siglo XIX, época que muestra una particular atención al uso de la polimetría. Este protagonismo se refleja en los distintos usos ideológicos de los dramas más famosos y en los éxitos de las muchas representaciones realizadas, que hay que poner en relación con las apropiaciones ideológicas de la primera parte del siglo XX. La presencia en las tablas de textos teatrales clásicos, principalmente calderonianos, es constante también después, en la segunda mitad del siglo, aunque el canon se reduce notablemente. En este contexto, la actividad de traducción, limitada a menudo al ámbito académico, no corre pareja a una significativa producción teatral, que ha seguido utilizando en muchos casos los textos de los traductores de la primera mitad del siglo XX.

En Rusia, gracias al estudio de Veronika Ryjik, sabemos que las primeras traducciones dieciochescas del teatro clásico español se produjeron en un contexto muy cercano al de la representación teatral. A partir del siglo XIX, la influencia alemana se reflejará en proyectos editoriales relacionados con un interés de tipo literario, gracias a traducciones a menudo procedentes a su vez de versiones francesas o alemanas, aunque el contacto con el mundo del teatro representado será siempre muy estrecho. A partir de la gran distancia entre las dos lenguas, el problema de la traducción en verso es objeto, desde muy pronto, de debate y de experimentaciones. Al dominio de las obras de Calderón, común al resto de Europa, sucede un verdadero descubrimiento de la producción de Lope que tendrá un espacio dominante en las traducciones y representaciones desde finales del siglo XIX hasta todo el siglo XX; una verdadera *lopemania* debida también a los cánones ideológicos del régimen soviético que excluyeron la obra calderoniana, tachada de fanatismo religioso, y que ensalzaron el carácter popular de Lope. No son los dramas rurales los que más se representaron en la Rusia soviética, sino las

comedias amorosas, que las compañías ponían en escena según los gustos del público, contribuyendo a construir la imagen de un teatro español ‘lúdico y festivo’ que solamente a partir de los últimos decenios del siglo XX será objeto de remodelación, pero a expensas de una drástica reducción de la presencia de este teatro en las tablas en una nueva perspectiva estética relacionada con la Rusia surgiда de la *perestroika*.

La cultura anglófona, según refiere Jonathan Thacker, no conoció hasta el siglo XX una aproximación real al teatro clásico español en su conjunto fuera de un ámbito académico, por motivos históricos, ideológicos, pero también por los importantes problemas de traducción a un idioma muy distinto y acostumbrado al ritmo del *blank verse* shakesperiano. Paradójicamente, es más bien la prosa narrativa, especialmente la cervantina, que sirve de modelo para algunas piezas del teatro isabelino y jacobeo. Solamente a partir del siglo pasado se puede hablar de una presencia de piezas españolas en las carteles inglesas, a cargo de artistas a veces importantes pero con resultados irregulares. Es cierto, en todo caso, que también aquí la labor traductora más reciente tiene a menudo una estrecha relación con el mundo del teatro, al que se supedita hasta llegar a nuevos textos que salen de una definición estricta de traducción. Se trata de productos autónomos que siguen las necesidades concretas del proyecto del *dramaturg*, aunque en estos textos predomina la atención al uso del verso. También sigue la actividad de tipo académico finalizada, en su conjunto, al intento de construir un canon literario al alcance del estudioso, especialmente al otro lado del Atlántico. A pesar de estas dos vertientes, las piezas del Siglo de Oro realmente presentes en el campo literario y artístico anglosajón siguen siendo limitadas a los dramas calderonianos, con pocas excepciones.

Urszula Aszyk se dedica a reconstruir la presencia del teatro de Lope en Polonia; este ensayo es complementario al de Beata Baczyńska dedicado a *La vida es sueño* que aparece en el apartado «Las traducciones». El aumento del interés hacia Lope a partir de finales del siglo XIX al principio se limitó al ámbito de la actividad traductora, ya que hasta los años treinta del siglo XX no se conocían representaciones de sus obras. A partir de estas fechas, la presencia de Lope se enlaza de manera inextricable con la dolorosa historia del pueblo polaco. La representación en yiddish de *Fuenteovejuna* en los tremendos años 1938-39 es prueba de ello; todo el recorrido de esta y otras piezas trágicas sobre el tema de la honra villana en las distintas lenguas europeas resulta realmente significativo para la reconstrucción del complejo tejido cultural y teatral en el siglo XX. Después de la Guerra, Polonia sufre una clara influencia de la ‘lopemanía’ que llega desde la Rusia soviética y que convierte a Lope en un autor no comprometido, mientras que las nuevas dinámicas democráticas rechazan por muchos años, como en Rusia, este teatro clásico, que se

está recuperando recientemente gracias a las propuestas dramatúrgicas del último decenio, también surgidas de la profunda reescritura del canon en la misma España gracias a la intensa labor crítica y teatral surgida de la Transición.

En cuanto a otros contextos lingüísticos, Oana Andreia Sambrian ofrece un recorrido de las distintas etapas de la difusión del teatro del Siglo de Oro en Rumanía, que debe relacionarse con toda la actividad interpretativa de la literatura clásica española por parte de los grandes intelectuales de su país. De allí surgen la primeras traducciones fragmentarias, a menudo en verso, aunque una difusión real y cultural del fenómeno se realiza concretamente en el siglo XX gracias a una actividad de traducción enlazada con la representación teatral y otros medios. Menos organizada, y decididamente más reciente, parece ser la presencia del teatro clásico español en Lituania, según estudia Marta Plaza Velasco, que señala cómo la actividad traductora está directamente vinculada a un proyecto de producción teatral, a menudo impulsada por el mismo dramaturgo o una compañía concreta. Obviamente, la compleja historia de la independencia de este país en el siglo XX incidió en la influencia del canon estético soviético en los años de mayor represión.

En las pesquisas preliminares de este volumen, ha sido extremadamente complicado recuperar referencias a traducciones en lengua árabe. Para dar fe de ello, se publica aquí una breve entrevista al hispanista egipcio Abdel-Halim Zidan en la que se realizan unas consideraciones sobre la cuestión. Por lo visto, a pesar de algunas representaciones aisladas de las que hemos tenido una noticia sumaria, la actividad de traducción se ha limitado casi exclusivamente al ámbito académico, como se extrae de las breves biografías de los traductores de las obras que se han podido recoger, que en todo caso representan la existencia de una tradición difundida entre los distintos países árabes del Mediterráneo.

Marco Presotto

La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días

Constantes y variables en la formación de un canon

Fausta Antonucci

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract This essay aims to provide an overview of the Italian translations of Spanish Golden Age theatre from the 19th century to the present, identifying above all the differences in the approach to Spanish texts compared to previous centuries and the distinctive features of each historical-cultural period within this long span of time. Romantic translations (a period marked by the great collections of theatrical texts by Monti and La Cecilia) were characterised by their marked preference for religious and honour-based dramas and for the works of Calderón; while the 20th century saw a general reworking of the corpus of translated texts, with a stable presence of Calderón and the recovery of the dramas on peasant honour by Lope de Vega. The emergence and affirmation of the poetic translation is highlighted, from the early experiments of the 1920s to the general acceptance of our days, and the role hispanists and writers played in this choice. An analysis of the corpus of translation collections in the 20th and 21st centuries, as well as of the many individual translations, also shows how the canon of the Spanish Golden Age theatre has changed both on the academic and editorial side.

Keywords Translation story. Canon. Spanish Golden Age Theater. Calderón de la Barca. Lope de Vega. Tirso de Molina. Italian translations.

Índice 1 Carácteres generales de las traducciones del teatro áureo en el siglo XIX. Las colecciones de Gamboa, Monti, La Cecilia. – 2 Las traducciones del teatro áureo en el siglo XX y hasta nuestros días. – 3 Consideraciones conclusivas.

1 Carácter general de las traducciones del teatro áureo en el siglo XIX. Las colecciones de Gamboa, Monti, La Cecilia

La traducción o adaptación al italiano de los textos teatrales del Siglo de Oro es un fenómeno que empieza ya en el siglo XVII, dando fe de la fortuna de este teatro y de la circulación de sus textos por la Península. Las modalidades de esta apropiación, no solo lingüística sino también dramatúrgica, difieren mucho según las épocas y los ambientes culturales de referencia. A lo largo del siglo XVII lo que prevalece son las que llamaría empresas individuales: literatos o gente de teatro que traducen algunos textos puntuales, la mayoría de las veces adaptándolos con amplios márgenes de reinvenCIÓN, o hasta creando obras totalmente novedosas pero basadas en una reutilización de motivos y secuencias de comedias españolas. Nuestro conocimiento de esta producción, derivada en mayor o menor medida del inmenso corpus teatral áureo, ha progresado muchísimo en los últimos cuarenta años, por lo que disponemos ahora de un panorama muy rico y fiable de la red de adaptaciones y traducciones coetáneas.¹

Al contrario, mucho queda todavía por estudiar en cuanto pasamos la primera mitad del siglo XVIII y nos adentramos en territorios que, cultural y cronológicamente, se alejan ya definitivamente del Barroco que vio florecer el teatro del Siglo de Oro. Estas páginas quieren contribuir a un avance en esta dirección, proporcionando algunos datos de conjunto y sugiriendo posibles líneas de estudio, sin ninguna pretensión de exhaustividad.²

El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN - *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*.

¹ Entre la ya extensísima bibliografía disponible, me limitaré a citar: Marchante (2002) y (2009) sobre las adaptaciones italianas de Lope y de Calderón (datos actualizados, por lo que hace a Lope, en Antonucci 2014 y 2017); Profeti (2016) que hace un repaso de todos los logros de su propia investigación y de los equipos alentados por ella hasta la fecha - con la pertinente bibliografía; Antonucci, Tedesco (2016) y Antonucci, Vuelta (2020), donde pueden encontrarse las aportaciones más recientes de hispanistas, musicólogos, italianistas, historiadores del teatro, con abundante bibliografía.

² En cuanto primera aproximación a un material amplísimo, poco o nada estudiado, este artículo no pretende ofrecer análisis profundizados ni conclusiones definitivas; es, por sus mismas intenciones, una compilación de datos, realizada, eso sí, con gran atención y cuidado. Es posible, por supuesto, que algo se me haya escapado. Las circunstancias en las que fueron redactadas estas páginas (a caballo entre febrero y marzo 2020) justifican ante el lector benigno posibles errores y lagunas (alguna de ellas declarada en nota, y debida al confinamiento decretado a raíz de la pandemia de COVID-19 que impidió a toda la comunidad científica el acceso a las bibliotecas). La organización y sistematización de datos que propongo en estas páginas, así como las propuestas de lectura de los mismos que avanza, podrán servir de punto de partida para estudios y monografías que profundicen más y mejor en este tema, central en la historia de la recepción europea del teatro áureo y, más concretamente, de las relaciones culturales italo-españolas.

Lo primero que cabe observar, al hablar de las versiones italianas del siglo XIX, es su mayor adherencia al original, con la obvia salvedad de los posibles errores de comprensión lingüística; la intención no es ya la de adaptar o reinventar, sino la de traducir, en un sentido muy próximo al moderno del término. En segundo lugar, llama la atención la tendencia a la actitud compiladora en los traductores, su afán por ofrecer no una, sino numerosas traducciones, reunidas en volúmenes que aspiran a ofrecer una visión amplia de la producción de un dramaturgo (Calderón) o del teatro áureo en su conjunto. Entre 1824 y 1859 Gamboa, Monti y La Cecilia ofrecen al público italiano una selección consistente de obras del teatro español.

Concibiendo una colección de traducciones en lugar de una traducción individual, estos literatos se colocan en la huella de una tradición editorial que cobra nuevo impulso en la segunda mitad del siglo XVIII, tanto en España como en Europa. Mientras las sueltas arrasaban el mercado librero multiplicándose a los cuatro costados de la Península, Apontes se colocaba en la huella de Vera Tassis reuniendo en once tomos las comedias de Calderón (1760-63). En Francia, Simon-Nicolas-Henri Linguet es el primero en realizar una colección de traducciones en cuatro tomos, titulada *Théâtre espagnol* (1770). Curiosamente, el mismo título es el que escoge Vicente García de la Huerta para su personal colección de teatro áureo, el *Theatro Hespaniol* en 16 volúmenes (1785-86) que tantas polémicas desencadenó por desterrar a Lope y sus coetáneos, incluyendo solo a Calderón y los dramaturgos de su generación. Ya bajo el influjo del Romanticismo, se multiplican en Europa las colecciones de teatro áureo en ediciones 'modernas': entre las más importantes, la calderoniana de Juan Jorge Keil (Calderón de la Barca 1827-30) y el *Tesoro del teatro español* (Ochoa 1838).

Esta última colección, como aclara Rogai (2013), seguramente sea la fuente directa a la que acudirá La Cecilia para su gran empresa traductora en ocho volúmenes publicada entre 1857 y 1859. Pero en la primera mitad del siglo XIX otros dos traductores se propusieron ofrecer al público italiano una selección de obras teatrales áureas, mayoritariamente calderonianas, sin duda bajo el influjo del Romanticismo alemán y renovando el canon de obras ya conocidas del dramaturgo en la Italia de los siglos anteriores. El primero fue Biagio Gamboa (1824) quien, en *Teatro di don Pietro Calderón de la Barca dallo spagnuolo voltato in italiano*,³ incluye las traducciones de *El príncipe constante*, *La gran Cenobia*, *El purgatorio de san Patricio*, *La dama duende*. La proporción entre comedia y drama o tragedia en este pe-

³ En la portada se lee «Volume primo» ('primer volumen'), sin embargo no habrá continuaciones; a no ser que sea Gamboa el traductor anónimo de *El médico de su honra* (Calderón 1856), también publicado en Nápoles.

queño corpus es significativa, e inaugura una tendencia duradera en las traducciones italianas de Calderón. Además, si *La dama duende* ya formaba parte del canon calderoniano en la Italia del siglo XVII, todos los demás títulos nunca habían sido objeto de adaptaciones o traducciones.⁴ En las elecciones de Gamboa es seguro el influjo de las lecturas románticas, ya que en la «*Vita di D. Pietro Calderon de la Barca*» que introduce el volumen cede la palabra a Schlegel para justificar el enorme aprecio por el teatro calderoniano: este aprecio, en las palabras del crítico y filósofo romántico, se fundamenta sobre todo en su religiosidad y su exaltación del honor como manifestación de una moral más alta que los intereses del individuo. Aunque Gamboa no dice de qué obra extrae la cita, se trata de la Lección 16 de las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, de 1809, pronto traducidas al italiano por Giovanni Gherardini (Schlegel 1817). No extraña, pues, que no solo Gamboa, sino todos los traductores italianos de Calderón que publican en la primera mitad del siglo XIX, elijan preferentemente obras de andadura trágica, de tema religioso, o bien centradas en el principio del honor.

De hecho, la primera traducción calderoniana de Pietro Monti es, una vez más, *El príncipe constante* (Monti 1835);⁵ pero a diferencia de Gamboa, que traduce en prosa, Monti escoge para su traducción el endecasílabo suelto, que, aunque traiciona la polimetría del original, imprime a la obra el sello de la gravedad épica (el mismo verso había sido escogido por Vincenzo Monti para su traducción de la *Ilíada*). Tres años más tarde, Giacinto Battaglia publica su primera y única traducción (Calderón 1838a), la de *A secreto agravio secreta venganza*, otra novedad absoluta en el panorama italiano, que en el siglo XVII se había mostrado casi totalmente desafecto a las tragedias de honor.⁶ Pronto también Pietro Monti traducirá esta tragedia, ya no en verso sino en prosa, como lo había hecho Battaglia. El paso a la prosa lo había dado Monti ya en 1838, al traducir otros tres dramas que nunca habían sido adaptados ni traducidos en Italia: *Amar después de la muerte*, *La devoción de la cruz*, *La aurora en*

⁴ Aunque *El príncipe constante* mereció la atención de Metastasio en sus *Memorie*, y según Allacci (1666, 617), *El purgatorio de san Patricio* y *La gran Cenobia* habrían sido traducidos al italiano en el siglo XVII por Marco Napolioni, un cómico activo entre Florencia, Nápoles y Bolonia (Antonucci 2020). *El príncipe constante* figura entre los dramas calderonianos traducidos por Schlegel en 1809; Goethe lo admiraba y lo refundió en una adaptación inédita de 1811; *La gran Cenobia* fue una de las obras calderonianas que el mismo Goethe hizo representar en Weimar (cf. Sullivan 1998, 199 y 202-3).

⁵ Monti no figura como autor de las versiones incluidas en el volumen, que se presenta como la edición de un manuscrito encontrado en la biblioteca de un tal frate Silvestro, recientemente fallecido.

⁶ La traducción va precedida de un interesantísimo prólogo que la compara con el *Othello* shakespeariano y que se merecería un estudio detenido; ver algunos apuntes al respecto en Froldi 1955, 73.

Copacabana.⁷ Se trata de obras que, como *El príncipe constante*, habían tenido una acogida triunfal entre los románticos alemanes, especialmente *La devoción de la cruz*, tan admirada por Tieck, Goethe y Schlegel. Cuando, en 1855, Monti da a luz todas las traducciones realizadas hasta la fecha, por un total de dieciséis títulos, aparecen entre ellas cinco comedias, dos palatinas (*El alcaide de sí mismo*, *El secreto a voces*) y tres de capa y espada (*Casa con dos puertas malas es de guardar*, *Peor está que estaba*, *Dicha y desdicha del nombre*). Solo dos de ellas (*Casa con dos puertas* y *Dicha y desdicha del nombre*) figuraban en el *Tesoro de Ochoa*, que, a estas alturas cronológicas, es más que probable que Monti conociera; las demás comedias, en cambio, ya habían tenido una larga fortuna italiana en los siglos anteriores. Asimismo, de los dramas y tragedias que figuran por primera vez en esta colección, ninguno es una novedad para la cultura italiana: *El mayor monstruo del mundo*, *El médico de su honra*, *La vida es sueño* ya habían sido adaptadas en el siglo XVII, mientras que *El alcalde de Zalamea* y *El purgatorio de San Patricio* son adquisiciones más recientes, esta última introducida por Gamboa.⁸ He reseñando hasta aquí los títulos calderonianos porque son los que predominan de forma abrumadora en los cuatro tomos de traducciones de Monti; no obstante el tomo tercero se abre con un «Discorso sulla vita e le opere di Lope de Vega Carpio», solo se traduce de este dramaturgo *La fuerza lastimosa*, drama que por otra parte ya había gozado de una enorme fortuna en la Italia del siglo XVII. Completan el panorama las traducciones de *El diablo predicador*, y *mayor contrario amigo*, de Luis Belmonte, en el tomo tercero, y *Del rey abajo ninguno*, de Rojas Zorrilla, en el tomo segundo, que seguramente Monti espigara de los volúmenes IV y V del *Tesoro de Ochoa*.

Apenas dos años después, en 1857, se publican en Turín los tres primeros tomos de la colección *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno* que reúne las traducciones realizadas por el literato y político Giovanni La Cecilia, que se completan entre 1858 y 1859 con otros cinco tomos. A diferencia de Monti, católico y clérigo, La Cecilia era un republicano y anticlerical militante, lo que le costó el exilio en diversos períodos de su vida.⁹ Con todo, a la hora de escoger qué obras de Calderón presentar al público italiano, en el volumen tercero de su colección, coincide con Monti en la elección de *La devoción de la cruz*, *A secreto agravio secreta venganza* y *El alcalde de Zalamea*, ade-

⁷ Calderón 1838b. Sobre la traducción de *La aurora en Copacabana*, ver Scaramuzza 2010.

⁸ En el *Tesoro de Ochoa* figuran *El mayor monstruo del mundo*, *El médico de su honra*, *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, pero no *El purgatorio de San Patricio* ni *La fuerza lastimosa* de Lope.

⁹ Más detalles y bibliografía pertinente en Rogai 2013.

más de *La vida es sueño*, que atribuye sin embargo a Lope de Vega. Un año después, en el cuarto volumen, el corpus calderoniano se enriquece con un drama hagiográfico, *El José de las mujeres*, y un drama de historia romana, *Las armas de la hermosura*. Ninguna comedia de Calderón atrae la atención de La Cecilia; lo que es aún más llamativo si consideramos que de Lope de Vega traduce hasta seis comedias: *La esclava de su galán* (II), *La hermosa fea*, *El perro del hotelano* (III), *Las flores de don Juan o rico y pobre trocados*, *¡Si no vieran las mujeres!*, *Los locos de Valencia* (V). En comparación con esta abundancia de textos cómicos, es reducidísima la nómina de dramas: además de *La vida es sueño*, erróneamente atribuido a Lope, La Cecilia solo traduce *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* y *El honrado hermano*, drama de historia romana. Es cierto que, como ya observaron Gotor (2012) y Rogai (2013), los textos que La Cecilia utiliza para sus traducciones son los que se reúnen en Ochoa (1838); y que los únicos dramas de Lope que Ochoa publica en su *Tesoro* son, precisamente, los dos que traduce La Cecilia, es decir *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* y *El honrado hermano*, por lo que ya en Ochoa el perfil de Lope como dramaturgo es básicamente el de un autor de comedias cómicas. Pero también es cierto que, a la hora de escoger cuáles textos calderonianos incluiría en su colección, La Cecilia se decanta por solo dramas y tragedias, no obstante el *Tesoro* le proporcionara asimismo cuatro comedias de capa y espada y cinco comedias mitológicas o palatinas.¹⁰

Cabe subrayar que la colección de traducciones de La Cecilia, con respecto a la de Monti, ofrece un cuadro mucho más fiel de la producción teatral española, dando cuenta de su variedad y abarcando un lapso temporal que va desde el teatro renacentista (incluyendo *La Celestina*) hasta dramaturgos menores de la segunda mitad del XVII como Juan Bautista Diamante (erróneamente llamado Bramante), para finalizar con una comedia (*El sí de las niñas*) y una tragedia (*Pelayo*) neoclásicas. En este panorama, hay ausencias (por ejemplo, Mira de Amescua) y presencias que hoy no consideramos en absoluto canónicas: el ya mencionado Diamante (con *El honrador de su padre*, una reelaboración dramática de la historia del Cid), Luis de Belmonte (con la misma comedia que ya había traducido Monti), Juan de Matos Fragoso (presente con dos comedias, *La dicha por el desprecio y Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo*). Pero otro buen puñado de obras traducidas pertenecen a dramaturgos que sí se consideran hoy importantes en la formación y el desarrollo de la comedia nueva, y que nunca hasta ese momento se habían traducido al italiano: *Los malcasados de Valencia* de Guillén de Castro; *El tejedor de Segovia*, *Ganar amigos*, *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa* de

¹⁰ Para una lista de los títulos incluidos en el *Tesoro*, remito al Apéndice 2 de Rogai 2013.

Juan Ruiz de Alarcón; *Don Gil de las calzas verdes*, *La prudencia en la mujer*, *Marta la piadosa* de Tirso (*El burlador de Sevilla*, traducido por La Cecilia con *Il convitato di pietra*, ya tenía una larga trayectoria de adaptaciones en el siglo XVII); *El amor al uso* de Antonio de Solís; *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara; *No hay vida como la honra*, de Juan Pérez de Montalbán. De Moreto, dramaturgo ya muy adaptado en Italia desde el siglo XVII, La Cecilia vuelve a proponer *El desdén con el desdén*, añadiendo al corpus de sus traducciones *El valiente justiciero y ricohombre de Alcalá* y *El lindo don Diego*. De Rojas Zorrilla, vuelve a traducir *Del rey abajo ninguno*, ya escogido por Monti, y le añade *Donde hay agravios no hay celos* y *Entre bobos anda el juego*. También propone *El conde de Sex* de Antonio Coello (que, siguiendo a Ochoa, atribuye a Felipe IV), un drama que ya había sido adaptado al italiano repetidas veces en el siglo XVII (cf. Lanfossi 2009).

No es ahora el momento de profundizar en un análisis de las estrategias traductoras de La Cecilia (se trata de un territorio de estudio casi virgen¹¹) ni de interrogarse acerca del criterio que lo lleva a elegir las piezas mencionadas entre las muchas más que edita Ochoa: sin ir más lejos, ¿por qué prefiere a Juan Pérez de Montalbán y no a Mira de Amescua, dramaturgos ambos que figuran en Ochoa con solo un texto? Baste a este respecto lo ya dicho acerca del desequilibrio entre un Calderón trágico y un Lope cómico que caracteriza su colección. Lo que me interesa subrayar es que nunca más volveremos a encontrar en el panorama italiano un conjunto tan amplio de textos del teatro áureo (treinta y nueve, incluyendo en la nómina a Cervantes y excluyendo a los renacentistas), reunidos por un mismo traductor y escogidos con la intención de ofrecer un cuadro del desarrollo diacrónico de dicho teatro.

¹¹ Con excepción del ya muchas veces citado artículo de Rogai (2013).

2 Las traducciones del teatro áureo en el siglo XX y hasta nuestros días

En el siglo XX, mientras se multiplican las traducciones de una sola obra, a lo sumo dos, las colecciones de piezas de teatro áureo traducidas al italiano se hacen menos extensas y se dedican por lo general a un solo dramaturgo: Calderón, Lope o Tirso.¹² El desfase cronológico en la aparición de estas colecciones es de por sí significativo de la curva del interés que cada uno de estos autores suscita en la cultura italiana. No extraña que el primero en protagonizar una selección anotológica sea Calderón (1920-21); el interés por Lope al contrario se despierta más tarde – la primera colección que se le dedica es de 1942 –,¹³ pero pronto se muestra más vivaz: hasta los años setenta las colecciones de piezas traducidas de Lope (1943, 1950, 1964, 1968) preceden las que se dedican a Calderón (1949, 1958, 1970, 1971). Tirso en cambio no alcanza nunca a recuperar la diferencia que ya caracterizaba su recepción en las traducciones del siglo XIX con respecto a Lope y sobre todo a Calderón: la primera colección que se le dedica es de 1950, y hasta los años setenta solo encontramos otra, publicada en 1962.¹⁴ El desfase que acabo de señalar se repite en la importante colección

¹² Para la redacción de este apartado me ha sido muy útil Crivellari 2008, que se dedica especialmente a las puestas en escena; recuerdo también a Simini 2000, que reseña algunas traducciones italianas de Lope, y Cancelliere 2000a, dedicado a las traducciones calderonianas. He rastreado el catálogo del Sistema Bibliotecario Nacional italiano en busca de traducciones y adaptaciones no mencionadas por estos críticos (y aun así es posible que se me haya escapado algún dato). No he consignado ni en el apéndice ni en la bibliografía las adaptaciones para el teatro, la radio o la televisión que no hayan dado lugar a textos impresos; solo doy el dato en nota, eventualmente remitiendo para más información a Crivellari 2008. No he podido consultar las fichas de la base de datos CLECSI (*Catalogo di Letteratura catalana, spagnola e ispanoamericana. Traduzioni italiane del Novecento*), dirigida por Alfonsina De Benedetto e Ines Ravasini, que incluye obras literarias traducidas al italiano entre 1900 y 1945; en el momento en que elaboré este artículo, la base de datos ya no podía consultarse en línea por razones técnicas. He consultado De Benedetto 2012, que elabora los datos recogidos hasta esa fecha en el CLECSI, y cuyas apéndices me han permitido añadir algunos títulos que no había rastreado. Remito a este estudio para una primera aproximación al fenómeno de las traducciones desde la perspectiva de la sociología de la literatura, con atención a los condicionantes socioculturales y económicos que determinaron la política de las editoriales.

¹³ Debo decir que de esta colección de 1942 no figura ni el editor ni el contenido en el catálogo del SBN italiano; no obstante la ayuda de Salomé Vuelta, a la que doy las gracias por ello, no he podido consultarla, debido a que la única copia existente en Italia se encuentra en la Sala Música de la Biblioteca Nacional de Florencia, con un horario extremadamente reducido y restricciones de consulta. El cierre de las bibliotecas debido al confinamiento por la epidemia de COVID-19 me impidió definitivamente el acceso a este volumen en los plazos exigidos por la entrega de estas páginas a los editores.

¹⁴ No consigno las reediciones de cada una de estas colecciones para no abultar en exceso el panorama de datos ya muy rico de estas páginas; pero no se me escapa que sería necesario considerarlas para afinar y eventualmente matizar las consideraciones que propongo basándome en las primeras ediciones.

que, hacia el final del siglo XX, consagra esta tríada de dramaturgos como representativos del *Teatro del "Siglo de Oro"*: título colectivo que se escogió para un conjunto de tres volúmenes de cuya coordinación general se encargó Carmelo Samonà para la editorial Garzanti, dedicados a Lope (1989), Calderón (1990) y Tirso (1991). Se trata de una operación editorial de gran calado en la que participan algunos de los mejores especialistas académicos de teatro áureo de la época: Mario Socrate, el mismo Samonà, Maria Grazia Profeti coordinan cada uno un volumen, además de traducir una o más obras; entre los traductores figuran otros estudiosos y docentes universitarios como Giovanni Caravaggi, Giulia Poggi, Cesare Acutis, Roberto Paoli, Dario Puccini, al lado de poetas y traductores como Mario Luzi y Francesco Tentori Montalto. El proyecto cultural común a los tres coordinadores es el de ofrecer al lector italiano una selección de textos del teatro áureo filtrados a través de las investigaciones más recientes y restituidos a la belleza poética que los anima en el original español polimétrico. De hecho, todas las traducciones incluidas en los tres volúmenes son en verso, lo que consagra a nivel metodológico una elección traductora que en las décadas anteriores había sido fruto de experimentos individuales: las traducciones de *La vida es sueño* y *Las bizarrias de Belisa* por Gherardo Marone (1920 y 1925), de *El mejor alcalde el Rey* por Raffaello Melani (1942), de *El caballero de Olmedo* por Mario Socrate (1963), de *La vida es sueño* (drama y auto sacramental) por Luisa Orioli (1967). El ejemplo de Socrate, poeta y académico, tardó algo en cundir en la Universidad y en el ambiente intelectual que frecuentaba, pero generó luego un alud imparable: desde la traducción en verso de *El nacimiento de Cristo* de Lope por Samonà (1985), hasta la defensa apasionada de la traducción poética del teatro áureo que llevó a cabo Profeti en numerosísimas ocasiones, erigiéndose ella misma en ejemplo con dos traducciones de Lope (*Arte Nuevo de hacer comedias*, *El castigo sin venganza*) en el volumen coordinado por Socrate y coordinando a su vez el volumen dedicado a Tirso en la mencionada empresa del *Teatro del "Siglo de Oro"* en la editorial Garzanti. A partir de esa colección, la que antes era la orientación minoritaria en las traducciones de teatro áureo - traducir en verso - se vuelve mayoritaria. De hecho, después de 1989-91, se multiplican las traducciones poéticas: *La vida es sueño* (Cancelliere 1995;¹⁵ Antonucci 2009), *El burlador de Sevilla* (Dolfi 1998; D'Agostino 2011), *El príncipe constante* (Cancelliere 2001), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (Fiorellino 2003), *El perro del hortelano* (Fiorellino 2006), *Lo fingido verdadero*

¹⁵ La traducción de Cancelliere distribuye el texto en versos libres, por lo que - para citar Domínguez Caparrós (1999) - «se aproxima rítmicamente a la prosa». Ver al respecto Cancelliere 2000b.

(Vecchia 2008),¹⁶ *La serrana de la Vera* (Rogai 2010), *Las bizarriás de Belisa* (Vaiopoulos 2012), *El desdén con el desdén* (Di Pastena 2012). Algunas de estas traducciones se incluirán entre 2014 y 2015 en otra gran colección de teatro áureo, esta vez coordinada por Maria Grazia Profeti y publicada por la editorial Bompiani, que se propone entre otras cosas ampliar el canon de los dramaturgos presentados al lector italiano: no solo, pues, Lope, Calderón y Tirso, sino también Cervantes, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Mira de Amescua, Moreto. Y, por supuesto, todos traducidos en verso, tratando de reproducir la polimetría original. Volveré más adelante sobre la elección de títulos que caracteriza la tríada Lope-Calderón-Tirso en esta colección; ahora me importa subrayar que es la primera vez desde el siglo XIX que se vuelven a traducir *La entretenida* de Cervantes (por Davide Baiocchi y Marco Ottaiano) y *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla (por Silvia Rogai); que es la primera vez en absoluto que se traduce *El ejemplo mayor de la desdicha* de Mira (por Selena Simoniatti); que las traducciones de Vélez (*La serrana de la Vera*, por Rogai) y de Moreto (*El desdén con el desdén*, por Di Pastena) incluidas en la colección, aunque publicadas con anterioridad, son las primeras de estos dos dramaturgos después del siglo XIX.

En el siglo XX, el único proyecto parecido al de esta colección dirigida por Profeti, aunque muy inferior en cuanto al número de títulos, es el *Teatro spagnolo* coordinado por Elio Vittorini (1941). Allí, al lado de una *Celestina* reducida, figuraban tres entremeses cervantinos (*La guarda cuidadosa*, *El retablo de las maravillas*, *El viejo celoso*), un drama de Lope (*Fuente Ovejuna*), una comedia de Tirso (*El vergonzoso en palacio*), una de Ruiz de Alarcón (*Las paredes oyen*), y dos dramas calderonianos (*El alcalde de Zalamea*, *El mágico prodigioso*). El corpus escogido marcaba un interesante cambio de paso en relación con las preferencias decimonónicas, al menos en lo que a Lope se refiere: el Lope cómico dejaba paso al Lope dramático, con una obra - *Fuente Ovejuna* - que nunca había sido adaptada ni traducida al italiano, y cuya traducción por Ferrarin será la primera de diez que se realizarán a lo largo de las décadas siguientes.¹⁷ Al revés, el Cervantes trágico de *La Numancia*, traducido por La Cecilia, desaparece, sustituido por el Cervantes entremesista;¹⁸ y merece la pena observar que quien

¹⁶ En realidad, esta traducción es solo parcialmente poética, en cuanto escoge traducir en prosa la acción marco, y en verso el 'teatro en el teatro', o sea, la acción recibida por Ginés y sus compañeros ante Diocleciano.

¹⁷ La elección de piezas traducidas que caracteriza la antología preparada por el mismo Ferrarin (Vega 1943) refleja esta nueva orientación: solo una comedia, *El acero de Madrid*, y tres dramas: *Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*.

¹⁸ Los *Entremeses* tendrán una amplia fortuna editorial en Italia, desde la primera traducción de conjunto de Giannini (1915) hasta la más reciente de De Salvi (1993), pasando por las de renombrados hispanistas como Bodini (1972) y Rossi (1990).

lo traduce es todo un poeta, Eugenio Montale, en su primera y - que yo sepa - única experiencia de traducción de autores españoles. Por otra parte, los traductores que comparten con él esta aventura editorial son en su mayoría escritores: Corrado Alvaro (*La Celestina*), Sergio Solmi (*El alcalde de Zalamea*), Carlo Bo (*Las paredes oyen* y *El mágico prodigioso*); Vittorini también traduce muchos textos, pero de dramaturgos más modernos (Ramón de la Cruz, Valle-Inclán, Lorca).¹⁹ Se inaugura así una estación importante en la difusión italiana del teatro áureo, la de los traductores-literatos (recordemos a Gadda traduciendo *La verdad sospechosa* de Alarcón para la RAI en 1954),²⁰ que a veces son también filólogos, hispanistas y profesores universitarios, como Carlo Bo (la misma doble faceta de docentes y escritores caracterizará más tarde a Socrate y Samonà). No estará de más recordar que en su mayoría las colecciones de textos de teatro áureo que se publican en Italia en el siglo XX son obra de filólogos románicos y de hispanistas: el primero fue Angelo Monteverdi, que se responsabilizó de la antología calderoniana de 1920-21 y de las traducciones allí incluidas; a Mario Casella le debemos las dos colecciones dedicadas a Calderón (1949) y a Lope (Vega 1950) por la editorial Sansoni; Ermanno Caldera cuida la reedición de dos viejas traducciones de Berra a las que añade dos nuevas, en la antología calderoniana de 1958; Giulia Poggi se encarga de la reedición en 1984 de las tres traducciones tirsianas de Gherardo Marone ya publicadas en volumen en 1962.

Al lado de las colecciones, el panorama de las traducciones de textos del teatro áureo se enriquece en el siglo XX, como apuntaba al comienzo de este apartado, con muchos títulos publicadas singularmente, o a lo sumo en volúmenes que reúnen dos obras. En este cometido de difusión cultural y mediación lingüística vuelve a observarse el papel central de hispanistas como Macrì (1949), Buonomi (1984), Dolfi (1989), Bastianelli (1993), Cancelliere (1995), además de todos los ya mencionados que participan en el *Teatro del "Siglo de Oro"* (1989-91) y en el *Teatro dei Secoli d'Oro* (Profeti 2014, 2015). Entre esta nómina habrá de destacar dos figuras de hispanistas que nunca tuvieron una vinculación institucional con la Universidad italiana, pero cuya labor de traductores fue importantísima. El primero fue Gherardo Marone, quien, después de la ya mencionada traducción poética de *La vida es sueño* (la primera en Italia, y la primera que elige como título *La vita è sogno*),²¹ traduce en 1925 dos títulos de Lope, uno dramático (y de autoría hoy discutida), *La estrella de Sevilla*, otro cómico, *Las bizarrias de Belisa*, y en 1933 dos comedias de Tirso, *Don Gil de*

¹⁹ Sobre la diferente actitud hacia la literatura española que caracteriza a Vittorini y Bo, a pesar de haber colaborado en este proyecto, puede verse De Benedetto 2018.

²⁰ Gadda 1977 y 1993.

²¹ Ver al respecto Antonucci 2011.

las calzas verdes (ya presente en *La Cecilia*) y, novedad absoluta en Italia, *El vergonzoso en palacio*, a las que se añade *El burlador de Sevilla* recuperado para la colección tirsiana de 1962. Aún más incisiva la actividad del que fue sin duda el traductor más prolífico del siglo XX en cuanto a obras del teatro áureo se refiere (y no solo, pues tradujo asimismo *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, y un largo etcétera de autores más modernos como Galdós, Valera, Benavente, Valle-Inclán, Unamuno, Marquina): Antonio Gasparetti. A partir de los años cincuenta, Gasparetti tradujo en sendos volúmenes, la mayoría publicados por la editorial Rizzoli en la económica colección BUR, hasta dieciocho textos de teatro del Siglo de Oro. Gasparetti es el único traductor del siglo XX que vuelve a proponer al público italiano obras cuales *La esclava de su galán* de Lope, *Casa con dos puertas* de Calderón, *La prudencia en la mujer* de Tirso, *El lindo don Diego* de Moreno, solo traducidas antes por *La Cecilia* o Monti y que nadie más traducirá después de él. Traduce, por primera vez en Italia, una tragedia calderoniana tan importante como *El pintor de su deshonra*; y otras que al contrario no llegarán a entrar en el canon italiano, cuales *La buena guarda*, *Lo cierto por lo dudosos*, *Las famosas asturianas* de Lope. Es asimismo el primero que traduce al italiano a Mira de Amescua, del que escoge *El esclavo del demonio*.

Antes de Gasparetti, el corpus dramático lopesco conocido en Italia ya se había enriquecido notablemente gracias a Antonio R. Ferrarin (Vega 1943) y a Raffaello Melani (Vega 1950). A Ferrarin se le deben las primeras traducciones de dos tragicomedias hoy consideradas canónicas, como *Peribáñez* y *El caballero de Olmedo*, además de la primera (y única) traducción de *El acero de Madrid*; a Melani la de una serie de títulos desconocidos con anterioridad en Italia y que no volverán a traducirse (*El anzuelo de Fenisa*, *Amar sin saber a quién*, *La moza de cántaro*, *La noche de San Juan*, *Porfiar hasta morir*) más *La boba para los otros y discreta para sí* que solo se volverá a traducir para el teatro en 1967 por Jacobbi. Aunque menos prolífico, a Cesco Vian (Vega 1964) debe atribuirse el mérito de haber traducido por primera vez al italiano otra obra cumbre del teatro trágico lopesco, *El castigo sin venganza*; también le debemos la primera y única traducción italiana de la divertida comedia urbana *Santiago el verde*.

En cuanto a Calderón, también se observa una remodelación del corpus traducido con respecto al que habían propuesto en el siglo XIX Monti y *La Cecilia*. El fenómeno más llamativo es la abundancia de autos sacramentales, desdeñados por los traductores del XIX: desde la primera traducción italiana de *El gran teatro del mundo* (Polvara 1938), hasta la última - por ahora - de *El año santo de Roma* (Precht 2017), contamos once traducciones de siete autos, el más afortunado de los cuales, con siete versiones diferentes, es *El gran teatro del mundo*, seguido por *La vida es sueño* con dos. Por otra parte, hasta trece títulos calderonianos traducidos en el siglo XIX dejan de tradu-

cirse: entre ellos, tragedias como *A secreto agravio secreta venganza* y *El mayor monstruo del mundo*; y comedias cuya fortuna italiana tenía una larga trayectoria, como *El secreto a voces*, *El alcaide de sí mismo*, *Peor está que estaba*. Entre estos dos extremos, el corpus de obras traducidas de Calderón tiende a una mayor estabilidad con respecto al de Lope. Considérese por ejemplo la antología de Berra-Calderá (Calderón 1958): contiene prácticamente los mismos títulos que la de Monteverdi (Calderón 1920-21): *La vida es sueño*, *El príncipe constante*, *El mágico prodigioso*, con la sola variante de que en lugar de un drama religioso como *La devoción de la cruz* se introduce una comedia como *La dama duende*. A su vez, la antología al cuidado de Cesco Vian (Calderón 1979) repite las elecciones de Calderá, añadiendo solo *El médico de su honra* y *El divino Orfeo*. Tampoco varía mucho el panorama en las colecciones dirigidas por Samonà (Calderón 1990) y Profeti (2015): en ambas encontramos *La vida es sueño*, *El pintor de su deshonra*, *El alcalde de Zalamea*; en la más reciente se elimina *El gran teatro del mundo* y se añaden *La dama duende* y *El príncipe constante*. Es, como se ve, un canon relativamente estable, en el que no logran introducirse obras maestras como *La hija del aire*, solo traducida en 1971 por Buttafava; ni, con más razón, títulos poco canónicos aunque interesantísimos como *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, *Antes que todo es mi dama*, *La cisma de Inglaterra*, cuya traducción debemos a Carlesi (Calderón 1949). De hecho, los dos únicos cambios significativos que el siglo XX aporta al canon calderoniano con respecto al que definieron los traductores del siglo XIX son *El mágico prodigioso* y *El pintor de su deshonra*.

La situación de las traducciones de Tirso es aún distinta: aunque mucho más reducido con respecto al de Lope y sobre todo de Calderón que nos transmite el siglo XIX, el corpus de sus obras traducidas al italiano se mantiene sustancialmente (de tres obras reunidas por La Cecilia vuelven a traducirse dos) y se le añaden cinco títulos más, es decir, que aumenta del 233% en proporción. Y no es solo eso, sino que la mayoría de estos nuevos títulos se traducen muchas veces, especialmente *El burlador de Sevilla* que, con nueve traducciones, se coloca en el restringido número de obras de teatro áureo más traducidas en Italia. Cierto, es paradójico que con toda probabilidad no se trate de una pieza compuesta por Tirso, pero hay que considerar que la fortuna de una intriga dramática prescinde al fin y al cabo de la persona del dramaturgo, terminando por cobrar vida propia, tanto más en el caso de la historia inmortal del don Juan.

3 Consideraciones conclusivas

Remitiendo al apéndice final para un cuadro sinóptico que agilice la consulta y la visualización de la enorme cantidad de datos que hemos venido desgranando a lo largo de estas páginas, me limitaré a apuntar aquí algunas observaciones conclusivas. Lo primero que llama la atención es que muchos textos que La Cecilia y Monti presentan al público italiano de su tiempo ya no vuelvan a traducirse. Si es bastante comprensible que hayan dejado de proponerse al lector obras de dramaturgos menores (Diamante, Coello, Belmonte, Matos Fragoso), lo es menos el olvido en que caen dramaturgos como Guillén de Castro, Antonio de Solís, Pérez de Montalbán, cuya calificación de 'menores' solo es explicable en comparación con Lope, Calderón y Tirso; algo parecido puede observarse de dramaturgos como Vélez de Guevara, Moreto y Rojas Zorrilla, que volverán a traducirse al italiano solo en tiempos recentísimos. En cuanto a la tríada Lope-Calderón-Tirso, es llamativa la desproporción entre el número de obras traducidas de cada uno de los tres dramaturgos en los dos siglos: Lope avanza enormemente, de nueve a treinta títulos; también avanza, aunque menos, Tirso, que pasa de tres a siete títulos; Calderón en cambio se mantiene sustancialmente estable, pasando de los veinte títulos del siglo XIX a los veintiuno del siglo XX, y esto, como hemos dicho, solo gracias a los autos sacramentales, porque, si no contamos con estos, el corpus de comedias y tragedias traducidas baja a catorce (contando *La hija del aire* como dos títulos, por la primera y la segunda parte).

Y es justamente de este dato que se puede partir para reflexionar sobre la configuración genérica del canon italiano de las 'tres coronas' del teatro áureo. El siglo XX hereda la visión decimonónica de un Calderón sustancialmente trágico, manteniendo sus títulos centrales (*El príncipe constante*, *La devoción de la cruz*, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra*), profundizándola con la adquisición de *La hija del aire* y *El pintor de su deshonra*, e insistiendo en la vertiente religiosa de su dramaturgia con la traducción de *El mágico prodigioso*, *La cisma de Inglaterra* y de los autos; abandona en cambio muchas comedias suyas traducidas en el siglo XIX, conservando solo *La dama duende* y *Casa con dos puertas*, a las que añade *Antes que todo es mi dama*. El desequilibrio genérico, y temático, es inequívoco: el Calderón italiano es básicamente un dramaturgo grave y contrarreformista, en cuyos dramas combaten violencia, religión, honor y ansia de poder, arrastrando a los personajes a la tragedia. Su producción cómica es infrarrepresentada, por no hablar de su producción de tema histórico, mitológico y palatino, del todo ausente. La recepción de Lope es más compleja. Mientras un drama como *El alcalde de Zalamea* calderoniano ya había merecido la atención de los traductores en el siglo XIX, y seguirá acaparán-

dola hasta nuestros días, el descubrimiento de los dramas del honor campesino de Lope es una novedad del siglo XX: primero *El mejor alcalde el Rey* (Monteverdi 1922), luego *Fuente Ovejuna* (en Vittorini 1941), seguido por *Peribáñez* (Vega 1943). El que más fortuna ha tenido es sin duda *Fuente Ovejuna*, que con diez traducciones se coloca en la cumbre de las piezas áureas más traducidas en Italia. No es imposible que la ideología haya desempeñado un papel en esta preferencia: es bien sabido que la rebeldía ante el tirano se configura en *Fuente Ovejuna* como un acto colectivo (a diferencia de lo que sucede en *Peribáñez* y *El mejor alcalde el Rey*), por lo que ha podido leerse como obra revolucionaria. En la línea de las tragedias que esencianan los estragos de la tiranía se coloca también *La estrella de Sevilla* (falsamente atribuida a Lope), cuya fortuna se concentra entre 1924 (Giannini) y 1925 (Marone) con una última traducción en 1965 (Gasparetti 1965e). Más duradero el éxito de tragedias cuales *El caballero de Olmedo* (seis traducciones) y *El castigo sin venganza* (cinco), que también es una novedad del siglo XX. Si por una parte este corpus trágico de nueva adquisición modifica el perfil sustancialmente cómico del Lope decimonónico, no puede decirse por otra que los traductores modernos hayan desdeñado, como sucede en cambio con Calderón, el rico caudal de sus comedias. Muy al contrario: en el siglo XX se traducen por primera vez comedias hoy tan canónicas como *Las bizarriás de Belisa* (tres traducciones) y *La dama boba* (seis), y otras que no tienen tanta fortuna pues solo se traducen una vez, pero que conforman un corpus importante, sobre todo en comparación con Calderón: *El acero de Madrid, Amar sin saber a quién, El anzuelo de Fenisa, La discreta enamorada, Los melindres de Belisa, La moza de cántaro, La noche de san Juan, Santiago el Verde, El villano en su rincón*. Asimismo, se mantiene en el siglo XX la fortuna de comedias ya traducidas en el XIX, como *La esclava de su galán* y *El perro del hortelano*, convertida esta en un título canónico del Lope cómico, quizás debido a su forma de cuestionar la noción de honor nobiliario, tan irreverente y tan distinta del planteamiento calderoniano. No faltan traducciones de piezas de tema religioso (*La buena guarda, Lo fingido verdadero, El santo negro Rosambuco*) o histórico (*La amistad pagada, Las famosas asturianas, Lo cierto por lo dudoso*) pero, en general, puede decirse que el abanico dramático del Lope 'italiano', en los siglos XX y XXI, es mucho más variado que el de Calderón. También en las traducciones de Tirso se observa cierta preferencia por la comedia, si se considera que títulos como *El vergonzoso en palacio, Desde Toledo a Madrid, Por el sótano y el torno*, novedades del siglo XX, se suman al ya conocido *Don Gil de las calzas verdes*, superando el sector de los dramas, en el que se observa la adquisición de *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado*, cuya paternidad tirsiana se ve puesta en tela de juicio hoy por la mayoría de los estudiosos.

Y finalmente, puede ser de interés comprobar cuáles son los títulos que se instalan en la cumbre del canon: los más traducidos en absoluto, desde el siglo XIX hasta nuestros días. La que se lleva la palma es *La vida es sueño* con dieciséis traducciones, seguida por *El alcalde de Zalamea y Fuente Ovejuna* (diez cada una), *El burlador de Sevilla* (nueve), *El príncipe constante* (ocho). Todas sin excepción son obras de talante trágico, y Calderón ocupa el primer sitio en este palmarés, con tres títulos, mientras que Lope y Tirso solo figuran con uno. La preferencia cultural por la tragedia, pues, sigue muy activa a la hora de proponer operaciones de traducción, favoreciendo la concentración en algunos títulos, y sigue premiando a Calderón, cuyo canon, como hemos visto, es más antiguo que el de Lope o de Tirso y por ello más estable, aun a expensas de un conocimiento más completo e ideológicamente menos sesgado de su producción dramática.

Apéndice²²
Corpus de piezas traducidas de dramaturgos ‘menores’

Siglo XIX	Siglos XX y XXI
Luis Belmonte Bermúdez <i>El diablo predicador y mayor contrario amigo</i> (Monti 1841; La Cecilia 1859, VIII)	
Guillén de Castro <i>Los malcasados de Valencia</i> (La Cecilia 1857, II)	
Miguel de Cervantes <i>La entretenida</i> (La Cecilia 1857, II) <i>La Numancia</i> (La Cecilia 1857, II)	Miguel de Cervantes <i>La entretenida</i> (Baiocchi-Ottaiano, en: Profeti 2014) <i>La guarda cuidadosa</i> (Montale, en: Vittorini 1941) <i>El viejo celoso</i> (Montale, en: Vittorini 1941) <i>El retablo de las maravillas</i> (Montale, en: Vittorini 1941) <i>Intermezzi</i> (Giannini 1915; Smergani 1964; Bodini 1972; Rossi 1990; De Salvi 1993)
Antonio Coello <i>El conde de Sex</i> (La Cecilia 1859, VIII)	
Juan Bautista Diamante <i>El honrador de su padre</i> (La Cecilia 1859, VIII)	
Juan de Matos Fragoso <i>Lorenzo me llamo, y carbonero de Toledo</i> (La Cecilia 1859, VII) <i>La dicha por el despecho</i> (La Cecilia 1859, VII)	Antonio Mira de Amescua <i>El esclavo del demonio</i> (Gasparetti 1966a) <i>El ejemplo mayor de la desdicha</i> (Simonatti, en: Profeti 2015)
Juan Pérez de Montalbán <i>No hay vida como la honra</i> (La Cecilia 1859, VII)	
Francisco de Rojas Zorrilla <i>Del rey abajo ninguno</i> (Monti 1840; La Cecilia 1859, VI) <i>Donde hay agravios no hay celos</i> (La Cecilia 1859, VI) <i>Entre bobos anda el juego</i> (La Cecilia 1859, VII)	Francisco de Rojas Zorrilla <i>Entre bobos anda el juego</i> (Rogai, en: Profeti 2015)

22 Los dramaturgos se listan por orden alfabético de apellido. El elenco de obras traducidas sigue el orden alfabético empezando por las traducidas en el siglo XIX; el orden alfabético se vuelve a reanudar para las traducidas en el siglo XX, cuando no coinciden con las que se tradujeron en el siglo anterior. Al final de la lista de comedias va la de piezas breves (entremeses o autos).

Siglo XIX	Siglos XX y XXI
Juan Ruiz de Alarcón	Juan Ruiz de Alarcón
<i>El tejedor de Segovia</i> (La Cecilia 1859, VI)	<i>Ganar amigos</i> (Patti 1928)
<i>Ganar amigos</i> (La Cecilia 1859, VI)	<i>Las paredes oyen</i> (Bo, en: Vittorini 1941)
<i>Las paredes oyen</i> (La Cecilia 1859, VI)	<i>La verdad sospechosa</i> (Gadda 1954 en: Gadda 1977; Gadda 1993; Fiorellino, en: Profeti 2014)
<i>La verdad sospechosa</i> (La Cecilia 1859, VI)	
Antonio de Solís	
<i>El amor al uso</i> (La Cecilia 1859, VIII)	
Luis Vélez de Guevara	Luis Vélez de Guevara
<i>Reinar después de morir</i> (La Cecilia 1859, VII)	<i>La serrana de la Vera</i> (Rogai 2010 y en: Profeti 2015)

Corpus de piezas traducidas de Pedro Calderón de la Barca

Siglo XIX	Siglos XX y XXI
<i>El alcaide de sí mismo</i> (Monti 1855)	
<i>El alcalde de Zalamea</i> (Monti 1855; La Cecilia 1857, III)	<i>El alcalde de Zalamea</i> (Fleres 1906; Prampolini 1926; Taliento 1930; Melani 1938; Solmi, en: Vittorini 1941; Carlesi, en: Calderón 1949; Saba Sardi 1971; Fontana 1985; Caravaggi, en: Calderón 1990 y Profeti 2015)
<i>Amar después de la muerte</i> (Monti, en: Calderón 1838b)	
<i>Las armas de la hermosura</i> (La Cecilia 1858, IV)	
<i>A secreto agravio secreta venganza</i> (Battaglia, en: Calderón 1838a; Monti 1855; La Cecilia 1857, III)	
<i>La aurora en Copacabana</i> (Monti, en: Calderón 1838b)	
<i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> (Monti 1841)	<i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> (Gasparetti 1966c) ¹
<i>La dama duende</i> (Gamboa 1824)	<i>La dama duende</i> (Caldera, en: Calderón 1958; Vian, en: Calderón 1970; Buttafava, en: Calderón 1971; Antonucci, en: Profeti 2015)
<i>La devoción de la cruz</i> (Monti, en: Calderón 1838b; La Cecilia 1857, III)	<i>La devoción de la cruz</i> (Monteverdi, en: Calderón 1921; Carlesi, en: Calderón 1949; Grossi 1957) ²
<i>Dicha y desdicha del nombre</i> (Monti 1855)	
<i>La gran Cenobia</i> (Gamboa 1824)	
<i>Guárdate del agua mansa</i> (anónimo, en: Calderón 1842)	
<i>El José de las mujeres</i> (La Cecilia 1858, IV)	
<i>El mayor monstruo los celos</i> (Monti 1855)	
<i>El médico de su honra</i> (Monti 1841; anónimo, Calderón 1856)	<i>El médico de su honra</i> (Vian, en: Calderón 1970; Gasparetti 1981)

Siglo XIX	Siglos XX y XXI
<i>Peor está que estaba</i> (Monti 1855)	
<i>El príncipe constante</i> (Gamboa 1824; Monti 1835)	<i>El príncipe constante</i> (Monteverdi, en: Calderón 1921; Berra 1931, luego en: Calderón 1958; Carlesi, en: Calderón 1949; D'Annibale 1957; Buttafava, en: Calderón 1971; Cancelliere 2001, y en: Profeti 2015) ³
<i>El purgatorio de san Patricio</i> (Gamboa 1824; Monti 1840; Grion 1870)	
<i>El secreto a voces</i> (Monti 1839)	
<i>La vida es sueño</i> (Monti 1840; La Cecilia 1857, III)	<i>La vida es sueño</i> (Marone 1920; Monteverdi, en: Calderón 1921; Bottoni 1927; Gasparetti 1928; Berra 1931, luego en: Calderón 1958; Malipiero 1942; ⁴ Pavolini 1943; ⁵ Carlesi, en: Calderón 1949; Orioli 1967; Vian, en: Calderón 1970; D'Amato 1980; ⁶ Cancelliere 1995; ⁷ Puccini, en: Calderón 1990; Antonucci 2009 y en: Profeti 2015)
	<i>Antes que todo es mi dama</i> (Carlesi, en: Calderón 1949)
	<i>La cisma de Inglaterra</i> (Carlesi, en: Calderón 1949)
	<i>Gustos y disgustos son no más que imaginación</i> (Carlesi, en: Calderón 1949)
	<i>La hija del aire 1 y 2</i> (Buttafava, en: Calderón 1971) ⁸
	<i>El mágico prodigioso</i> (Monteverdi, en: Calderón 1921; Ferrarin 1932; Bo, en: Vittorini 1941; Carlesi, en: Calderón 1949; Caldera, en: Calderón 1958; Vian, en: Calderón 1970; Buttafava, en: Calderón 1971; Carpani 2003)
	<i>El pintor de su deshonor</i> (Gasparetti 1981; Acutis, en: Calderón 1990; Marcello, en: Profeti 2015)
	<i>El año santo de Roma</i> (Precht 2017)
	<i>La cena del rey Baltasar</i> (Buttafava, en: Calderón 1971)
	<i>El divino Orfeo</i> (Vian, en: Calderón 1970)
	<i>Los encantos de la Culpa</i> (Buttafava, en: Calderón 1971)
	<i>El gran teatro del mundo</i> (Polvara 1938; Saba Sardi, en: Calderón 1970; Buttafava, en: Calderón 1971; Tentori Montalto, en: Calderón 1990) ⁹
	<i>El veneno y la triaca</i> (Greppi 1999)
	<i>La vida es sueño, auto</i> (Orioli 1967; Buttafava, en: Calderón 1971)

¹ Según informa Crivellari (2008, 199) el director Alessandro Brissoni realizó una traducción y adaptación escénica para una representación en el Teatro Olímpico de Vicenza en 1963, de la que no se conserva edición.

Siglo XIX	Siglos XX y XXI
2 Queda constancia en los archivos del Teatro Stabile de Turín de un montaje de <i>La devozione alla Croce</i> con traducción y adaptación de Roberto Lerici, en 1967, de la que no hay ediciones.	
3 La traducción de Cancelliere sirvió para la puesta en escena dirigida por Cesare Lievi en el Piccolo de Milán en 2001 (Crivellari 2008, 200).	
4 Se trata de una adaptación para música compuesta por el mismo Malipiero.	
5 La puesta en escena de esta adaptación dirigida por Pavolini tuvo lugar en 1940. Ver al respecto Crivellari (2008, 197).	
6 La traducción se debe al director que llevó a la escena <i>La vida es sueño</i> en el Piccolo de Milán durante la temporada 1979-80.	
7 Esta traducción también se realizó para una puesta en escena en el Teatro Biondo de Palermo, con la dirección de Pietro Carriglio.	
8 Existe una versión rítmica de Enrica Cancelliere, nunca publicada, que sirvió para la puesta en escena de Roberto Guicciardini que se llevó a las tablas en 1996 en el Piccolo de Milán y en el Teatro Vascello de Roma, y en 1997 en el Festival de Teatro Clásico de Almagro (Froldi 2003, 149).	
9 Se tiene constancia de al menos tres traducciones para la escena, que no se publicaron: la de Raffaello Lavagna que se estrenó en Orvieto en 1950 y luego en Roma en 1969, con la dirección de Andrea Camilleri; la de Luciano Folgore, para la dirección de Pietro Masserano Taricco, en un espectáculo emitido por la RAI en 1951; la de Ignazio Delogu para una puesta en escena en el Teatro Olímpico de Vicenza con la dirección de Giorgio Marini en 1988 (Crivellari 2008, 198-9); de las dos primeras representaciones se conservan vídeos consignados en el SBN italiano.	

Corpus de piezas traducidas de Tirso de Molina

Siglo XIX	Siglos XX y XXI
<i>Don Gil de las calzas verdes</i> (La Cecilia 1858, IV)	<i>Don Gil de las calzas verdes</i> (Marone 1933; Brissoni 1943; G. Poggi e I. Poggi Nuccio, en: Profeti 2014)
<i>Marta la piadosa</i> (La Cecilia 1859, VII)	
<i>La prudencia en la mujer</i> (La Cecilia 1858, IV)	<i>La prudencia en la mujer</i> (Ferrarin, en: Tirso 1950; Gasparetti 1967)
	<i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra</i> (Szombathely 1916; Ferrarin, en: Tirso 1950; Gasparetti 1956; Marone, en: Tirso 1962; Buonomi 1984; Dolfi 1998; Paoli, en: Tirso 1991; D'Agostino 2011; Profeti, en: Profeti 2014)
	<i>El condenado por desconfiado</i> (Zucca 1959; Luzi, en: Tirso 1991; Cara, en: Profeti 2014) ¹
	<i>Desde Toledo a Madrid</i> (Tirso 1950)
	<i>Por el sótano y el torno</i> (Dolfi 1989)
	<i>El vergonzoso en palacio</i> (Marone 1933; Ferrarin, en: Vittorini 1941; Poggi, en: Tirso 1991 y Profeti 2014)

1 El drama fue traducido también por Lorenzo Giusso (*Il condannato per disperazione*), para una representación RAI de 1954 de la que solo existe una grabación sonora consignada en el SBN italiano.

Corpus de piezas traducidas de Lope de Vega

Siglo XIX	Siglos XX y XXI
<i>La esclava de su galán</i> (La Cecilia 1857, II)	<i>La esclava de su galán</i> (Gasparetti 1965b)
<i>Las flores de Don Juan y rico y pobre trocados</i> (La Cecilia 1858, V)	
<i>La fuerza lastimosa</i> (Monti 1841)	
<i>La hermosa fea</i> (La Cecilia 1857, III)	
<i>El honrado hermano</i> (La Cecilia 1858, V)	
<i>Los locos de Valencia</i> (La Cecilia 1858, V)	
<i>El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón</i> (La Cecilia 1857, III)	<i>El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón</i> (D'Annibale 1959; Bullegas 1992)
<i>El perro del hortelano</i> (La Cecilia 1857, III)	<i>El perro del hortelano</i> (Giachino 1940; Gasparetti 1966b; Fiorellino 2006)
<i>¡Si no vieran las mujeres!</i> (La Cecilia 1858, V)	
	<i>El acero de Madrid</i> (Lope 1943)
	<i>Amar sin saber a quién</i> (Melani, en: Vega 1950)
	<i>La amistad pagada</i> (Bastianelli 1993)
	<i>El anzuelo de Fenisa</i> (Melani 1944 y en: Vega 1950)
	<i>Las bizarrías de Belisa</i> (Marone 1925; Melani, en: Vega 1950; Vaiopoulos 2012)
	<i>La boba para los otros y discreta para sí</i> (Melani, en: Vega 1950; Jacobbi 2003 [ma 1967])
	<i>La buena guarda</i> (Gasparetti 1959)
	<i>El caballero de Olmedo</i> (Ferrarin, en: Lope 1943; Melani, en: Vega 1950; Socrate 1963, y en: Vega 1989; Vian, en: Vega 1964; Saba Sardi, en: Vega 1968; Antonucci, en: Profeti 2014)
	<i>El castigo sin venganza</i> (Vian, en: Vega 1964; Gasparetti 1965c; Profeti, en: Vega 1989 y en: Profeti 2014; Pinna 1995)
	<i>Lo cierto por lo dudoso</i> (Gasparetti 1965d)
	<i>La dama boba</i> (Ghisalberti 1938; ¹ Raimondi 1947; Gasparetti 1963a; Vian, en: Vega 1964; Saba Sardi, en: Vega 1968; Trovato 1996 y en: Profeti 2014)
	<i>La discreta enamorada</i> (Macrì 1949)
	<i>La estrella de Sevilla</i> [dudosa] (Giannini 1924; Marone 1925; Gasparetti 1965e)
	<i>Las famosas asturianas</i> (Gasparetti 1963b)
	<i>Lo fingido verdadero</i> (Vecchia 2008)
	<i>Fuente Ovejuna</i> (Ferrarin, en: Vittorini 1941 y en: Lope 1943; Melani, en: Vega 1950; Pacuvio 1952; Vian, en: Vega 1964; Gasparetti 1965f; Saba Sardi, en: Vega 1968; Fersen 1976; ² Cucuccio 1980; Tentori Montalto, en: Lope 1989; Profeti, en: Profeti 2014)

Siglo XIX	Siglos XX y XXI
	<i>El mejor alcalde el Rey</i> (Monteverdi 1922; Melani 1942 y en: Vega 1950; Gasparetti 1955)
	<i>Los melindres de Belisa</i> (Vaiopoulos, en: Profeti 2014)
	<i>La moza de cántaro</i> (Melani, en: Vega 1950)
	<i>El nacimiento de Cristo</i> (Samonà 1985, y en: Lope 1989)
	<i>La noche de San Juan</i> (Melani, en: Vega 1950)
	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> (Ferrarin, en: Lope 1943; Gasparetti 1965a; Fiorellino 2003)
	<i>Porfiar hasta morir</i> (Melani, en: Vega 1950)
	<i>Santiago el Verde</i> (Vian, en: Vega 1964)
	<i>El santo negro Rosambuco</i> (Dell'Aira 1995)
	<i>El villano en su rincón</i> (Macrì 1949)
	<i>La endemoniada, entremés</i> (Marcellini 1941)
1	Se trata del <i>libretto</i> para una ópera lírica con música de Ermanno Wolf-Ferrari, representada en el Teatro alla Scala de Milán en febrero de 1939 (Baldissera 2019).
2	Se trata de una adaptación para la puesta en escena dirigida por el mismo Fersen en el Teatro Stabile de Bolzano en 1975 (Crivellari 2008, 238).

Bibliografía

- Allacci, L. (1666). *Drammaturgia di Leone Allacci divisa in sette Indici*. Roma: Mascardi.
- Antonucci, F. (2007). «Tradurre *La vida es sueño* oggi: alcune riflessioni, alcune proposte». *Quaderni del Dipartimento di Letterature Comparate dell'Università degli Studi di Roma Tre*, 3, 165-80.
- Antonucci, F. (2009). «I testi del teatro classico spagnolo in Italia». *Nuova informazione bibliografica*, VI(1), 105-17.
- Antonucci, F. (2011). «*La vita è sogno* o *La vita è un sogno?* Storia e ragioni della traduzione di un titolo classico». *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, 1, 245-53. <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/1809/2052>.
- Antonucci, F. (2014). «¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?». Rayníé, F. (ed.), *Lope sin fronteras. Críticón*, 122, 83-96.
- Antonucci, F. (2017). «Lope de Vega y los scenari de la *Commedia dell'arte*». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 22, 34-53.
- Antonucci, F. (2020). «Calderón en Italia, en los siglos XVII-XIX: una consideración de conjunto». Ehrlicher, H.; Grünagel, C. (eds), *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales*. Kassel: Reichenberger.
- Antonucci, F.; Tedesco, A. (a cura di) (2016). *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*. Firenze: Olschki.
- Antonucci, F.; Vuelta, S. (a cura di) (2020). *Ricerche sul teatro spagnolo in Italia e Oltralpe (secoli XVI-XVIII)*. Firenze: FUP.
- Baldissera, A. (2019). «Tradurre in suoni il teatro dei Secoli d'Oro: la *Dama bona* di Ermanno Wolf-Ferrari e Mario Ghisalberti». *Il confronto letterario*, 72, 249-72.
- Bastianelli, E. (1993). *Lope de Vega: La amistad pagada. Roma nel teatro di Lope de Vega, parte 1*. Ed. e trad. di E. Bastianelli. Firenze: Opus libri.
- Berra, C. (1931). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è un sogno, Il principe costante*. Torino: UTET.
- Bodini, V. (1972). *Miguel de Cervantes: Intermezzi*. Torino: Einaudi.
- Bottoni, G. (1927). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno*. Milano: C. Signorelli.
- Brissoni, A. (1943). «*Don Gil dalle calze verdi*. Commedia in tre giornate di Tirso da Molina. Riduzione italiana di A. Brissoni». *Il Dramma*, 19(393-394), 67-82.
- Bullegas, S. (1992). *Lope de Vega: Il nuovo mondo scoperto da Cristoforo Colombo*. Torino: Einaudi.
- Buonomi, C. (1984). *Tirso de Molina: Il seduttore di Siviglia e il convitato di pietra*. Pescara: CLUA.
- Calderón de la Barca, P. (1760-63). *Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca que saca a luz don Juan Fernández de Apontes*. 11 vols. Madrid: Viuda de Manuel Fernández e Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición.
- Calderón de la Barca, P. (1827-30). *Las comedias de don Pedro Calderón de la Barca cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keil*. 4 vols. Leipzig: Fleischer.
- Calderón de la Barca, P. (1838a). *Ad oltraggio segreto segreta vendetta*. Trad. di G. Battaglia. Milano: Angelo Bonfanti.

- Calderón de la Barca, P. (1838b). *Amare dopo la morte, La devozione della croce, L'aurora in Copacabana, commedie di Pietro Calderon della Barca*. Trad. di P. Monti. Milano: Società tipografica dei classici italiani.
- Calderón de la Barca, P. (1842). *Guardati dall'acqua cheta. Teatro europeo, ovvero nuova collezione de' migliori componimenti drammatici moderni d'ogni nazione d'Europa...* Dispensa 3. Torino: Libreria della Minerva Subalpina.
- Calderón de la Barca, P. (1856). *Il medico del proprio onore. Dramma in tre atti, nuova versione italiana*. Napoli: Batelli.
- Calderón de la Barca, P. (1920-21). *Drammi*. 2 voll. Ed. e trad. di A. Monteverdi. Firenze: Battistelli. Contiene: *La vita è un sogno, Il mago prodigo* (vol. 1, 1920); *Il principe costante, La devozione alla croce* (vol. 2, 1921).
- Calderón de la Barca, P. (1949). *Teatro*. Ed. di M. Casella; trad. di F. Carlesi. Firenze: Sansoni. Contiene: *La vita è un sogno, La devozione alla Croce, Il mago prodigo, Il principe costante, L'alcalde di Zalamea, Tutto è effetto d'immaginazione, La mia dama avanti tutto, Lo scisma d'Inghilterra*.
- Calderón de la Barca, P. (1958). *Teatro*. Trad. di C. Berra e E. Caldera. Torino: UTET. Contiene: *La vita è un sogno, Il principe costante, Il mago prodigo, La dama folletto*.
- Calderón de la Barca, P. (1970). *Drammi e misteri sacramentali*. Ed. e trad. di C. Vian. Milano: Istituto editoriale italiano. Contiene: *La vita è sogno, Il mago prodigo, Il medico del suo onore, La dama folletto, Il divino Orfeo*.
- Calderón de la Barca, P. (1971). *Teatro scelto*. Trad. di P. Monti e G. Buttafava. Milano: Bietti. Contiene: *Il purgatorio di san Patrizio, Il principe costante, La vita è un sogno, A offesa segreta vendetta segreta, La devozione della Croce, L'alcalde di Zalamea, Il magico prodigo, Il medico del suo onore, La figlia dell'aria Parte prima e Parte seconda, La dama folletto, Casa con due porte è difficile da sorvegliare, Il convito del re Baldassarre, Il gran teatro del mondo, Gli incantesimi della colpa, La vita è sogno (auto)*.
- Calderón de la Barca, P. (1990). *Teatro*. Ed. di C. Samonà. Milano: Garzanti. *Teatro del "Siglo de Oro"*, vol. 2. Contiene: *La vita è sogno* (trad. D. Puccini), *Il pittore del suo disonore* (trad. C. Acutis), *Il giudice di Zalamea* (trad. G. Carravaggi), *Il gran teatro del mondo* (trad. F. Tentori Montalto).
- Cancelliere, E. (1995). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno*. Palermo: Edizioni della fondazione Andrea Biondo – Teatro stabile di Palermo.
- Cancelliere, E. (2000a). «Traducciones de Calderón al italiano en el Siglo XX». Díez Borque, J.M.; Peláez Martín, A. (eds), *Calderón en escena: Siglo XX*. Madrid: Comunidad de Madrid, 255-67.
- Cancelliere, E. (2000b). «Traducir a Calderón». García Lorenzo, L. (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*. Kassel: Reichenberger, 239-78.
- Cancelliere, E. (2001). *Pedro Calderón de la Barca: Il principe costante*. Palermo: Teatro Biondo.
- Carpani, D. (2003). *Pedro Calderón de la Barca: Il mago dei prodigi*. Torino: Einaudi.
- Crivellari, D. (2008). «La recepción del teatro clásico español en Italia», en Huerta Calvo, J. (dir.), «Clásicos sin fronteras». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 24(1), 189-249.
- Cucuccio, G. (1980). *Lope de Vega: Fuente Ovejuna*. Milano: IULM.
- D'Agostino, A. (2011). *Tirso de Molina: Don Giovanni, il beffatore di Siviglia e il convitato di pietra*. Milano: Rizzoli.
- D'Amato, E. (1980). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno*. Milano: Edizioni del Piccolo Teatro di Milano.

- D'Annibale, G. (1957). *Pedro Calderón: Il principe costante*. Pescara: Edizioni Paoline.
- D'Annibale, G. (1959). *Lope de Vega: Il Nuovo Mondo scoperto da Colombo. Dramma in tre atti*. Pescara: Edizioni Paoline.
- De Benedetto, N. (2012). *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*. Lecce-Bari: Pensa multimedia.
- De Benedetto, N. (2018). «Silenzi contigui e lezione di Spagna». De Benedetto, N.; Laskaris, P.; Ravasini, I. (a cura di), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*. Bari-Lecce: Pensa multimedia, 59-79.
- Dell'Aira, A. (1995). *Lope de Vega: Commedia famosa del santo nero Rosambuco della città di Palermo*. Palermo: Palumbo.
- De Salvi, G. (1993). *Miguel de Cervantes: Intermezzi: teatro*. Roma: Instituto Cervantes.
- Di Pastena, E. (2012). *Agustín Moreto: Il disdegno col disdegno*. Pisa: Edizioni ETS.
- Dolfi, L. (1989). *Tirso de Molina: Lo scantinato e la ruota*. Napoli: Liguori.
- Dolfi, L. (1998). *Tirso de Molina: L'ingannatore di Siviglia e il convitato di pietra*. Torino: Einaudi.
- Domínguez Caparrós, J. (1999). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- Ferrarin, A.R. (1932). *Pedro Calderón de la Barca: El mágico prodigioso*. Milán: Mondadori.
- Fersen, A. (1976). *Lope de Vega: Fuenteovejuna*. Bolzano: Presel.
- Fiorellino, B. (2003). *Lope de Vega: Peribáñez e il commendatore di Ocaña*. Ed. di F. Antonucci; trad. di B. Fiorellino. Milano: Rizzoli.
- Fiorellino, B. (2006). *Lope de Vega: Il cane dell'ortolano*. Ed. di F. Antonucci e S. Arata; trad. di B. Fiorellino. Napoli: Liguori.
- Fleres, U. (1906). «Un capolavoro del teatro spagnuolo. L'Alcalde di Zalamea». *Nuova antologia di lettere, scienze ed arti*, Serie 5, 123, 83-98.
- Fontana, L. (1985). *Pedro Calderón de la Barca: L'alcalde di Zalamea*. Genova: Teatro di Genova.
- Froldi, R. (1955). «Giudizi di romantici italiani su Calderón». Mancini, G. (a cura di), *Calderón in Italia. Studi e ricerche*. Pisa: Libreria Goliardica, 65-84.
- Froldi, R. (2003). «La gran comedia de La hija del aire». Tietz, M. (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos = XIII coloquio anglogermano sobre Calderón* (Florencia, 10-14 de julio de 2002). Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 145-61.
- Gadda, C.E. (1977). *La verità sospetta. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*. Ed. di M. Benuzzi Billeter. Milano: Bompiani.
- Gadda, C.E. (1993). *Juan Ruiz de Alarcón: La verità sospetta*. Trad. di C.E. Gadda. Redazione inedita di C. Vela. Torino: Einaudi.
- Gamboa, B. (1824). *Teatro di don Pietro Calderón de la Barca dallo spagnuolo voltato in italiano*. Napoli: Stamperia francese.
- García de la Huerta, V. (1785-86). *Theatro Hespañol*. 16 vols. Madrid: Imprenta Real.
- Gasparetti, A. (1928). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno*. Roma: Istituto C. Colombo.
- Gasparetti, A. (1955). *Lope de Vega: Il miglior giudice è il re*. Milano: Rizzoli.
- Gasparetti, A. (1956). *Tirso de Molina: L'ingannatore di Siviglia e il convitato di pietra*. Milano: Rizzoli.
- Gasparetti, A. (1959). *Lope de Vega: La fedele custode*. Pescara: Edizioni Paoline.
- Gasparetti, A. (1963a). *Lope de Vega: La dama sciocca*. Milano: Rizzoli.

- Gasparetti, A. (1963b). *Lope de Vega: Le famose asturiane*. Milano: Rizzoli.
- Gasparetti, A. (1965a). *Lope de Vega: Peribáñez e il commendatore di Ocaña*. Milano: Rizzoli.
- Gasparetti, A. (1965b). *Lope de Vega: La schiava del suo innamorato*. Milano: Rizzoli.
- Gasparetti, A. (1965c). *Lope de Vega: Castigo, non vendetta*. Milano: Rizzoli.
- Gasparetti, A. (1965d). *Lope de Vega: Il certo per l'incerto*. Milano: Rizzoli.
- Gasparetti, A. (1965e). *Lope de Vega: La stella di Siviglia*. Milano: Rizzoli.
- Gasparetti, A. (1965f). *Lope de Vega: Fuenteovejuna*. Milano: Rizzoli.
- Gasparetti, A. (1966a). *Mira de Amescua: Lo schiavo del demonio*. Catania: Edizioni Paoline.
- Gasparetti, A. (1966b). *Lope de Vega: Il cane dell'ortolano*. Milano: Rizzoli.
- Gasparetti, A. (1966c). *Pedro Calderón de la Barca: Casa con due porte mal si guarda*. Catania: Edizioni Paoline.
- Gasparetti, A. (1967). *Tirso de Molina: La prudenza nella donna*. Catania: Edizioni Paoline.
- Gasparetti, A. (1981). *Pedro Calderón de la Barca: Il medico del proprio onore. Il pittore del proprio disonore*. Milano: Rizzoli.
- Ghisalberti, M. (1938). *La ragazza sciocca. Commedia lirica in tre atti da Lope de Vega*. Milano: Ricordi.
- Giachino, E. (1940). *Lope de Vega: Il cane dell'ortolano*. Roma: Edizioni Roma.
- Giannini, A. (1915). *Miguel de Cervantes: Gl'intermezzi*. Lanciano: R. Carabba.
- Giannini, A. (1924). *Lope de Vega: La stella di Siviglia*. Firenze: Sansoni.
- Gotor, J.L. (2012). «Teatro scelto spagnuolo antico e moderno. Versione italiana di Giovanni La Cecilia (Torino, 1857)». Gallo, A.; Vaiopoulos, K. (a cura di), «Por tal variedad tiene belleza». Omaggio a Maria Grazia Profeti. Firenze: Alinea, 479-90.
- Greppi, C. (1999). *Pedro Calderón de la Barca: Il veleno e l'antidoto*. Milano: SE.
- Grion, G. (1870). *Pedro Calderón de la Barca: Il pozzo di san Patrizio*. Bologna: Fava & Garagnani.
- Grosso, P. (1957). *Pedro Calderón de la Barca: La devozione alla Croce*. Roma: GIELLE.
- Jacobi, R. (2003). «La duchessa di Urbino». Dolfi, A. (a cura di), *Quattro testi per il teatro: traduzioni da Shakespeare, Lope de Vega, Molière*. Roma: Bulzoni.
- La Cecilia, G. (1857-59). *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno. Raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedie*. Torino: Unione tipografico-editrice. Vols. I, II, III, 1857; IV, V, 1858; VI, VII, VIII, 1859.
- Landossi, C. (2009). «Elisabetta I, Floridea, Arsinoe: tre regine, un'isola e le vicissitudini di un dramma per musica». *Musica e Storia*, XVII(1), 197-227.
- Linguet, S.-N.-H. (1770). *Théâtre espagnol*. 4 vols. Paris: De Hansy.
- Macrì, O. (1949). *Lope de Vega: Il villano al suo villaggio. L'astuta innamorata*. Milano: Bompiani.
- Malipiero, G.F. (1942). *La vita è sogno: tre atti e quattro quadri da Calderon de la Barca*. Libera riduzione e trad. di G.F. Malipiero. Milano: Suvini Zerboni.
- Marcellini, G. (1941). «Lope de Vega: L'indemoniata, intermezzo». *Il Dramma*, 17(363), 38-9.
- Marchante, C. (2002). «Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari». Profeti, M.G. (ed.), *Calderón en Italia. La biblioteca Marucelliana Firenze*. Firenze: Alinea, 43-93.

- Marchante, C. (2009). «Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*». Profeti, M.G. (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*. Firenze: Alinea, 7-58.
- Marone, G. (1920). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno*. Napoli: L'editrice italiana.
- Marone, G. (1925). *Lope de Vega: La stella di Siviglia. Le bizzarrie di Belisa*. Napoli: Casella.
- Marone, G. (1933). *Tirso de Molina: Don Gil dalle calze verdi, Il timido a corte*. Torino: UTET.
- Melani, R. (1938). «*Pedro Calderón de la Barca: L'alcade di Zalamea, commedia in tre giornate*». *Comœdia*, XX(10), 541-56.
- Melani, R. (1942). *Lope de Vega: Il miglior giudice è il re*. Firenze: Sansoni.
- Melani, R. (1944). *Lope de Vega: L'amo di Fenisa*. Firenze: Sansoni.
- Monteverdi, A. (1922). *Lope de Vega: Il miglior giudice è il re*. Firenze: Sansoni.
- Monti, P. (1835). «Il principe costante». *Saggi in verso e in prosa di letteratura spagnuola dall'origine di quella lingua sino al secolo XIX, con aggiunta di poesie volgarizzate di altre lingue*. Como: Figli di Carlantonio Ostinelli, 9-55.
- Monti, P. (1839). *Pedro Calderón de la Barca: Il segreto ad alta voce*. Milano: A. Bonfanti.
- Monti, P. (1840). «Il pozzo di san Patrizio», «Il principe costante», «La vita è un sogno», «Il tetrarca», di Pietro Calderón; «Il Garzia del Castagneto», di Francesco di Rojas. Milano: Tipografia dei classici italiani.
- Monti, P. (1841). «La violenza pietosa», di Lope de Vega; «Il medico del suo onore», «Casa di due porte è difficile guardare», «Il segreto ad alta voce», di Pietro Calderón; «Il maggior nemico amico», di Luigi Belmonte. Milano: Tipografia dei classici italiani.
- Monti, P. (1855). *Teatro scelto di Pietro Calderon de la Barca con opere teatrali di altri illustri poeti castigiani. Volgarizzamento con prefazioni e note di Pietro Monti*. 4 voll. Milano: Società tipografica dei classici italiani. Contiene: *Amare dopo la morte, La devozione della Croce, L'aurora in Copacabana, A ingiuria segreta vendetta segreta (I); Il pozzo di san Patrizio, Il principe costante, La vita è un sogno, Il maggior mostro la gelosia, Salvo il re nessuno, e il contadino onorato don Garzia del Castagneto (II); La violenza pietosa, Il medico del suo onore, Casa di due porte è difficile guardare, Il segreto ad alta voce, Il maggior nemico amico (III); L'alcaldo o Podestà di Zalamea, Il carceriere di sé stesso, Sta peggio di prima, Fortuna e sfortuna del nome (IV)*.
- Ochoa, E. de (1838). *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*. 5 vols. Paris: Baudry.
- Orioli, L. (1967). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno. Il dramma e l'«auto sacramental»*. Milano: Adelphi.
- Pacuvio, G. (a cura di) (1952). *Lope de Vega: Fuente Ovejuna. Tutto il teatro di tutti i tempi*. Roma: G. Casini.
- Patti, C. (1928). *Juan Ruiz de Alarcón: Guadagnarsi amici. Commedia*. Palermo: Libreria Internazionale.
- Pavolini, C. (1943). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è un sogno: dramma in tre atti e sette quadri*. Trad. di C. Pavolini, G. Pacuvio e C. Vico Lodovici. Torino: Il dramma-SET.
- Pinna, M. (1995). *Lope de Vega: Il castigo senza vendetta*. Ferrara: Liberty house.
- Polvara, L. (1938). *Pedro Calderón de la Barca: Il gran teatro del mondo*. Milano: Theatrica.

- Prampolini, G. (1926). *Pedro Calderón de la Barca: L'alcade di Zalamea, drama in tre giornate*. Milano: Alpes.
- Precht, R. (2017). *Pedro Calderón de la Barca: L'anno santo di Roma*. Roma: La camera verde.
- Profeti, M.G. (a cura di) (2014). *Il teatro dei Secoli d'Oro*. Vol. 1, *Lope de Vega Carrpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes*. Milano: Bompiani. Contiene: *La dama sciocca* (trad. R. Trovato), *I capricci di Belisa* (trad. K. Vaiopoulos), *Fuente Ovejuna* (trad. M.G. Profeti), *Il cavaliere di Olmedo* (trad. F. Antonucci), *Non è vendetta il castigo* (trad. M.G. Profeti); *Il timido a Palazzo* (trad. G. Poggi), *Don Gil dalle calze verdi* (trad. G. Poggi, I. Poggi Nuccio), *Dannato perché incredulo* (trad. G. Cara), *L'ingannatore di Siviglia* (trad. M.G. Profeti), *La spassosa* (trad. D. Baiocchi, M. Oattaiano).
- Profeti, M.G. (a cura di) (2015). *Il teatro dei Secoli d'Oro*. Vol. 2, *Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Mira de Amezcua, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto*. Milano: Bompiani. Contiene: *La dama folleto* (trad. F. Antonucci), *La vita è un sogno* (trad. F. Antonucci), *Il principe costante* (trad. E. Cancelliere), *Il pittore del proprio disonore* (trad. E.E. Marcello), *Il giudice di Zalamea* (trad. G. Caravaggi); *La montanara della Vera* (trad. S. Rogai); *La verità sospetta* (trad. B. Fiorellino); *Il più grande esempio della sventura* (trad. S. Simonatti); *Non si sa chi sia il più furbo!* (trad. S. Rogai); *Il disdegno col disegno* (trad. E. Di Pastena).
- Profeti, M.G. (2016). «Percorsi teatrali tra Spagna e Italia». Antonucci, Tedsco 2016, 15-28.
- Raimondi, P. (1947). *Lope de Vega: La sciocca*. Torino: Il Dramma-SET.
- Rogai, S. (2010). *Luis Vélez de Guevara: La serrana de la Vera / La montanara della Vera*. Firenze: Alinea.
- Rogai, S. (2013). «“Tradurre a capello”. Una traduzione ottocentesca di *Entre bobos anda el juego*». *Orillas*, 2, 1-21. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/13Rogai_anclas.pdf.
- Rossi, R. (1990). *Miguel de Cervantes: Intermezzi*. Roma: Lucarini.
- Saba Sardi, F. (1971). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno, L'alcade di Zalamea, Il gran teatro del mondo*. Milano: Fabbri.
- Samonà, C. (1985). *Lope de Vega: La nascita di Cristo*. Torino: Einaudi.
- Scaramuzza, M. (2010). «Milán 1838: *La aurora en Copacabana* traducida por Pietro Monti». *Anuario calderoniano*, 3, 333-48.
- Schlegel, A.W. (1817). *Corso di letteratura drammatica del signor A. W. Schlegel*. Trad. it. con note di G. Gherardini. Milano: Paolo Emilio Giusti.
- Simini, D. (2000). «*Lope e gli ispanisti italiani (1890-1940)*». Profeti, M.G. (a cura di), «*Otro Lope no ha de haber* = *Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega* (Firenze, 10-13 febbraio 1999), vol. 3. Firenze: Alinea, 275-85.
- Smergani, E. (1964). *Miguel de Cervantes: Entremeses: sei intermezzi scelti*. Palermo: Andò.
- Socrate, M. (1963). «*Lope de Vega: Il cavaliere di Olmedo*». *Terzo programma*, 2, 233-324.
- Sullivan, H.W. (1998). *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*. Trad. esp. del original inglés de 1983. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Szombáthely, M. de (1916). *Tirso de Molina: Il seduttore di Siviglia e il convitato di pietra*. Lanciano: R. Carabba.
- Taliento, E. (1930). *Pedro Calderón de la Barca: El Alcalde de Zalamea*. Milano: Soc. An. Ed. Dante Alighieri.

- Tirso de Molina (1950). *Teatro*. Ed. di A.R. Ferrarin. Milano: Garzanti. Contiene: *Il beffatore di Siviglia, La prudenza nella donna, Da Toledo a Madrid.*
- Tirso de Molina (1962). *Teatro*. Ed. di G. Marone. Torino: UTET. Ristampato con introd. di G. Poggi (Torino: UTET, 1984).
- Tirso de Molina (1991). *Teatro*. Ed. di M.G. Profeti. Milano: Garzanti. *Teatro del "Siglo de Oro"*, vol. 3. Contiene: *Il timido a palazzo* (trad. G. Poggi), *L'ingannatore di Siviglia e il convitato di pietra* (trad. R. Paoli), *Dannato per disperazione* (trad. M. Luzi).
- Trovato, R. (1996). *Lope de Vega: La dama sciocca*. Venezia: Marsilio.
- Vaiopoulos, K. (2012). *Lope de Vega: Las bizarrias de Belisa*. Ed. y trad. de K. Vaiopoulos. Firenze: Alinea.
- Vecchia, M. (2008). *Lope de Vega: La finzione veritiera / Lo fingido verdadero*. Ed. di M.T. Cattaneo. Milano: CUEM.
- Vega, L. de (1942). *Commedie*. Torino: UTET.
- Vega, L. de (1943). Scelta [e] versione di A.R. Ferrarin [sic: sin título]. Milano: Garzanti. Contiene: *L'acciaio di Madrid; Peribáñez; Fuenteovejuna* (due scene dell'atto terzo); *Il cavaliere di Olmedo*.
- Vega, L. de (1950). *Teatro*. Ed. di M. Casella; trad. di R. Melani. Firenze: Sansoni. Contiene: *Il cavaliere di Olmedo, L'amo di Fenisa, Fuente Ovejuna, Amare senza sapere chi, La gran commedia nella notte di san Juan, La ragazza della brocca, Le bizzarrie di Belisa, La stupida per gli altri, ma per sé avveduta, Ostinarsi fino alla morte, Il miglior giudice è il Re.*
- Vega, L. de (1964). *Teatro scelto e inedito*. Ed. di C. Vian. Milano: Club del libro. Contiene: *Fuenteovejuna, La ragazza sciocca, San Giacomo il Verde, Il cavaliere di Olmedo, Il castigo senza vendetta.*
- Vega, L. de (1968). *Teatro*. Trad. di F. Saba Sardi. Milano: Fabbri. Contiene: *Fuente Ovejuna, La dama sciocca, Il cavaliere di Olmedo.*
- Vega, L. de (1989). *Teatro*. Ed. di M. Socrate. Milano: Garzanti. *Teatro del "Siglo de Oro"*, vol. 1. Contiene: *La nascita di Cristo* (trad. C. Samonà), *Il cavaliere di Olmedo* (trad. M. Socrate), *Fuente Ovejuna* (trad. F. Tentori Montalto), *Non è vendetta il castigo* (trad. M.G. Profeti), *Nuova arte di far commedie in questi tempi* (trad. M.G. Profeti).
- Vittorini, E. (a cura di) (1941). *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*. Milano: Bompiani.
- Zucca, A. (1959). *Tirso de Molina: Dannato per manco di fiducia*. Pescara: Edizioni Paoline.

Las traducciones francesas del teatro español del Siglo de Oro (siglos XIX-XXI)

Christophe Couderc
Université Paris Nanterre, France

Abstract This article provides a description of translations and stage adaptations of Golden Age Spanish theatre from early 19th century to the present day. Fluctuations in taste, expectations and changing preferences of audiences, as well as the political context influenced the choice of which play was to be translated. Moreover, the degree of fidelity to the source text varies, as some are very faithful (written in verse, for example) while others are very free adaptations, and can be described as reinventions or rewritings rather than true translations. In spite of these infinite disparities between the texts considered, it is possible to detect a hierarchy that appears quite early between plays and Spanish authors, with Calderón playing a predominant role.

Keywords Spanish Theatre of the Golden Age. Translation. Pedro Calderón de la Barca.

Índice 1 Introducción. – 2 Siglo XIX. – 3 Siglos XX-XXI. – 4 Conclusiones.

1 Introducción

En las páginas que siguen proponemos una mirada de conjunto sobre las traducciones francesas del teatro clásico español. El material reunido, mediante una pesquisa bibliográfica que seguramente se podría mejorar, se ha ordenado según un orden diacrónico.

Recordemos para empezar la relativa familiaridad, en el siglo XVII, de los literatos y del público de los teatros en Francia con el teatro español del Barroco merced a sus múltiples traducciones y, sobre todo, a las adaptaciones libres que se representaron y luego se publicaron. De esta bien conocida po-

rosidad entre los teatros de ambos países son testimonios los casos emblemáticos del *Cid* de Corneille (1636) y del *Dom Juan* de Molière (1665) – adaptación este último de la historia del burlador español a través de la versión intermedia de Cicognini, lo que ejemplifica a su vez la intensa circulación europea de los textos dramáticos españoles a través de las versiones italianas. Marcado por el triunfo del neoclasicismo, el siglo XVIII afianzó y generalizó en Francia una forma de desprecio hacia la literatura española y lo español en general, sin que por ello dejara de estar patente en la literatura gala la presencia del teatro español. En el Siglo de las Luces se practicó mucho la comparación entre naciones – habitualmente para afirmar la supremacía de la propia, y, consecuentemente, la inferioridad de las demás – y se hizo común abordar la literatura preferentemente en términos de juicios de valor. Ese contexto, que podemos llamar polémico, favoreció tempranamente en Francia la formación de un canon, asociado con algunos datos sobresalientes de la historia de la literatura, como el papel del *Cid* de Corneille, sobre el que volveremos, o la existencia de la corriente de ‘comédies à l’espagnole’ a finales del siglo XVII, y con la representación estereotipada tanto del teatro español como de la nación española en general. Como veremos, los fundamentos de esta historia dejan una profunda huella en la recepción francesa del teatro español del Siglo de Oro.

2 Siglo XIX

La historia de la recepción de una literatura extranjera, como la española en Francia, no suele ser un fenómeno lineal, y no tiene mucho sentido escoger una fecha precisa para empezar el periodo contemporáneo al que nos limitamos en el presente estudio. Así las cosas, se puede observar que al principio del siglo XIX dominan las continuidades con el periodo anterior, antes que las rupturas. Una de esas continuidades tiene que ver con la naturaleza misma de los textos traducidos, que se relacionan directamente con representaciones previas. Como en las décadas anteriores, el hecho de que sean traducciones concebidas *for the stage*¹ explica la extrema libertad de los adaptadores-traductores respecto al texto original. En suma, son traducciones que difícilmente se pueden calificar como tales.

Es el caso de una reescritura de *La suite du Menteur* de Corneille (que tenía como fuente *Amar sin saber a quién* de Lope de Vega) de que se hace cargo Andrieux, una primera vez en 1803, para una re-

¹ El concepto y la diferenciación con la traducción *for the page* están teorizados en trabajos de traductólogos como Susan Bassnett o Raquel Álvarez Merino, tal como lo explica Suppa (2015, especialmente 36-41).

presentación ese mismo año, como indica la portada («*Représentée sur le Théâtre de la rue de Louvois, pour la première fois, le 26 germinal de l'an 11*»), y una segunda en 1810, con un acto más (cinco en lugar de cuatro), como la obra de Corneille.

Algo parecido se puede observar a propósito de *L'Adroite ingénue, ou la Porte secrète*, comedia de tres actos escrita por los señores Dumaniant y Désaugiers. Representada y publicada en 1805, puede considerarse como una adaptación muy libre de *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón. No es imposible que el dispositivo escénico-dramático de la alacena hueca (aquí una «bibliothèque») sea un recuerdo de *La dama duende*, una comedia que había gozado de una muy amplia difusión europea desde el siglo XVII, en particular gracias a la adaptación de d'Ouville con el título de *L'Esprit follet* en 1638.² Pocos años antes, Dumaniant había imitado libremente *El escondido y la tapada* (Calderón) en *Beaucoup de bruit pour rien*, una comedia representada en el Théâtre du Palais Variétés el 25 de febrero de 1793 y publicada el mismo año.

Otro tanto se puede decir de *L'Hôtelier de Milan, comédie en 3 actes, imitée de l'espagnol d'Antonio de Solis*, una comedia representada el 5 de junio de 1807 y publicada poco después. La trama, en la que se acumulan confusiones, suplantaciones de identidad y *quid pro quos*, con un final feliz y múltiples bodas, sigue muy libremente la de *El doctor Carlino* de Solís. También se puede mencionar *Amour, honneur et devoir, ou Le Rapt, mélodrame en 3 actes en prose et à grand spectacle, imité du théâtre espagnol de Calderón, par P. J. Charrin*, representada y publicada en 1815, e inspirada en *El alcalde de Zalamea* de Calderón.³ Posiblemente se pueda considerar *Casa con dos puertas* de Calderón como fuente de *Renaudin de Caen*, por Duvert y Lauzanne, una *comédie-vauDEVILLE en deux actes* representada en el Théâtre du Vaudeville de París el 24 de marzo de 1836. Pero, habida cuenta de las restricciones genéricas propias del vodevil (es una obra relativamente corta en un acto, con 23 escenas, escrita en prosa), la relación con el hipotexto se limita aquí al hecho de que la casa del padre de Zoé, la protagonista, tiene dos puertas.

También es el caso de *La estrella de Sevilla* (la atribución, hoy descartada, a Lope, fue tradicional) que será representada varias veces a lo largo del siglo XIX, desde la versión muy libre de Pierre Lebrun en 1825 con el título de *Le Cid d'Andalousie* (se publicó en el primer

² A pesar del interés discutible de *L'Adroite ingénue*, existe una traducción italiana, por Carlo Bridi, publicada en 1834 en Milán, *I rivali intrighanti o la porta segreta*.

³ La adaptación de Charrin fue «also published in 1826 in vol. XVIII of *Répertoire des mélodrames*, Dabo-Butschert» (Rees 1977, 99). Sobre *El alcalde de Zalamea* y el impacto que tuvieron desde el siglo XVIII la traducción de Linguet y luego la de Collos d'Herbois (que modificó el final hacia el melodrama), ver Labarre 1993, 9, y los comentarios de Meregalli citados en Suppa 2015, 387.

tomo de sus obras: Lebrun 1844, 255-418). Como deja suponer el título, es una obra que se beneficia de la gloria de Corneille, y que tendrá una fama innegable – se la considera como prefiguración de las audacias de Victor Hugo cuyo *Hernani* es posterior de cinco años. Esta adaptación tiene la particularidad, si bien no se trata de una verdadera traducción de la comedia española, de ser polimétrica.

Y probablemente algunos ejemplos más se podrían rastrear.

Mayor interés (para el filólogo) encierran las colecciones de obras teatrales que se publican a partir de la segunda década del siglo. No se trata de empresas editoriales del todo nuevas: hay precedentes en el siglo anterior, en particular la antología de Du Perron de Castéra, publicada en 1738 con el título de *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol...*, que es «la prima traduzione for the page di teatro spagnolo», según Suppa (2015, 355) y que, como indica su título, contiene fragmentos de distinta extensión de textos teatrales hispanos.⁴

Impresa en 1770, la difusión de la antología de Linguet, *Théâtre espagnol*, fue mayor, lo que puede explicar que se vuelvan a publicar algunas de sus traducciones medio siglo después. En 1822, en efecto, el volumen titulado *Théâtre espagnol* – de la colección «Répertoire des théâtres étrangers» (Paris 1821-23) que consta de 27 volúmenes –, reúne las traducciones por Linguet de cuatro comedias de Calderón:

Il y a du mieux (Mejor está que estaba)

L'Alcalde de Zalamea (El alcalde de Zalamea)

La Cloison (El escondido y la tapada)

*Les apparences trompeuses (Nunca lo peor es cierto)*⁵

El mismo año se publican dos volúmenes dedicados al teatro de Calderón (Calderón [1822]) en la colección *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers, allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, italien, polonais, portugais, russe, suédois, traduits en français* (Paris: Ladvocat, 25 vols). La orientación genérica de las obras escogidas deja entrever una inflexión hacia lo serio, y se puede observar la presencia de dos traducciones de comedias ya presentes en la reedición de las de Linguet (*El alcalde de Zalamea* y *No siempre lo peor es cierto*):

⁴ El volumen de Du Perron de Castéra (1738) contiene: *Extraits des Plaisanteries de Matico; Extrait des Castelvins et des Monteses; Le Père trompé, intermède de Lopès de Véga; Le Triomphe de la vertu, intermède ou fête de cour de Lopès de Véga; La pauvreté de Renaud de Montauban; Extrait des Mariés de Hornachuelos; Le Roi Bamba; L'Amitié récompensée; Urson et Valentin; Le Pythagore moderne.*

⁵ La comedia se titulaba *Se dénier des apparences* en la edición de 1770. El hecho de que Linguet indicara *Nunca lo peor es cierto* como título de la fuente, y no *No siempre lo peor es cierto*, es indicio de que se había basado en una edición antigua de Calderón.

*Gardez-vous de l'eau qui dort (Guárdate del agua mansa)
 Le peintre de son déshonneur (El pintor de su deshonra)
 Le dernier duel en Espagne (El postrer duelo de España)
 L'alcade de Zalaméa (El alcalde de Zalamea)
 Le prince constant (El príncipe constante)
 Louis Pérez de Galice (Luis Pérez el gallego)
 Il ne faut pas toujours caver au pire (No siempre lo peor es cierto)
 Le siège de l'Alpujarra (Amar después de la muerte o El tuzaní de las Alpujarras)*

Abren el primer volumen una *Vie de Calderón* y una *Poétique de Calderón*, que ocupan las treinta primeras páginas. Las firma el traductor, Angliviel de la Beaumelle, un literato importante para la difusión del teatro español en Francia.⁶ Sus traducciones, no exentas de didactismo, van precedidas de unas palabras de introducción sobre cada obra, a las que se añade una serie de notas, filológicas y pedagógicas. Secundado por Esménard, Angliviel de la Beaumelle continúa su labor el año siguiente (1823), con la misma colección, en la que publica traducciones de Torres Naharro, Cervantes, Guillén de Castro, Lope de Vega – a quién dedica un apartado biográfico y una consideraciones sobre su poética, como había hecho con Calderón, y de quién propone una traducción del *Arte nuevo*, en prosa (*Nouvel art dramatique*). Sin contar con los títulos de Calderón que se vuelven a imprimir para integrar los últimos tomos de la serie, junto con las comedias de Moratín,⁷ los lectores franceses disponen por lo tanto de las siguientes traducciones:

*Yménée de Torres Naharro (Comedia Himenea)
 Numance, de Cervantes (Numancia)
 La jeunesse du Cid, de Guillén de Castro (Las mocedades del Cid)
 De Lope de Vega: L'Arauque dompté (Araujo domado)
 Fontovéjune (Fuentevéjuna)
 Persévérer jusqu'à la mort (Porfiar hasta morir)*

⁶ Buen conocedor de la lengua y de la literatura españolas, Angliviel de la Beaumelle no deja de recurrir en sus comentarios a los estereotipos nacionales. En la introducción a *Il ne faut pas toujours caver au pire*, traducción de *No siempre lo peor es cierto*, tacha a los españoles de paganos, o, más precisamente, de herederos de los musulmanes: «l'auteur espagnol emploie volontiers les idées de fortune, d'étoile, de destinée, enfin tout ce qui tient au système de la fatalité chez les païens, à celui de l'action continue et irrésistible de la providence chez les musulmans. Sont-ce les Mores qui ont laissé en Espagne cette opinion, dont on retrouve encore aujourd'hui de fréquentes traces dans les discours et même dans les actions des Espagnols?» ([Calderón] 1822, 2: 224).

⁷ Los títulos franceses de las comedias de Moratín son: *Le Oui des jeunes filles, Le vieillard et la jeune fille, La Comédie nouvelle, ou Le Café, Le Baron.*

Honneur et amour (*La fuerza lastimosa* - el título alejado de la transposición lo justifica el traductor porque el de *La nécessité déplorable* le parece poco eufónico)

Le chien du jardinier (*El perro del hortelano*)

La perle de Séville (*La niña de plata*, que el traductor llama «*vrai titre*»)

Le meilleur alcalde est le roi (*El mejor alcalde el rey*)

Las nuevas publicaciones, por Rapilly (1827) y luego P. Dufey (1829, 23 vols.), aseguraron quizás una buena difusión a una serie de traducciones en la que ya se echaba de ver la fuerte presencia de Calderón. Un lugar predominante que se confirma en 1835 con las traducciones de Jean Damas-Hinard, publicadas en tres volúmenes de la colección llamada *Théâtre européen, nouvelle collection... Théâtre espagnol* (E. Guérin et Cie, 1835; publicado también el mismo año, por entregas, por Delloye, Heideloff et Campé), pues fuera de *Le moulin* (*El molino*, Lope de Vega) y *Le pouvoir des places* (*Lo que puede un empleo*, Martínez de la Rosa), las restantes son obras de Calderón:

Le médecin de son honneur (*El médico de su honra*),

Maison à deux portes maison difficile à garder (*Casa con dos puertas mala es de guardar*)

À outrage secret, vengeance secrète (*A secreto agravio secreta venganza*)

De mal en pis (*Peor está que estaba*)

A los pocos años, Damas-Hinard (también autor de una traducción del *Quijote*, ingresará en el Collège de France en 1847) continúa con su proyecto, al que da mayores dimensiones dedicando tres volúmenes a Calderón (1841-43) y dos a Lope en sus *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol* (Paris, Gosselin, 1842). La colección será reeditada, con algunas comedias añadidas, en 1861-62 (Charlieu et Huillery), 1869 y 1892 (Bibliothèque Charpentier). De esta forma se añaden a las cuatro comedias de Calderón ya publicadas (*Casa con dos puertas*, *El médico de su honra*, *Peor está que estaba*, *A secreto agravio secreta venganza*) los siguientes títulos:

La dévotion à la croix (*La devoción de la cruz*)

L'alcalde de Zalamea (*El alcalde de Zalamea*)

La vie est un songe (*La vida es sueño*) - una traducción que la editorial Magnard sigue proponiendo a la venta en 2018 en una colección destinada a los alumnos de bachillerato -

Le pire n'est pas toujours certain (*No siempre lo peor es cierto*)

Bonheur et malheur du nom (*Dicha y desdicha del nombre*)

Aimer après la mort, ou le siège de l'Alpujarra (*Amar después de la muerte*)

- Le geôlier de soi-même (El alcaide de sí mismo)
 Louis Pérez de Galice (Luis Pérez el gallego)
 Le secret à haute voix (El secreto a voces)
 L'esprit follet (La dama duende)
 Les trois châtiments en un seul (De un castigo tres venganzas)
 Le prince constant (El príncipe constante)
 Le Schisme d'Angleterre (La cisma de Inglaterra)*

Las comedias traducidas de Lope son las siguientes, cuatro de las cuales ya habían sido traducidas por La Beaumelle en 1823:

- Nouvel art dramatique (Arte nuevo de hacer comedias)
 Le Moulin (El molino)
 Le Chien du jardinier (El perro del hortelano)
 Le Meilleur alcade est le roi (El mejor alcalde, el Rey)
 La Découverte du Nouveau monde (El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón)
 L'enlèvement d'Hélène (El robo de Elena)
 L'Hameçon de Phénice (El anzuelo de Fenisa)
 Fontovéjune (Fuenteovejuna)
 Les Travaux de Jacob (Los trabajos de Jacob)
 La Belle aux yeux d'or (La niña de plata)
 Aimer sans savoir qui (Amar sin saber a quién)*

En la década siguiente, Hippolyte Lucas toma el relevo con traducciones en verso en *Théâtre espagnol* (Lucas 1851), un volumen que contiene sus traducciones de comedias que habían sido representadas entre 1843 y 1849:⁸

- L'hameçon de Phenice, Comédie en 1 acte et en vers (Lope, El anzuelo de Fenisa)
 Le médecin de son honneur, Drame en 3 actes et en vers (Calderón, El médico de su honra)
 Le tisserand de Ségovie, Drame en 3 actes et en vers (Ruiz de Alarcón, que el editor confunde con Pedro Antonio de Alarcón, a quien atribuye *El tejedor de Segovia*)
 Diable ou femme, Comédie en 1 acte, en vers (Calderón, La dama duende)⁹*

⁸ A esta lista se debe añadir su traducción de *El castigo sin venganza*, con el título de *Le Duc de Ferrare*, que no fue representada y quedó inédita hasta su publicación en 1896. Señálemos también, para esos años, la publicación por el conde de Puymaigre de la primera traducción de *El mágico prodigioso* (Calderón 1852).

⁹ Anteriormente publicada en una revista en 1846 según Rees (1977, 100).

Le collier du roi, Drame en 1 acte, en vers (Rojas Zorrilla, *Del rey abajo ninguno, García del Castañar*)

*Rachel ou La belle juive, Drame en 3 actes, en vers*¹⁰ (Vicente García de la Huerta, *Raquel*, 1772)

La jeunesse du Cid, Comédie fameuse en 3 journées et 8 tableaux (Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*)¹¹

En 1857, Ernest Lafond publica un volumen de obras de Lope de Vega con doce comedias, once de las cuales eran inéditas en francés. Más exactamente son fragmentos (empezando por *La Dorotea*, resumida con algunos pasajes traducidos en el texto preliminar titulado *Vie de Lope de Vega*) mezclados con un resumen de la intriga - solo la última, *Las flores de don Juan*, es una traducción completa, en versos alejandrinos:

Sonnets

L'argent fait la noblesse (*Dineros son calidad*)

La jeunesse de Bernardo del Carpio (*Las mocedades de Bernardo del Carpio*)

Le mariage dans la mort (*El Casamiento en la muerte*)

L'étoile de Séville (*La estrella de Sevilla*)

La couronne méritée (*La corona merecida*)

Le châtiment sans vengeance (*El castigo sin venganza*)

Les Tello de Meneses, première et deuxième partie (*Los Tellos de Meneses*)

Le campagnard dans son coin (*El villano en su rincón*)

Le chien du jardinier (*El perro del hortelano*)

¹⁰ Anteriormente publicada por separado en 1849 (Lucas 1849), según era costumbre suya (cf. Coudert 2012). El drama, respetuoso de las reglas, de García de la Huerta, ya había dado lugar a varias adaptaciones fuera de España; en Francia se había publicado con el mismo título, en 1803, un *mélodrame*, una versión en prosa debida a P.-E. Chevalier. Sobre la fortuna de *Raquel* véase Lambert 1923.

¹¹ La Bibliothèque Nationale de France conserva una partitura manuscrita de la música destinada a acompañar el texto de Lucas, fechada en 1849. Por otra parte Lucas había publicado en 1846 *Le Cid de Diamante* (*imité de Corneille, traduit de l'espagnol*) que es según Rees (1977, 101), «a study of the play with translated excerpts». Merecería ser considerada la influencia, si bien difusa e indirecta, de la difusión de obras musicales (cantadas) basadas en una fuente teatral española: se conservan en los fondos de la Bibliothèque Nationale de France (en formato manuscrito o impreso) las partituras, con letra de Lucas, de la ópera *L'étoile de Séville*, con música de Michael William Balfe, que había sido representada en 1845. También se puede tomar en cuenta la *opera-comique* *Le Chien du jardinier* (letra de Lockroy y Cormon, música de Albert Frisar, 1855) que conserva algo de la comedia de Lope: los personajes son campesinos, pero la situación inicial, con Marcelle, prima de Catherine a quién se le reprocha no decidirse a casarse, y que se muestra interesada por François, es la de *El perro del hortelano*. Sin olvidar el impacto de *Carmen* de Mérimée cuya versión operística con la partitura de Bizet fue creada en 1875 y que contribuyó fuertemente a que el imaginario sevillano-andaluz impregnara la recepción o la concepción que en Francia se tiene de lo que es el teatro español.

Oh, si les femmes ne voyaient pas (¡Si no vieran las mujeres!)
L'eau ferrée de Madrid (El acero de Madrid)
Les fleurs de Don Juan, ou Au pauvre la richesse, au riche l'indigence (Las flores de Don Juan y rico y pobre trocados)

De los años 1860-80 datan varias empresas editoriales.

En 1861, sale el *Théâtre de Miguel de Cervantes Saavedra*, traducido por Alphonse Royer y reeditado en 1862, con cuatro comedias y siete de los ocho entremeses del Manco de Lepanto:

Pedro de Urde Malas (Pedro de Urdemalas)
Le Vaillant Espagnol (El gallardo español)
Christoval de Lugo (El rufián dichoso)
Numance (Numancia)
Le Gardien vigilant (La guarda cuidadosa)
Le Tableau des merveilles (El retablo de las maravillas)
La Cave de Salamanque (La cueva de Salamanca)
Trampagos (El rufián viudo llamado Trampagos)
Le Juge des divorces (El juez de los divorcios)
La Vieillard jaloux (El viejo celoso)
Le Biscayen supposé (El vizcaíno findigo)
Les Deux bavards (Los dos habladores)
La Maison de la jalouse, ou les Forêts d'Ardenia (La casa de los celos y selvas de Ardenia)
La Comédie amusante (La entretenida)
La Grande sultane (La gran sultana doña Catalina de Oviedo)
Le Labyrinthe d'amour (El laberinto de amor)
L'Élection des alcaldes de Daganzo (La elección de los alcaldes de Daganzo)
La Vie d'Alger (El trato de Argel)
Le Bagne d'Alger (Los baños de Argel)

En 1862, Charles Habeneck (que en 1860 había publicado un volumen de cuentos titulado *Nouvelles espagnoles*) propone la traducción de autores menos conocidos (Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Moreto) en su *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, que reúne:

Hormis le roi, personne le plus noble des laboureurs c'est Garcia de la Chateigneraie (Del rey abajo ninguno y labrador más honrado García del Castañar, Rojas Zorrilla)
Dédain pour dédain (El desdén con el desdén, Moreto)
La reine morte (Reinar después de morir, Vélez de Guevara)
Les murs entendent (Las paredes oyen, Ruiz de Alarcón)

Alphonse Royer publica también, en 1863, las traducciones de cinco comedias de Tirso (*Théâtre de Tirso de Molina*):

- Le Séducteur de Séville et le convive de pierre* (*El burlador de Sevilla*)
La Sagesse d'une femme (*La prudencia en la mujer*)
La Paysanne de Vallecas (*La villana de Vallecas*)
Le Damné pour manque de foi (*El condenado por desconfiado*)
Don Gil aux chausses vertes (*Don Gil de las calzas verdes*)

Y el mismo traductor publica por fin en 1865 el *Théâtre d'Alarcón*, que contiene:

- La vérité suspecte* (*La verdad sospechosa*)
Changer pour trouver mieux (*Mudarse por mejorarse*)
Acquérir des amis (*Ganar amigos*)
Le tisserand de Ségovie (*El tejedor de Segovia*)

Y, además, lo que el traductor llama análisis de unas cuantas comedias más, que consiste en una especie de síntesis con la traducción de fragmentos (a semejanza de lo que hacía Lafond en su edición de 1857):

- Les faveurs du monde* (*Los favores del mundo*)
L'industrie et le sort (*La industria y la suerte*)
Les murs entendent (*Las paredes oyen*)
L'autre lui-même (*El semejante a sí mismo*)
La cave de Salamanque (*La cueva de Salamanca*)
Tout est chance (*Todo es ventura*)
La feinte malheureuse (*El desdichado en fingir*)
Le maître des étoiles (*El dueño de las estrellas*)
Les obligations d'un mensonge (*Los empeños de un engaño*)
Le châtiment de l'amitié (*La amistad castigada*)
La ruse de Melilla (*La manganilla de Melilla*)
L'antéchrist (*El anticristo*)
Les seins privilégiés (*Los pechos privilegiados*)
Les promesses à l'épreuve (*La prueba de las promesas*)
La cruauté pour l'honneur (*La残酷 por el honor*)
L'examen des maris (*El examen de maridos*)

En 1869, Eugène Baret publica las traducciones de catorce comedias en *Œuvres dramatiques de Lope de Vega*, con la inclusión por primera vez de *El caballero de Olmedo* en la lista de comedias accesibles para el lectorado francés:

- L'étoile de Séville* (*La estrella de Sevilla*)
Le meilleur alcade est le Roi (*El mejor alcalde, el Rey*)
Amour et honneur (*La fuerza lastimosa*)
Le cavalier d'Olmedo (*El caballero de Olmedo*)

- Le Mariage dans la mort (El casamiento en la muerte y Hechos de Bernardo del Carpio)*
Le châtiment sans vengeance (El Castigo sin venganza)
Mudarra le bâtard (El bastardo Mudarra)
Les caprices de Bélise (Los melindres de Belisa)
L'eau ferrée de Madrid (El acero de Madrid)
Le chien du jardinier (El perro del hortelano)
Le certain pour l'incertain (Lo cierto por lo dudosos)
La demoiselle servante (La moza de cántaro)
Aimer sans savoir qui (Amar sin saber a quién)
La fausse ingénue (La boba para los otros y discreta para sí)

Antoine de Latour, con un primer volumen dedicado a los dramas, publicado en 1871 y un segundo dedicado a las comedias en 1873, propone las traducciones siguientes de Calderón - la única que aún no había sido traducida es *Antes que todo es mi dama*:

- La Dévotion à la croix (La devoción de la cruz)¹²*
Le Médecin de son honneur (El médico de su honra)
La Vie est un songe¹³ (La vida es sueño)
À outrage secret secrète vengeance (A secreto agravio, secreta venganza)
Le Magicien prodigieux (El mágico prodigioso)¹⁴
L'Alcalde de Zalamea (El Alcalde de Zalamea)
Aimer après la mort (Amar después de la muerte)
Maison à deux portes, maison difficile à garder (Casa con dos puertas mala es de guardar)
L'esprit-follet (La dama duende)
Méfie-toi de l'eau qui dort (Guárdate del agua mansa)
Luis Perez de Galice (Luis Pérez el gallego)
Il ne faut pas caver au pire (No siempre lo peor es cierto)
Ma dame avant tout (Antes que todo es mi dama)
Heur et malheur du nom (Dicha y desdicha del nombre)

En 1883, Germond de Lavigne, basándose explícitamente en *Orígenes del teatro español* que había publicado Moratín en 1830, propone un volumen de traducciones de una comedia y cinco pasos de López de Rueda y uno de Timoneda ([Rueda] 1883):

¹² *La devoción de la cruz* llama también la atención de Edmond Lafond, quién traduce la comedia junto con *A secreto agravio, secreta venganza* (Lafond 1877).

¹³ La traducción de Latour se ha vuelto a imprimir, revisada por Didier Souiller, en 1996.

¹⁴ Poco después (1875) A. Ramírez propone su propia traducción, destinada a los alumnos, que se publica el mismo año que una edición del texto español en la editorial Hachette, también para uso pedagógico.

-
- Le Masque (La carátula)*
Le Convive (El convidado)
Cornu et content (Cornudo y contento)
Payer et ne pas payer (Pagar y no pagar)
Les Olives (Las aceitunas)
Le Ruffian couard (El rufián cobarde)
Eufémia (Comedia Eufémia)
Les deux Aveugles (Los ciegos y el mozo, Timoneda)

En 1897 se publica una colección de entremeses, traducidos por Leo Rouanet (*Intermèdes espagnols (Entremeses) du XVIIe siècle*):

- Les révérences (Las cortesías)*
La gloutonnerie de Juan Rana (Juan Rana comilón, Rosete)
Les quatre galants (Los cuatro galanes, Quiñones de Benavente)
Doña Esquina (Moreto)
La guitare (La guitarra, Antonio de Zamora)
Le guérisseur (El remediador, Quiñones de Benavente)
Les femmelettes (Los mariones, Quiñones de Benavente)
Les morts vivants (Los muertos vivos, Quiñones de Benavente)
Les beignets (Los buñuelos)
Un bon tour (La burla más sazonada, Cáncer)
L'homme seul (El hombre solo)
Don Pegote (Calderón)
La Rage (La rabia, Calderón)
Les Visites de condoléance (El pésame de la viuda, Calderón)
Le Docteur Borrego (El doctor Borrego, Rojas, Monteser, Quiñones de Benavente)
Les Oies (Los gansos)
L'Hotellerie (La casa de posadas, Castro y Salazar)
La prison de Séville (La cárcel de Sevilla)

Y, el año siguiente, el mismo traductor propone tres *Drames religieux* de Calderón (1898):

- Les cheveux d'Absalon (Los cabellos de Absalón)*
La Vierge du Sagrario (La virgen del sagrario)
Le purgatoire de saint Patrice (El purgatorio de san Patricio)

Podemos dar por terminado el siglo XIX con dos libros, no desprovistos de interés porque, como veremos a continuación, se puede considerar que contribuyen a la elaboración de una especie de canon. Un canon difícil de definir una vez por todas, pero que constituye el repertorio del teatro español tal y como lo recibe el lectorado y el público en Francia: por una parte, una selección de *Pièces choisies du répertoire espagnol* (1899) con nuevas traducciones, por Louis Du-

bois y François Oroz, de *Las mocedades del Cid* y de *Las hazañas del Cid* de Guillén de Castro y de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón. Por otra parte, una selección de traducciones por Clément Rochel (1900), en que se incluye por primera vez *No hay burlas con el amor* de Calderón:

La Petite niaise (Lope, *La dama boba*)
Le Châtiment sans vengeance (Lope, *El castigo sin venganza*)
La Jolie fille de Séville (Lope, *La Niña de plata*)
Le Timide au palais (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*)
Dédain pour dédain (Moreto, *El desdén con el desdén*)
L'alcalde de Zalaméa (Calderón, *El alcade de Zalamea*)
On ne badine pas avec l'amour (Calderón, *No hay burlas con el amor*)
La Dévotion à la croix (Calderón, *La devoción de la cruz*)
Le Tisserand de Ségovie (Ruiz de Alarcón, *El tejedor de Segovia*)
La Cruauté pour l'honneur (Ruiz de Alarcón, *La Crueldad por el honor*)¹⁵

Probablemente la partición entre siglo y siglo sea muy artificial, y discutible. Así las cosas, se puede considerar que el teatro hispano, a finales del siglo XIX, ha sido en buena parte olvidado por el público, a quien se le ofrecen pocas representaciones: como botón de muestra de esta perdida de familiaridad, recordaremos que tan solo una comedia de Calderón se pone en escena para el segundo centenario de su muerte en 1881. En cambio, se observa que se va formando a lo largo de ese mismo periodo una especie de canon – que es más bien un canon para la lectura, y cuyos artifices presentan a menudo sus traducciones como una contribución a un mejor conocimiento de la cultura española de los tiempos pasados.¹⁶ Prueba de ello es la práctica consistente en volver a traducir comedias ya traducidas, de Lope y de Calderón sobre todo, que a su vez contribuye a la consolidación de dicho canon.

En este panorama, algunas tendencias se destacan para el siglo XIX, como la preeminencia de Calderón, sobre todo si tenemos en cuenta las reimpresiones.¹⁷ En efecto, Lope es el autor más traducido (32 obras), seguido muy de cerca por Calderón (31 obras), pero la difusión de este último es mayor pues solo siete comedias suyas (traducidas) se editan una sola vez, y dos se editan dos veces, mien-

¹⁵ El mismo traductor publicará poco después cuatro piezas cortas atribuidas a Cervantes (*Cervantès inédit*, 1902): *Les Romances* (*Los romances*), *Les Voyeurs* (*Los mirones*), *La Fausse Tante* (*La tía fingida* - que es novela), *Doña Justine et Calahorra* (*Doña Justina y Calahorra*).

¹⁶ Es muy mayoritaria la práctica de traducir en prosa; entre las escasas excepciones está la traducción versificada por Louis Vasco de *La vida es sueño*, publicada en 1892.

¹⁷ Véase al respecto el catálogo de Horn-Monval (1961).

tras que las 19 restantes (67%) se imprimen entre cuatro y once veces a lo largo del siglo XIX. En el caso de Lope, la mitad de las 32 comedias se editan una sola vez. Los puestos siguientes en la lista los ocupan autores que son objeto de una atención más esporádica: Cervantes tiene 23 títulos (incluidos varios entremeses) pero el total relativamente alto se debe en buena parte al volumen exclusivo que le dedica Alphonse Royer, quien hace lo mismo con Ruiz de Alarcón (20 traducciones). Los siguen Tirso, con 5, y, con una cada uno, Moreto, Guillén de Castro, Torres Naharro, Solís y Vélez de Guevara.¹⁸

Las obras de Calderón son también las que se vuelven a traducir con mayor frecuencia, lo que puede considerarse como un indicio, cualitativo este, más que cuantitativo, de que contribuyen más al canon que se va formando. *El alcalde de Zalamea* se traduce seis veces (1815, 1822a, 1822b/1827/1829,¹⁹ 1841-43/1861-62/1869/1892, 1871, 1900), *Casa con dos puertas* cinco veces (1805, 1835, 1836, 1841-43/1861-62/1869/1892, 1871), *La dama duende* cuatro veces (1805 - se trata de una adaptación muy libre -, 1841-43/1861-62/1869/1892, 1851, 1873), así como *El médico de su honra*²⁰ (1835, 1841-43/1861-62/1869/1892, 1851, 1871), *No siempre lo peor es cierto* (1822a, 1822b/1827-1829, 1841-43/1861-62/1869/1892, 1873), *A secreto agravio secreta venganza* (1835, 1841-43/1861-62/1869/1892, 1871, 1877) y *La devoción de la cruz* (1841-43/1861-62/1869/1892, 1871, 1877, 1900). Las que se traducen tres veces a lo largo del siglo son *La vida es sueño* (1841-43/1861-62/1869/1892, 1871, 1892), *Luis Pérez el gallego y Amar después de la muerte o El tuzaní de las Alpujarras* (ambas son traducidas en 1822/1827/1829, 1841-43/1861-62/1869/1892, 1871), *El mágico prodigioso* (1852, 1871, 1875). También tenemos cuatro traducciones distintas de *El castigo sin venganza* (1857, 1869, 1896, 1900) de Lope y tres de tres comedias más: *El perro del hotelano* (1823/1827/1829, 1842/1861-62/1869/1892, 1857, 1869), *La Niña de plata* (1823/1827/1829, 1842/1861-62/1869/1892, 1900), *La estrella de Sevilla* (1825, 1857, 1869). *El tejedor de Segovia* de Ruiz de Alarcón es también traducida tres veces (1851, 1863, 1900), así como *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (1823/1827/1829,

¹⁸ No tomamos en cuenta aquí los pasos de Lope de Rueda (1883) ni los entremeses, publicados por Rouanet en 1897 y antes referidos, que modificarían el listado con la presencia bastante elevada de Quiñones de Benavente.

¹⁹ Separamos con una barra las fechas de las reediciones de un mismo libro.

²⁰ Un drama en cinco actos de Jean-Marie Cournier titulado *Le médecin de son honneur*, cuyo texto no hemos podido consultar, había sido representado en el Théâtre de la Porte Saint-Martin en mayo de 1876. *El médico de su honra* es también fuente de inspiración para el drama homónimo (*Le médecin de son honneur*) de Léon Paris publicado en 1901, y que había sido representado en 1899. Paris vuelve a hacer lo mismo con *El alcalde de Zalamea*, del que propone una «libre interpretación en versos franceses» (publicación en 1904).

1851, 1899). El grupo de las comedias traducidas dos veces es más nutrido, entre las cuales se encuentra un drama de Calderón tan importante como *El príncipe constante* (1822/1827/1829, 1841-43/1861-62/1869/1892), al lado de *El escondido y la tapada* (1793, 1822), *Guárdate del agua mansa* (1822/1827/1829, 1873), *Peor está que estaba* (1835, 1841-43/1861-62/1869/1892), *Dicha y desdicha del nombre* (1841-43/1861-62/1869/1892, 1871). Las de Lope son *El mejor alcalde el rey* (1823/1827/1829, 1842/1861-62/1869/1892), *La fuerza lastimosa* (1823/1827/1829, 1869), *Fuenteovejuna* (1823/1827/1829, 1842/1861-62/1869/1892), *El molino* (1835, 1842/1861-62/1869/1892), *El anzuelo de Fenisa* (1842/1861-62/1869/1892, 1851), *Amar sin saber a quién* (1842/1861-62/1869/1892, 1869), *El acero de Madrid* (1857, 1869). También se traducen dos veces dos comedias de Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen* (1862, 1865) y *La crueldad por el honor* (1865, 1900), dos de Cervantes, *Numancia* (1823/1827/1829, 1861/1862) y *La cueva de Salamanca* (1861/1862, 1865); lo mismo ocurre con *Del rey abajo ninguno* de Rojas Zorrilla (1851, 1862), *El desdén con el desdén* de Moreto (1862, 1900) y *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón (1865, 1899). El resto de las 76 comedias solo se traduce una vez a lo largo del siglo.²¹

²¹ De Calderón: *Mejor está que estaba* (1822), *El pintor de su deshonra*, *El postre dueño de España* (1822/1827/1829), *El alcaide de sí mismo*, *La cisma de Inglaterra*, *De un castigo tres venganzas*, *El secreto a voces* (1841-43/1861-62/1869/1892), *Antes que todo es mi dama* (1873), *Los cabellos de Absalón*, *El purgatorio de san Patricio*, *La virgen del sagrario* (1898). *No hay burlas con el amor* (1900). De Lope: Araujo domado, Porfiar hasta morir (1823/1827/1829), *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *El robo de Elena*, *Los Trabajos de Jacob* (1842/1861-62/1869/1892), *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, *Dineros son calidad*, *El casamiento en la muerte*, *La corona merecida*, *Los Tellos de Meneses*, *El villano en su rincón*, *¡Si no vieran las mujeres!*, *Las flores de don Juan* (1857), *El caballero de Olmedo*, *El Casamiento en la muerte y Hechos de Bernardo del Carpio*, *El bastardo Mudarra*, *Los melindres de Belisa*, *Lo cierto por lo dudoso*, *La moza de cántaro*, *La boba para los otros y discreta para sí* (1869), *La dama boba* (1900). De Ruiz de Alarcón (1865): *Mudarse por mejorarse*, *Ganar amigos*, *Los favores del mundo*, *La industria y la suerte*, *El semejante a sí mismo*, *La cueva de Salamanca*, *Todo es ventura*, *El desdichado en fingir*, *El dueño de las estrellas*, *Los empeños de un engaño*, *La amistad castigada*, *La manganilla de Melilla*, *El anticristo*, *Los pechos privilegiados*, *La prueba de las promesas*, *El examen de maridos*. De Cervantes (1861/1862): *Pedro de Urdemalas*, *El gallardo español*, *El rufián dichoso*, *La guarda cuidadosa*, *El retablo de las maravillas*, *El rufián viudo llamado Trampagos*, *El juez de los divorcios*, *El viejo celoso*, *El vizcaíno fingido*, *Los dos habladores*, *La casa de los celos*, *La entretenida*, *La gran sultana*, *El laberinto de amor*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El trato de Argel*, *Los Baños de Argel*. De Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla*, *La prudencia en la mujer*, *La villana de Vallecás*, *El condenado por desconfiado*, *Don Gil de las calzas verdes* (1863), *El vergonzoso en palacio* (1900). De Solís, *El doctor Carlino* (1807), de Torres Naharro, *Himenea* (1823/1827-29), de Vélez de Guevara, *Reinar después de morir* (1862), de Lope de Rueda, *Eufemia* (1883) y de Guillén de Castro, *Las hazañas del Cid* (1899).

3 Siglos XX-XXI

A lo largo del siglo XX puede decirse que el panorama editorial irá estructurándose de acuerdo con lo que se acaba de describir. Se siguen proponiendo traducciones para leer, sea en grandes colecciones, sea en volúmenes separados, las más de las veces destinadas estas a los alumnos de instituto. Es el caso de *La verdad sospechosa*, cuya traducción se difunde ampliamente, en particular en la colección Hatier.²² No cabe duda de que el recuerdo de la adaptación, bastante fiel, que había hecho Corneille en *Le Menteur* (Corneille 1644) pesa en la trayectoria académica de la comedia de Ruiz de Alarcón, convertida como su imitación en un clásico (como si de alguna forma se considerara que la existencia de la adaptación del dramaturgo francés amirara la *hispanicidad*, es decir la *foraneidad*, de la comedia fuente).²³

Pero también se puede considerar que se va redescubriendo (o descubriendo) el teatro español en el sentido de que la vida teatral, profesional o de aficionados, en algunos momentos muy intensa, dará lugar a lo largo del siglo XX a una actividad traductora vinculada directamente con proyectos de puestas en escena. Es decir, respecto a lo que decíamos antes, tal vez se pueda considerar que la diferencia con la época anterior es que las traducciones van asociadas de manera más sistemática con las puestas en escenas: ya no es, o no es tanto, teatro para leer, sino para ser representado.

Es lo que ocurre en 1906 cuando Antoine, que dirige entonces el teatro de l'Odéon y se interesa mucho por Corneille y Shakespeare, monta *L'Étoile de Séville*, con una versión adaptada por Eugène y Édouard Adenis. La buena acogida de las primeras representaciones fue un incentivo para que Antoine propusiera en 1911 una nueva puesta en escena a partir de una adaptación, en verso, encargada a Camille Le Senne y Léon Guillot de Saix. El texto será publicado el año siguiente (Vega Carpio 1912a), con un largo prefacio que comporta una traducción de *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega.

En los primeros años del siglo, con todo, son poco numerosas las representaciones de teatro español traducido en Francia. De las tres

²² En la colección «Les Classiques pour tous» de la editorial Hatier en la que se publica *La vérity suspecte* (por primera vez en 1922) se encuentran también editadas traducciones de *Fuentevojuna* (*La Fontaine aux brebis*) y de *Amar sin saber a quién* (1921), de *El nuevo mundo descubierto por Colón* (*La Découverte du nouveau monde*), también de Lope (1925), de *La dama duende* (*La dame fantôme*) y *Mejor está que estaba* (*De mieux en mieux*) (1922) de Calderón.

²³ Hoy parece que ya no es el caso, pero durante varias décadas *La verdad sospechosa*, y, de manera más general, el teatro de Alarcón, han tenido una difusión bastante importante en Francia. Véase, además de lo ya mencionado, la publicación de *Le théâtre de Ruiz de Alarcón* (1944), o *Faut-il le croire, comédie en 3 actes* (traducción de *La Verdad sospechosa*) (Ruiz de Alarcón 1966). O adaptaciones para la radio de *La vérity suspecte*, en 1935 (P. Castan), o en 1970 (Géraldine Gérard).

representaciones de *La Jeunesse du Cid* (Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*) en 1907, seguidas el año siguiente (y dos más, en 1909 y en 1913) por cuatro de *La Dévotion à la Croix* (Calderón, *La devoción de la cruz*),²⁴ quizás se deba sacar la conclusión de que se está olvidando la tradición de la comedia de enredo a favor de la vertiente seria de la Comedia hispana. Algunas publicaciones inciden en esa dirección como la edición conjunta, bajo el título de *Le théâtre édifiant* (Dieulafoy 1907), de traducciones realizadas por el bien nombrado Marcel Dieulafoy de *El rufián dichoso* (Cervantes), *El condenado por desconfiado* (atribuido a Tirso) y *La devoción de la cruz* (Calderón). Una realidad que confirma el montaje en 1911, en el Théâtre des Arts, de *Le Meilleur Alcalde est le roi* (Lope de Vega, *El mejor alcalde el rey*), adaptada (en verso) por Le Senne y Guillot de Saix, y publicada en 1912 (Vega Carpio 1912c) - como también lo es su traducción de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (1912b).

En la segunda década del siglo tienen lugar varios intentos de renovación teatral de que son testimonios la creación del Théâtre National Ambulant llevada a cabo en 1911 por Firmin Gémier - que en 1920 obtiene el apoyo del gobierno para fundar un Théâtre National Populaire - o la apertura por Copeau, en 1913, del Théâtre du Vieux-Colombier. En ese contexto Charles Dullin va a dar un impulso nuevo al conocimiento del teatro español en Francia. En 1921, monta en París, en un pequeño teatro instalado en la calle Honoré Chevalier, tres piezas breves: *Les Olives*, basada en *Las aceitunas* de Lope de Rueda, *L'Hôtellerie* (*La casa de posadas*, Francisco de Castro) y *Visites de Condoléances* (*El pésame de la viuda*, Calderón). Los textos habían sido traducidos previamente (en 1883 o 1897) pero Dullin también le pide a Alexandre Arnoux que proponga una nueva traducción de *La vida es sueño* de Calderón, que será montada con éxito en la temporada 1921-22 en el Vieux-Colombier, y a continuación en el Théâtre de l'Atelier (que abre sus puertas en 1922) y en el Théâtre Sarah-Bernard. Unos años más tarde, en 1935, y de nuevo en el Théâtre de l'Atelier, Dullin pone en escena *Le médecin de son honneur* de Calderón (*El médico de su honra*), con una traducción del mismo Alexandre Arnoux; ambos textos se publican juntos en 1945, y en 1962 se les añadirá una traducción de *El alcalde de Zalamea* (Calderón 1962a).

En esos mismos años, se amplía el conocimiento del repertorio español en Francia gracias a la labor del hispanista Henri Mérimée con los volúmenes de la colección «Les Cent chefs-d'œuvre étrangers» que dirige - inspirándose tal vez en algunos de los volúmenes publicados en España en los «Clásicos castellanos», en un periodo en que los poetas de la generación del '27 instauraban un diálogo fe-

²⁴ Quizás el texto utilizado fuera la versión adaptada por Victor Tissot publicada (sin fecha) en una colección popular junto con *L'Alcalde de Zalaméa*.

cundo con la literatura del Siglo de Oro. Mérimée, secundado luego por Etienne Vauthier, propone una antología titulada *Théâtre espagnol* (1925-38) que contiene algunas novedades: en el primer tomo (Mérimée 1925) se publican fragmentos de una égloga de Juan del Encina, y nuevas traducciones de los pasos de Lope de Rueda ya traducidos por Germond de Lavigne (en 1883): *Le Masque (La carátula)*, *Cornard et content (Cornudo y contento)*, *Payer et ne pas payer (Pagar y no pagar)*, *Les Olives (Las aceitunas)*, *Le Rufien poltron (El rufián cobarde)*; además, dos actos de la *Comédie d'Himénéo* de Torres Naharro (*Comedia Himenea*), y la primera traducción francesa de *Peribáñez* de Lope de Vega (*Peribáñez et le commandeur d'Ocaña*); en el segundo tomo, a cargo de Etienne Vauthier (1932), se proponen nuevas traducciones de *El Burlador de Sevilla (Le séducteur de Séville et le convive de pierre)* y de *La Verdad sospechosa (La vérité suspecte)* así como, en el tercer tomo (Calderón 1938), de *El mágico prodigioso (Le Magicien prodigieux)* y la primera versión francesa de *El gran teatro del mundo (Le Grand Théâtre du monde)*.

Otra inflexión en la vida teatral del siglo XX que impacta la recepción del teatro aurisecular en Francia es la conexión con la actualidad, pues con la llegada al poder del Frente Popular español algunas iniciativas artísticas francesas cobran tintes políticos. En 1936, Jacques Prévert saca del *Retablo de las maravillas* de Cervantès su *Tableau des merveilles* que el grupo Octubre representa en París y sus alrededores. Si no se puede hablar de traducción, es con todo un texto fiel al original, en su conjunto. En 1937 Jean-Louis Barrault monta éxitosamente *Numance* de Cervantès en el Théâtre Antoine, con el apoyo material del poeta Robert Desnos, que había conocido a García Lorca en España. El mismo año se pone en escena en el Odéon *Le Chien du jardinier (El perro del hortelano)*, adaptada por Frédéric Pottecher y se publica la traducción de *Fuenteovejuna* por Jean Casou y Jean Camp (*Font-aux-Cabres*), que será representada en 1938 en el Théâtre du Peuple: el programa de mano presenta a los campesinos rebeldes y víctimas de la opresión que ejerce su señor como los precursores de un nuevo orden social.

En los años de guerra, el repertorio español se explota tanto en Francia que se ha podido hablar al respecto de *hispanomanía*. Sin embargo, relativamente a la actividad traductora, se reutilizan mayormente traducciones existentes, las más de las veces con amplia libertad y poca preocupación de fidelidad respecto al original. Cabe señalar también que las versiones utilizadas no se han publicado siempre o son hoy de difícil acceso. Sin afán de exhaustividad, mencionemos aquí la puesta en escena por Maurice Jacquemont de *L'Étoile de Séville* en 1941 en Lyon y luego en París a partir de una versión de *La estrella de Sevilla* en dos jornadas de Albert Ollivier – que no se ha conservado – o, el mismo año, la de *La Vie est un songe* por Jean Lagénie con la versión antes mencionada de Alexandre Arnoux.

En 1942, Dullin pone en escena *Les Amants de Galice*,²⁵ una traducción o «adaptation» de *El mejor alcalde el rey* por Jean Camp, que poco antes había publicado con Jean Cassou una traducción de *El burlador de Sevilla* (*Le Séducteur de Séville*, 1935).

La cartelera, en esa época, confirma por lo tanto: por una parte, la emergencia de una lista corta de títulos de comedias españolas (con escasas variantes en la formulación de los títulos franceses), por otra, el hecho de que se recurra, con pocas excepciones, a traducciones anteriores, y, por fin, la tendencia a privilegiar las piezas de tonalidad seria. Una excepción, al respecto, es *La Reine morte ou comment on tue les femmes* de Montherlant, muy libre adaptación de *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, representada en la Comédie-Française (1942). Con todo, aquí también el autor se basó en una traducción previa, en este caso la de Habeneck (*Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol* 1862). En 1943, en el Palais de Chaillot, Jean Camp y Jean Froment se asocian con Pierre Aldebert para otro montaje de *L'Alcalde de Zalamea* de Calderón; poco después (1946) Georges Pillement publica una nueva traducción (que será la utilizada por Jean Vilar en 1961 para su puesta en escena en el Festival de Avignon, que mencionaremos más abajo). En 1944, *L'Étoile de Séville* se vuelve a poner en escena con la versión utilizada por Antoine a principios del siglo, y Dullin retoma su anterior producción de *La Vie est un songe* en el Théâtre de la Cité. En 1946, Jean-Jacques Loynel pone en escena una traducción de *El burlador de Sevilla* (*Le Fourbe de Séville et le convive de pierre*)²⁶ y François Maistre dirige *La Dévotion à la Croix* en el Théâtre Sarah-Bernhardt.²⁷ El año siguiente, Daniel Ceccaldi monta (en el Théâtre Charles de Rochefort en París) *Le Chevalier de la dame invisible*, sacado de *La dama duende* de Calderón.

En los años 1950-60, la política de descentralización cultural (que implica la creación de centros dramáticos regionales) y la multiplicación de festivales en provincias permiten la presencia discreta pero constante del teatro español en los escenarios franceses. Además, no es imposible que el triunfo de Gérard Philipe en Avignon en 1951 con el *Cid* de Corneille haya contribuido en esos años a poner la España del Siglo de Oro a la moda.

Sea lo que fuere, se nota de nuevo poca originalidad en la elección de las obras representadas. Suelen ser las traducciones existentes

²⁵ Parece que solo existe una versión manuscrita en un archivo privado: ver Etcharry (2003, 129, nota 3).

²⁶ No hemos podido localizar el texto.

²⁷ No hemos podido encontrar información acerca de la versión utilizada. Poco antes habían sido publicadas la traducción de R.L. Piachaud, de *La devoción de la cruz* (Calderón 1939), por lo visto realizada para un montaje en Ginebra ese mismo año (1939), y más cercana en el tiempo, la de Georges Pillement (*La Dévotion à la Croix*, Calderón 1946a) en la colección «Poésie et Théâtre» creada bajo la dirección de Albert Camus.

tes (las de Damas-Hinard y de Alexandre Arnoux, muchas veces) las que se utilizan y, como también ya hemos señalado, se reafirma la tendencia a recurrir siempre a lo conocido y en particular a privilegiar la vertiente grave de la Comedia española áurea.

La vida es sueño empieza rápidamente a consolidar su puesto de número uno (1949, Festival de Romagne), con sucesivas utilizaciones de la versión de Arnoux (1950, en el Théâtre National de Chaillot; 1951-52 en el Théâtre de la Colline; 1952, puesta en escena de Roger Planchon; 1954; 1958; 1962; 1964).²⁸ Algunas traducciones pertenecen al ámbito académico, como la traducción de André y Yvette Camp publicada en 1955, y otras están vinculadas con proyectos artísticos - y por ello no siempre se editan -, como por ejemplo la adaptación y puesta en escena de Marie-Claire Valène y André Charpak en 1961 (con representaciones posteriores en 1963), la versión francesa de Rodolf Deshayes, para un montaje en Bordeaux y en Sarlat en 1968, la que realiza Jean Gillibert en 1970, la de Jean-Francis Reille para el théâtre de la Tempête en 1978, etc.

Se representa *El mejor alcalde el rey* (*Le Meilleur alcalde est le roi*) en 1951 (bajo la dirección de André Crocq), y en 1957 en el festival de Montauban (Festival du Languedoc), donde también se monta *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (*Fontovéruna*, traducción de Dominique Aubier publicada en 1957)²⁹ y, en el mismo lugar el año siguiente, en 1958, *El burlador de Sevilla* (*Le Trompeur de Séville et l'invité de pierre*) traducida por Georges Brousse.

La adaptación por Albert Camus de *La devoción de la cruz* constituyó seguramente un hito en la historia de la recepción del teatro español en Francia. La obra se representa por primera vez (con actores entonces muy populares, como Serge Reggiani o María Casarès) en el festival de Angers en 1953, es publicada el mismo año por Gallimard y será montada varias veces entre 1961 et 1970, y adaptada para una difusión televisiva (1961).³⁰ A raíz, probablemente, del éxito de la representación, se publicó en 1957 un volumen (*Théâtre espagnol* 1957) que reunía con la versión de Camus la traducción por Arnoux de *La vida es sueño*, la de Supervielle de *La estrella de Sevilla* de Lope y la de *El re-*

²⁸ Véanse las informaciones, aunque incompletas, sobre *La vie est un songe*, en la base *Les archives du Spectacle*: https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=31885.

²⁹ Poco antes, se había representado *Le Triomphe de l'honneur*, libre combinación por Catherine Toth de dos comedias de Lope, *Fuenteovejuna* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, o, más bien, de sus traducciones ya existentes (Festival de Arras, 1954).

³⁰ Además (y antes) de la televisión, son bastante numerosas las versiones de comedias españolas traducidas para la radio, como ya hemos comentado acerca de la relativamente buena difusión del teatro de Ruiz de Alarcón: por ejemplo la versión de *L'Alcalde de Zalamea* por Arnoux, en 1952, la *Del rey abajo ninguno* de Rojas Zorilla adaptado por Jean Camp en 1958, o, adaptada por el mismo Jean Camp, la de *El acero de Madrid* (hacia 1956).

tablo de las maravillas de Dominique Aubier (que se representará en el centro dramático de Toulouse en 1960 y en París en 1962). En 1959 se publican con el título *Les Baroques* las traducciones por Paul Verdevoye de *La devoción de la cruz*, *Fuenteovejuna* y de *El robo de Elena* – traducciones nuevas pero basadas explícitamente en las de Damas-Hinard.

Camus se interesó luego por *El caballero de Olmedo*, en la que decía encontrar la pasión y la lozanía de *Romeo y Julieta*. Una traducción había sido montada en 1955 en Figeac por Jean Lagénie, y Camus a su vez tradujo y dirigió la comedia en 1957 en el festival de Angers. Será publicada el mismo año por la editorial Gallimard y dará lugar a representaciones posteriores. También en Figeac, y en 1955, Daniel Leveugle dirige la puesta en escena de una traducción de *El alcalde de Zalamea* de Calderón (*Le Juge de son honneur*), que no es sino la versión de Alexandre Arnoux.³¹ En 1959 Robert Marrast publica una nueva traducción (así como, el año siguiente, una de *La cisma de Inglaterra* en la misma colección «Répertoire pour un théâtre populaire»). Valiéndose de la traducción de Georges Pillement ya mencionada, Jean Vilar también decide montar en 1961 *El alcalde de Zalamea*, primero en el festival de Avignon y luego en el Théâtre de Chaillot (Théâtre National Populaire) donde lo vieron en total ciento diecisésis mil espectadores, con *reprises* muy posteriores (como la del festival de Vaison-la-Romaine, con Jean Marais en el papel de Pedro Crespo, en 1979).

Para terminar con el listado de comedias ya familiares, en aquel entonces, para los lectores de teatro hispano en traducción, mencionaremos: las dos versiones distintas, ambas representadas en 1955 en París, de *El perro del hortelano* de Lope de Vega: la de Jean Loynel, titulada *Jeux de prince*, fue eclipsada por la adaptación realizada por Georges Neveux (*Le Chien du jardinier*, Vega Carpio 1956) para la compañía Renaud-Barrault en el Théâtre Marigny (con difusión televisiva posterior); los dos montajes de *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega, el de Guy Kerner en 1957 (*L'Hameçon de Phénice*) y el de Daniel Leveugle, *Les Amours de Palerme*, que recurre a la traducción de Arnoux (1963); la puesta en escena de *El retablo de las maravillas*, con traducción de Dominique Aubier (*Le retable des merveilles*), primero en Sion en 1959, el año siguiente en Sarlat y en París en 1962; la de *El burlador de Sevilla* en el Concours des Jeunes Compagnies (1963) y en el Festival du Marais (en 1965), basadas en una adaptación de Maurice Clavel que será publicada en 2009; la puesta en escena de *La vérity suspecte* de Ruiz de Alarcón (*La verdad sospecho-*

³¹ Existe también una adaptación filmica realizada por Marcel Bluwal en 1958, con música de Georges Delerue, a partir de la traducción de Arnoux. Como hemos mencionado arriba, las tres traducciones de este último (*La vida es sueño*, *El médico de su honra*, *El alcalde de Zalamea*) fueron objeto de múltiples reimpresiones.

sa, 1965) y la de *La estrella de Sevilla* por Jean-Pierre Miquel en 1969 (*L'Étoile de Séville*, versión de Marie-José Weber).

Algunas obras menos conocidas, sin embargo, pudieron ser descubiertas en su versión francesa por el público, en los festivales, los pequeños teatros independientes de la *Rive gauche* o gracias al teatro universitario, que también fomentó alguna que otra traducción nueva. Pertenecen a esta categoría:

- *La Découverte du nouveau monde*, de Lope de Vega montada por Hubert Gignoux en 1953 (*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*).³²
- *Faux frère*, adaptación de la ingeniosa comedia de Moreto *El parecido* (Arras, 1957) – aunque cabe señalar que Thomas Corneille la había adaptado (*Dom César d'Avalos*, 1672).
- *Don Gil de vert vêtu*, traducción por Robert Marrast y Pierre Bélem de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina (1959) que no había sido traducida desde 1863. El mismo Marrast dirigió el Groupe de Théâtre espagnol de la Sorbonne para una representación en el Théâtre de l'Alliance Française – la obra, que se publicará en 1961, se representó también en Carcassonne en 1959 y, bajo la dirección de Daniel Leveugle, en 1963.³³ El mismo grupo monta en 1960 *Le Médecin de son honneur*, a partir de la traducción de Arnoux, pero Marrast realiza una nueva traducción (que se publicará solamente en 1998 en el volumen *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*) para una puesta en escena en 1963 en el festival de Montauban. El grupo de la Sorbonne montará también, en 1961, *Amar sin saber a quién* (*Aimer sans savoir qui*, adaptación de André Cabanis y Gérard Grenet) y *Le Chevalier d'Olmedo*, de Lope de Vega (*El cabellero de Olmedo*, adaptación de Henri Gilabert), así como *Le Damné pour manque de foi* (*El condenado por desconfiado*), de Tirso de Molina (adaptación de André Cabanis).
- *Le Timide au palais* (*El vergonzoso en palacio*) de Tirso de Molina, adaptada por François Billetdoux a partir de una traducción de Georges Brousse publicada en 1959 (Montauban, 1959 y París, 1962, con versión para televisión el año siguiente).³⁴

³² Se representará también en París en 1954. Una adaptación por Georges Raeders había sido publicada en 1944, y, sobre todo, formaba parte de los títulos de la colección «Les classiques pour tous» de la editorial Hatier, antes mencionada.

³³ No hemos tenido acceso al texto utilizado para *Le diable en collant vert*, montado en Nanterre en 1973 (la adaptación de la comedia de Tirso era de Joëlle Marin y Pierre Debauche).

³⁴ *El vergonzoso en palacio* ha dado lugar a una serie de puestas en escena hasta la época presente, sin que se sepa siempre a partir de qué traducción: 1972 (Comédie du Beffroi), 1975 (puesta en escena de René Dupuy), 1989 (adaptación de Monique y Jean-Pierre Fabre), 2008 (adaptación de Robert Angebaud).

- *Les Caprices de Bélise (Las bizarriás de Belisa)*, puesta en escena de Georges Vitaly (1962).
- *Le Châtiment sans vengeance (El castigo sin venganza)* de Lope de Vega, adaptado y montado por Jacques Mauclair (1962).
- *Les Fontaines de Madrid (El acero de Madrid)* puesta en escena de Jean Darnel a partir de una adaptación de Jacques Des-toop (1969).

En total, en aquellos años, escasean los intentos de salir de los caminos trillados para explorar el vasto campo del teatro áureo.

Podríamos también citar, como excepción respecto a esa regla general, algunas obras de Calderón que se sacan del olvido, como *Le Magicien prodigieux* (Liège, 1963, dirección Jorge Lavelli), *Las tres justicias en una*, adaptado por Georges Baelde con el título *Trois crimes, un châtiment* (1967), o *La dama duende* en 1964. Aunque el director, Pierre-Etienne Heymann, recurre a una nueva traducción de Florence Delay et Françoise Barthélémy (*La Dame fantôme*, inédito), hemos visto que se trata de una comedia con una larga tradición de representación y de edición en Francia.

Se puede observar la misma tendencia en el ámbito editorial, cuando la labor traductora no se relaciona con un proyecto de puesta en escena. Manuel Espinosa y Claude Elsen publican conjuntamente con la obra de Molière una traducción de *El burlador de Sevilla* (1958), poco antes de la publicación en edición bilingüe de Pierre Guenoun (*L'Abuseur de Séville*, 1962). En la colección «Sommets de la littérature espagnole» publicados en Lausanne en 1962, el tomo 7 (Haldas, Herrera 1962) propone, después de un prefacio general de Jean Cassou, traducciones de *Fuenteovejuna*, *El Caballero de Olmedo*, *La estrella de Sevilla*, *El Perro del hotelano*, y el tomo 8 (Calderón 1962b) las de *La vida es sueño*, *El alcade de Zalamea*, *El médico de su honra*, *La devoción de la cruz*, *El gran teatro del mundo*, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Son de interés algunas propuestas más originales, que dieron lugar a adaptaciones posteriores en las tablas: la traducción por Mathilde Pomès, en 1957, de tres autos de Calderón (en edición bilingüe y traducidos en verso);³⁵ entre 1957 y 1963, Robert Marrast traduce varias obras de Cervantes (*El viejo celoso*, *Numancia*, *El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadora*, *El retablo de las maravillas*, *Los habladores*, *El rufián dichoso*), que sin lugar a dudas llamaron la atención de algunos profesionales del teatro sobre la producción dramática del Manco de Lepanto.³⁶

³⁵ *La cena del rey Baltasar* se montó en 1979 en Saint-Maur, y, si bien con traducciones distintas, los dos restantes, como veremos más abajo, también fueron puestos en escena (*La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo*).

³⁶ *Numancia* se representó en francés en 1965, bajo la dirección de Pierre-Etienne Heymann con la versión de Marrast y Reybaz por una parte, en Douai y, por otra, en París (Odéon), con una adaptación de Jean Cau.

A finales de los años sesenta, y en la década siguiente, parece que el interés por el teatro en Francia decae y que los espectadores y lectores franceses disponen sobre todo de una oferta de piezas ya representadas o publicadas anteriormente, a veces con variaciones en los títulos canónicos: por ejemplo es el caso de *Le Fourbe de Séville* de Marcelle Auclair et Alain Prévôt (Sarlat, 1978, captación para la televisión emitida en 1980), de *Histoire d'une révolte ou La fête de Fuente Ovejuna*, por Yann Le Bonniec y Pierre Gondard (Nantes, 1973 y París, 1976) o de *Le Chevalier d'Olmedo*, adaptado por Pierre Leomy y Jean-Louis Bihoreau (Festival de la foire Saint-Germain, 1979). Más original es la elección de *No hay burlas con el amor* de Calderón, representada en 1975 en el festival de Mont-Dauphin (*Ne jouez pas avec l'amour*, adaptación de Elyane Gastaud).

En las dos décadas finales del siglo XX, se puede percibir un renovado interés por lo hispano en Francia, que de alguna forma se plasma en la entrada en el repertorio de la Comédie-Française de *La Vie est un songe* en 1982, con una puesta en escena de Jorge Lavelli y una nueva traducción (o «transcripción poética») de Céline Zins - que se reutilizada posteriormente por diversas compañías.

Es Calderón, de nuevo, quien parece beneficiarse de ese rebrote de atención, por lo menos en lo que hace a las puestas en escena. Mencionemos al respecto:

- *La Dévotion à la Croix* (festival de Avignon, 1983), con traducción de Michel Vittoz y dirección de Daniel Mesguich.
- *La hija del aire* (*Semiramis ou la fille de l'air*, Vincennes, 1984) y *La cisma de Inglaterra* (*Anne Boleyn ou le Schisme d'Angleterre*, Vincennes, 1985), ambas traducidas por Daniel Piquet,
- el auto sacramental *La vida es sueño*, traducido por Jean-Louis Schefer (Avignon y París, 1986), montado por Raoul Ruiz con una puesta en escena que mezcla cine y teatro.
- *Le Magicien prodigieux* (1990 en Montpellier y 1991 en París), en una adaptación de Jean-Jacques Préau y Jacques Nichet (que será publicada en 2004).

Las celebraciones del año 1992, que pusieron el foco en la cultura española en Francia y en el mundo, no dejaron de suscitar iniciativas en el campo teatral, si bien limitadas, como siempre, a una lista corta de tres o cuatro obras.

Representada por primera vez en 1991, la versión libre de *El Burlador de Sevilla* escrita por Louise Doutreligne, *Don Juan d'origine* (con un subtítulo que explica el proyecto: *Représentation improbable du Don Juan de Tirso de Molina par les demoiselles du Collège de Saint-Cyr en l'an 1696*) no puede considerarse exactamente como una traducción, pero recuerda la potencia y el atractivo del mito de Don Juan en el país de Molière. En Marsella en 1994 se representa la versión de Benito Pelegrín con su título provocador (*Le Baiseur de*

Séville). La Vie est un songe se vuelve a ofrecer al público parisense para la temporada 1991-92; en el Odéon (dirigida por José Luis Gómez) con la traducción de Céline Zins y en *L'Epée de bois* (Antonio Díaz-Florián) con la de Bernard Sesé – esta edición bilingüe, muchas veces reeditada, se publicó por primera vez en 1976. Durante la misma temporada, Díaz-Florián monta también *El burlador de Sevilla*, alternando representaciones en español y otras en francés, basadas en este caso en la traducción de Pierre Guenoun. Del año 1992 data la puesta en escena por Robert Cantarella de la traducción nueva de *Numancia* realizada por Jean-Jacques Préau y Philippe Minyana (*Le Siège de Numance*).³⁷

En 1992 también, Lluís Pasqual monta *El caballero de Olmedo* (*Le Chevalier d'Olmedo*, 1992, traducción de Zéno Bianu). El éxito de esa brillante puesta en escena quizás haya contribuido a un mayor interés, en los años finales del siglo XX y los primeros del XXI, hacia el teatro del Fénix de los Ingenios. Mencionemos al respecto *El perro del hortelano*, adaptada y dirigida en 2001 por Jean-Marc Hoolbecq (Studio Théâtre d'Asnières, sin publicación) y por Hervé Petit y la Compagnie La Traverse en 2002 en el Théâtre de l'Opprimé (*Le Chien du jardinier*, traducción de Frédéric Serralta), y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, que Omar Porras pone en escena en 2006 en la Comédie française (*Pedro ou le Commandeur*, traducción nueva de Florence Delay). Más recientemente, los montajes inventivos de Justine Heynemann de dos comedias de enredo de Lope han permitido al público francés tener acceso a *La discreta enamorada* (*La discrète amoureuse*, 2015) y *La dama boba* (*La dama boba, ou celle qu'on trouvait idiote*, 2019).

Lope de Vega, con todo, no consigue eclipsar la gloria de Calderón. El recién mencionado Hervé Petit pone en escena *El médico de su honra* en 2007 y, en 2010, *La dama duende*, a partir de la traducción publicada el año anterior por Claude Murcia con el título de *La Dame lutin*. A pesar de este último ejemplo, es sobre todo el repertorio serio de Calderón el que se conoce, se traduce y se representa en Francia. Entre sus autos sacramentales el espectador o el lector francés de hoy puede tener acceso al ya mencionado *La cena del rey Baltasar*; *El gran teatro del mundo*, representado en 1974 (dirección Jean-Pierre Nortel) y en 1983 en Ivry (dirección de Joëlle Guillaud), es traducido por François Bonfils en 2003 en una edición bilingüe, y, finalmente, ingresa en 2004 en el repertorio de la Comédie-Française, junto con *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* (*Le Procès en séparation de l'âme et du corps*) con una traducción nueva de Florence Delay. En 2005, se publica la traducción de *El gran teatro del mundo* de Claude Murcia y, en 2007, la de *La torre de Babilonia*, en verso,

³⁷ La traducción más reciente (2014) de la tragedia de Cervantes es de Jean Canavaggio.

de Armand Jacob. Las traducciones realizadas por hispanistas y vinculadas con el mundo académico confirman la preeminencia de Calderón. En la colección bilingüe de la editorial Aubier se encuentran traducciones de *El mágico prodigioso*, *La vida es sueño*, *El príncipe constante* (traducciones de Bernard Sesé); en la de Éditions Théâtrales, adaptaciones de *La cisma de Inglaterra* (Calderón 2009a) y *El pintor de su deshonra* (2004c) (traducción de Denise Laroutis), *El mágico prodigioso* (2004b) (traducción de Jean-Jacques Préau), *El príncipe constante* (2005a) (traducción de Jean-Jacques Préau y Philippe Minyana), *La dama duende* (2009b) (traducción de Claude Murcia). Una iniciativa recientemente puesta en marcha por el grupo Scène européenne de la Universidad de Tours da acceso, en línea, a traducciones más sorprendentes: *Las bizarrías de Belisa*, de Lope (traducción de Nathalie Peyrebonne, 2010), *El astrólogo fingido* de Calderón (traducción de Catherine Dumas, 2012).

4 Conclusiones

Por lo tanto, y para concluir este largo recorrido, podemos observar que en el inicio del siglo XXI las modificaciones en el ranking son escasas: tan solo se puede señalar que *El alcalde de Zalamea* ha sido desbancada, a lo largo del siglo XX, por *La vida es sueño*. Esta, en efecto, ha conseguido sin contestación posible un estatuto de obra clásica. La lista de afamados directores que, desde Charles Dullin, decidieron poner en escena el drama de Calderón es muy larga. Entre ellos, André Charpak, Roger Planchon, Raoul Ruiz, Jorge Lavelli - este último con una traducción de Céline Zins que ha sido reutilizada desde entonces por José Luis Gómez en el Odéon en 1992, Laurent Gutmann en Orléans en 1997, Elisabeth Chailloux en Ivry en 2001. Los primeros años del siglo presente confirman esta afición: Andonis Vouyoucas montó la adaptación versificada de Benito Pélegrín en 2000 (Marseille), Guillaume Delaveau en 2003 (Théâtre des Amandiers de Nanterre), Arnaud Meunier en 2004 en Gennevilliers, con una nueva traducción, en verso, de Denise Laroutis (*La Vie est un rêve*), William Mesguich en 2010 en el Théâtre 13, a partir de una adaptación (bastante libre) de Charlotte Escamez.

La vida es sueño como drama romántico de la libertad, *El caballero de Olmedo* como versión hispana de *Romeo y Julieta*, *El burlador de Sevilla* como mito de don Juan en su versión original: podemos tener la sensación de que se resume el corpus teatral áureo, visto desde Francia, a esa corta serie de títulos. Por esta misma razón hay que subrayar la importancia de la empresa editorial iniciada por Robert Marrast, a quién secundó Jean Canavaggio: la publicación en la prestigiosa «Bibliothèque de la Pléiade» de los tres volúmenes dedicados al teatro español del Siglo de Oro (1983-98). El primero (Ma-

rrast 1983), dedicado al teatro del siglo XVI, reúne veinticinco textos, de Fernando de Rojas a Cervantes, pasando por Gil Vicente, Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, Lope de Rueda, Juan de la Cueva, Timoneda, Argensola, Valdivielso. Los dos volúmenes dedicados al siglo XVII XVII (Marrast 1994 y 1998) reúnen cincuenta y una comedias de Lope, Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Hurtado de Mendoza, Quiñones de Benavente, Calderón, Rojas Zorrilla y Moreto. Como resume con acierto Jacqueline Ferreras en su estudio, al que remitimos sobre esta cuestión, esta antología, que busca subsanar las múltiples lagunas existentes en el conocimiento que en Francia se tiene del teatro español áureo, es «la vulgarización de una labor auténticamente científica. Son traducciones ‘para leer’ con todo el material cultural para su interpretación, es decir para dar lugar a futuras adaptaciones teatrales con el imprescindible trabajo de reescritura que esto supone» (Ferreras 1996, 77). Como sugiere con acierto Ferreras en el final de esta cita, los textos montados son objeto a menudo, para no decir siempre, de adaptaciones muy libres, que a veces desfiguran totalmente el original, de acuerdo con las orientaciones estéticas escogidas por el director que pretende gustar al público y no se sitúa en una perspectiva arqueológica. La existencia de una antología, como la de la Pléiade, que ofrece textos fiables desde el punto de vista filológico, en ese sentido puede favorecer la difusión en francés de textos que conservan una mejor relación con los textos originales.

Al respecto, es posible que exista hoy una mayor conciencia – gracias, tal vez, a iniciativas de hispanistas y filólogos como la antología de la Pléiade – de la identidad y de las particularidades del teatro español del Siglo de Oro. Prueba de ello sería el hecho de que de cierto tiempo a esa parte son algo más habituales las traducciones en verso, que de una u otra forma buscan dar cuenta de un rasgo tan importante de la estética de la Comedia áurea como es la polimetría. Si bien, como hemos visto, algunas traducciones, muy tempranas, eran versificadas, la mayoría se escribieron en prosa. La traducción en prosa, si bien facilita la comunicación con el público, empobrece el texto original y tiende a conceder una importancia predominante al contenido diegético a expensas de la dimensión poética de la expresión. Las traducciones de Florence Delay para la Comédie-française, las de Calderón por Denise Laroutis, o las propuestas de Benito Pelegrín para *La vida es sueño* (2000) y de *El burlador de Sevilla* (1993), en las que el traductor ha decidido respetar (o, más exactamente, transponer) la polimetría de la obra original, pueden ser los indicios de que la práctica traductora es una actividad en perpetua evolución que puede ofrecernos aún muchas gratas sorpresas.

Bibliografía

- Balfé, M.W. [1846]. *L'Etoile de Séville, opéra en 4 actes, paroles de Hippolyte Lucas*. Paris: Schonenberger.
- [Calderón de la Barca, P.] (1815). *Amour, honneur et devoir, ou Le Rapt, mélodrame en 3 actes en prose et à grand spectacle, imité du théâtre espagnol de Calderón, par P. J. Charrin*. Paris: Barba.
- [Calderón de la Barca, P.] (1822). *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers, allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, italien, polonois, portugais, russe, suédois, traduits en français, Caldéron*. 2 vols. Trad. de A. La Beaumelle. Paris: Ladvocat.
- [Calderón de la Barca, P.] (1836). *Renaudin de Caen, comédie-vaudeville en deux actes*, par MM. Duvert et Lauzanne représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Vaudeville le 24 mars 1836. Paris: Marchant.
- Calderón de la Barca, P. (1852). *Le prodigieux Magicien, drame de Don Calderon de La Barca*. Traduit pour la première fois en français par Th. de Puymaigre. Metz: Lamort.
- [Calderón de la Barca, P.] (1871). *Œuvres dramatiques de Calderón*. Vol. 1, *Drames*. Traduction de M. Antoine de Latour avec une étude sur Calderón. Paris: Didier.
- Calderón de la Barca, P. (1875). *Le Magicien prodigue*. Trad. par A. Ramirez. Paris: Delalain.
- [Calderón de la Barca, P.] (1873). *Œuvres dramatiques de Calderón*. Vol. 2, *Comédies*. Traduction de M. Antoine de Latour avec une étude sur Calderón. Paris: Didier.
- [Calderón de la Barca, P.] (1898). *Drames religieux de Calderón: Les Cheveux d'Absalon, La Vierge du Sagrario, Le Purgatoire de saint Patrice, traduits pour la première fois en français, avec des notices et des notes, par Léo Rouanet*. Paris: A. Charles.
- Calderón de la Barca, P. (1892). *La vie est un songe drame héroïque en trois journées, traduction en vers par Louis Vasco*. Dunkerque: Minet-Tresca.
- Calderón de la Barca, P. [ca 1907]. *La Dévotion à la Croix: drame en 3 actes et 4 tableaux; L'Alcade de Zalaméa: drame en 3 journées, adaptation de Victor Tissot*. Paris: Nilsson.
- Calderón de la Barca, P. [1922]. *La Vie est un songe, comédie en trois journées de P. Calderón de la Barca*. Trad. par A. Arnoux. Paris: Stock.
- Calderón de la Barca, P. (1938). *Théâtre. Le Magicien prodigue. Le Grand Théâtre du monde*. Trad. par E. Vauthier. Paris: La Renaissance du livre. Les cent chefs-d'œuvre étrangers.
- Calderón de la Barca, P. (1939). *La Dévotion à la croix, version française de R. L. Piachaud*. Fribourg: Fragnière.
- Calderón de la Barca, P. (1945). *Deux comédies, La Vie est un songe, Le Médecin de son honneur, Adaptées par Alexandre Arnoux et précédées d'une introduction*. Paris: Grasset.
- Calderón de la Barca, P. (1946a). *La Dévotion à la croix*. Trad. par G. Pillement. Paris: Charlot.
- Calderón de la Barca, P. (1946b). *L'Alcade de Zalamea*. Trad. par G. Pillement. Paris: Charlot.
- Calderón de la Barca, P. (1953). *La Dévotion à la Croix, texte français d'Albert Camus*. Paris: Gallimard.

- Calderón de la Barca, P. (1955). *La Vie est un songe, drame en trois journées. Version nouvelle d'Yvette et André Camp*. Paris: Librairie théâtrale.
- Calderón de la Barca, P. (1957). *Trois autos sacramentales de Calderón: La vida es sueño, La cena del Rey Baltasar, El gran teatro del mundo, publiés, traduits et annotés par Mathilde Pomès*. Paris: Klincksieck.
- Calderón de la Barca, P. (1959). *L'Alcade de Zalamea*. Introd., trad. et notes par R. Marrast. Paris: Éditions Montaigne.
- Calderón de la Barca, P. (1960). *Le Schisme d'Angleterre (La cisma de Inglaterra), comedia en 3 journées*. Texte français de R. Marrast et A. Reybaz. París: L'Arche.
- Calderón de la Barca, P. (1962a). *Trois comédies, La Vie est un songe, Le Médecin de son honneur, L'Alcade de Zalaméa*. Adaptation et introduction de A. Arnoux. Paris: Le Club français du livre.
- Calderón de la Barca, P. (1962b). *Sommets de la littérature espagnole*. Vol. 8, *Calderón de la Barca [La Vie est un songe/ La vida es sueño. L'Alcade de Zalamea/ El alcade de Zalamea. Le Médecin de son honneur/ El médico de su honra. La Dévotion à la croix/ La Devoción de la cruz. Le Grand théâtre du monde, /El Gran teatro del mundo] Tirso de Molina [Le Trompeur de Séville/ El burlador de Sevilla y convidado de piedra]*. Lausanne: Éditions Rencontre.
- Calderón de la Barca, P. (1969). *Le Magicien prodigieux, El mágico prodigioso*. Éd., introd., trad. et notes par B. Sesé. París: Aubier.
- Calderón de la Barca, P. (1976). *La Vie est un songe, La vida es sueño*. Éd., introd., trad. et notes par B. Sesé. París: Aubier-Flammarion.
- Calderón de la Barca, P. (1982). *La Vie est un songe*. Trad. par C. Zins. París: Gallimard.
- Calderón de la Barca, P. (1989). *El principe constante, Le Prince constant*. Introd. et trad. par B. Sesé. París: Aubier.
- Calderón de la Barca, P. (1996). *La vie est un songe, trad. Antoine de Latour, révisée et corrigée par Didier Souiller*. París: Librairie générale française.
- Calderón de la Barca, P. (2000). *La vie est un songe; adaptation française en vers, introduction et notes de Benito Pelegrín*. Marseille: Éditions Autres temps.
- Calderón de la Barca, P. (2003). *Le grand théâtre du monde*. Trad. par F. Bonfils. París: Flammarion.
- Calderón de la Barca, P. (2004a). *Le grand théâtre du monde, suivi de Procès en séparation de l'âme et du corps: deux actes sacramentels de Pedro Calderon de la Barca; texte français de Florence Delay*. París: L'Avant-scène.
- Calderón de la Barca, P. (2004b). *Le Magicien prodigieux*. Trad. par J.-J. Préau. Montreuil: Éditions Théâtrales.
- Calderón de la Barca, P. (2004c). *Le Peintre de son déshonneur, Le magicien prodigieux*. Trad. par D. Larroutis et J.-J. Préau. Montreuil: Éditions Théâtrales.
- Calderón de la Barca, P. (2004d). *La vie est un rêve*. Trad. par D. Larroutis. Be- sançon: Les Solitaires intempestifs.
- Calderón de la Barca, P. (2005a). *Le Prince constant*. Trad. par J.-J. Préau et P. Minyana. Montreuil: Éditions Théâtrales.
- Calderón de la Barca, P. (2005b). *Le grand théâtre du monde*. Trad. par C. Murcia. París: Éditions Théâtrales; Maison Antoine Vitez.
- Calderón de la Barca, P. (2006). *Le médecin de son honneur*. Trad. par H. Petit. París: Éditions de l'Amandier.
- Calderón de la Barca, P. (2007). *La tour de Babel: auto sacramental, traduction d'Armand Jacob, prologue de Jean-Jacques Lafaye*. París: L'Harmattan.

- Calderón de la Barca, P. (2009a). *Le Schisme d'Angleterre, ou l'Histoire d'Henri VIII et Anne Boleyn*. Trad. par D. Larroutis. Montreuil: Éditions Théâtrales.
- Calderón de la Barca, P. (2009b). *La Dame lutin*. Trad. par C. Murcia. Montreuil: Éditions Théâtrales.
- Calderón de la Barca, P. (2012). *Le faux astrologue (Comedia famosa del astrólogo fingido)* (1625?). Introd., éd. et trad. de C. Dumas. Scène européenne. Traductions introuvables. <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/traductions>.
- Calderón de la Barca, P. (2018). *La vie est un songe, traduction par Damas-Hinard (1845) adaptée par Myriam Zaber; appareil pédagogique établi par Myriam Zaber; lexique établi par Josiane Grinfas*. Paris: Magnard.
- [Cervantes Saavedra, M. de] (1861). *Théâtre de Miguel de Cervantes Saavedra*. Trad. par A. Royer. Paris: Calmann Lévy.
- [Cervantes Saavedra, M. de] (1902). *Cervantès inédit, traduction [par Clément Rochel] avec introduction et notes*. Paris: Tallandier.
- Cervantes Saavedra, M. de (1957a). *Le Vieillard jaloux: intermède en un acte; version française de Robert Marrast*. Paris: Théâtre populaire.
- [Cervantes Saavedra, M. de] (1957b). *Numance, tragédie en 4 journées. Version française de Robert Marrast et André Reybaz*. Paris: L'Arche.
- [Cervantes Saavedra, M. de] (1961). *Intermèdes*. Trad. par R. Marrast. Paris: L'Arche.
- [Cervantes Saavedra, M. de] (1963a). *Théâtre choisi, textes établis, présentés et traduits par Robert Marrast*. Paris: Klincksieck.
- [Cervantes Saavedra, M. de] (1963b). *Le Rufian bienheureux*. Trad. par R. Marrast. Paris: Klincksieck.
- [Cervantes Saavedra, M. de] (1992). *Le siège de Numance*. Trad. par J.-J. Préau et P. Minyana. Arles: Actes sud.
- [Cervantes Saavedra, M. de] (2014). *Numance*. Trad. par J. Canavaggio. Paris: Gallimard.
- Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol traduits pour la première fois et annotés par Charles Habeneck* (1862). Paris: Hetzel [reimpr. 1867].
- Chevalier, P.-E. (1803). *Rachel ou la Belle juive, mélodrame en trois actes*. Paris: Fages.
- [Corneille, P.] (1803). *La Suite du Menteur, avec un prologue, rédigé en 4 actes par Andrieux, de l'Institut national*. Paris: Mme Masson.
- [Corneille, P.] (1810). *La Suite du Menteur, comédie en 5 actes avec des changements et des additions considérables et un prologue par G.S. Andrieux, Théâtre français* (29 octobre). Paris: Barba.
- Corneille, P. (1644). *Le Menteur*. Paris: A. de Sommaville et A. Courbé.
- Coudert, M.-T. (2012). «Hippolyte Lucas (1807-1878) et le théâtre espagnol du Siècle d'Or: le texte et la scène». Couderc, C. (éd.), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVIIe-Xxe siècles). De la traduction au transfert culturel*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 231-46.
- Damas-Hinard, J. (trad.) (1835). *Théâtre européen, nouvelle collection des chefs-d'œuvre des théâtres allemand, anglais, espagnol, danois, français, hollandais, italien, portugais, russe, suédois, etc... Théâtre espagnol*. Paris: Guérin et Cie.
- Dieulafoy, M. (trad.) (1907). *Le théâtre édifiant* [Cervantes, *Le Truand béatifié*, Tirso de Molina, *Le Damné pour manque de confiance*, Calderón, *La Dévotion à la croix*]. Paris: Bloud. Collection La Pensée Chrétienne.

- Doutreligne, L. (2007). *Don Juan d'origine; librement adapté d'après Tirso de Molina et madame de Maintenon*. Paris: Éditions de l'Amandier.
- Du Perron de Castéra, L.A. (1738). *Extraits de plusieurs pièces espagnoles avec des réflexions et la traduction des endroits les plus remarquables*. Paris: Veuve Pissot.
- Dumaniant [Antoine-Jean-André Bourlain] (1793). *Beaucoup de bruit pour rien, comédie en trois actes [...] imitée de l'espagnol de Caldéron*. Paris: impr. de Cailleau.
- Dumaniant [Antoine-Jean-André Bourlain] (1805). *L'Adroite ingénue, ou la Porte secrète, comédie en trois actes, en vers représentée à Paris, sur le théâtre de la Porte St-Martin, le 16 fructidor an XIII, par MM. Dumaniant et Désaugiers*. Paris: Mme Masson.
- Dumaniant [Antoine-Jean-André Bourlain] (1807). *L'Hôtelier de Milan, comédie en 3 actes, imitée de l'espagnol d'Antonio de Solis, par M. Dumaniant*. Paris: Renouard.
- Etcharry, S. (2003). «Les mélodies castillanes d'Henri Collet (1885-1951): une approche originale de l'Espagne dans la musique française». Jambou, L. (dir.), *La musique entre France et Espagne, interactions stylistiques 1870-1939*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 129-49.
- Ferreras, J. (1996). «Teatro clásico español en Francia. Contexto, texto y representación; hacia nuevos planteamientos». Pujante Álvarez-Castellanos, A.L.; Graham, K. (eds), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción = Actas del Congreso internacional* (Murcia, 9-11 noviembre 1995). Murcia: Universidad de Murcia, 69-88.
- Haldas, G.; Herrera P.J. (dir.) (1962). *Sommets de la littérature espagnole*. Vol. 7, *Lope de Vega [Fuenteovejuna, Le Chevalier d'Olmedo / El caballero de Olmedo, L'Étoile de Séville / La Estrella de Sevilla, Le Chien du jardinier / El perro del hortelano]* (1962). Lausanne: Éditions Rencontre.
- Horn-Monval, M. (1961). *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XVe siècle à nos jours*, tome IV. Paris: CNRS.
- Labarre, F. (1993). *Jouer la Comedia..., Le théâtre du Siècle d'Or sur la scène française du XVIIe siècle à nos jours*. Avec la collaboration de M. Mir et M. Vitse. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- Lafond, E. (1857). *Étude sur la vie et les œuvres de Lope de Vega*. Paris: Librairie nouvelle.
- Lafond, E. (1877). *Saint Jean de Capistran, drame chrétien suivi de: 'La Dévotion à la croix', et de: 'A secrète offense secrète vengeance', drames de Caldéron traduits de l'espagnol*. París: Bray et Retaux.
- Lambert, É. (1923). «Alphonse de Castille et la juive de Tolède». *Bulletin hispanique*, 25(4), 371-94.
- Lebrun, P. (1844-61). *Œuvres de Pierre Lebrun*. 5 vols. Paris: Perrotin.
- Linguet, S.-N.-H. (1770). *Théâtre espagnol*. 4 vols. Paris: De Hansy.
- Lucas, H. (1846). *Le Cid de Diamante* (imité de Corneille, traduit de l'espagnol). Paris: Boulé.
- Lucas, H. (1849). *Rachel ou La Belle juive, drame en 3 actes*. Paris: Michel-Lévy frères.
- Lucas, H. (trad.) (1851). *Théâtre espagnol*. Paris: Michel Lévy frères.
- Lucas, H. (1896). *Le duc de Ferrare, drame inédit en 3 actes et en vers, imité du Châtiment sans vengeance [Par H. Lucas] de Lope de Vega*. Vannes: Lafolye.

- Marrast, R. (dir.) (1983). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Introd. générale par J. Canavaggio. Paris: Gallimard.
- Marrast, R. (dir.) (1994). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, vol. 1. Introd. générale par J. Canavaggio. Paris: Gallimard.
- Marrast, R. (dir.) (1998). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, vol. 2. Introd. générale par J. Canavaggio. Paris: Gallimard.
- Mérimée, H. (dir.) (1925). *Théâtre espagnol*. Tome I, *Encina, Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de Vega*. Paris: La Renaissance du livre. Les cent chefs-d'œuvre étrangers.
- Montherlant, H. de (1942). *La reine morte ou Comment on tue les femmes*. Paris: Gallimard.
- Paris, L. (1901). *Le Médecin de son honneur, drame en trois actes, en vers (inspiré de Calderon)*. Paris: C. Lévy; Bordeaux: Féret.
- Paris, L. (1904). *L'Alcade de Zalamea, comédie de Caldérón en trois journées. Interprétation libre en vers français*. Bordeaux: Féret; Paris: Mulo.
- Pièces choisies du répertoire espagnol. Traduction nouvelle avec notices biographiques et littéraires, et notes par Louis Dubois et François Oroz [Guillén de Castro, *La jeunesse du Cid*, *Les Prouesses du Cid*, J. Ruiz de Alarcón, *La Vérité suspecte*, L. Fernández de Moratín, *La Comédie nouvelle*, *Le Oui des jeunes filles*] (1899). Paris: Garnier.
- Rees, M. (1977). *French Authors on Spain: 1800-1850: A Checklist*. London: Grant and Cutler.
- Répertoire des théâtres étrangers* (1821-23). Paris: Brissot-Thivars.
- Rochel, C. (trad.) (1900). *Les chefs-d'œuvre du théâtre espagnol ancien et moderne*. 2 vols. Paris: Garnier.
- Rouanet, L. (trad.) (1897). *Intermèdes espagnols (Entremeses) du XVIIe siècle*. Trad., préface et des notes par L. Rouanet. Paris: A. Charles.
- [Rueda, L. de] (1883). *La Comédie espagnole de Lope de Rueda*. Trad. par A. Germond de Lavigne. Paris: Michaud.
- Ruiz de Alarcón, J. (1865). *Théâtre d'Alarcón, traduit pour la première fois d'espagnol en français, par Alphonse Royer*. Paris: Michel Lévy frères.
- [Ruiz de Alarcón, J.] (1944). *Le théâtre de Ruiz de Alarcón*, Introduction, traductions et notes de Frenay-Cid. Traduction intégrale de *Ganar Amigos*. Bruxelles: Office de publicité.
- Ruiz de Alarcón, J. (1922). *La Vérité suspecte*. Éd. de A. Montgivray. Paris: Hatiere. Les Classiques pour tous.
- Ruiz de Alarcón, J. (1966). *Faut-il le croire, comédie en 3 actes*, trad. Raoul Mas [*La Verdad sospechosa*]. Paris: Ligue française de l'enseignement.
- Suppa, F. (2015). «*Le père trompé*. Traduzioni e ricezione del teatro di Lope de Vega in Francia tra Seicento e Settecento. Con un'appendice su Manzoni, lettore di Lope de Vega [tesi di dottorato]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia; Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Théâtre espagnol* (1957). Textes français de: Alexandre Arnoux, Albert Camus, Jules Supervielle, Dominique Aubier [*La vie est un songe* y *La dévotion à la croix de Calderón*; *L'étoile de Séville* de Lope de Vega; *Le retable des merveilles de Cervantès*]. Paris: Club des libraires de France.
- [Tirso de Molina] (1863). *Théâtre de Tirso de Molina, traduit pour la première fois de l'espagnol en français, par Alphonse Royer*. Paris: Michel-Lévy frères.
- Tirso de Molina (1935). *Le Séducteur de Séville*. Trad. par J. Cassou et J. Camp. Paris: Nouvelles éditions latines.

- Tirso de Molina (1958). *Le Trompeur de Séville et le convive de pierre* [traduit de l'espagnol par Manuel Espinosa et Claude Elsen]. *Molière. Dom Juan ou le Festin de pierre*. Paris: Le Livre Club du libraire.
- Tirso de Molina (1959). *Le Timide au Palais (El Vergonzoso en palacio)*, comédie en 3 actes. Traduction et adaptation de Georges Brousse. Paris: L'Arche.
- Tirso de Molina (1961). *Don Gil de vert vêtu (Don Gil de las calzas verdes)*, comédie. Texte français de Robert Marrast et Pierre Bélem. Paris: L'Arche.
- Tirso de Molina (1962). *L'Abuseur de Séville*. Trad. par P. Guenoun. Paris: Aubier-Montaigne.
- Tirso de Molina (1963). *Le Timide au Palais; adaptation de N. A. Caravette, présentation de François Billetdoux*. Paris: Fayard.
- Tirso de Molina (1983). *Le Timide à la Cour; édition critique et traduction par Françoise et Roland Labarre*. Paris: Aubier.
- Tirso de Molina (1989). *Le Timide au palais*. Trad. de M. et J.-P. Fabre. Paris: Publisud.
- Tirso de Molina (1993). *Don Juan ou Le baiseur de Séville: attribué à Tirso de Molina; préface, postface et adaptation française de Benito Pélegrín*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube; Marseille: Théâtre Gyptis.
- Tirso de Molina (2008). *Le timide au palais, comédie d'intrigues, de cape et d'épée en trois actes, d'après El vergonzoso en palacio de Tirso de Molina, adaptación de Robert Angebaud*. Paris: les Cygnes.
- Tirso de Molina (2009). *Don Juan et l'invité de pierre, traduit et adapté de l'espagnol par Maurice Clavel et Claude-Henri Rocquet*. Bourg-la-Reine: Zurfluh.
- Tirso de Molina (2012). *El burlador de Sevilla y convidado de piedra, comedia famosa. Le Trompeur de Séville et l'invité de pierre, comedia fameuse*. Trad. par H. Larose. Paris: Gallimard.
- Vauthier, E. (dir.) (1932). *Théâtre espagnol*. Tome II, *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón*. Paris: La Renaissance du livre. Les cent chefs-d'œuvre étrangers.
- [Vega Carpio, L. de] (1822). *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers, allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, italien, polonais, portugais, russe, suédois, traduits en français, Lope de Vega*. Trad. de A. La Beau-melle. Paris: Ladvocat.
- Vega Carpio, L. de (1869-70). *Oeuvres dramatiques de Lope de Vega, traduction de M. Eugène Baret, avec une étude sur Lope de Vega, des notices sur chaque pièce et des notes*. 2 vols. Paris: Didier [2a ed. 1874].
- Vega Carpio, L. de (1912a). *L'Étoile de Séville, étude et version française intégrale de Camille Le Senne et Guillot de Saix, préface de Henry Roujon*. Paris: Sansot.
- Vega Carpio, L. de (1912b). *Le châtiment sans vengeance, tragicomédie en trois actes et quatre tableaux de Lope Félix de Vega Carpio, version française de MM. Camille Le Senne et Guillot de Saix*. Paris: Comoedia.
- Vega Carpio, L. de (1912c). *Le Meilleur alcalde est le roi (El Mejor alcalde el rey), tragicomédie. Version française en vers de MM. Camille Le Senne et Guillot de Saix*. Paris: Figuière.
- Vega Carpio, L. de (1937). *Font-aux-Cabres: fresque dramatique en trois actes, adaptation de Jean Cassou et Jean Camp*. Paris: Éditions sociales internationales.
- Vega Carpio, L. de (1944). *La Découverte du nouveau monde, pièce en 3 actes sur des thèmes de Lope de Véga, [adaptación de] Georges Raeders*. Rio de Janeiro: Atlantic Editora.
- Vega Carpio, L. de (1956). *Le Chien du jardinier: comédie en 3 actes par Georges Neveux, d'après Lope de Vega*. Paris: L'Avant-scène.

- Vega Carpio, L. de (1957a). *Fontoveruna. (La Fontaine aux brebis), comédie en 3 actes.* Trad. par D. Aubier. Paris: L'Arche.
- Vega Carpio, L. de (1957b). *Le Chevalier d'Olmedo, comédie dramatique en 3 journées. Texte français d'Albert Camus.* Paris: Gallimard.
- Vega Carpio, L. de (1972). *Fuente Ovejuna. Texte établi, présenté et traduit par Louis Combet.* Paris: Aubier-Flammarion.
- Vega Carpio, L. de (1992a). *Le nouveau monde découvert par Christophe Colomb.* Trad. par S. Estorach et M. Lequenne. Paris: La Différence.
- Vega Carpio, L. de (1992b). *Le chevalier d'Olmedo; texte français de Zéno Bianu; préface de Lluís Pasqual.* Paris: Actes Sud.
- Vega Carpio, L. de (2003). *Le chevalier d'Olmedo, Le duc de Viseu; présentation, traduction, notes, chronologie et bibliographie par Françoise et Roland Labarre.* Paris: Flammarion.
- Vega Carpio, L. de (2006). *Pedro et le commandeur: mise en scène d'Omar Porras, traduction de Florence Delay.* Paris: L'Avant-scène.
- Vega Carpio, L. de (2010). *Les coups d'éclat de Belisa (Las bizarrias de Belisa) (1634 ?).* Introd., éd., trad. et notes de Nathalie Peyrebonne. Scène européenne. Traductions introuvables. <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/traductions/belisa>.
- Vega Carpio, L. de (2015). *La discrète amoureuse, traduction Benjamin Penamaria, adaptation Justine Heynemann et Benjamin Penamaria.* Paris: Les Cygnes.
- Vega Carpio, L. de (2019). *La dama boba, ou celle qu'on trouvait idiote, traduction Benjamin Penamaria, adaptation Justine Heynemann et Benjamin Penamaria.* Paris: Les Cygnes.
- Verdevoye, P. (trad.) (1959). *Les Baroques. Lope de Vega: Fontovéjune, L'enlèvement d'Hélène. Calderón: La dévotion à la Croix, La vie est un songe.* Notes et trad. par P. Verdevoye. Paris: Mazenod.

El teatro clásico español en Alemania

Cuatro siglos y veinte años de recepción

Simon Kroll

Universität Wien, Österreich

Abstract This article seeks to give a first and comprehensive impression on the different stages of translations from Spanish Baroque theatre into German. While in the 17th and 18th centuries that contact is usually established through Dutch, Italian and French translations, it is at the beginning of the 19th century that key figures of the German Romanticism translate theatrical plays of the Spanish Baroque with a strong focus on formal aspects and philological accuracy. Nevertheless, this article shows that the first contacts between Golden Age theatre and Germany are much older than generally assumed and that the influence of Calderón and Lope on the creation of a German theatre tradition might be much stronger than it is commonly thought. Therefore, this article calls for a more profound study of the circulation of Spanish Golden Age theatre in Europe.

Keywords Theatre. Golden Age. Translations. Lope de Vega. Pedro Calderón de la Barca. German lands.

Índice 1 Introducción – 2 Siglo XVII. – 3 Siglo XVIII. – 4 Siglo XIX. – 5 Siglo XX. – 6 Siglo XXI.

1 Introducción

Ya se ha convertido en un lugar común hablar de Calderón como de un ‘invento alemán’. De hecho, hay fases en la recepción alemana de algunos autores españoles barrocos que admiten expresiones semejantes. Y, pese a que la investigación de las fuentes de este contacto cultural ya se ha realizado en gran medida, también parece que entender

el camino que llevó a las letras alemanas a una compenetración tan profunda con el Barroco español, y comprender el grado de influencia de un autor como Calderón sobre la cultura alemana de los siglos XVIII, XIX y XX, son labores por hacer. Están, por ejemplo, los trabajos de Franzbach (1974, 2016), Brüggemann (1964), Tiemann (1947-48, 1956, 1970) Sullivan (1983) y K. Reichenberger y R. Reichenberger (1979, 2009), así como valiosas aportaciones de otros autores;¹ no obstante, creo que el lugar conceptual de Calderón y del teatro barroco español en las letras alemanas, está todavía por fijar. Este artículo no pretende llenar esta laguna, sino que se propone presentar las líneas generales de la recepción alemana del teatro barroco español para poder estudiar las traducciones más allá del *quién, cuándo y qué*.

2 Siglo XVII

Pedro Calderón de la Barca es probablemente el autor que goza del historial de traducción al alemán más extendido en el tiempo y más completo en tanto que abarca casi todo su corpus. En efecto, algunas de sus obras ya están presentes en los escenarios barrocos del territorio alemán. A pesar de los percances del conflicto religioso y bélico que sacude a la Alemania del XVII y pese a su estructura pluricéntrica, aunque con retraso, también allí empiezan a formarse a lo largo del siglo las primeras compañías de actores (semi)profesionales influidas por grupos holandeses e ingleses (Oelker 2004). Las obras de Calderón, y en menor medida también de otros autores españoles, llegan al repertorio de estas compañías muchas veces a través de traducciones desde el holandés y en algunas ocasiones desde el italiano y el francés (Sullivan 1983, 65-7). Curiosamente y sin que el público alemán fuese consciente de ello, estas traducciones de traducciones consiguen producir en poco tiempo una buena impresión del corpus calderoniano, aunque en la mayoría de los casos solo se conocen breves menciones de representaciones y poco podemos decir sobre la calidad y cualidades de estos textos. A pesar de estas incertidumbres documentales, el *Manual bibliográfico calderoniano* indica que obras como *El alcaide de sí mismo*, *El galán fantasma*, *No siempre lo peor es cierto*, *Darlo todo y no dar nada*, *La vida es sueño*,

Este artículo forma parte del proyecto *El Calderón cómico*, financiado por el Austrian Science Fund (FWF, P 29115) y dirigido por Wolfram Aichinger. Le agradezco su ayuda en la redacción del texto a Fernando Sanz-Lázaro.

¹ Briesemeister (1973, 1994, 2004; Briesemeister, Wentzlaff-Eggebert 2003) se acerca a esta cuestión en numerosos artículos, así como Manfred Tietz (2004, 2005, 2008, en prensa). Ver también las bases de datos Calderón Digital, ARTELOPE y ONSTAGE.

La hija del aire, *El mayor monstruo del mundo* o *Eco y Narciso* ya estaban traducidas, y que algunas incluso contaban con varias versiones (K. Reichenberger, R. Reichenberger 2009, 413-32).

Curioso para nosotros es quizá el dato de que una obra hoy casi olvidada, *Lances de amor y fortuna*, tuvo un éxito formidable durante el Barroco alemán. Formaba parte del repertorio de la compañía más importante del momento, la de Johannes Velten, y se representó en repetidas ocasiones en diferentes ciudades alemanas y, a juzgar por las variaciones del título, también en diferentes adaptaciones. Es un gran éxito fuera de España (Sullivan 1983, 77-9; K. Reichenberger, R. Reichenberger 2009, 221-2).

Normalmente estas traducciones se basan en alguna traducción anterior, como ya he indicado; no obstante, hay algunos casos en los que los datos sugieren que la transferencia textual fue más directa. Sabemos que, por las relaciones dinásticas entre Viena y Madrid, llegaron a representarse obras calderonianas y lopescas en la corte imperial vienesa también en español (Noe 2001), como por ejemplo *El vellocino de oro* (Sommer-Mathis, Reyes Peña 2000),² *El secreto a voces*, *Fineza contra fineza*, *Amado y aborrecido* (Calderón 2015b; Neu-meister 1996; Seifert 1985, 2010; Carbajo Lago 2018) y *Dar lo todo y no dar nada* (Coenen 2008). De fechas cercanas a una representación en español de esta última se conserva un manuscrito de una traducción en prosa del texto: *Alles geben und doch nichts geben oder dieses ist der schönste Sieg sich selbst zu überwinden*.³

En cuanto a Calderón, me parece que el trabajo de revisar el material está bastante acabado, aunque seguramente seguirán apareciendo novedades por el camino. Lo que el libro de Sullivan no ofrece, ni pretende hacerlo, pero sería muy importante desde el punto de vista alemán, es un estudio pormenorizado de la influencia de Calderón sobre la literatura alemana. Está presente casi desde el inicio del teatro alemán y nunca cesa de existir totalmente; los nombres más ilustres de la historia literaria alemana leyeron y comentaron su obra en detalle. El mismo Sullivan declara en su libro: «Calderón was a living force on the German stage from the very beginning, and continued to be

² Ver también Sommer-Mathis 2004, 2011. Estas representaciones incluso produjeron algunos documentos importantes para la fijación del texto, como ha podido demostrar recientemente una joven colega de Santiago de Compostela (Carbajo Lago 2018), puesto que un resumen que se hizo con la ocasión de la representación y que probablemente se repartía entre el público de la corte que no hablaba español proporciona valiosa información sobre la transmisión textual.

³ *Dar lo todo y no dar nada* se traduce y adapta en dos ocasiones al alemán en el XVII. La primera versión se incluye en un espejo de principios para el cual Benjamin Knobloch von Knoblochhausen aprovecha partes de la obra calderoniana; la segunda se ha conservado únicamente en un manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional Austria (M.H.J.D. *Dar lo todo y no dar nada / Alles geben und doch nichts geben oder dieses ist der schönste Sieg sich selbst zu überwinden*, de don Pedro Calderón, ÖNB, Sig. Cod. 13124).

acted in one form or another all over Germany and Austria for a century and half before 1800» (1983, 99). No obstante, cuando se habla de influencias extranjeras sobre la literatura alemana, la crítica a menudo se limita a Corneille, Molière y Shakespeare. La aportación del Barroco español para la creación de un teatro moderno en Centroeuropa sigue aparentemente cubierto por el velo de la leyenda negra.

La situación de Lope en la Alemania del XVII es parecida: se tradujeron más obras de lo que el prejuicio hace sospechar, aunque la mayoría a partir de traducciones holandesas (y francesas) y a menudo sin que apareciera el nombre de Lope. No obstante, parece que su nombre sí que tenía cierta fama. He aquí una breve lista basada en Tiemann (1970) y el catálogo ONSTAGE (*Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to the Present*), sin afán de reproducir la misma descripción ecdótica, sino para perfilar una idea general de la circulación de los textos lopescos en Alemania. Esta lista es cronológica y, si hay indicios suficientes de que una obra se tradujo varias veces, se incluyen las respectivas entradas. Nótese que las obras listadas son en su mayoría traducciones con varios textos intermedios, por lo cual el texto español ya solo resulta perceptible en las líneas generales de la trama:

- *El peregrino en su patria / Wahrhaftie Beschreibung der wunderseltzamen abenthewrlichen Geschichten des Panfils und der Nise*, trad. 1629 (Tiemann 1970, 167).⁴
- *La escolástica celosa / Melisa oder Der Gleichnis Freudenspiel*, trad. Georg Philipp Harsdörffer, 1643 (Tiemann 1970, 168).⁵
- *La fuerza lastimosa / Die Redkunst*, trad. Georg Philipp Harsdörffer, 1643 (Tiemann 1970, 168).⁶
- *Laura perseguida / Laura*, trad. Georg Greflinger, 1650 (Tiemann 1970, 168).⁷
- *La fuerza lastimosa / Der beklägliche Zwang*, trad. Georg Greflinger, 1658 (Tiemann 1970, 168-9).⁸

⁴ Esta obra narrativa se menciona aquí porque incluye varios textos teatrales.

⁵ Según Tiemann (1970, 168) se trata de un uso libre de la obra lopasca. Harsdörffer (1643, 363) mismo indica en su prólogo que se sirvió para su texto de varias fuentes y entre ellas cita explícitamente *La escolástica celosa* de Lope de Vega. De la obra lopasca existe también una versión en holandés: *Jaloersche Studenten*, de 1617.

⁶ Según Tiemann (1970, 168) se trata de una traducción libre e indirecta, a través de una fuente inglesa. No obstante, el prólogo a la obra de Harsdörffer es muy interesante ya que demuestra que tiene cierto conocimiento de la estructura de la comedia nueva y menciona como ejemplos a Lope de Vega y Pérez de Montalbán, *Para todos* (1643, 339-40).

⁷ El texto alemán no se ha conservado y según Tiemann se trata de una traducción indirecta (1970, 168).

⁸ El texto se ha perdido pero, según Tiemann, se representó en ese año. La traducción probablemente se basa en la de Izaac Vos, *De beklægliche dwang*. El texto volvió a representarse más veces, aunque probablemente en otras traducciones. Un manuscrito de una versión de *Der beklägliche Zwang* si se ha conservado (Tiemann 1970, 168-72).

- *Don Lope de Cardona / Der Streit zwischen Aragonien und Cicilien*, trad. 1666 (Tiemann 1970, 170).⁹
- *El perseguido / Von Carel und Cassandra*, trad. 1666 (Tiemann 1970, 170).¹⁰
- *El molino / Die mahlende Liebe von Celia und Prospero*, trad. 1667 (ONSTAGE 2020b).¹¹
- *El triunfo de la humildad y soberbia / Die erhöhte Demut und der erniedrigte Hochmuth von Casimir und Ladislav, Könige in Polen*, trad. 1668 (Tiemann 1970, 171).¹²
- *La prisión sin culpa / Komödie vom unschuldigen Gefangenen*, trad. 1668 (Tiemann 1970, 172).¹³
- *La fuerza lastimosa / Der Irrgart der Liebe*, trad. 1668 (Tiemann 1970, 172).
- *El amigo por fuerza / Die Geschichte vom gezwungenen Freund Printzen Turbino*, trad. 1670 (Tiemann 1970, 172).¹⁴
- *Argel fingido y renegado de amor / Der freiwillige Hahnrey*, trad. 1679 (Tiemann 1970, 174).¹⁵
- *El cuerdo loco / Die vorsichtige Tollheit*, trad. 1680 (Tiemann 1970, 175).¹⁶
- *El mayor imposible / Unmögliche Möglichkeit* (Tiemann 1970, 177).¹⁷
- *La ocasión perdida / Die versäumte Gelegenheit*, trad. 1690 (Tiemann 1970, 178).¹⁸
- *El mayor imposible / Die wohl närrische Wette oder der geizige Gerhard*, trad. hacia 1690 (Tiemann 1970, 178).¹⁹

⁹ El texto no se ha conservado.

¹⁰ El texto alemán no se ha conservado. Existe una traducción al holandés que tuvo un éxito formidable (ONSTAGE 2020a).

¹¹ No se conoce el traductor al alemán, que se debe haber basado en la traducción de Theodor Rodenburgh, *Hertoginne Celia en grave Prospero*.

¹² El texto alemán no se ha conservado. En la traducción holandesa, que es con toda probabilidad el texto base de la alemana, se menciona explícitamente a Lope de Vega en el prólogo.

¹³ El texto alemán no se ha conservado.

¹⁴ El texto alemán no se ha conservado, aunque muy probablemente se basaba en la versión holandesa de Izaac Vos.

¹⁵ El texto alemán no se ha conservado y se basaba, según Tiemann, en Antoine Jacob Montfleury, *L'école des jaloux ou le coco volontaire*.

¹⁶ El texto alemán no se ha conservado y se basaba probablemente en la traducción de Joris de Wyze, *Voorzigtige dolheit*.

¹⁷ El texto alemán no se ha conservado. Probablemente se basaba en Cicognini, *La forza del fato*.

¹⁸ Traducida probablemente a través de Rotrou, *Les occasions perdues*. El texto alemán no se ha conservado.

¹⁹ Probablemente se trata de una traducción al alemán a partir de la traducción holandesa *De malle wedding*, de 1671. No se ha conservado ningún testimonio textual de

Es preciso mencionar al respecto la importancia de Holanda como corredor por el que llegan muchos de los textos españoles a Alemania, pues una parte importante de los textos arriba mencionados se basa en traducciones y representaciones holandesas. El teatro auri-secular gozaba de una extraordinaria popularidad en el Ámsterdam del siglo XVII. Según ONSTAGE, entre las veinte obras más exitosas en el Ámsterdam del siglo XVII – es decir, más representadas – se encuentran cinco traducciones de comedias del teatro clásico español, a saber: *Las mocedades del Cid*²⁰ (Guillén de Castro), *La fuerza lastimosa* (Lope de Vega), *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* (Cristóbal de Monroy y Silva), *El palacio confuso* (Mira de Amescua) y *El amigo por fuerza* (Lope de Vega). Todas ellas se tradujeron también al alemán aún en el siglo XVII.

Este dato nos revela una laguna importante en el estudio de las traducciones alemanas del teatro barroco español. Contamos con espléndidas monografías sobre Lope y Calderón, pero la presencia de los demás dramaturgos en Alemania no se ha recogido apenas, o no de manera conjunta, lo cual dificulta la evaluación de este contacto cultural. Precisamos de un buen catálogo global de la presencia del teatro clásico español en las letras alemanas, sea digital o analógico, sea general o enfocado en diferentes siglos. Porque si bien se han escrito artículos sobre la recepción de los autores de menor presencia (Tietz 2008), estos suelen avisar de que el estudio de las fuentes está todavía por hacerse. Aunque futuras investigaciones difícilmente puedan materializarse en monografías tan impresionantes como las de Sullivan y Tiemann:

no cabe duda de que queda mucho por encontrar en los archivos de los teatros, en las memorias de los directores de escena y de los actores, en los grandes manuales decimonónicos sobre historia del teatro, en los prólogos a toda clase de traducciones del español, en correspondencias privadas y, sobre todo, en la prensa de la época. (Tietz 2008, 102)

Por ser un caso ejemplar respecto a las obras de poetas menores,²¹ quiero comentar brevemente la traducción de *El palacio confuso* (Mira de Amescua) por el poeta Georg Greflinger, que publica en 1652 como *Des hochberühmten Spannischen Poeta Lope de Vega Verwirr-*

la representación de 1690, pero existe un manuscrito del siglo XVIII que lleva el mismo título (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 13174). Existe una segunda traducción de 1684 que convierte el texto en una ópera (ARTELOPE).

²⁰ Esta traducción se basa en la versión de Corneille.

²¹ Utilizo esta expresión únicamente para diferenciarlos de las grandes estrellas Lope y Calderón.

ter Hof oder König Carl, basándose en una traducción holandesa de Leonard de Fuyter, *Verwerde-Hof*, de 1647. Este texto nos indica que el anonimato que sufren la mayoría de los textos españoles no era total, pues Lope se presenta aquí como un poeta famoso cuyas obras merecen una mayor difusión.²²

Mutiladas, reescritas y traducidas con varios pasos intermedios, publicadas bajo nombres falsos, en prosa o en los diferentes metros de la lengua en cuestión, las obras del Barroco español, sin embargo, debieron de ser éxitos formidables a juzgar por la cantidad de representaciones de los *Wandertruppen*,²³ y tuvieron seguramente una mayor influencia sobre la evolución del teatro alemán que la escasa y pobre producción dramática de autores barrocos alemanes, exceptuando quizá a Gryphius. Solo podemos, por tanto, renovar la propuesta de combinar el estudio de las traducciones con un estudio pormenorizado de la evolución de la literatura a la que estas obras se incorporaron.

3 Siglo XVIII

La irrupción, algo tardía, del neoclasicismo en Alemania también interrumpió la suerte del teatro barroco español. Esto no significa, empero, que desapareciese del todo del horizonte alemán y que solo volviese a ser descubierto en el siglo XIX de manera un tanto milagrosa por los románticos. Como también evidencia Manfred Tietz (2020), el siglo más español de las letras alemanas, el siglo XIX, requería de una preparación intelectual, erudita yecdótica. Las bases de la apoteosis de Calderón durante el siglo XIX se cimentaron durante el XVIII. En este, si bien la opinión muy influyente de Johann Christoph Gottsched todavía critica el teatro aurisecular, en la tradición antíbarroca de Velázquez de Velasco y Blas Antonio Nasarre, empieza a discutirse el teatro como una posible fuente de educación popular (Tietz 2020; Oelker 2004). Además, hay que tener en cuenta la diferencia entre la crítica y la práctica teatrales, como evidencia Sullivan (1983). Si bien los críticos neoclásicos alemanes condenan el Barroco español, las compañías teatrales, herederas en último término de la de Johannes Velten, mantuvieron en sus repertorios algunos restos de este teatro. Así, parece que a través de Italia y de Francia llegó ya en los primeros decenios del siglo XVIII un *Don Juan* a las tablas alemanas, pues la compañía de Johann Neuber representó en 1735

²² Un estudio pormenorizado y global de las traducciones también tendrá que tener en cuenta los impresos teatrales en lengua española que se editaron en Amberes. Las dos primeras partes de Lope de Vega, por ejemplo, también se imprimieron allí y precisamente las obras contenidas en estas partes circulaban bien entre Holanda y Alemania.

²³ Es el término técnico para referirse a las compañías de teatro de la época que eran ambulantes.

una obra con el título *Schrecken-Spiegel der ruchlosen Jugend, oder das lehrreiche Todten-Gastmahl des don Petro* (Sullivan 1983, 123).

Esto va a cambiar a partir de los años cincuenta del siglo XVIII, fundamentalmente debido al autor y erudito Gotthold Ephraim Lessing. Fundador del hispanismo alemán y fundador también del teatro nacional alemán, reconoce en sus diferentes escritos críticos la influencia del teatro barroco español sobre las letras alemanas. En su *Hamburgische Dramaturgie* (Lessing 1985) incluye un extenso estudio de *El conde de Sex*, de Coello, y poseía, por lo visto, una colección de sueltas de comedias españolas (Sullivan 1983, 138-9). Incluso parece que quiso traducir *La vida es sueño*, pero la idea nunca llegó a materializarse (1983, 131).²⁴ Es cierto que todavía se nota en él cierta influencia del neoclasicismo, pues desaprueba la *irregularidad* del teatro barroco, pero reconoce la calidad y belleza de estas obras, frente a las cuales tanto el teatro neoclásico español como el francés le parecen demasiado sencillos. Además, Lessing describe el hibridismo como uno de los principios fundamentales de la comedia nueva (1985, 526), y cita el *Arte nuevo* en detalle, del cual debió de poseer una impresión española.

Uno de sus amigos, Johann Andreas Dieze, traduce el *Origen de la poesía castellana* de Velázquez, pero a diferencia de lo que podría esperarse, con sus notas y comentarios convierte el texto en una defensa de Lope y de Calderón (Sullivan 1983, 146). Demuestra en sus larguísimas notas a pie, que llegan a extenderse por varias páginas, un buen conocimiento de las fuentes españolas mismas. Admite que Lope o Calderón no escribieron según las reglas de los antiguos, pero esto no le parece un argumento de suficiente peso como para desterrados por completo (Velázquez 1769, 328-48).

En 1770 llegan los tomos del *Théâtre espagnol*²⁵ de Linguet a Alemania, probablemente traducidos por Zachariae y Gärtner. La versión ahí incluida de *El alcalde de Zalamea* se convierte en una obra clave para el *Sturm und Drang* alemán y se realizan hasta cuatro nuevas adaptaciones (Sullivan 1983, 154-8).²⁶ En el prefacio a una de estas dice un tal profesor Klein: «Las obras de los extranjeros siguen siendo los tesoros más preciosos de nuestro teatro nacional. Sus mejores

²⁴ En estas fechas también aparecen traducciones que se basan directamente en el texto español, como *Ein Haus, das zwei Eingänge hat, ist hart zu bewahren*, trad. 1753 (Rossig 1997, 37).

²⁵ En la portada dice «théâtre» y no «théâtre», como sería de esperar.

²⁶ Además de las obras calderonianas (*Mejor está que estaba*, *El escondido y la tapada*, *Nunca lo peor es cierto* y *No hay burlas con el amor*), el *Théâtre espagnol* también contenía obras como *La esclava de su galán* (*Die Sklavin ihres Liebhabers*), *El villano en su rincón* (*Der Weise auf dem Land*), *No puede ser* (*Die unmögliche Sache*), *La ocasión hace al ladrón* (*Gelegenheit macht Diebe*), *El parecido* (*Die Ähnlichkeit*), *El dómíne Lucas* (*Der vermeinte Informator*) o *El duelo con su dama* (*Der Zweikampf mit seiner Geliebten*), de manera que también autores como Moreto, Matos Fragoso y Bances Candamo empiezan a estar presentes.

piezas todavía pueden verse como nuestros modelos» (Sullivan 1983, 155). *El alcalde de Zalamea* seguramente fue uno de estos modelos, a juzgar por la cantidad de adaptaciones que se producen en el siglo XVIII, de manera que puede decirse que el teatro barroco español ya en el siglo XVIII sirve en la práctica teatral y en las traducciones para la creación de un teatro alemán. Incluso cuando la aversión neoclásica persiste, puede notarse un reconocimiento de la genialidad teatral del Siglo de Oro. Así, Rupert Becker dice pocas cosas positivas sobre las obras incluidas en su *Schauspiele nach spanischen Plänen* (1783), pero reconoce su «Kraft und Originalität der Erfundung», confessando haber mantenido la trama de las obras (Becker 1783, 3-4).²⁷

Otra fuente para el teatro español en Alemania es Italia. A través de los textos de Gozzi, por ejemplo, llegan más obras, también de Moreto y Francisco de Rojas, gracias a las traducciones de Friedrich August Clemens Werthes, Friedrich Wilhelm Gotter y Johann Gottfried Dyck.²⁸

En cierta medida el siglo XVIII es el peor siglo para el teatro barroco español en Alemania, casi no hay contacto directo entre textos españoles y alemanes y el juicio del neoclasicismo fue bastante desfavorable hacia el Barroco español. No obstante, hay que destacar que las obras de Lessing y Dieze, así como las de sus discípulos, construyeron el fundamento sin el cual el entusiasmo del siglo XIX por el Siglo de Oro no habría sido posible. Refiriéndose a Calderón, escribe Sullivan: «the well-attested and widely understood Romantic championing of Calderón followed on from a well-prepared eighteenth-century interest in the Spanish dramatist» (1983, 126-7).

4 Siglo XIX

Johann Dieze (1729-85) dejó una magnífica colección de libros españoles en la Biblioteca Universitaria de Gotinga, de manera que fue él quien preparó intelectual y materialmente las traducciones del siglo XIX. Precisamente es en Gotinga donde estudian los hermanos Grimm, Ludwig Tieck, los hermanos Schlegel y los hermanos Humboldt (Sullivan 1983, 165). Aparte de Dieze, fue también la influencia de Ludwig Tieck la que contribuye a iniciar una de las fases más intensas de traducción al alemán del teatro español. Con colecciones importantes de impresiones teatrales en español, tratan, ahora sí, de traducir directamente de la lengua original, a menudo intentando recrear el lenguaje.

²⁷ Incluye una versión de *El astrólogo fingido* y *Peor está que estaba*, pero, a juzgar por su prólogo, tenía también conocimiento de Lope.

²⁸ Ver también Profeti 2011 y Fido 1992, 67-8. Sobre la historia de las traducciones en un caso concreto, el de *El secreto a voces*, ver Hoffmann 2011.

je formal en todas sus facetas (Brüggemann 1964; Canal 2017). En sus ponencias sobre teatro, A.W. Schlegel eleva a Calderón a la cumbre del arte del drama romántico en detrimento de Lope de Vega (Schlegel 1967; Hardy 1965; Neumeister 2003). Se traducen las primeras obras religiosas de Calderón y, a pesar del rápido desinterés de Schlegel por el autor de *La vida es sueño*, hay traductores como Johann Diederich Gries que siguen su modelo. Con todo, la apoteosis de Calderón, como Sullivan la llama, dura en realidad apenas un breve instante.

Esto no significa que deje de traducirse a Calderón, mas al contrario, la situación incluso abre un nuevo espacio para una apreciación más completa de todo el teatro del Siglo de Oro. No hay que olvidar, empero, que la labor crítica de los Schlegel se basaba en realidad en muy pocas obras. Los dos tomos del *Spanisches Theater* (1803 / 1809) de A.W. Schlegel incluyen únicamente obras de Calderón: *La devoción de la cruz*, *El mayor encanto, amor*, *La banda y la flor*; *El príncipe constante* y *La puente de Mantible*. Y en sus ponencias demuestra una posición muy crítica hacia el teatro de Lope (Brüggemann 1964, 185-6). Gries también se limita a traducir a Calderón en sus trabajos hispánicos (Diederich Gries 1840-41). El mérito de las traducciones de Gries y Schlegel estriba seguramente en su calidad poética. De su epistolario sabemos que invirtieron mucho trabajo tan solo en la elección de las asonancias más adecuadas (Lohner 1972, 118-19; Canal 2017, 294-5).²⁹ Sullivan opina que las traducciones de los románticos son «tan próximas a los originales como era humanamente posible hacerlas» (Sullivan, 1998, 189). Sus teorías de una compenetración total de forma y sentido les hizo ver en la polimetría barroca no un caos de voces, sino precisamente el deseo de cargar de significado hasta al elemento más pequeño (Kroll 2020).³⁰ Es la primera vez en la recepción alemana que hay un mayor interés por la forma y también por obras serias y religiosas que por los temas y tramas ingeniosas del teatro aurisecular. Además, hay que constatar que a partir de este momento el teatro barroco español empieza a conocecerse con los respectivos nombres de los autores.

A pesar del esfuerzo de Schlegel y Gries, el corpus del teatro barroco traducido sigue siendo muy reducido y peca de una exagerada concentración en Calderón, aspecto este que parece influenciar el hispanismo alemán hasta hoy en día. Por otro lado, también conviene mencionar que muchos de los proyectos de traducción tuvieron poco éxito en las tablas. Mientras que *La vida es sueño* o *El príncipe constante* fueron, bajo la dirección de Goethe, grandes éxitos, obras como *La gran Cenobia* no pudieron satisfacer las altas expectativas que se había puesto en ellas (Sullivan 1983, 249-50).

²⁹ Para una edición digital de la correspondencia ver Schlegel 2020.

³⁰ Ver también Hölter 2014.

Un camino diferente llevaban los traductores en Viena, en la tradición de Josef Schreyvogel, cuyas versiones de Calderón y Moreto (*La vida es sueño*, *El médico de su honra* y *El desdén con el desdén*) se hicieron siempre con vistas al escenario y fueron en consecuencia grandes éxitos (Sullivan 1983, 266-9). Tanto es así que Viena es la ciudad del ámbito germano con la recepción más continua de Calderón. Directores del Burgtheater como Adolf von Wilbrandt, que también traducían teatro clásico español, lograron continuar con esa tradición (1983, 332-3).³¹

Cuando el interés fervoroso de los románticos alemanes por Calderón empieza a decaer, no deja de traducirse teatro español, sino que se amplía el corpus. Traductores como Julius Graf von Soden, Carl Richard, Otto von Malsburg, Hermann Kurz, Carl August Dohrn,³² Adolph von Schack, Ludwig Braunfels, Moritz Rapp, E.T.A. Hoffmann, Ferdinand von Biedenfeld, Reinhold Baumstark, Adolf von Wilbrandt, Christoph Andreas Mämminger, Eichendorff y Lorinser consiguen ofrecer un panorama muy amplio del teatro de los siglos XVI y XVII, puesto que también traducen a Gil Vicente, Lope de Rueda, Tirso de Molina, Moreto, Rojas y Ruiz de Alarcón, así como los entremeses de Cervantes. De Calderón y Lope se empieza a tener una impresión mucho más amplia, puesto que Eichendorff (1966, 2002, 2003) y Lorinser traducen también los autos sacramentales (Briesemeister 1973; Joan Tous 1989).³³

Debo también destacar a Adolph von Schack, puesto que es el primero que trata de emprender realmente un estudio a fondo de las fuentes españolas y de ofrecer como resultado de su trabajo un tomo con traducciones. Igual que A.W. Schlegel, su profesor en Bonn, publica un estudio de la historia del teatro español, el cual sin embargo se nutre de un conocimiento mucho mayor de obras barrocas y evita las especulaciones estéticas de su profesor. Aparte de sus trabajos de historia literaria, ofrece también un tomo titulado *Spanisches Theater* (1845), una alusión evidente al tomo de Schlegel (Rodiek 1994). A diferencia de este, que solo incluía obras de Calderón, von Schack ofrece una selección más panorámica del teatro aurisecular. Así, incluye traducciones de obras dramáticas de Cervantes (*El re-*

³¹ Hasta cierto punto sigue estando presente en el Burgtheater, pues el director Klaus Bachler empezó en su cargo con una puesta en escena de *La hija del aire* (1999) y lo cerró con una de *La vida es sueño* (2009). El actual director Martin Kušej (desde 2019) empezó con una obra de Kleist, pero abrirá la temporada 2020/21 con una puesta en escena de *La vida es sueño*. Tanto en la versión de Bachler como en la de Kušej usan una traducción de Sören Voima.

³² Es el primero que ofrece una traducción de *El burlador de Sevilla* directamente del español. Para un estudio monográfico del mito de don Juan en las letras alemanas, ver Müller-Kampel 1993.

³³ Respecto a la importancia de Calderón para la propia poesía de Eichendorff, ver Rodiek 1990.

tablo de las maravillas / Das Wundertheater; La cueva de Salamanca / Die Höhle von Salamanca; El juez de los divorcios / Der Scheidungsrichter; El viejo celoso / Der eifersüchtige Alte), además de obras de Ruiz de Alarcón (*El tejedor de Segovia*), Lope (*Fuente Ovejuna*) y Calderón (*Los dos amantes del cielo*).

5 Siglo XX

En la primera mitad del siglo XX algunas obras del Barroco español se convirtieron en elementos fundamentales del canon burgués alemán. Especialmente las décadas de los veinte y treinta fueron años de grandes éxitos calderonianos sobre las tablas alemanas (Sullivan 1983, 341). Entre los nombres más famosos de la época figura nada menos que Hugo von Hofmannsthal, quien en sus reelaboraciones calderonianas como *Der Turm* y *Das große Welttheater* creó en el diálogo con sus fuentes textos de altísimo nivel literario. Aparte de Hofmannsthal hay nombres tan ilustres como H.C. Artmann y Hans Magnus Ezensberger traduciendo teatro clásico.

Obras como *El alcalde de Zalamea* se traducen repetidas veces y se representan con frecuencia.³⁴ Tuvo un notable éxito en los primeros sesenta años del siglo XX, con más de diez traducciones y adaptaciones, e incluso cuatro adaptaciones cinematográficas. *El alcalde de Zalamea* figuró como piedra de toque de las ideologías enfrentadas del siglo, y nos puede servir hoy como muestra del grado de apropiación del teatro aurisecular al que llegó la cultura alemana. El nazi Wilhelm von Scholz convierte el personaje de Pedro Crespo en una encarnación de la ideología de *Blut und Boden* del nazismo. Su traducción se representó muchas veces, e incluso estuvo de gira en Europa. En 1942 se convierte en una película: *Der große Schatten* (dir. Paul Verhoeven).³⁵ Los regímenes fascistas de España y Alemania se sirvieron precisamente del teatro del Siglo de Oro para construir una mayor cercanía cultural y política entre los dos países (Janué i Miret 2016). A pesar de esas complejas implicaciones políticas, durante el régimen nazi también se escriben los comentarios de gran profundidad y meritorias traducciones calderonianas de Max Kommerell (1946).³⁶

En la misma época parece que la obra le pudo servir a un autor y compositor oprimido por las leyes raciales de Núremberg. Me refiero

³⁴ Adolf Wildbrandt, Rudolf Presber, Otto von Taube, Eugen Gürster, Wilhelm von Scholz, Hans Schlegel, Werner Braiski, Karl Britten, Arthur Piechler y Gerd Otto tradujeron o adaptaron traducciones anteriores de la obra calderoniana (K. Reichenberger, R. Reichenberger 1979, 105-6).

³⁵ Ver al respecto también Kroll 2019.

³⁶ Traduce *La vida es sueño* y *La hija del aire*.

a Arthur Piechler, que escribe en 1940 la ópera *Pedro Crespo o Der Richter von Zalamea*. Si bien la supresión de personajes siempre pude de deberse a circunstancias de representación, algunas de las modificaciones de Arthur Piechler me parecen significativas. Elimina, por ejemplo, el papel del hijo del protagonista, Juan, y el del rey, cuyas funciones pasan a Pedro Crespo. Este adquiere así un matiz bastante más viril e incluso violento, puesto que lucha ya al comienzo con el capitán don Álvaro, cuando este fuerza la entrada al aposento de Isabel. Por otra parte, consigue calmar de manera milagrosa el conflicto armado a punto de estallar, representado vivamente en escena. El poder de convicción de este Crespo es tan alto que incluso don Lope se rinde ante él. Quizá no sea la solución más acertada del conflicto, pero teniendo en cuenta la situación de la composición del libreto, podría tratarse de una cristalización del deseo de poder hacer frente al despotismo nacionalsocialista. Precisamente durante el tiempo de redacción de la obra, Arthur Piechler fue despedido de sus funciones de organista en Augsburg, puesto que según las leyes raciales de Núremberg fue judío «a medias».³⁷

Hans Schlegel puede considerarse el mayor mediador cultural entre España y Alemania en el siglo XX. Traduce 67 obras de Lope, además de comedias de Tirso de Molina, Calderón, Moreto, Guillén de Castro y sor Juana Inés de la Cruz (1941, 1964). Según sus propias palabras, fue durante un viaje en tren en España cuando se compró en 1914 *La estrella de Sevilla* y empezó a conocer el teatro clásico. A partir de ahí comenzó a colecciónar libros antiguos y debió de poseer un número considerable de impresos teatrales, que, por desgracia, fueron sustraídos en un robo que sufrió su domicilio en 1936 y reducidos a pasta de papel en una fábrica cercana (Schlegel, *Die alte spanische Bühne*). Sus traducciones se llevaron al escenario tanto durante el nacionalsocialismo como después de este (Sullivan 1983 381). Como señala también Sullivan, puede constatarse una presencia notable del teatro clásico español en las tablas alemanas durante los primeros decenios posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El repertorio necesitaba un reajuste después del nazismo y autores importantes habían sido exterminados o estaban exiliados, por lo cual el recurso a clásicos probados (en las traducciones de Schlegel) parece lógico (Sullivan 1983, 376-7). De hecho, el efecto de las traducciones de Schlegel se sigue notando, puesto que en apariencia presentan textos perfectamente aptos para el escenario, mientras que las traducciones de Gries, por ejemplo, aunque valiosas desde el punto de vista filológico, no – o ya no – parecen cumplir con este propósito. A juzgar por las estadísticas del *Deuts-*

³⁷ Justo después de la Segunda Guerra Mundial incluso se rueda una película comunista de *El alcalde de Zalamea*, que convierte el conflicto entre honor y los diferentes niveles jurídicos en un motivo de lucha de clases (Kroll 2019).

cher Bühnenverein, son escasos los años en los que no se representa *La vida es sueño* o *El gran teatro del mundo*.³⁸ No obstante, suelen ser producciones de pocas representaciones. Las estadísticas no siempre recogen el nombre del traductor pero entre los muchos que conoce *La vida es sueño*, el texto de Gries no parece ser el más representado. Hans Schlegel, en cambio, ha logrado ocupar el puesto más prominente entre los traductores de obras de Lope. Cuando en la segunda mitad del siglo XX se representa algo de Lope en Alemania, casi siempre parecen recurrir a un texto suyo. No obstante, hay que repetir que las menciones estadísticas no siempre ofrecen certeza absoluta sobre el traductor, pero los títulos dan indicios importantes. Además, sus traducciones tienen a menudo un éxito significativamente mayor que las obras calderonianas. Puede servirnos de ejemplo el año 1995 en el que se representó *La dama boba* (*Die kluge Näßrin*, trad. Hans Schlegel) en Múnich en 56 ocasiones. De manera que se evidencia la importancia de traducciones afines a las tablas para conseguir una recepción mayor (Deutscher Bühnenverein 1995/1996). Asimismo en la temporada de 2002/2003 se representó *La discreta enamorada* (*Die schlaue Susanne*, trad. Hans Schlegel) en Bonn-Bad Godesberg y en Neuwied en un total de 105 ocasiones (Deutscher Bühnenverein 2002/2003).

Digno de mencionar es también Kurt Thurmann, puesto que contribuye, como Schlegel, a ampliar el canon de obras traducidas ya que ofrece un amplio tomo con versiones de Ruiz de Alarcón (1969). En esta dirección también hay que ver los trabajos de Klaus Laabs y André Bastian que traducen para representaciones concretas *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope, y *No hay burlas con las mujeres*, de Mira de Amescua, pero sus traducciones, al parecer, nunca llegaron a publicarse en forma de libro, sino que se limitaron a su presencia en las tablas.

6 Siglo XXI

El siglo XXI aún es joven; no obstante, hay que constatar que no se ha generado, hasta ahora, una producción importante de nuevas traducciones del teatro barroco español. Algunas de las obras más importantes se han traducido nuevamente (*La vida es sueño*, Hartmut Köhler, Sören Voima³⁹ y Georg Holzer;⁴⁰ *El gran teatro del mun-*

³⁸ Estas estadísticas teatrales abarcan casi todo lo que se representa en los países de habla alemana.

³⁹ La editorial Henschel Schauspiel Theaterverlag ofrece una buena plataforma para textos menos conocidos en Alemania, puesto que los distribuye entre teatros, actores, autores y demás interesados, sin pasar necesariamente por la cara producción de libros impresos. El texto de Voima se ha publicado allí, por ejemplo.

⁴⁰ También el antes mencionado Henschelverlag ofrece una traducción de Sören Voima de *La vida es sueño*, de 2009.

do, Gerhard Poppenberg;⁴¹ *El alcalde de Zalamea*, Dorothee Grokenberger, Nora Wiedenmann).⁴² La famosa traductora Susanne Lange vertió además en 2019 *El príncipe constante* en un texto por ahora inédito. Aparte de estos trabajos hay diferentes reediciones de traducciones de siglos anteriores, como la de Hans Urs von Balthasar de *El gran teatro del mundo* (Calderón 2011) y las de *La vida es sueño* y *La gran Cenobia* de Johann Diederich Gries (Calderón 2015a, 2018). Llama por tanto la atención que el canon de obras que se siguen traduciendo se ha reducido de manera drástica y los traductores son, con la excepción de Susanne Lange, Sören Voima y Georg Holzer, en primer lugar profesores universitarios. Los trabajos de estos estudiosos, aun siendo acercamientos de gran valor a los textos, son difficilmente aprovechables para los teatros puesto que se publican por editoriales casi exclusivamente dirigidas al ámbito académico.

Precisamos, por tanto, de tres elementos para reavivar una recepción activa del teatro del Siglo de Oro: necesitamos nuevos traductores como Susanne Lange y Georg Holzer que sean capaces de traducciones dignas del nivel filológico del hispanismo alemán, pero que a la vez ofrezcan textos aptos para una difusión más allá de las aulas; necesitamos una cultura teatral que amplíe su canon y se interese por éxitos olvidados de su propia tradición de traducciones; y necesitamos un amplio estudio conjuntivo de la diseminación del teatro español por las tradiciones teatrales de Europa.

Bibliografía

- Alarcón, J. Ruiz de (1969). *Mantel und Degen. 9 Komödien*. Übersetzung von K. Thurmann. München: Winkler.
- ARTELOPE = Oleza Simó, J. (dir.). ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. <https://artelope.uv.es/#inicio>.
- Becker, R. (1783). *Schauspiele nach deutschen Plänen*. Dresden; Leipzig: Breitkopf.
- Briesemeister, D. (1973). «Sobre la traducción de autos sacramentales por Joseph von Eichendorff». Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano*. Berlin: de Gruyter, 27-33.
- Briesemeister, D. (1994). «Deutsche Übersetzungen aus dem Spanischen seit 1945». Roloff, V. (Hrsg.), *Übersetzungen und ihre Geschichte. Beiträge der romantischen Forschung*. Tübingen: Gunter Narr, 92-119.
- Briesemeister, D. (2004). *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbereihungen gestern und heute*. Hrsg. von H. Wentzlaff-Eggebert. Tübingen: Max Niemeyer.

⁴¹ Hay también una versión del suizo Thomas Hürlimann (2012) que se representó en 2000 y 2007 en Einsiedeln (Suiza).

⁴² Traducciones puntuales como la de *No hay burlas con las mujeres* de André Bastian de 2004 no cambian este panorama global de una falta de nuevas traducciones de un corpus más amplio.

- Briesemeister, D.; Wentzlaff-Eggebert, H. (Hrsgg) (2003). *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena: Verdichtungen der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*. Heidelberg: Winter.
- Brüggemann, W. (1964). *Spanisches Theater und deutsche Romantik*. Münster: Aschendorff.
- Calderón de la Barca, P. (2011). *Das große Welttheater*. Übersetzung von H.U. von Balthasar. Freiburg: Einsiedeln.
- Calderón de la Barca, P. (2015a). *Die große Zenobia*. Übersetzung von J. Die-drich Gries. Hannover: Wehrhahn.
- Calderón de la Barca, P. (2015b). *El secreto a voces*. Ed. de W. Aichinger, S. Kroll, F. Rodríguez-Gallego. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, P. (2018). *Das Leben ein Traum*. Übersetzung von J. Die-drich Gries. Hannover: Wehrhahn.
- Calderón Digital=Antonucci, F. (dir.) (2017). *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*. <http://calderondigital.unibo.it/pages/3909>.
- Canal, H. (2017). *Romantische Universalphilologie. Studien zu August Wilhelm Schlegel*. Heidelberg: Winter.
- Carbajo Lago, M. (2018). «*Amado y aborrecido*: la edición de Juan de Vera Tas-sis y su *modus operandi*». *Anuario Calderoniano*, 11, 39-62.
- Coenen, E. (2008). «Sobre el texto de *Dar lo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón». *Criticón*, 102, 195-209.
- Cotticelli, F. (2002). «Sobre Calderón y *La vida es sueño*: momentos del teatro contemporáneo». Arellano, I. (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichen-berger en su 80 cumpleaños*, vol. 2. Kassel: Reichenberger, 457-65.
- Deutscher Bühnenverein (1995/1996). *Wer spielte was? Werkstatistik Deutsch-land, Österreich, Schweiz*. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- Deutscher Bühnenverein (2002/2003). *Wer spielte was? Werkstatistik Deutsch-land, Österreich, Schweiz*. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- Diederich Gries, J. (1840-41). *Schauspiele von don Pedro Calderon de la Barca*, 1-8. Berlin: Nicolai.
- Eichendorff, J. von (1966). *Übersetzungen II: Unvollendete Übersetzungen aus dem Spanischen, Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. XVI. Hrsg. von K. Dahme. Regensburg: Josef Habbel.
- Eichendorff, J. von (2002). *Übersetzungen I: Geistliche Schauspiele von Don Pe-dro Calderón de la Barca, Zweiter Teil, Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. XV, 2. Hrsg. von H. Fröhlich. Tübingen: Max Niemeyer, 386-443.
- Eichendorff, J. von (2003). *Übersetzungen I: Der Graf von don Lucanor, Geistliche Schauspiele von don Pedro Calderón de la Barca, Erster Teil, Historisch-kri-tische Ausgabe*, Bd. XV, 1. Hrsg. von H. Fröhlich. Tübingen: Max Niemeyer.
- Fido, F. (1992). «I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi». *Italia e Spagna nella cul-tura del '700*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 63-85.
- Franzbach, M. (1974). *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäi-schen Literatur vor der Romantik*. München: Fink.
- Franzbach, M. (2016). *Sozialgeschichte der spanischen Literatur in Deutschland*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Fritz, B. (1994). *Was geschah mit Don Pedro Calderón... Fallstudien zu deutsch-sprachigen Theaterbearbeitungen dreier Comedias*. Tübingen: Gunter Narr.
- Hardy, S.L. (1965). *Goethe, Calderón und die romantische Theorie des Dramas*. Heidelberg: Winter.

- Harsdörffer, G.-P. (1643). *Frauenzimmer Gesprechspiele, so bey Ehr- und Tugend-liebenden Gesellschaften... beliebet und geübet werden mögen: Samt einer Zugabe... Melissa*, Bd. 3. Nürnberg: Endter.
- Hoffmann, J. (2011). «Variationen chiffrierter Rede. Italienische, französische und deutsche Bearbeitungen von Calderóns *El secreto a voces*». Aichinger, W.; Kroll, S. (Hrsg.), *Laute Geheimnisse. Calderón und die Chiffren des Barock*. Wien: Turia + Kant, 113-34.
- Hölter, A. (2014). «Reim und Assonanz als Bedeutungsträger in der Romantik». Schmidt, W. Gerhard (Hrsg.), *Faszinosum 'Klang'. Anthropologie - Medialität - Kulturelle Praxis*. Berlin: de Gruyter, 183-99.
- Hürlmann, T. (2012). *Das Einsiedler Welttheater, nach Calderón de la Barca, und in englischer Fassung: Cork's World Theatre*. Hrsg. von S. Boyd, M. Schewe. Berlin: Schibri.
- Janué i Miret, M. (2016). «The Role of Culture in German-Spanish Relations during National Socialism». Clara, F.; Ninhos, C. (eds), *Nazi Germany and Southern Europe, 1933-45. Science, Culture and Politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 84-104.
- Joan Tous, P. (1989). «Eine wahre Ehrensache für uns Katholiken: Franz Lorinser, traductor y comentarista de los autos sacramentales calderonianos». Tietz, M. (Hrsg.), *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*. Frankfurt: Vervuert, 131-48.
- Kommerell, M. (1946). *Beiträge zu einem deutschen Calderón*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Kroll, S. (2019). «*El alcalde de Zalamea*: dos adaptaciones cinematográficas de Calderón». Presotto, M. (ed.), *El teatro clásico español en el cine*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 117-38. Biblioteca di Rassegna iberística 15. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-330-4/007>.
- Kroll, S. (2020). «Traducir rimas: Las asonancias calderonianas en las traducciones de Johann Diederich Gries». Ehrlicher, H.; Grünnagel, C. (eds), *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales = XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Vercelli y Turin, 4-7 de julio de 2017). Kassel: Reichenberger, 253-76.
- Lessing, G.E. (1985). *Hamburgische Dramaturgie. Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Linguet, S.-N.-H. (1770). *Théâtre espagnol*. 4 vols. Paris: De Hansy.
- Lohner, E. (Hrsg.) (1972). *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel, Briefe*. München: Winkler.
- Müller-Kampel, B. (1993). *Dämon-Schwärmer-Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918*. Berlin: E. Schmidt.
- Neumeister, S. (1996). «Calderón in Wien: Fineza contra fineza (1671)». Baasner, F. (Hrsg.), *Spanische Literatur - Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Max Niemeyer, 313-23.
- Neumeister, S. (2003). «La romántización del drama áureo en Alemania». Díez Borque, J.M.; Alcalá-Zamora, J. (eds), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Madrid: SEACEX, 123-38.
- Noe, A. (2001). «Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts: Versuch einer Bilanz». *Daphnis*, 30, 159-218.
- Oelker, P. (2004). *Die Neuberin. Die Lebensgeschichte der ersten großen deutschen Schauspielerin*. Hamburg: Rowohlt.

- ONSTAGE = Blom, F.R.E. (dir.). *ONSTAGE. Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to the Present.* <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/>.
- ONSTAGE (2020a). «Casandra en Karel Baldeus». Blom, F.R.E. (dir.), *ONSTAGE*. <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/302>.
- ONSTAGE (2020b). «Die mahlende Liebe von Celia und Prospero». Blom, F.R.E. (dir.), *ONSTAGE*. <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/568>.
- Piechler, A. (s.f.). *Pedro Crespo oder Der Richter von Zalamea*. München: Hermann Rinn.
- Profeti, M.G. (2011). «Calderón en las reescrituras de Gozzi». Tietz, M.; Anscheint, G. (eds), *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral=XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008). Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 415-34.
- Reichenberger, K.; Reichenberger, R. (1979). *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano. Teil I / Tomo I*. Kassel: Thiele & Schwarz
- Reichenberger, K.; Reichenberger, R. (1999). *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano. Teil II / Tomo 2*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Reichenberger, K.; Reichenberger, R. (2009). *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano. Teil IV / Tomo IV*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Rodiek, C. (1990). «„Und die Welt hebt an zu singen“. Eichendorffs Beitrag zu einem deutschen Calderón». *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, 50, 195-205.
- Rodiek, C. (1994). «Die hispanistischen Arbeiten des Grafen von Schack». Lenz, C. (Hrsg.), *Adolf Friedrich Graf von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender*. Heidelberg: Braus, 85-93.
- Rössig, W. (1997). *Literaturen der Welt in deutscher Übersetzung. Eine chronologische Bibliographie*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schack, G.A. von (1845). *Spanisches Theater*. Frankfurt am Main: Sauerländer.
- Schlegel, A.W. (1803-09). *Spanisches Theater*. Berlin: Hitzig.
- Schlegel, A.W. (1967). *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Zweiter Teil*. Hrsg. von E. Lohner. Stuttgart; Berlin: W. Kohlhammer.
- Schlegel, A.W. (2020). «August Wilhelm von Schlegel an Ludwig Tieck». Strobel, J.; Bamberg, C. (Hrsgg.), *Digitale Edition der Korrespondenz August Wilhelm Schlegels*. Dresden, Marburg, Trier. <https://august-wilhelm-schlegel.de/version-07-20/briefid/918>.
- Schlegel, H. (1941). *Spanische Bühnenklassiker in deutschen Nachdichtungen*. Berlin: Widukind.
- Schlegel, H. (1964). *Spanisches Theater. Tirso de Molina, Moreto, Cervantes, u. a.* München: Winkler.
- Schlegel, Hans (s.f.). *Die alte spanische Bühne. Manuscrito*, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 78.4492.
- Seifert, H. (1985). *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft.
- Seifert, H. (2010). *Ergänzungen und Korrekturen des Autors zum Spielplan 1622-1705 (Stand 2010)*. t.ly/tS4m.
- Sommer-Mathis, A. (2004). «Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666-1673)». Checa

- Cremades, F. (ed.), *Arte barroco y ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: SEACEX, 231-56.
- Sommer-Mathis, A. (2011). «Calderón y el teatro imperial de Viena». Martínez Millán, J.; González Cuerva, R. (eds), *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, vol. 3. Madrid: Polifemo, 1965-89.
- Sommer-Mathis, A.; Reyes Peña, M. de los (2000). «Una fiesta teatral en la Corte de Viena (1633): El vellocino de oro de Lope de Vega». Profeti, M.G. (a cura di), «Otro Lope no ha de haber». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio, 1999)*, vol. 2. Firenze: Alinea, 201-51.
- Sullivan, H.W. (1983). *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654-1980*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tiemann, H. (1947-48). «Über Lope de Vegas Bild und Wirkung in Deutschland». *Romanistisches Jahrbuch*, 1, 233-75.
- Tiemann, H. (1956). *Das spanische Schrifttum in Deutschland: von der Renaissance bis zur Romantik. Eine Vortragsreihe*. Hamburg: Ibero-Amerikanisches Institut.
- Tiemann, H. (1970). *Lope de Vega in Deutschland: kritisches Gesamtverzeichnis der auf deutschen Bibliotheken vorhandenen älteren Lope-Drucke und -handschriften nebst Versuch einer Bibliographie der deutschen Lope-Literatur 1629-1935*. Hildesheim: Olms.
- Tietz, M. (2004). «La recepción del Don Juan de Tirso de Molina en el ámbito cultural alemán. Cuatro ejemplos recientes». Díez Borque, J.M.; Alcalá-Zamora, J. (eds), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Madrid: SEACEX, 185-204.
- Tietz, M. (2005). «El breve entusiasmo por La puente de Mantible de Calderón de la Barca en el primer romanticismo alemán». Pedraza Jiménez, F.B.; González Cañal, R.; Marcello, E.E. (eds), *La comedia de caballerías = Actas de las XX-VIII jornadas de teatro clásico de Almagro* (Almagro, 12-14 de junio de 2005). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 205-26.
- Tietz, M. (2008). «La recepción de Francisco de Rojas en el mundo cultural de habla alemana». Pedraza Jiménez, F.B.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario = Congreso Internacional* (Toledo, 4-7 de octubre de 2007). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 99-133.
- Tietz, M. (2020). «El teatro del Siglo de Oro y su paulatina presencia en la cultura y la literatura teatrales en los países de habla alemana durante los siglos XVII y XVIII». Antonucci, F.; Vuelta García, S. (a cura di), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*. Firenze: Firenze University Press, 77-114. <http://doi.org/10.36253/978-88-5518-150-1.7>.
- Vega, L. de (1993). *Fuente Ovejuna*. Übersetzung von H. Stenzel. Stuttgart: Reclam.
- Velázquez, L.J. (1769). *Geschichte der spanischen Dichtkunst, aus dem Spanischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von Johann Andreas Dieze*. Göttingen: Bossiegel.
- Wilson, E.M. (1955). «La edición princeps de *Fieras afemina amor*». *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 24, 7-28.

La traducción del teatro clásico español al inglés

Jonathan Thacker

University of Oxford, UK

Abstract This study traces, in broad brushstrokes, the history of the translation of Spanish Golden Age drama into English from the barren times of the 17th and 18th century to the comparative flood of versions done in the contemporary period. The move away from translations for the page towards renderings aimed at public performance is explored and translators' varied approaches to the dramatic material outlined and explained. Different techniques employed by translators and adaptors, faced with the perceived difficulties of the Spanish play-texts, are analysed schematically in the second section.

Keywords Golden Age drama in English. Translation studies. Reception of Golden Age theatre. Lope de Vega. Pedro Calderón de la Barca.

Índice 1 Una breve historia de la traducción del teatro áureo al inglés. – 2 Técnicas de traducción.

1 Una breve historia de la traducción del teatro áureo al inglés

En los siglos XVI y XVII casi no se traducía el teatro español en los países de habla inglesa. No existían versiones de las obras de Lope de Vega o Calderón destinadas al público teatral, ni al lector interesado, y sus nombres, al igual que los de sus seguidores, permanecían casi desconocidos. No es de extrañar, por tanto, que no encontremos obras de teatro en la base de datos de unos 450 textos traducidos del español al inglés en la época, *A Bibliography of Spanish-English Translations, 1500-1640* (King's College London 2020a). Los ingleses conocían las historias de los caballeros andantes y los pícaros españoles, disfrutaban de las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, sacaban

provecho de la *Vida* de Santa Teresa y traducían a su lengua muchas obras que hoy ya no leemos, sobre todo obras escritas en prosa. Sin embargo, no había versiones impresas de comedias áureas a pesar de su éxito tanto en las prensas como en las tablas españolas. Curiosamente, el Cervantes prosista ejerció mayor influencia que Lope de Vega sobre el teatro inglés desde 1607, año en que se ha documentado su presencia en las letras inglesas (Randall, Boswell 2009, 6-7).

No obstante la falta de contacto directo, en la segunda mitad del siglo XVII la llamada ‘trama española’ empezó a gozar de popularidad en el teatro inglés. El término ‘the Spanish plot’ lo acuñó John Dryden (1631-1700), poeta laureado y traductor de renombre, pensando en las comedias cómicas que se conocían en Inglaterra gracias a las versiones francesas de obras españolas. Está claro que, en estos casos, no se trata de traducciones directas: la influencia del teatro español llegaba a través de versiones francesas de comedias de capa y espada, como las que ha analizado Christophe Couderc (2006, 51-67). La primera obra en inglés verdaderamente ‘traducida’ de un texto dramático del Siglo de Oro es *The Adventures of Five Hours* de Sir Samuel Tuke, caballero del rey Carlos II. Se trata de una versión de *Los empeños de seis horas*, de Antonio Coello (aunque se le atribuyó a Calderón), y se estrenó en Lincoln’s Inn Fields, Londres, en 1663.¹

Con el redescubrimiento de Calderón, tanto por el romanticismo alemán como por el poeta romántico Percy Bysshe Shelley (1792-1822), sin olvidar a figuras como Lord Holland (1773-1840), biógrafo de Lope de Vega, el teatro del Siglo de Oro empieza a conocerse mejor en Gran Bretaña. Las conferencias del poeta y traductor alemán, August Wilhelm Schlegel, sobre el arte dramático, publicadas en inglés en 1818, despertaron el interés de Shelley quien, poco después, empezó a aprender español para leer obras calderonianas en Italia, entre ellas, *La devoción de la Cruz* y *El purgatorio de San Patricio*. En el último año de su vida, impresionado tanto por la poesía como por la fuerza dramática de estas obras, tradujo gran parte de *El mago prodigioso* al inglés.

Los traductores más destacados del siglo XIX, Edward Fitzgerald (1809-83) y Denis Florence MacCarthy (1817-82), también centraron la atención en obras de Calderón, considerado el Shakespeare español y mucho mejor conocido que Lope de Vega, Tirso de Molina y los dramaturgos segundones del Siglo de Oro cuyas obras casi no se tradujeron al inglés en la época. Fitzgerald publicó en 1853 una mezcla de tragedias y comedias cómicas casi desconocidas en el si-

¹ Jorge Braga Riera 2009 ha estudiado las primeras traducciones de la comedia al inglés; para más detalles acerca de la ‘trama española’ con ejemplos de la influencia de la comedia nueva en obras concretas del siglo diecisiete inglés, ver el excelente estudio panorámico de Paun de García y Larson (2008). Ver también sobre este periodo y las primeras ‘traducciones’, Fuchs 2013, 55-78.

glo XIX, *Six Dramas of Calderón*, e incluyó *Las tres justicias en una* (Three Judgments at a Blow), *El pintor de su deshonra* (The Painter of his own Dishonour) y *El alcalde de Zalamea* (The Mayor of Zalamea), obra que tildó de «homely» en su «Translator's Preface», un prólogo donde también se disculpó por su «so free translations of so famous a poet as Calderón» (Calderón 1853a, v). Efectivamente, Fitzgerald decidió liberarse de lo que no gustaría a las «English ears», es decir, conceptos pasados de moda, las imágenes predilectas del dramaturgo, la falta de verosimilitud y la pasión española que, a su modo de ver, se convertía en grandilocuencia. En cuanto a la forma, optó por una mezcla de verso blanco y prosa, a imitación de la prosodia de Shakespeare. MacCarthy, por contraste, intentó seguir de cerca el significado de las palabras e imitar los versos empleados por el dramaturgo español en una decena de traducciones publicadas entre 1848 y 1873, entre ellas *Amar después de la muerte* (Love after Death), *El médico de su honra* (The Physician of his own Honour) y *La vida es sueño* (Life is a Dream) (Calderón 1853b, 1873). Estas dos técnicas de traducción, caracterizadas por cierta libertad a la hora de acercarse al texto español o por el intento de imitar los versos y el lenguaje de la obra original a pesar de su extrañeza, siguen vigentes hoy en día, como analizaremos más detenidamente en el segundo apartado del capítulo.

Los que se entusiasmaron por el teatro del Siglo de Oro español a lo largo del siglo XIX, e incluso durante la primera mitad del siglo XX - ya fueran estudiosos o traductores, tanto británicos como estadounidenses -, solían entender los textos, ante todo, como poemas dramáticos. Casi nadie pensaba en la puesta en escena: se trataba de textos destinados al lector interesado, palabras sin vida adheridas a una página, ya que el estudio del teatro áureo se consideraba una parte del estudio de la 'literatura' hispánica. Así se explica la actitud de un crítico como Chorley que escribió en 1853 acerca del mundo teatral creado por Calderón: «The old Spanish drama by the conditions of its being, can neither return to the stage nor be enjoyed by careless readers» (cit. en García Gómez 2003, 172).

Más de un siglo después, en 1959, Eric Bentley lamentó la ausencia de las obras de Lope de Vega y del teatro áureo en los escenarios del mundo más allá de España. Junto a sus quejas, Bentley identificó la causa de tal ausencia, que no era precisamente la falta de gusto entre los lectores anglofonos. Su opinión quedaba clara, «this is not entirely the world's fault, for few of the translations are readable, let alone impressive», y con ella desafió al público a que leyera las versiones de John Underhill de *Four Plays* de Lope, publicadas en 1936 (Bentley [1959] 1985, v). La falta de traducciones dignas de lectura, así como la escasa puesta en escena, ralentizaron la llegada del teatro del Siglo de Oro a los países de habla inglesa. Además, una 'leyenda negra' acerca del mundo teatral de Lope de Vega y Calderón,

divulgada por entonces, desalentó y puso freno a quienes quisieron traducir o estrenar una obra del teatro clásico español. En este sentido, Paun de García y Larson resumen los retos a los que se enfrentaron los traductores (y a los que se enfrenta, todavía, el traductor moderno) y que, a menudo, «make translation less satisfying than adaptation» (2008, 2): en primer lugar, la dificultad que presenta la polimetría de la comedia nueva, ajena a otras tradiciones teatrales, incluso la shakesperiana; en segundo lugar, la preponderancia del código de honor - poco comprensible, cuando no inmoral, más allá de la sociedad mediterránea - como motivo de la trama de las obras; y, por último, la predilección de los poetas por parlamentos expositivos y monólogos muy largos que ponen a prueba la paciencia de un público escéptico (2008, 2-3).²

Como es de esperar, la falta de textos en inglés destinados a un público de teatro ha obstaculizado el conocimiento y el aprecio de la comedia clásica española en países anglófonos hasta tiempos muy recientes. Sin poder contar con textos dramáticos preparados específicamente para el escenario, los empresarios teatrales y directores de escena casi nunca se arriesgaron a explorar el territorio casi incógnito de la comedia nueva lopesca o calderoniana. En alguna ocasión, no obstante, la inusitada unión de un director y un traductor (normalmente un hispanista, sensible a la cultura y la lengua del Siglo de Oro) derivó en una exitosa puesta en escena, como sucedió en Cambridge en 1925 y en 1929 con *La vida es sueño* (Life's a Dream), montada por la Marlowe Society. En este caso se utilizó una traducción a cargo del historiador y actor, Frank Birch, y del que llegaría a ser el primer catedrático de Filología Española en Cambridge, J.B. Trend. Se trata de una versión dramática adaptada a la escena y alejada de la versión decimonónica de *La vida es sueño* de Fitzgerald que ellos mismos tildaron de «recollection» más que de traducción, describiendo la suya como «above all, a practical stage version intended to be spoken rather than read» (Calderón 1925, vii).³

A principios de los años sesenta del siglo XX, Edwin Honig, catedrático de Filología Inglesa en Brown University (Estados Unidos), publicó cuatro versiones de obras calderonianas, entre ellas *La dama duende* (The Phantom Lady) y *A secreto agravio, secreta venganza* (Secret Vengeance for Secret Insult), traducciones que tuvieron mucha influencia en su día. El estudioso norteamericano compartía las dudas de Birch y Trend acerca de la calidad de «the most respectable versions of Calderón in English», es decir, las de Fitzgerald y MacCarthy del siglo anterior (Calderón 1961, xxiv). Según el crítico, aquél desbrozaba el texto calderoniano y lo reducía «[to] inno-

² Ver también el libro de Johnston (2015).

³ Sobre estas interesantes producciones, ver García Gómez 2003, 177-90.

cuousness in English» (1961, xxiv) y este creaba «plaster-cast relics of unreadability» (1961, xxv). En su labor traductora, Honig pretendió guardar la riqueza de la poesía calderoniana sin perder el sentido dramático de la obra y lo consiguió con versos flexibles de entre seis y nueve sílabas que, a su modo de ver, imitaban en lo posible los octosílabos españoles. Además, en el mismo año de 1961 y en la misma serie de «Mermaid Dramabooks», se publicaron cinco obras canónicas de Lope de Vega, versiones en prosa de Jill Booty por las que muchos estudiantes de literatura y actores conocieron al Fénix en sus clases. El editor, el estudioso R.D.F. Pring-Mill, creía que las traducciones de Booty eran «acting versions» a pesar de tener que «[they] sacrifice much Golden Age rhetoric in the interests of producing credible dialogue» (Vega 1961, iv).

Si el teatro del Siglo de Oro - o por lo menos las obras de Calderón y algunas de Lope y Tirso de Molina - ya se conocían en el mundo académico y formaban parte de la cultura de élite, lo cierto es que todavía no se representaban obras áureas en los escenarios británicos o norteamericanos. Una adaptación de *La fianza satisfecha* de Lope de Vega (A Bond Honoured), montada en el Old Vic de Londres por el dramaturgo John Osborne, recibió malas críticas y, desde entonces, ningún empresario teatral quiso arriesgarse a perder dinero, hasta que el National Theatre montara *El alcalde de Zalamea* (The Mayor of Zalamea) en 1981, puesta en escena que desencadenó un cambio radical (Calderón 1981). El punto de inflexión llegó de la mano del traductor Adrian Mitchell, un poeta de renombre con escasos conocimientos de español; una aparente paradoja que originó una nueva forma de acercarse al texto dramático y una nueva manera de trabajar que el propio Mitchell nos explica: «Cuando hago una versión, parto de la base de una traducción literal, completísima, llena de notas, referencias a geografía, tradiciones, dichos populares, chistes [...]. Trabajo con un catedrático de Hispánicas, le consulto dudas, etc.» (cit. en Thacker 2007, 17). Las versiones de *El alcalde de Zalamea* y de *Fuente Ovejuna* en 1989, también en el National Theatre, tuvieron mucho éxito y despertaron más interés por Lope y Calderón tanto entre el público británico como entre los teatros y los críticos teatrales de la prensa burguesa. Sin embargo, las traducciones de Mitchell no gustaban a todo el mundo. Gwynne Edwards, traductor e hispanista, que no fue el único en señalar algunos de los problemas de estas versiones de la comedia nueva destinadas a los escenarios británicos, escribió en 1989 que «lo más preocupante es que las versiones hechas por Mitchell son frecuentemente aclamadas por los críticos ingleses, quienes las elogian por su energía y vivacidad, y lo que es una parodia del original es aceptada por el público inglés como el trabajo de Calderón o de Lope de Vega» (cit. en Thacker 2007, 18). A modo de síntesis, estas palabras contienen el meollo de una polémica en torno a la traducción de la comedia nue-

va que sigue vigente hoy entre los tradicionalistas y los innovadores, los traductores 'fieles' al texto antiguo y los que pretenden adaptar las obras a los gustos del público contemporáneo.

Los primeros versos de dos traducciones inglesas de *La vida es sueño* dan la medida de la diferencia entre las dos maneras principales de acercarse a la traducción del teatro áureo. La primera, rimada, es la de MacCarthy (de 1873) y, la segunda, de Mitchell y Barton, de 1983, destinada al escenario de la Royal Shakespeare Company:

Wild hippocriff swift speeding,
Thou that dost run, the wingéd winds exceeding,
Bolt which no flash illumes,
Fish withour scales, bird without shifting plumes
And brute awhile bereft
Of natural instinct, why to this wild cleft,
This labyrinth of naked rocks, dost sweep
Unreined, uncurbed, to plunge thee down the steep?
Stay in this mountain wold,
And let the beasts their Phaëton behold. (Calderón 1873, 7)

You're not a horse,
You're a hippocriff.
Why have you thrown me?
Coward, you shied and bucked
At a shadow, a nothing.
Flash without flame!
Fish without scales!
Bird without feathers!
You threw me on these rocks.
Stay in the mountain then:
Make friends with the wolves. (Calderón 1993, 101)

Sin lugar a dudas, los traductores de estas dos versiones de la obra maestra calderoniana piensan en un público muy distinto: por un lado, MacCarthy intenta mantener las complejidades de la poesía barroca y del universo calderoniano así como las referencias al mundo ariostesco y a la mitología clásica, mientras que, por el otro, Mitchell y Barton no se preocupan por la 'fidelidad' al original, sino que piensan sobre todo en comunicar la historia dramática al público.⁴

A principios de los años noventa, se creó una asociación llamada a tener el mayor impacto hasta el día de hoy en la traducción de clásicos

⁴ Para el análisis más detallado de las muchas versiones modernas de *La vida es sueño* en inglés, ver Thacker 2013 y las «Translator's Notes» de Michael Kidd, en Calderón 2004, 42-50.

cos españoles para un público teatral anglófono. El director de escena Laurence Boswell conoció al hispanista y traductor David Johnston, y empezaron a trabajar juntos y con gran éxito con textos destinados a las bocas de los actores, es decir, a darles vida teatral. En el pequeño Gate Theatre de Notting Hill (Londres) Boswell montó una serie de obras del Siglo de Oro en inglés: la temporada de 1991-92, por ejemplo, galardonada con un prestigioso premio Olivier, estrenó versiones de *El castigo sin venganza* (Punishment without Revenge), *El caballero de Olmedo* (The Gentleman from Olmedo) y *Lo fingido verdadero* (The Great Pretenders), obras de Lope traducidas por Johnston o/y Boswell (Vega 1992), y *El condenado por desconfiado* (Damned for Despair) de Tirso, en una versión de Boswell y Thacker (Tirso de Molina 1992).

En los últimos cuarenta años, estas sinergias entre estudiosos, directores y empresarios de teatro han hecho prosperar la traducción del teatro áureo al inglés. Además, la casa editorial Oberon ha publicado, en ediciones baratas (sin material académico), la mayoría de los textos que se han usado en los montajes y que han derivado de un trabajo en conjunto. Dos temporadas, ambas bajo la dirección de Boswell, nutrieron notablemente el corpus de traducciones al inglés. En 2004 se estrenaron en Stratford cuatro obras del Siglo de Oro en versiones de varios traductores: *El perro del hortelano* (The Dog in the Manger) de Lope (Vega 2004); *La venganza de Tamar* (Tamar's Revenge) de Tirso (Tirso de Molina 2004); *Pedro de Urdemallas* (Pedro the Great Pretender) de Cervantes (Cervantes 2004); y *Los empeños de una casa* (House of Desires) de Sor Juana Inés de la Cruz (de la Cruz 2004); y en el Ustinov Theatre, en Bath, en 2013: *Don Gil de la calzas verdes* (Don Gil of the Green Breeches) de Tirso, y *El castigo sin venganza* (Punishment without Revenge) y *La dama boba* (A Lady of Little Sense o The Lady Boba: A Woman of Little Sense en la versión publicada) ambas de Lope (Vega 2013a, 2013b). El éxito de estas obras en los escenarios, así como la accesibilidad de las traducciones publicadas por Oberon, de venta en los teatros y en sus librerías, han promovido una clara preferencia en la historia de la traducción del teatro clásico español al inglés vigente hoy en día, es decir, la tendencia a crear adaptaciones o versiones de obras teatrales destinadas al actor y al público más que traducciones destinadas al lector, como las que se publicaron antes de los años ochenta del siglo pasado. Además, muchas de estas nuevas traducciones llevan el aval de un trabajo en equipo, de la colaboración entre traductor, actores, director y dramaturg, así como los resultados que se han debatido en congresos académicos apoyados por la Association for Hispanic Classical Theater (AHCT) y los teatros implicados.

En paralelo a esta fructífera tendencia reciente, aficionados al teatro del Siglo de Oro y varios profesores universitarios han ido creando traducciones de otra índole. En Estados Unidos, Canadá y Reino Uni-

do, se han publicado versiones más literarias de obras áureas o, por lo menos, versiones más completas y fieles al texto español, como las de Kenneth Muir de *La cisma de Inglaterra* (The Schism in England) (Calderón 1990) o *Fuente Ovejuna* de Victor Dixon (Vega 1989).⁵ La prestigiosa serie bilingüe de textos españoles – no solo teatrales – «Aris and Phillips Hispanic Classics», concebida hacia 1980, incluye varias obras del Siglo de Oro, traducidas primariamente para lectores aficionados o estudiantes de filología española. A diferencia de las de Oberon, estas traducciones se publican en ediciones bilingües, permitiendo al lector que coteje el español y el inglés. En realidad, pocas versiones de esta serie, sobre todo las que se publicaron en el siglo pasado, se han destinado a una puesta en escena concreta, salvo las más recientes, donde los traductores sí han tenido en cuenta la representación de la obra. Entre ellas destacan las traducciones del estadounidense Harley Erdman de *La celosa de sí misma* (Jealous of Herself), *Marta la piadosa* (Marta the Divine) de Tirso y *La serrana de la Vera* (The Mountain Girl from La Vera) de Vélez de Guevara (Tirso de Molina 2012a, 2012b; Vélez de Guevara 2019). Erdman crea una versión destinada al lector, la que se publica, y otra, más flexible y menos rígida, destinada a un público concreto.⁶ Otras obras recientemente aparecidas en esta serie son las de Guillén de Castro, *La fuerza de la costumbre* (The Force of Habit) traducida por Kathleen Jeffs (Castro 2019), y Ângela de Azevedo, *El muerto disimulado* (Presumed Dead) de Catherine Larson (Azevedo 2018). Tanto Jeffs como Erdman, estudiantes y traductores estadounidenses, pertenecen a una nueva generación, gestada en departamentos de Teatro (no de Filología Española), y en sus montajes de las obras dan respuesta, a su modo de ver, a un momento concreto de la historia o a su experiencia vital.

Por lo tanto, cabría hablar de dos tendencias en la traducción de las obras del Siglo de Oro al inglés en los países anglófonos en los últimos treinta o cuarenta años: en primer lugar, ahora se traduce, por lo general, pensando en un público teatral concreto y no tanto en un lector; y, en segundo lugar, como puede detectarse en algunos de los títulos de las obras mencionadas más arriba, el canon, que consistía en un elenco bastante reducido de obras serias de Lope, Tirso y Calderón, va ampliándose. El interés por el papel de las mujeres, tanto los personajes como las escritoras, y la política de género han contribuido a la traducción de obras de Vélez de Guevara, de Ângela de Azevedo, de Sor Juana Inés de la Cruz y de Guillén de Castro.

En el Reino Unido, el proyecto *Out of the Wings* (King's College London 2020b), creado por Catherine Boyle, David Johnston y Jona-

⁵ En ambos casos estos traductores insisten en la *performability* de sus traducciones.

⁶ A veces el mismo título de la obra cambia según el contexto: *The Mountain Girl from La Vera* de Vélez se convierte en *Wild Thing* en el escenario (cf. Boyle 2020).

than Thacker, tras la *Spanish Golden Age Season* de la Royal Shakespeare Company en 2004, nació con el objetivo de facilitar a los profesionales del teatro de habla inglesa el trabajo con textos teatrales escritos en español, entre ellos obras del Siglo de Oro. Dicho espacio académico-teatral también ha influido en la formación de un nuevo canon de teatro clásico español en inglés. El propósito del proyecto era el de ampliar el número de obras y de dramaturgos de habla hispana representados en las tablas fuera de España a través de piezas explicadas y parcialmente traducidas. Con estas plataformas, debería existir la posibilidad de que los directores de teatro y, por consiguiente, el público anglófono se acerquen al teatro español sin prejuicios al mismo tiempo que conocieran su variedad y su vitalidad. Aun así, en círculos teatrales se suele hablar todavía de la comedia nueva española en términos de un cofre del tesoro desconocido o sin abrir.

En Estados Unidos, la Association for Hispanic Classical Theater, cuyo congreso primaveral coincide con el Festival de Teatro del Siglo de Oro del Chamizal National Memorial en El Paso, ha mantenido vivo el interés por la traducción y la puesta en escena del teatro áureo. Su página web ofrece la primera lista de obras clásicas trasladadas al inglés y da acceso a varios textos traducidos, entre ellos, algunos de poetas menos conocidos como son Mira de Amescua y Ruiz de Alarcón.⁷ Además, desde 2014, con el lanzamiento del proyecto *Diversifying the Classics* de Barbara Fuchs (UCLA), ha crecido el número de textos de obras disponibles y descargables en inglés. El grupo de Fuchs, «The Comedia in Translation and Performance», reúne a estudiosos, dramaturgos, traductores, directores de teatro y actores con el objetivo de traducir obras y estimular el interés del público, en parte de origen hispano, por el teatro del Siglo de Oro. Se han traducido obras de varios poetas - por ejemplo, *Amar después de la muerte* (To Love Beyond Death) de Calderón, *La viuda valenciana* (The Widow of Valencia) de Lope y *Los mal casados de Valencia* (Un-happily Married in Valencia) de Guillén de Castro - siempre con la intención de buscar la relación entre el texto y temas actuales, como el conflicto y el recelo entre religiones, la política de género o los problemas familiares.⁸ Fuchs también ha contribuido a un nuevo tomo de cinco obras traducidas por Gregory Racz (cf. Fuchs 2018).

⁷ <http://www.comedias.org/texteng.html>.

⁸ <http://diversifyingtheclasics.humanities.ucla.edu/translations/>.

2 Técnicas de traducción

Como ya hemos mencionado, los traductores que emprenden la tarea de traducir la comedia nueva al inglés, sean estudiosos que conocen el terreno o escritores en busca de nuevas ideas y tradiciones, suelen señalar tres dificultades concretas a las que es preciso dar soluciones. Las distintas técnicas de traducción coinciden en apuntar los mismos desafíos: el verso, las largas exposiciones y los temas bajo el yugo del código de honor supuestamente restringidos al contexto español.

Toda traducción acarrea una inevitable pérdida a nivel poético y la mayoría de los traductores aceptan que no es posible, o ni siquiera recomendable, trasladar la polimetría española a sus versiones inglesas. Sin embargo, existe un debate sobre la idoneidad de traducir tanta variedad poética a un idioma que rima con menos facilidad. Se han publicado versiones en prosa de algunos textos, como las cinco obras lopianas a manos de Jill Booty (Vega 1961) y, más recientemente, *La vida es sueño*, cuyo traductor, Michael Kidd, defiende con persuasión la prosa frente a los versos del texto original. Kidd reconoce que la mayoría de las versiones de obras del Siglo de Oro se ha traducido en verso, o por lo menos así parece a simple vista, pero, según afirma el traductor, «authentic verse translations are impossible not only practically but also theoretically because of the vast differences in the conventions of rhyme, meter, and rhythm that exist between English and Spanish poetry» (Calderón 2004, 45).

A pesar del pesimismo de Kidd con respecto a la imposibilidad de replicar formas poéticas ajenas, el verso predomina en las traducciones al inglés. Algunos traductores han intentado imitar el uso shakespeareano, empleando el verso blanco. Kenneth Muir, por ejemplo, retomó la aproximación decimonónica de Fitzgerald en sus versiones de Calderón, en cuanto a la versificación se refiere.⁹ Asimismo, es frecuente el empleo de una forma (o formas) de verso que respetan la variedad poética del texto español, por ejemplo, reconociendo la presencia de sonetos o los cambios de retórica y de tono, sin intentar seguir servilmente todas las formas métricas del original. El traductor de comedia nueva que más éxito ha tenido, sobre todo en cuanto a la puesta en escena de sus versiones en los escenarios actuales, es David Johnston, escritor que rechaza la aproximación tanto de Kidd como de Muir. Expone sus ideas sobre la cuestión de la prosodia de la siguiente manera:

I have generally opted to write in four-beat, mainly octosyllabic lines that, by virtue of being shorter than the traditional iam-

⁹ Ver el «Preface» en Calderón 1985, vii-xi. A pesar del esfuerzo técnico implicado, estas traducciones ‘domesticadas’ no han tenido éxito en las tablas.

bic pentameter, serve to spur the action along. This core quantity can be lengthened to six beat for ponderous characters [...] or shortened [...] so as to enable the actor to vary the pace of her delivery. (Johnston 2015, 81)¹⁰

Pocos son los poetas que han intentado traducir la comedia siguiendo con exactitud la polimetría española, pero la versión de Philip Osment de la obra cervantina *Pedro de Urdemalas*, que montó la Royal Shakespeare Company en 2004, es una excepción a las normas ya generalizadas. Sin embargo, el uso de la rima es bastante común a pesar de las dificultades que presenta en inglés: algunas veces forma una parte imprescindible de la traducción, sobre todo de obras cómicas, como, por ejemplo en las versiones del estudioso y actor estadounidense Dakin Matthews o de Harley Erdman.¹¹

La segunda dificultad a la que se enfrenta el traductor de la comedia nueva es la predilección de los dramaturgos áureos por largas exposiciones y otros tipos de monólogos. En este caso, los traductores al inglés suelen hacer una versión entera de la obra, sobre todo cuando tienen intención de publicarla, e incluyen los excursos que hoy día constituyen un reto para el público menos avezado a parlamentos retóricos. No obstante, son conscientes de que, en el montaje de la obra, el director de teatro recortará según convenga, del mismo modo que se adaptan las obras en su lengua original, como las de Shakespeare y sus coetáneos isabelinos y jacobeos. Los traductores que trabajan en equipo, es decir con un director o *dramaturg* o con una compañía de actores, reescriben constantemente sus versiones hasta conseguir el texto idóneo para una puesta en escena determinada. Dicho *modus operandi*, frecuente como resultado de las varias colaboraciones entre el mundo académico y el de la farándula, acaba produciendo un texto destinado a la prensa y otro a los oídos del público teatral.¹²

El tercer obstáculo a la recepción del teatro áureo en el mundo anglófono, muy destacado en los estudios de su traducción y puestas en escena, es la tendencia de las tramas a girar en torno al código de honor y otras costumbres sociales poco comprensibles y poco apreciadas en culturas anglosajonas, por ser éstas, al parecer, ajenas a su experiencia. En realidad, estamos de nuevo frente a la 'leyenda negra' del teatro español del Siglo de Oro: «Está extendida la

¹⁰ Ver también la «Translator's Note» de Gwynne Edwards que precede a sus versiones de tres obras canónicas de Lope (Vega 1999, xxxv-xxxvi).

¹¹ Ver Matthews 2008, la «Note on the Translation» de Harley Erdman en Vélez de Guevara 2019, 28-30, y Jeffs 2018, 69-95.

¹² Entre los ejemplos de esta manera de trabajar actual se podría destacar las traducciones, *The Mountain Girl from la Vera* de Erdman (Vélez de Guevara 2019) y *The Force of Habit* de Jeffs (Castro 2019).

creencia [...] de que el teatro clásico español es muy serio» y, además, se cree que los personajes se comportan con patrones difíciles de entender, según Laurence Boswell, el director británico con más experiencia en montajes de obras áureas traducidas al inglés (cit. en Thacker 2014, 266).¹³ Frente a estos prejuicios, algunos traductores desconfían de las obras tal como se escribieron e intentan domesticarlas o mejorarlas con recortes o cambios aun a riesgo de ‘traicionar’ el texto original e impedir que los clásicos españoles sorprendan al público por su novedad e invención.

Varios ejemplos dan cuenta de estas puestas en escena, entre ellas, la de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (*Peribanez [sic]*) en el Young Vic de Londres en 2003. En esta versión dirigida por Rufus Norris, la traductora Tanya Ronder cambió el final de la obra de manera radical: omitió por completo los versos donde Casilda apoya el asesinato de su prima a manos de su marido, y reescribió la última escena. Al final, después de los asesinatos y el juicio del rey, Ronder escribió la siguiente acotación: «Casilda looks at Peribanez and says nothing» (Vega 2003, 82); con este silencio hace hincapié en su rol pasivo. Además, añade, al final de la obra, otra escena también en forma de acotación, y bajo el nombre de «cinco y media», en la que los dos personajes adoptan sus nuevos papeles sociales con desilusión. La versión inglesa omite las palabras de Casilda, «No hay sangre donde hay honor», mediante las cuales la protagonista aceptaba y subrayaba los valores que su marido defiende en el texto original.¹⁴

Desde otra perspectiva, sin embargo, existen ciertas ventajas en la libertad ofrecida al traductor - no solo al inglés, claro está - que huye de las limitaciones de la polimetría y de las ideas preconcebidas como, por ejemplo, los sentimientos sobre el aprecio y el respeto que merece el propio patrimonio cultural. Es probable que se explique así la aprobación casi unánime en España hacia las versiones inglesas de las obras de Tirso, Lope, Cervantes y Sor Juana que montó la Royal Shakespeare Company durante su gira a Madrid en 2004. De alguna manera las traducciones de Fenton, Johnston, Osment y Boyle lograron dar una nueva vida a estas obras clásicas del Siglo de Oro. En el caso de *El perro del hortelano*, sobre el que ha escrito Jeffs (2018, 34-55), la traducción de David Johnston se desarrolló en paralelo a los ensayos y fue el resultado de lo que iban descubriendo el director y los actores acerca de la obra, los temas que querían subrayar en aquel entonces (el ‘aquí y ahora’ del 2004), sus personajes y la comicidad.

¹³ Pero su experiencia le ha enseñado que «el público se queda sorprendido - y fascinado - cuando descubre que los textos son divertidos y que incluso las tragedias poseen elementos humorísticos» (cit. en Thacker 2014, 266).

¹⁴ Ver Thacker 2014 para el análisis de esta y algunas otras puestas en escena recientes de la comedia nueva en Inglaterra.

La historia de la traducción de las obras teatrales del Siglo de Oro a la lengua inglesa – por suerte inacabada – es la de un descubrimiento paulatino por parte del público anglosajón con una tradición dramática distinta, la de Shakespeare y sus coetáneos. A lo largo de los años, se han traducido más obras serias y dramas que comedias cómicas y Calderón es el dramaturgo mejor conocido en el mundo anglófono. Sin embargo, la elección de las obras a traducir por parte de estudiosos, poetas o escritores de habla inglesa, no parece haber seguido un camino determinado hasta la actualidad. Desde la época de Shelley y su versión de *El mágico prodigioso*, hasta la reciente tendencia a traducir comedias cómicas de Lope y de Tirso, el interés académico y el aprecio poético se han unido a la curiosidad de directores de teatro, alimentada por una dieta de Shakespeare, con la intención de indagar y conocer mejor el teatro clásico español. Casi nunca se ha montado una obra áurea por razones políticas, filosóficas o ideológicas, aunque *Fuente Ovejuna* de Joan Littlewood en Manchester en 1936 sería una excepción a la regla y los montajes de *Diversifying the Classics* prometen un futuro más abiertamente comprometido.¹⁵

Bibliografía

- Azevedo, Â. de (2018). *Presumed Dead*. Transl. by C. Larson. Liverpool: Liverpool University Press.
- Bentley, E. (ed.) [1959] (1985). *Life is a Dream and Other Spanish Classics*. New York: Applause.
- Boyle, M.E. (2020). «“The Constant Resonance of Now”: Harley Erdman and Gina Kauffman on *Wild Thing*». *Comedia Performance*, 17, 90-7.
- Braga Riera, J. (2009). *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660-1700)*. Amsterdam: John Benjamins.
- Calderón de la Barca, P. (1853a). *Six Dramas of Calderón*. Transl. by E. Fitzgerald. London: William Pickering.
- Calderón de la Barca, P. (1853b). *Dramas of Calderón, Tragic, Comic and Legendary*. 2 vols. Transl. by D.F. MacCarthy. London: Charles Dolman.
- Calderón de la Barca, P. (1873). *Calderón's Dramas*. Transl. by D.F. MacCarthy. London: Henry S. King.
- Calderón de la Barca, P. (1925). *Life's a Dream*. Transl. by F. Birch and J.B. Trend. Cambridge: W. Heffer and Sons.
- Calderón de la Barca, P. (1961). *Four Plays*. Transl. by E. Honig. New York: Hill and Wang.
- Calderón de la Barca, P. (1981). *The Mayor of Zalamea*. Transl. by A. Mitchell. Edinburgh: Salamander Press.
- Calderón de la Barca, P. (1985). *Three Comedies*. Transl. by K. Muir and A.L. MacKenzie. Lexington: University Press of Kentucky.

¹⁵ Para más bibliografía sobre esta puesta en escena, ver Thacker 2007, 24.

- Calderón de la Barca, P. (1990). *The Schism in England*. Transl. by K. Muir and A.L. Mackenzie. Warminster: Aris and Phillips.
- Calderón de la Barca, P. (1993). «*Life's a Dream*». Transl. by A. Mitchell and J. Barton. Calderón de la Barca, P., *Three Plays*. Bath: Absolute Press, 97-167.
- Calderón de la Barca, P. (2004). *Life's a Dream*. Transl. by M. Kidd. Boulder: University Press of Colorado.
- Castro, G. de (2019). *The Force of Habit*. Transl. by K. Jeffs. Liverpool: Liverpool University Press.
- Cervantes, M. de (2004). *Pedro the Great Pretender*. Transl. by P. Osment. London: Oberon.
- Couderc, C. (2006). *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana.
- de la Cruz, Sor J.I. (2004). *House of Desires*. Transl. by C. Boyle. London: Oberon.
- Fuchs, B. (2013). *The Poetics of Piracy: Emulating Spain in English Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fuchs, B. (ed.) (2018). *The Golden Age of Spanish Drama*. Transl. by G.J. Racz. New York: Norton.
- García Gómez, A.M. (2003). «Contextualización de las primeras puestas en escena de *La vida es sueño* (1925, 1929) en Inglaterra dentro del marco de la crítica anglo-irlandesa del siglo XIX». Tietz, M. (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 163-93.
- Jeffs, K. (2018). *Staging the Spanish Golden Age: Translation and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Johnston, D. (2015). *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age: A Story of Chance and Transformation*. London: Oberon.
- King's College London (2020a). *A Bibliography of Spanish-English Translations, 1500-1640*. <https://www.ems.kcl.ac.uk/apps/>.
- King's College London (2020b). *Out of the Wings*. <https://www.outofthewings.org>.
- Matthews, D. (2008). «Translating *Comedias* into English Verse for Modern Audiences». Paun de García, S.; Larson, D.R. (eds), *The Comedia in English: Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis, 37-53.
- Paun de García, S.; Larson, D.R. (2008). «Introduction: The Comedia in English: An Overview of Translation and Performance». Paun de García, S.; Larson, D.R. (eds), *The Comedia in English: Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis, 1-33.
- Randall, D.B.J.; Boswell, J.C. (2009). *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*. Oxford: Oxford University Press.
- Thacker, J. (2007). «History of Performance in English». Boyle, C.; Johnston, D.; Morris, J. (eds), *The Spanish Golden Age in English: Perspectives on Performance*. London: Oberon, 15-30.
- Thacker, J. (2013). «The Translation of *La vida es sueño* for a Twenty-First-Century Anglophone Audience». Mujica, B. (ed.), *Shakespeare and the Spanish Comedia: Translation, Interpretation, Performance. Essays in Honor of Susan L. Fischer*. Lewisburg: Bucknell University Press, 43-65
- Thacker, J. (2014). «La puesta en escena del teatro clásico español en Gran Bretaña: estado de la cuestión y últimas tendencias» / «Entrevista con Laurence Boswell». Bastianes, M.; Fernández, E.; Mascarell, P. (eds), *Diálogos en las tablas: Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger, 247-68.

- Tirso de Molina (1992). *Damned for Despair* (transl. by L. Boswell and J. Thacker) / *Don Gil of the Green Breeches* (transl. by L. Boswell y D. McKenna). Bath: Absolute Press.
- Tirso de Molina (2004). *Tamar's Revenge*. Transl. by J. Fenton. London: Oberon.
- Tirso de Molina (2012a) *Jealous of Herself*. Transl. by H. Erdman. Oxford: Oxbow.
- Tirso de Molina (2012b). *Marta the Divine*. Transl. by H. Erdman. Oxford: Oxbow.
- Vega, L. de (1961). *Five Plays*. Transl. by J. Booty. New York: Hill and Wang.
- Vega, L. de (1989). *Fuente Ovejuna*. Transl. by V. Dixon. Warminster: Aris and Phillips.
- Vega, L. de (1992). *The Great Pretenders / The Gentleman from Olmedo*. Transl. by D. Johnston. Bath: Absolute Press.
- Vega, L. de (1999). *Three Major Plays*. Transl. by G. Edwards. Oxford: Oxford University Press.
- Vega, L. de (2003). *Peribanez*. Transl. by T. Ronder. London: Nick Hern.
- Vega, L. de (2004). *The Dog in the Manger*. Transl. by D. Johnston. London: Oberon.
- Vega, L. de (2013a). *Punishment without Revenge*. Transl. by M. Oakes. London: Oberon.
- Vega, L. de (2013b). *The Lady Boba: A Woman of Little Sense*. Transl. by D. Johnston. London: Oberon.
- Vélez de Guevara, L. (2019). *The Mountain Girl from La Vera*. Transl. by H. Erdman. Liverpool: Liverpool University Press.

Los vaivenes del canon

Traducción y puesta en escena de la comedia áurea en Rusia

Veronika Ryjik

Franklin & Marshall College, USA

Abstract This chapter surveys the history of Russian translations of Golden Age Spanish theatre from the early 18th century until now, with a special focus on the relationship between translation trends and performance history. Our main goal is not only to document all known Russian translations of Spanish classical plays completed in the past 300 years, but also to elucidate the processes by which translation took part in the development and transformation of a specifically Russian *comedia* canon.

Keywords Translation. Reception. Spanish Golden Age theater. Russia. Staging history. Literary history. Publishing. Canon.

Índice 1 El siglo XVIII: los primeros contactos. – 2 El siglo XIX: la era de Calderón. – 3 Finales del siglo XIX: el descubrimiento de Lope. – 4 El siglo XX: nuevas direcciones en el arte de la traducción. – 5 El siglo XX: el triunfo de Lope. – 6 La época postsoviética: más allá del canon establecido.

1 El siglo XVIII: los primeros contactos

La historia de las traducciones rusas del teatro áureo español se remonta al siglo XVIII y está estrechamente vinculada a la historia de las representaciones teatrales y del canon escénico ruso.¹ Sabemos que ya en la década de

¹ A menos que se indique lo contrario, la información sobre las traducciones y puestas en escena que aquí ofrecemos proviene de los siguientes estudios: Plavskin 1962; Plavskin et al 1962; Weiner 1970; Chursin 1988; Kogan 1986, 1989; Guinko 2006; Fridshtein 2006. Sobre las traducciones del teatro del Siglo de Oro español al ruso, se pueden consultar también Zhdanova 2008a,

1700 se representan en Moscú dos obras inspiradas en comedias áureas. La primera es *Don Pedro, pochitannoi shliajta, i Amarilis, doch egó ili Komédiya o Don Yane i Don Pedre* (Don Pedro, el noble honorable y Amarilis, su hija, o Comedia sobre Don Juan y Don Pedro), la versión rusa de una refundición francesa de *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina.² La segunda es *Prints Pikel-Giaring ili Zhodelet, samy svoi tiurmovy zakliuchnik* (Príncipe Pickelhering o Jodelet, el carcelero de sí mismo), que es una triple adaptación – desde el alemán y antes desde el francés – de *El alcalde de sí mismo* de Calderón.³ Las primeras traducciones conservadas son de finales del siglo XVIII y siguen siendo versiones bastante alteradas que llegan al público ruso a través de varios intermediarios. Así, por ejemplo, de 1780 data la primera versión rusa – también adaptada del alemán y francés – de *La dama duende calderoniana*, que aparece bajo el título *Domovói, ili Zhenskaya jitrost* (El duende o la astucia femenina). Esta traducción de *Der Kobold* de Friedrich Wilhelm Gotter se representa en el Teatro Aleksandrinski de San Petersburgo en 1790.⁴ En 1785 el director del archivo principal de Kolléguiya Inostrannyj Del (Colegio de Asuntos Exteriores) de Moscú Alekséi Malinovski traslada al ruso *El sabio en su retiro y villano en su rincón* de Juan de Matos Fragoso. Su texto está basado en la versión francesa de Jean-Baptiste Dalainval de 1782, que, a su vez, es una adaptación escénica de una traducción realizada por Simon Nicolas Henri Linguet y publicada en su colección *Théâtre espagnol* en 1770.⁵ Por las mismas fechas, la Emperatriz Catalina la Grande utiliza las primeras siete escenas de la traducción francesa de Linguet de *El escondido y la tapada* de Calderón, publicada en la misma colección de 1770 bajo el título *La Cloison*, para escribir su propia obra de un acto *Chulán* (La despensa).

2008b; Korkonosenko 2009a, 2009b, 2019; Polilova 2012, 2014. Para facilitar la lectura, hemos traducido al español todas las citas directas de autores e investigadores rusos.

² La comedia francesa es *Le festin de Pierre ou le fils criminel* de Claude Deschamps, Sieur de Villier.

³ Se trata de una versión basada en *Le Geôlier de soi-même*, una refundición de la obra calderoniana hecha por Thomas Corneille en 1655.

⁴ La versión alemana, publicada en 1778, se basa a su vez en dos refundiciones francesas: *La dame invisible* (1685) de Noël Le Breton, Sieur De Hauteroche y *L'Esprit Follet Ou, La Dame Invisible* (1770) de Charles Collé (Jristenko 2004, 275-77).

⁵ Puesto que la comedia de Matos Fragoso es una refundición de *El villano en su rincón* de Lope, los críticos rusos han clasificado la versión de Malinovski como «la primera traducción del legado de Lope de Vega» (Derzhavin 1954a, 49). Véase también Plavskin et al. 1962, 47.

2 El siglo XIX: la era de Calderón

Durante la primera mitad del siglo XIX, gracias en parte a las noticias relacionadas con las guerras napoleónicas y, sobre todo, la guerra de la Independencia española, surge en Rusia un creciente interés hacia España, su cultura y literatura. Bajo una fuerte influencia de los románticos alemanes y su entusiasmo por la obra de Calderón, los intelectuales rusos de este periodo se sienten atraídos, ante todo, por el teatro calderoniano. El nombre de Calderón empieza a aparecer en las revistas literarias y filosóficas de Moscú y San Petersburgo y, entre 1830 y 1870, se preparan varias traducciones de sus comedias. Puesto que en esta época el número de rusos que hablan español es muy limitado, muchas de estas versiones siguen utilizando textos franceses y alemanes como fuentes. Así, por ejemplo, en 1828, Piotr Kireyevski publica en la revista *Moskovski věstnik* (El heraldo de Moscú) una traducción en prosa de la primera jornada de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Si bien el mismo Kireyevski afirma haber trasladado el fragmento del español, los investigadores contemporáneos creen que en realidad manejaba una versión alemana (Kogan 1986, 144). En 1831, el actor Vasili Karatyguin adapta la traducción alemana de *El médico de su honra* para su beneficio en el Teatro Bolshói Kámenny de San Petersburgo, donde esta obra se representa bajo el título *Krovávaya ruká* (La mano sangrienta).⁶ En 1838, otro actor petersburgués Yakov Brianski escoge para su beneficio en el Teatro Aleksandrinski *El postrer duelo de España*.⁷ De principios de la década de 1840 datan las primeras traducciones directamente del español de las comedias áureas, realizadas por el intelectual petersburgués Konstantín Timkovski. En 1842 se publica su versión en prosa de *Del rey abajo, ninguno* de Francisco de Rojas Zorrilla, a la que siguen en 1843 *El perro del hortelano* de Lope y *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* de Calderón y, finalmente, *El valiente justiciero* de Agustín Moreto en 1845.⁸ Sin embargo, la traducción directa del original no se convierte en una práctica común

⁶ Según Jack Weiner (1970, 40), Karatyguin utiliza *Der Arzt seiner Ehre* de Johann Dietrich Gries. Sin embargo, no hemos encontrado referencias a una publicación de esta versión anterior a 1840. Le agradecemos a Simon Kroll la información sobre las traducciones alemanas de Calderón de este periodo.

⁷ Se desconoce tanto la fuente del texto ruso para este montaje como la identidad del traductor, aunque algunos críticos piensan que, igual que en el caso de *El médico de su honra*, podría ser el mismo actor beneficiado (Guinko 2006, 8).

⁸ Según Zajár Plavskin (1962, 11), la traducción de *El perro del hortelano* de 1843 es de Nikolái Piátnitski. La confusión acerca de la identidad del primer traductor de esta comedia se debe al hecho de que la revista *Biblioteka dlja chteniya* (La biblioteca para leer), donde aparece el texto de la obra, no menciona el nombre del traductor. Sin embargo, en un artículo de 1844 el crítico literario Visarión Belinski identifica a Timkovski como autor de la versión rusa «de la deleitable comedia de Lopes de Bega» (1955, 97).

hasta las décadas de 1870-80, mientras que las adaptaciones desde otras lenguas se siguen haciendo durante todo el siglo.

En la segunda mitad del siglo XIX, al lado de las versiones en prosa que se siguen publicando hasta finales del siglo, empiezan a aparecer las primeras traducciones rusas en verso. En 1857 el poeta y traductor petersburgués Dmitri Oznobishin escribe la primera refundición poética de *La dama duende*. Se trata de una comedia en un acto *Domovói* (El duende), que Oznobishin traslada del francés, basándose en *Diable ou femme* de Hippolyte Lucas.⁹ Unos años más tarde, el dramaturgo S. Kostarev traslada del español y en verso tres obras de Calderón: *El médico de su honra* y *La vida es sueño*, publicadas en 1860 y 1861 respectivamente, y *El alcalde de Zalamea*, que Kostarev completa en 1865 pero no llega a publicar. A mediados de la misma década aparecen también las versiones poéticas de *La cisma de Inglaterra* (1866) - del poeta moscovita Nikolái Grekov - y *A secreto agravio, secreta venganza* (1865) y *El alcaide de sí mismo* (1866), traducidas del alemán por Serguéi Yúriev.¹⁰ Muchas de las traducciones de este periodo están relacionadas con puestas en escena específicas, como, por ejemplo, *El duende* de Oznobishin que se monta en el Teatro Aleksandrinski en 1857. Similarmente, las versiones de *El alcaide de sí mismo*, *La cisma de Inglaterra* y *El alcalde de Zalamea* se hacen para el moscovita Teatro Maly y se usan en los montajes durante la temporada de 1866-67. Otras traducciones tienen la escenificación como su fin, pero la obra no se llega a representar por una razón u otra, como ocurre con el drama *A secreto agravio, secreta venganza*, que figura en el repertorio del Maly durante la temporada de 1865-66 pero al final se cancela a causa de la enfermedad del actor principal Korneli Poltavtsev (Guinko 2006, 11). Cabe notar que la aparición de Calderón en el escenario del principal teatro dramático de Moscú en la década de 1860 se debe en gran parte a los escritos del crítico teatral Aleksandr Bazhenov. Desde las páginas de su periódico semanal *Antrakt* (Entreacto), fundado en 1864, Bazhenov exhorta a los artistas del Maly a renovar el repertorio del teatro, reduciendo el número de vodeviles franceses y rusos, populares en la época, y escogiendo para sus beneficios obras de Shakespeare, Molière, Schiller, Lessing, Calderón y Lope. Para el crítico, el recurso al teatro clásico - tanto ruso como extranjero - constituye la mejor manera de revitalizar la vida teatral moscovita. La selección de cuatro dramas calderonianos para ser representados en el Maly durante la segunda mitad de la década es una respuesta directa a las apelaciones de Bazhenov (Guinko 2006, 11).

⁹ *Diable ou femme, comédie en un acte, en vers* se estrena en el Théâtre français en 1846 y sale publicada en 1847. Le agradecemos a Christophe Couderc la información sobre las traducciones francesas de *La dama duende*.

¹⁰ Yúriev también traduce del alemán, aunque en prosa, *El alcalde de Zalamea* (1866).

En cuanto a otros dramaturgos del Siglo de Oro español, existen algunos intentos de familiarizar al público ruso con las obras de Moreto, Rojas Zorrilla y Lope. Así, por ejemplo, en 1834 el Teatro Mijáilovski de San Petersburgo estrena la comedia *Donna Diana*, una adaptación de *Donna Diana oder Stoltz und Liebe*, la versión alemana de *El desdén con el desdén*, realizada por Joseph Schreyvogel.¹¹ A finales de 1837 el Teatro Aleksandrinski monta *Del rey abajo, ninguno*, en traducción del dramaturgo Aleksandr Shajovskoi, quien probablemente trabaja con una versión francesa del drama. Entre 1842 y 1845 se publican las traducciones ya mencionadas de Timkovski y, durante la siguiente década, el escritor Nikolái Piátnitski traduce – directamente del español y en prosa – dos comedias lopescas, *El perro del hortelano* (1853) y *Los melindres de Belisa* (1854), que Piátnitski titula *Prichúdnitsa* (La melindrosa). Esta última se usa para una puesta en escena en el Maly en 1876. En 1866 aparece – aunque no se llega a publicar – otra versión prosificada de *El perro del hortelano*, realizada por el periodista y dramaturgo Aleksandr Liutetski y titulada *Ni sebié, ni druguim* (Ni para sí, ni para los otros).¹² Se trata, sin embargo, de proyectos bastante aislados, mientras que Calderón continúa siendo el único dramaturgo áureo cuya obra suscita el interés de las élites intelectuales rusas de un modo relativamente consistente hasta el último cuarto del siglo.

3 Finales del siglo XIX: el descubrimiento de Lope

La situación empieza a cambiar en la década de 1870, gracias en parte a la labor del intelectual moscovita y gran aficionado del Siglo de Oro español Serguéi Yúriev. Como hemos visto, Yúriev empieza a colaborar con el Teatro Maly en los años sesenta: el montaje de *El alcaide de sí mismo* de 1866 usa su traducción de la obra desde el alemán. Durante la década siguiente, Yúriev aprende español y descubre a Lope de Vega, cuya visión del mundo le resulta más cercana que la de Calderón. Si bien su primera traducción de Lope es una colaboración con otro traductor, Nikolái Piátnitski, sobre el texto de *La Es-*

¹¹ Aunque se desconoce el nombre del traductor, sabemos que el papel de don Carlos (don Cesare en la versión rusa) fue interpretado por Vasili Karatyguin (M. Ya. 1834, 47). Puesto que el mismo Karatyguin traduce del alemán *El médico de su honra* solo unos años antes, existe una posibilidad de que también le pertenezca la traducción de *Donna Diana*. A finales del siglo, el dramaturgo Víktor Krylov adapta el texto ruso de 1834 para un montaje de la comedia en el Teatro Aleksandrinski que se estrena en 1893 (Weiner 1970, 94).

¹² No sabemos si Liutetski trabaja con un texto español o, como muchos de sus contemporáneos, con una versión francesa o alemana.

trella de Sevilla,¹³ Yúriev entra en la historia del teatro ruso como el primer traductor de *Fuente Ovejuna* y asesor del legendario montaje del Maly de 1876. A pesar de que la versión escénica que prepara Yúriev es claramente promonárquica, una vez estrenado, el espectáculo, y, sobre todo, la actuación apasionada de María Yermólova en el papel de Laurencia, encuentran resonancia en los sectores más liberales, e incluso revolucionarios, del público teatral moscovita de la época. Multitudes de espectadores extasiados – muchos de ellos estudiantes universitarios – escoltan a la actriz del teatro a su apartamento después de las representaciones, parando el tráfico, causando todo tipo de disturbios y cantando canciones consideradas como subversivas por la policía. Al ver el impacto incendiario del montaje, la dirección del teatro decide retirarlo del repertorio para preservar el orden público (Weiner 1970, 69).

De esta manera un tanto explosiva Lope de Vega entra en la cultura rusa para convertirse en el próximo siglo en uno de los autores europeos más representados en este país. Además de *Fuente Ovejuna* y *La estrella de Sevilla*, que también se estrena con éxito en el escenario del Maly a finales de 1886, Yúriev traduce *El castigo sin venganza* y *El mejor alcalde, el rey*, así como *Marta la piadosa* de Tirso.¹⁴ Mientras tanto, Piátnitski, quien ya ha traducido varias obras de Lope, en 1876 prepara – también para el Maly – sus versiones de *El mejor alcalde, el rey* y *La viuda valenciana*.¹⁵ Gracias a los montajes del Maly, el nombre de Lope empieza a atraer la atención de la gente de teatro y en 1891, la actriz principal del Teatro Aleksandrinski de San Petersburgo, María Sávina, comisiona a Aleksandr Bézhetski una nueva traducción de *El perro del hortelano* para su beneficio en el teatro.¹⁶ Bézhetski también traduce *El anzuelo de Fenis*, que Sávina escoge para su beneficio en 1893, y *La boba para*

¹³ Piátnitski trabaja sobre *La estrella de Sevilla* en 1874 y le pasa su traducción literal de la obra a Yúriev, quien, insatisfecho con la pobre calidad del texto, realiza su propia versión en 1875 y en 1885 la adapta para la escena (Weiner 1970, 66).

¹⁴ *El castigo sin venganza* no se pone en escena pero aparece, junto con la versión de Yúriev de *Fuente Ovejuna*, en un volumen titulado *Ispanski teatr tsvetúsčego períoda XVI i XVII vv.* (El teatro español de los siglos de oro XVI y XVII), que se publica en Moscú en 1877. Su traducción de *El mejor alcalde, el rey* se queda sin publicar y, si bien se conserva una aprobación para la escenificación de 1891, parece que el proyecto no se realiza. *Siostry sopérnitsi, ili Blagochestívaya Marta* (Las hermanas rivales o Marta la piadosa) se publica en 1878 pero solo sube a las tablas después de la muerte del traductor en 1888. Se monta por primera vez en 1889 en un teatro privado moscovita – el Teatro de Elizaveta Góreva – y, a partir de este momento, se incluye en la programación de varios teatros de Moscú y San Petersburgo (Weiner 1970, 90-1).

¹⁵ La primera se pone en escena en 1877, mientras que la segunda no se aprueba para la representación por la censura.

¹⁶ Aleksandr Bézhetski es el pseudónimo literario de Alekséi Maslov, militar, periodista y escritor petersburgués. Sus traducciones prosaicas del teatro áureo están hechas directamente del español (Plavskin 1962, 19).

los otros y discreta para sí, que se representa en el Teatro Mijáilovski en 1909 bajo el título *Pastushka-Guertsoginia* (La pastora-duquesa). En 1907 el hispanista Dmitri Petrov publica sus *Zametki po istorii staroispanskoi komédií* (Comentarios sobre la historia de la comedia española), un volumen que incluye su traducción de la comedia lopesca *Lo que pasa en una tarde*, hecha a partir del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.¹⁷ Petrov también revisa y corrige el texto ruso de *La estrella de Sevilla* de Yúriev, retraduciendo algunas partes, aunque su versión no se llega a publicar (Derzhavin 1954b, 647). Unos años más tarde, el historiador de teatro Piotr Morozov traduce *El Gran Duque de Moscovia* para el ciclo español del Teatro Starinny de San Petersburgo, presentado durante la temporada de 1911-12. Este ciclo también incluye *Fuente Ovejuna* en traducción de Yúriev, *El purgatorio de San Patricio* de Calderón, traducido por primera vez por Konstantín Balmont y una nueva versión de *Marta la piadosa*, realizada a partir de una versión francesa por Tatiana Schépkina-Kupérnik.¹⁸ Finalmente, entre 1911 y 1913 se publican tres volúmenes de *Obras de Lope de Vega*, en los que se incluyen *Fuente Ovejuna* (Yúriev), *El perro del hortelano* y *Los melindres de Belisa* (Piátnitski) y una traducción de *El caballero de Olmedo*, titulada *Liubov i mest [Rytsar iz Olmedo]* (Amor y celos [El caballero de Olmedo]), realizada por M. Timofeyeva.

El descubrimiento de Lope por parte de los amantes de teatro rusos no significa un olvido inmediato de Calderón. A pesar de que sus obras no se representan tanto como las de Lope a finales del siglo XIX, siguen apareciendo nuevas traducciones rusas. Por ejemplo, en 1884 sale a luz el volumen *Dramaticheskiye proizvedeniya* (Obras dramáticas), donde figuran *La devoción de la cruz*, *Peor está que estaba* y *El alcalde de Zalamea*.¹⁹ En 1891 el actor del Maly Nikolái Arbenin traslada del alemán, con la ayuda de una versión francesa, y adapta para la escena *El príncipe constante* y tres años más tarde, en 1894, se publica una nueva traducción anónima en prosa de *La dama duende* bajo el título *Nevidimka* (La invisible) (Kogan 1989, 716-17).²⁰ En 1895, la traductora de *Don Quijote* María Watson (nacida María de Roberti de Castro de la Cerda) traslada del español *El alcaide de sí mismo*

¹⁷ Para más información sobre el trabajo de Petrov, véase Weiner 1970, 96-9.

¹⁸ En sus memorias, Schépkina-Kupérnik (2015, 415) escribe que su trabajo con *Marta la piadosa* la inspira a aprender la lengua española y a retraducir la comedia tirsiana unos años más tarde. Todas sus traducciones posteriores de las obras áureas están hechas directamente del español.

¹⁹ El volumen forma parte de la serie «Bilioteka yevropéiskij pisáteli i myslítelei» (Biblioteca de escritores y pensadores europeos), editada por el crítico literario y traductor petersburgués Vladímir Chuikó; sin embargo, no sabemos si las traducciones son del mismo Chuikó o de otros autores.

²⁰ En ambos casos se desconocen las fuentes con las que trabajan los traductores.

y en 1898 el ya mencionado Dmitri Petrov realiza su propia versión poética de *La vida es sueño*. Alrededor del año 1900, el 300 aniversario del nacimiento de Calderón, crece de nuevo el interés hacia su teatro y Konstantín Balmont, una de las grandes figuras de la Edad de Plata de la poesía rusa, emprende la tarea de traducir del español una serie de obras calderonianas. Balmont publica *El purgatorio de San Patricio* en 1900, *La vida es sueño*, *La devoción de la Cruz*, *El príncipe constante* y *Amar después de la muerte* en 1902 y *El médico de su honra* en 1908. En 1919 el poeta completa también traducciones de *La dama duende*, *Luis Pérez el Gallego*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso* pero estos textos no se llegan a publicar hasta finales del siglo XX. Además de las obras calderonianas, Balmont prepara una traducción de *El burlador de Sevilla* y una nueva versión de *Fuente Ovejuna* (1919).²¹ En cuanto a otros autores de comedias, estos apenas se traducen a finales del siglo XIX y principios del XX en Rusia. De las obras de Tirso, en 1896 Bézhetski traslada *El burlador de Sevilla* y en 1898 Watson, igual que Yúriev y más tarde Schépkina-Kupérnik, realiza una traducción de *Marta la piadosa*. En 1899 V. Aleksandrov de nuevo adapta la versión de Schreyvogel de *El desdén con el desdén* y publica su traducción poética bajo el título *Donna Diana [Chem ushibsia, tem i lechis]* (Donna Diana [Cúrate con lo que te hizo daño]). La contribución más importante de este periodo es la traducción directa de todos los *Entremeses* de Cervantes por el gran dramaturgo ruso Alexandre Ostrovski durante la década de 1880.²²

4 El siglo XX: nuevas direcciones en el arte de la traducción

Después de la Revolución de 1917, el destino del teatro clásico español en Rusia toma una nueva dirección, determinada por dos factores importantes. El primero es el impulso que experimenta el arte de la traducción literaria al ruso en el primer tercio del siglo XX. Las traducciones anteriores, sea en prosa o en verso, se centran casi exclusivamente en el contenido de las obras, prestando poca atención a los aspectos formales del texto. Así lo explica Piátnitski en el prefacio a su traducción de *El perro del hortelano* de 1853: «Hemos intentado acer-

²¹ La traducción de Balmont de *El burlador de Sevilla* no se publica hasta principios del siglo XXI. Para más información sobre esta traducción, véase Bagno 2005, 144-52.

²² Sus traducciones de *El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadosa*, *El retablo de maravillas* y *La cueva de Salamanca* salen publicadas en la revista *Iziáschnaya literatura* (Literatura refinada) entre 1883 y 1885. Después de la muerte del escritor en 1886, sus versiones de todos los *Entremeses* cervantinos aparecen en el primer volumen de *Sobrániye dramaticheskij perevódov A.N. Ostróvskogo* (Colección de las traducciones dramáticas de A.N. Ostrovski).

carnos lo más cerca posible al original y transmitirlo [...] casi literalmente, a menudo sacrificando la fluidez de la lengua rusa en aras de la precisión» (cit. en Zhdanova 2008b). Esta tendencia a anteponer el contenido a la forma se debe en gran parte a la dificultad general de trasladar el teatro clásico español al ruso. En primer lugar, se trata de dos sistemas de versificación diferentes: el ritmo español tiende a basarse más en el isosílabismo, mientras que el ruso se rige por los pies acentuales, es decir por la organización de las sílabas tónicas y átonas dentro del verso. En segundo lugar, en contraste con el teatro clásico español, la dramaturgia decimonónica rusa tiende hacia la homogeneidad métrica. Por consiguiente, los traductores rusos del siglo XIX no se sienten capaces de transmitir la rica polimetría característica de la comedia nueva. Como nota Petrov, quien, igual que Yúriev, escribe sus traducciones del español en pentámetro yámbico blanco, «la singular vestidura métrica» del teatro del Siglo de Oro, constituida por una gran variedad de tipos de verso y estrofa, «no permite realizar una traducción exacta de las obras dramáticas españolas a ninguna lengua extranjera» (1923, 180-1). Como resultado, sin embargo, la calidad estética de la mayoría de las traducciones decimonónicas deja que desear. En palabras del estudioso de teatro Grigori Boyadzhíyev, «las versiones en prosa destruirían de un modo bárbaro la poesía de Lope y permitían hablar de la naturaleza ‘cotidiana’ de su teatro» (1973, 203). En cuanto a las traducciones en pentámetro yámbico, su ritmo «deforma – hasta hacerlos irreconocibles – los aspectos patéticos y dinámicos del drama español» (Levinson 1919, 2).

La calidad inferior de la traducción a menudo determina el destino escénico de la obra. Por ejemplo, *El alcalde de Zalamea* en el Teatro Maly en 1866 es un fracaso total y las reseñas culpan, ante todo, al traductor S. Kostarev, quien «ha intentado abarcar demasiado. Su extrema falta de dominio del verso lo hace renunciar incluso a las reglas básicas de la sintaxis de la lengua rusa. El resultado es la torpeza y la absolutamente pésima calidad del verso, así como la insipidez, irregularidad y aspereza de la lengua» (cit. en Guinko 2006, 12-13). Algo parecido ocurre con el montaje fallido de *Los melindres de Belsa* en el mismo teatro en 1876, que utiliza la traducción en prosa de Piatnitski, vituperada por la crítica: «la comedia está traducida con un lenguaje tan terrible que los actores obviamente han tenido que reinventar su texto» (cit. en Zhdanova 2008b, 135). Por otro lado, el papel de Balmont en la actualización del teatro calderoniano en los escenarios rusos de principios del siglo XX resulta vital. Sus versiones poéticas son el primer intento de recrear en ruso la complejidad métrica del teatro clásico español. Si bien en sus traducciones tempranas, como la de *El purgatorio de San Patricio* (1900), el poeta, igual que sus antecesores, recurre al pentámetro yámbico blanco, su trabajo posterior revela una creciente preocupación por transmitir las particularidades tanto histórica-literarias como formales del

texto fuente. Según ha demostrado Vera Polilova (2014), ya en su traducción de *La vida es sueño* (1902) Balmont establece un sistema de equivalencias para la arquitectura estrófica calderoniana: utiliza el tetrámetro yámbico para trasladar las estrofas octosílabas, el pentámetro yámbico para las décimas endecasílabas y el verso yámbico libre para las silvas. Además, alterna los versos rimados con los versos blancos para distinguir entre diferentes tipos de estrofas del original español. Sus traducciones de 1919 tienen una organización métrica incluso más compleja (Polilova 2014, 90-3).²³ No sorprende, por tanto, que la versión de *El príncipe constante* de Balmont sirva como base para una de las mejores producciones rusas de Calderón, el montaje dirigido por Vsévolod Meyerhold en el Teatro Aleksandrinski en 1915.²⁴

La labor traductiva de Balmont, que marca una nueva dirección en el arte de la traducción poética en Rusia, se debe situar dentro del contexto general del periodo conocido como la Edad de Plata de la poesía rusa. Durante esta época los grandes poetas como Borís Pasternak, Marina Tsvetáyeva, Anna Ajmátova, Aleksandr Blok, Vladímir Mayakovski, el mismo Balmont y muchos otros escriben sus mejores obras. A pesar de una gran variedad de estilos individuales y de corrientes literarias, lo que vincula a los autores de la Edad de Plata es una sensibilidad estética agudizada y una fe firme en el poder de las palabras. Se trata de un periodo de máxima experimentación en la poesía y de exploración de nuevos medios de expresión. Se busca renovar el lenguaje poético ruso, revitalizar sus formas, ritmo y léxico, llevar al límite sus posibilidades sintácticas, semánticas y prosódicas, enriquecer el tono y la musicalidad del verso. No puede sorprendernos que la profunda transformación que sufre la lengua poética rusa durante estos años afecte también al campo de la traducción literaria. Durante la primera mitad del siglo XX y, sobre todo, a partir de los años treinta, aparece un gran número de excelentes versiones rusas de obras en inglés, francés, español y muchas otras lenguas. En estos años trabajan los que hoy son considerados maestros de la traducción poética: Tatiana Schépkina-Kupérnik, Kornéi Chukovski, Mijaíl Lozinski, Samuil Marshak, Borís Pasternak y otros. Como observa en 1936 el poeta, traductor y traductólogo Chukovski, «la literatura rusa nunca ha tenido tantos traductores cualificados como hoy día; [ellos] han elevado el arte de la traducción a un nivel de sofisticación sin precedentes» (1936, 122-3).

²³ Véase también Polilova 2012, 98-105.

²⁴ Las traducciones de Balmont se usan también para las puestas en escena de *La devoción de la Cruz* en el Teatro Bashenny en 1910, *El purgatorio de San Patricio* en el Teatro Starinny en 1911 y *La vida es sueño* en el moscovita Teatro Kamerny en 1915. Para más información sobre las puestas en escena de Calderón en traducciones de Balmont, véase Makogonenko 1989, 689-706; Fridshtein 2006, 217-306.

El perfeccionamiento de los métodos traductivos también se debe a la fuerte influencia de la escuela literalista dentro del campo de la traducción poética durante las décadas de 1920 y 1930 (Lanchikov 2009, 163-4). Los partidarios de esta corriente creen en la necesidad de transmitir puntualmente no solo el contenido de la obra, sino también todos los aspectos formales del lenguaje, incluida la arquitectura estrófica. Los literalistas soviéticos llevan al máximo grado la preocupación por establecer equivalencias métricas entre el original y la traducción, ya observada en Balmont. Así, por ejemplo, Mijaíl Lozinski, aclamado por muchos como el mejor traductor poético de la época (Friedberg 1997, 87), insiste en la obligación del traductor de reproducir incluso la sucesión de rimas y los cambios rítmicos que podemos encontrar en el original, pues para él, la forma y el contenido son categorías que no existen por separado, sino que se determinan mutuamente (Lozinski 1987, 104). Como resultado, las traducciones de Lope, Calderón y Tirso, realizadas por Lozinski y sus contemporáneos recrean tanto la polimetría de los textos originales como la musicalidad de los versos en español y las particularidades estilísticas de cada autor. No sorprende, por tanto, que el éxito de los montajes de las *comedias* áureas de los años treinta, con los que se inicia una extraordinaria moda 'española' en el teatro soviético, se atribuya ante todo a las nuevas traducciones (Ryjik 2019, 51). Al mismo tiempo, se empieza a institucionalizar la práctica de la traducción literaria. En los siglos anteriores, como nota Kirill Korkonosenko, traductores individuales deciden traducir autores y obras individuales y hoy día «a menudo es difícil discernir las razones que motivan su elección» (2019, 23). En la época soviética, se adopta un acercamiento mucho más sistematizado a la traducción literaria. Aparecen editoriales como Vsemirnaya literatura (La literatura mundial), Iskusstvo (Arte) y Academia, que contratan a traductores y poetas para proyectos de publicación de los clásicos extranjeros.²⁵ Por ejemplo, la editorial Academia saca a luz en 1935 un volumen de obras selectas de Tirso, con traducciones preparadas especialmente para esta publicación de *Marta la piadosa* (T. Schépkina-Kupérnik), *Don Gil de las calzas verdes* (V. Piast), *El burlador de Sevilla* (Piast) y *El condenado por des-*

²⁵ La aparición de estas editoriales forma parte de un ambicioso proyecto educativo-cultural, patrocinado por las autoridades soviéticas, de familiarizar a los lectores rusos con la literatura extranjera en un esfuerzo por fomentar una imagen de un estado progresista y cosmopolita (Khotimsky 2013, 125). Así, por ejemplo, la editorial Vsemirnaya literatura, fundada en 1918 con la ayuda de Máximo Gorki, se convierte en una importante institución cultural, cuya meta es traducir al ruso las grandes obras de la literatura mundial de todos los tiempos. Para más información sobre esta iniciativa cultural, véase el estudio de Khotimsky (2013).

confiado (Piast).²⁶ Similarmente, en 1946 la editorial Iskusstvo publica la serie *Ispanski teatr XVII veka* (El teatro español del siglo XVII), cuatro volúmenes que incluyen *La moza de cántaro* de Lope (Schépkina-Kupérnik), *La dama duende* de Calderón (Schépkina-Kupérnik) y *El desdén con el desdén* de Moreto (Schépkina-Kupérnik) y *El tejedor de Segovia* de Ruiz de Alarcón (F. Keliin).

5 El siglo XX: el triunfo de Lope

El segundo factor que determina el futuro del teatro áureo en Rusia es de carácter ideológico. Con la llegada al poder de Iósif Stalin, se inicia un proceso de uniformización de todas las ramas de la cultura y su subordinación total al proyecto político socialista. Este proceso supone, entre otras cosas, una revalorización del canon literario con el objetivo de limpiarlo de todos aquellos autores que no se consideran apropiados para la educación de los ciudadanos socialistas. Calderón, al que los hispanistas soviéticos tachan de fanatismo religioso y reacción aristocrática, no sobrevive a esta limpieza ideológica, y sus obras, con la excepción de algunas comedias percibidas como inocuas, se dejan de representar o publicar (Monforte Dupret 2008, 111). Lope, al contrario, se retrata por los críticos soviéticos como representante del espíritu de las masas populares de su tiempo y se eleva a la categoría de ‘poeta del pueblo’, permitiendo así el libre acceso a su obra. Su clasificación como autor apropiado para los escenarios soviéticos abre paso a la inclusión de sus comedias en los repertorios teatrales y, gracias a una serie de exitosos montajes de los años treinta, se desarolla en Rusia una verdadera *lopemanía* teatral, que acaba situando al dramaturgo madrileño en el grupo de los autores más taquilleros del país (Ryjik 2019, 24-5). De hecho, el mismo género del ‘teatro clásico español’ se llega a asociar casi exclusivamente con el nombre del Fénix, algo que tiene un efecto desfavorable en la recepción de otros dramaturgos áureos. Como observa el prominente hispanista soviético Nikolái Tomashevski, «en la imaginación del lector o espectador medio [todas las] comedias se funden en algo uniforme, que se podría fácilmente presentar como obra compuesta bajo un pseudónimo colectivo ‘Lope de Vega’» (1969, 5). Como resultado, Lope es hasta ahora el dramaturgo áureo más representado en Rusia y, en cuanto al número de obras traducidas, es también el gran favorito. Entre los años treinta y ochenta del siglo pasado, se trasladan al ruso más de treinta de sus obras dramá-

²⁶ La única excepción es la traducción de *Don Gil de las calzas verdes*, que Vladímir Piast publica por primera vez en 1923.

ticas - muchas de ellas más de una vez [tab. 1] -, las cuales se publican en numerosas ediciones, incluidas dos importantes colecciones: *Izbrannye dramaticheskiye proizvedeniya* (Obras dramáticas escogidas) en dos volúmenes de 1954 y *Sobraniye sochineni* (Obras escogidas) en seis volúmenes de 1962-65. A modo de comparación, durante el mismo periodo se traducen solo quince obras de Calderón, seis de Tirso, dos de Alarcón y dos de Moreto.

Tabla 1 Traducciones al ruso de comedias de Lope (1917-87)

Año	Obra	Traductor
1934	<i>Fuente Ovejuna (Laurencia)*</i>	Mijaíl Galperin
1935	<i>La boba para los otros y discreta para sí**</i>	N. Yeleonski
1935	<i>El perro del hortelano</i>	Mijaíl Lozinski
1935	<i>Los locos de Valencia</i>	Vladímir Piast
1936	<i>El perro del hortelano</i>	Vladímir Piast
1936	<i>La esclava de su galán (La enamorada)</i>	Vera Markovich-Kuguel
1937	<i>Fuente Ovejuna</i>	Aleksandr Sipovich
1938	<i>La viuda valenciana</i>	Mijaíl Lozinski
1940	<i>Peribáñez y el Comendador de Ocaña</i>	N. Perepletchikova y A. Sofronov
1941	<i>Amar sin saber a quién</i>	B. Cherniak y O. Frelij
1942	<i>El cuerdo en su casa</i>	Aleksandr Sipovich
1944	<i>La boba para los otros y discreta para sí</i>	Mijaíl Lozinski
1944	<i>La noche toledana</i>	Mijaíl Kazmichov
1945	<i>Los milagros de desprecio</i>	M. Zamajovskaya
1945	<i>La moza de cántaro</i>	Tatiana Schépkina-Kupérnik
1945	<i>El acero de Madrid</i>	Mijaíl Galperin
1946	<i>Fuente Ovejuna</i>	Mijaíl Lozinski
1946	<i>El maestro de danzar</i>	Tatiana Schépkina-Kupérnik
1948	<i>Amar sin saber a quién</i>	Z. Livshits
1949	<i>La dama boba</i>	Wilhelm Levick y Vladímir Uzin
1950	<i>La discreta enamorada</i>	Yevgueni Blinov
1953	<i>La villana de Getafe</i>	Yevgueni Blinov
1954	<i>Peribáñez y el Comendador de Ocaña</i>	Fiodor Keliin
1954	<i>El ausente en su lugar</i>	Mijaíl Kazmichov
1954	<i>La estrella de Sevilla</i>	Tatiana Schépkina-Kupérnik
1955	<i>La dama boba</i>	M. Mirovaya
1955	<i>Por la puente, Juana</i>	Isaak Zolotarevski y Maya Abezagauz
1962	<i>El castigo sin venganza</i>	Yuri Korneyev
1962	<i>La esclava de su galán</i>	Mijaíl Donskói
1963	<i>El arenal de Sevilla</i>	Mijaíl Donskói
1963	<i>La noche toledana</i>	Yuri Korneyev
1963	<i>El acero de Madrid</i>	Yuri Korneyev
1963	<i>El bobo del colegio</i>	Yefim Etkind
1963	<i>Los melindres de Belisa</i>	Tatiana Schépkina-Kupérnik
1963	<i>El anzuelo de Fenisa</i>	Vladímir Bugayevski
1963	<i>La dama boba</i>	Mijaíl Donskói
1963	<i>Las flores de don Juan</i>	Wilhelm Levick
1963	<i>Los milagros del desprecio</i>	Inna Shafarenko
1964	<i>El cuerdo en su casa</i>	Vladímir Bugayevski
1964	<i>Lo que pasa en una tarde</i>	Ariadna Efron
1964	<i>Los locos de Valencia</i>	Isaak Zolotarevski y Maya Abezagauz

Año	Obra	Traductor
1964	<i>Lo cierto por lo dudoso</i>	Ovadi Savich
1965	<i>El galán Castrullo</i>	Vladímir Bugayevski
1965	<i>Dineros son calidad</i>	Fiodor Keliin
1965	<i>El premio del bien hablar</i>	Yuri Korneyev
1965	<i>Sin secreto no hay amor</i>	Viacheslav Ivanov
1970	Fuente Ovejuna	Mijaíl Donskói

* Los títulos en negrita indican obras que se traducen más de una vez durante este periodo.
** Es una de las poquísimas versiones en prosa de este periodo (Derzhavin 1954b, 649).

Como se puede observar de la tabla 1, una de las peculiaridades del canon de Lope en la Rusia soviética es la posición de absoluta preeminencia que ocupa la comedia de capa y espada. En efecto, a pesar de las repetidas exhortaciones de los críticos soviéticos a escenificar dramas como *Fuente Ovejuna* y *Peribáñez*, que se consideran afines al espíritu del Estado socialista, los directores teatrales, guiados por las demandas del público, siguen montando comedias amorosas, como *El maestro de danzar* o *La viuda valenciana*, asociadas por las autoridades con el género ligero del teatro pequeño-burgués (Ryjik 2019, 25-30). En contraste con lo que ocurría en el siglo XIX, durante la época soviética, la práctica teatral acaba determinando el desarrollo de las actividades traductivas, pues de la treintena de obras de Lope que se han traducido al ruso desde la década de 1930, solo cinco son dramas (*Fuente Ovejuna*, *El castigo sin venganza*, *La estrella de Sevilla*, *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña* y *El caballero de Olmedo*). El resto son comedias de tema amoroso, incluidas piezas poco conocidas en España, como *Lo que pasa en una tarde* o *Sin secreto no hay amor*. La predilección rusa por el Lope cómico tiene un impacto importante en la recepción general del teatro clásico español en la URSS, donde ya a mediados del siglo XX la expresión «la alegre dramaturgia española» (Freiman 1965) se convierte en un lugar común.

Esta visión del teatro del Siglo de Oro como esencialmente lúdico y festivo afecta también al destino de otros dramaturgos áureos en Rusia. Durante la época soviética, las únicas dos obras de Calderón que se ponen en escena con cierta frecuencia son *La dama duende* y *No hay burlas con el amor*, mientras que Tirso es conocido por los espectadores como autor de *Marta la piadosa*, *Don Gil de las calzas verdes* y - en menor grado - *La celosa de sí misma*. Como resultado, los traductores que se interesan por el teatro de Calderón, Tirso o Moreto, por lo general, también suelen escoger comedias de enredo [tab. 2].

Tabla 2 Traducciones al ruso de otras comedias (1917-87)

Año	Autor y obra	Traductor
Pedro Calderón de la Barca		
1939	<i>El alcalde de Zalamea*</i>	Mijaíl Kazmichov
1945	<i>El alcalde de sí mismo</i>	Wilhelm Levicky y Vladímir Uzin
1946	<i>La dama duende</i>	Tatiana Schépkina-Kupérnik
1949	<i>No hay burlas con el amor</i>	Mijaíl Kazmichov
1955	<i>El escondido y la tapada</i>	Mijaíl Kazmichov
1961**	<i>La vida es sueño</i>	Inna Tynianova
1961	<i>El médico de su honra</i>	Yuri Korneyev
1961	<i>El príncipe constante</i>	Borís Pasternak
1961	<i>Luis Pérez el Gallego</i>	Vladímir Bugayevski
1961	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Fiodor Keliin
1961	<i>Amar después de la muerte</i>	Ovadi Savich
1961	<i>El alcalde de sí mismo</i>	Ovadi Savich
1961	<i>Mañanas de abril y mayo</i>	Tatiana Schépkina-Kupérnik
1961	<i>No siempre lo peor es cierto</i>	Mijaíl Kazmichov
1961	<i>Antes que todo es mi dama</i>	Tatiana Schépkina-Kupérnik
1963	<i>Guárdate del agua mansa</i>	Aleksandr Golemba
1982	<i>El secreto a voces</i>	Mijaíl Donskói
1983	<i>La vida es sueño</i>	Mijaíl Donskói
Tirso de Molina		
1923	<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Vladímir Piast
1935***	<i>Marta la piadosa</i>	Tatiana Schépkina-Kupérnik
1935	<i>El burlador de Sevilla</i>	Vladímir Piast
1935	<i>El condenado por desconfiado</i>	Vladímir Piast
1944	<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Mijaíl Lozinski
1969	<i>El vergonzoso en palacio</i>	Ariadna Efron
1969	<i>Marta la piadosa</i>	Mijaíl Donskói
1969	<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Elga Linetskaya
1969	<i>El burlador de Sevilla</i>	Yuri Korneyev
1969	<i>La celosa de sí misma</i>	Mijaíl Donskói
Agustín Moreto		
1946	<i>El desdén con el desdén</i>	Tatiana Schépkina-Kupérnik
1950	<i>El parecido en la corte</i>	Mijaíl Kazmichov
Juan Ruiz de Alarcón		
1935	<i>El tejedor de Segovia</i>	M. Gus y M. Levidov
1941	<i>La verdad sospechosa</i>	Mijaíl Lozinski
1946	<i>El tejedor de Segovia</i>	Fiodor Keliin

* Los títulos en negrita indican obras que se traducen más de una vez durante este periodo.

** Las traducciones de Calderón de 1961 se hacen para una edición de sus *Piesy* (Obras dramáticas) en dos volúmenes.

*** Las traducciones de Tirso de 1935 se preparan para el mismo volumen de sus obras *Teatr* (Teatro) y las de 1969 se hacen para una edición en dos volúmenes *Komédiia* (Comedias).

Como se puede observar, de las veinticinco obras traducidas de Calderón, Tirso, Moreto y Alarcón, solo ocho son obras ‘serias’, con cuatro dramas de Calderón publicados por primera vez en la URSS a

principios de la década de 1960 en la primera colección soviética de *Obras dramáticas* de este autor.²⁷

6 La época postsoviética: más allá del canon establecido

Con el comienzo de las reformas de la *perestroika* a partir de 1986, decrece el interés por la comedia clásica española en los ámbitos teatral y traductivo. Animados por la libertad de expresión aportada por la política de *glásnost* del gobierno de Mijaíl Gorbachov y por la liberalización del mercado cultural tras la caída de la URSS en 1991, los directores teatrales vuelven su mirada hacia los autores contemporáneos y la crítica sociopolítica, mientras que las comedias de capa y espada, asociadas con el antiguo teatro soviético, prácticamente desaparecen de los escenarios. Tampoco se realizan nuevas traducciones durante esta época y no es hasta 1998 que aparece una nueva versión rusa de una obra dramática áurea: *El gran teatro del mundo*, trasladada por el traductor e hispanista moscovita Serguéi Goncharenko y publicada en la revista de la Unión de Traductores de Rusia *Stolpotvoréniye* (Babel). La elección de este auto sacramental por Goncharenko apunta al renacimiento del teatro calderoniano en Rusia después de muchas décadas del olvido impuesto por el régimen socialista. De hecho, el interés hacia las obras de Calderón entre los intelectuales rusos resurge en los últimos años de la URSS, pues ya en 1989 sale a luz una colección en dos volúmenes de las traducciones hechas por Balmont, incluidas sus versiones de *La dama duende*, *Luis Pérez el Gallego*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*, jamás publicadas anteriormente. Si bien Lope de Vega sigue siendo el dramaturgo áureo más conocido por el público general ruso hasta hoy día, el nombre de Calderón ha ido cobrando más relieve en el siglo XXI. Así, por ejemplo, en 2015 el moscovita Electroteatro Stanislavsky realizó un montaje experimental de *El príncipe constante*, que combina el drama calderoniano – en traducción de Pasternak (1961) – con *El banquete durante la peste* de Alexandre Pushkin. El mismo teatro anunció a finales de 2019 sus planes para llevar a las tablas *La vida es sueño* en una nueva versión poética preparada para este proyecto por la traductora y poetisa Natalia Vánjanen. Las obras de otros autores, aparte de las comedias tirsianas ya conocidas por los aficionados al teatro rusos, todavía están por (re)descu-

²⁷ La aparición de esta colección en los años del *deshielo* de Nikita Jrushchov no es casual, puesto que durante este breve periodo de relativa liberalización las élites intelectuales y artísticas intentan recuperar títulos y autores desdeñados o prohibidos por el régimen estalinista.

brir, pero vale la pena mencionar por lo menos una reciente puesta en escena de *El burlador de Sevilla* - en traducción de Korneyev (1969) - que se estrenó bajo el título *Don Juan* en el Teatro Dramático de la ciudad de Istra en 2018. El hecho de que los dramas de Calderón y Tirso hayan empezado a reaparecer en los escenarios rusos contemporáneos sugiere que estamos al comienzo de una nueva etapa en la historia de la recepción de la dramaturgia áurea en este país. Y aunque las recientes iniciativas han sido escasas y muy aisladas, esperemos que en los próximos años se llenen las lagunas dejadas por los años del régimen en los campos de la traducción y la representación de la comedia en Rusia, y que los lectores y espectadores rusos puedan por fin disfrutar del teatro clásico español en toda su complejidad y riqueza.

Bibliografía

- Bagno, V. (2005). *Russkaya poeziya serebrianogo veka i romanskii mir* (La poesía rusa de la Edad de Plata y el mundo romance). San Petersburgo: Guiperion.
- Belinski, V. (1955). «*Russkaya literatura v 1843 godu*» (La literatura rusa en 1843). Dementiev, A. (ed.), *Visarión Belinski: Stati i retsenzii (1843-1845)* (Ensayos y reseñas (1843-1845)). Vol. 8. de *Polnoye sobraniye sochinienii* (Obras completas). Moscú: AN SSSR, 45-100.
- Boyadzhíyev, G. (1973). *Vechno prekrasny teatr epozi vozrozhdeniya. Italiya, İspaniya, Angliya* (El teatro eternamente bello de la época renacentista. Italia, España, Inglaterra). Leningrado: Iskusstvo.
- Chukovski, K. (1936). *Iskusstvo perevoda* (El arte de la traducción). Moscú: Academia.
- Chursin, V. (1988). «*Lope de Vega: bibliografiya russkij perevodov i kriticheskoi literatury na russkom yazyke, 1962-1985*» (Lope de Vega: bibliografía de las traducciones rusas y de la literatura crítica en ruso, 1962-1985). Balashov, N. (ed.), *Servantesovskiye chteniya* (Lecturas cervantinas). Lenin grado: Nauka, 229-41.
- Derzhavin, K. (1954a). «*Dramaturgiya Lope de Vega*» (La dramaturgia de Lope de Vega). Kazmichov, M. (ed.), *Lope de Vega: Izbrannye dramaticheskiye proizvedeniya* (Obras dramáticas selectas), vol. 1. Moscú: Iskusstvo, 3-50.
- Derzhavin, K. (1954b). «*Primechaniya*» (Comentarios). Kazmichov, M. (ed.), *Lope de Vega: Izbrannye dramaticheskiye proizvedeniya* (Obras dramáticas selectas), vol. 1. Moscú: Iskusstvo, 637-54.
- Freiman, V. (1965). «*Komediya plascha i shpagui ili komediya nraov?*» (Una comedia de capa y espada o una comedia de costumbres?). *Sovetskaya Latvija* (La Letonia soviética), 25 de junio, 4.
- Fridshtein, Y. (ed.) (2006). *Pedro Calderon de la Barca. Bibliograficheski ukazatel* (Pedro Calderón de la Barca. Índice bibliográfico). Vol. 2 de *Judohestvennaya literatura Ispanii v russkoj pechati* (La literatura española en la prensa rusa). Moscú: Rudomino.
- Friedberg, M. (1997). *Literary Translation in Russia: A Cultural History*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Guinko, V. (2006). «*Kalderon v Rossii*» (Calderón en Rusia). Fridshtein 2006, 5-34.

- Jristenko, I. (2004). «*Dama-nevidimka Kalderona i druguiye ‘domoviye duji’ v Rossii XVIII veka*» (*La dama duende de Calderón y otros ‘espíritus del hogar’ en la Rusia del siglo XVIII*). Kochetkova, N. (ed.), *XVIII vek, sbornik statei i materialov* (Siglo XVIII, colección de ensayos y materiales), vol. 23. San Petersburgo: Naúka, 273-92.
- Khotimsky, M. (2013). «World Literature, Soviet Style: A Forgotten Episode in the History of the Idea». *Ab Imperio*, 3, 119-54.
- Kogan, G. (1986). «*Stsenicheskaya istoriya dramaturgii Kalderona v Rossii XVIII-XIX vv.*» (Historia escénica de la dramaturgia de Calderón en la Rusia de los siglos XVIII-XIX). Stepánov, G. (ed.), *Calderón y la cultura mundial*. Leñigrado: Naúka, 143-52.
- Kogan, G. (1989). «*Materialy po bibliografii russkij perevodov Kalderona*» (Materiales para la bibliografía de las traducciones rusas de Calderón). Balashov, N.; Makogonenko, D. (eds), *Pedro Calderón de la Barca. Dramas*, vol. 2. Moscú: Naúka, 713-31.
- Korkonenko, K. (2009a). «O perevodaj ispanskoi literatury na russki yazyk: opyt sistematizatsii» (Sobre las traducciones de la literatura española al ruso: experimento en sistematización). *Russkaya literatura* (Literatura rusa), 4, 48-65.
- Korkonenko, K. (2009b). «*Ispanskaya literatura v russkoi pechati (XVIII – 1920-e gody)*» (La literatura española en la prensa rusa (XVIII-los años 1920)). *Vestnik Rossiiskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda* (Boletín del fondo académico humanístico ruso), 1(54), 102-10.
- Korkonenko, K. (comp.) (2019). *Ispanskaya literatura v russkij perevoda i kritike. Bibliografiya* (La literatura española en las traducciones y la crítica rusa. Bibliografía). San Petersburgo: Nestor-Istoriya.
- Lanchikov, V. (2009). «*Razvitiye judozhestvennogo perevoda v Rossii kak evolutsiya funktsionalnoi ustanovki*» (El desarrollo de la traducción literaria en Rusia como evolución de un modelo funcional). *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta imeni N.A. Dobroliubova* (Boletín de la Universidad Estatal Lingüística de N.A. Dobroliubov de Nizhni Nóvgorod), 4, 163-72.
- Levinson, A. (1919). «*Ispanskaya drama na russkoi stsene*» (El drama español en la escena rusa). *Zhizn iskusstva* (La vida del arte), 71, 2-3.
- Lozinski, M. (1987). «*Iskusstvo stijotvornogo perevoda*» (El arte de la traducción poética). Klyshko, A. (ed.), *Perevod – sredstvo vzaimnogo sblizheniya narodov* (La traducción es un medio de mutuo acercamiento entre los pueblos). Moscú: Progress, 91-106.
- M. Ya. (1834). «*Russki teatr v S. Peterburgue*» (El teatro ruso en San Petersburgo). *Biblioteka dlia chteniya* (La biblioteca para leer), 2(6), 40-52.
- Makogonenko, D. (1989). «*«Kalderon v perevode Balmonta. Teksty i stsenicheskiye sudby»* (Calderón en traducción de Balmont. Textos y destinos escénicos). Balashov, N.; Makogonenko, D. (eds), *Pedro Calderón de la Barca. Dramas*, vol. 2. Moscú: Naúka, 680-712.
- Monforte Dupret, R. (2008). «Recepción y escenificación del teatro clásico español en Rusia durante el siglo XX», en Huerta Calvo, J. (ed.), «Clásicos sin fronteras», núm. monogr., *Cuadernos de Teatro Clásico*, 24(2), 71-114.
- Petrov, D. (1923). «*Lope de Vega i yego sotrudniki*» (Lope de Vega y sus colaboradores). *Ocherki po istorii yevropeiskogo teatra. Antichnost. Sredniye veka. Vozrozhdeniye* (Ensayos sobre la historia del teatro europeo. Antigüedad. Edad Media. Renacimiento). Peterburg: Academia, 179-92.

- Plavskin, Z. (1962). «Lope de Vega v Rossii» (Lope de Vega en Rusia). Plavskin et al. 1962, 5-35.
- Plavskin, Z. et al. (eds) (1962). *Lope de Vega: bibliografiya russkij perevodov i kriticheskoi literatury na russkom yazyke, 1735-1961* (Lope de Vega: bibliografía de las traducciones rusas y de la literatura crítica en ruso, 1735-1961). Moscú: Izdatelstvo Vsesoyuznoi knizhnoi palaty.
- Polilova, V. (2012). *Retsepsiya ispanskoi literatury v Rossii pervoi treti XX v. (K. Balmont, B Yarjo)* (La recepción de la literatura española en Rusia durante el primer tercio del s. XX (K. Balmont, B Yarjo)) [tesis doctoral]. Moscú: La Universidad Estatal de M. Lomonósov.
- Polilova, V. (2014). «Polimetriya ispanskij komedi zolotogo veka i poeticheski perevod: sluchai Kalderona v Rossii» (La polimetría de la comedia española del Siglo de Oro y la traducción poética: el caso de Calderón en Rusia). *Novy filologicheski vestnik* (Nuevo boletín filológico), 2(29), 88-98.
- Ryjik, V. (2019). *'La bella España': el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y post-soviética*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Schépkina-Kupérnik, T. (2015). *Teatr v moyei zhizni. Memuary moskovskoi fify* (El teatro en mi vida. Memorias de una pija moscovita). Moscú: AST.
- Tomashevski, N. (1969). «Ispanski teatr zolotogo veka» (El teatro español del Siglo de Oro). Tomashevski, N. (ed.), *Ispanski teatr: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Luis de Alarcón, Pedro Calderón, Agustín Moreto* (El teatro español: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Luis de Alarcón, Pedro Calderón, Agustín Moreto). Moscú: Judohestvennaya Literatura, 5-34.
- Weiner, J. (1970). *Mantillas in Muscovy: The Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia, 1672-1917*. Lawrence: University of Kansas Publications. Humanistic Studies 41.
- Zhdanova, A. (2008a). *Dramaticheskiye proizvedeniya Lope de Vegui v Rossii: istoriya i sopostavitelny lingvostilisticheski analiz russkij perevodov XVIII-XX vv.* (Las obras dramáticas de Lope de Vega en Rusia: historia y análisis comparativo lingüístico-estilístico de las traducciones de los siglos XVIII-XX) [tesis doctoral]. Moscú: La Universidad Estatal de M. Lomonósov.
- Zhdanova, A. (2008b). «K istorii perevodov pies Lope de Vega v Rossii: vospriyatiye i otsenka literaturnoi kritikoi v XIX veke» (Para una historia de las traducciones de las obras de Lope de Vega en Rusia: recepción y valoración por la crítica literaria en el siglo XIX). *Vestnik moskovskogo universiteta* (Boletín de la universidad de Moscú), 3, 132-37.

En torno a la paradójica recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia

Traducciones, representaciones y comentarios críticos

Urszula Aszyk
University of Warsaw, Poland

Abstract This study offers a chronological review of the critical and theatrical reception of Lope de Vega's plays in Poland, in which we can see surprising paradoxes. Taking into consideration reception as a complex process, we intend to establish the nature of the role played by translators in this respect.

Keywords Spanish theatre. Theatrical reception. Plays of Lope de Vega in Poland. Polish translations of Lope de Vega's plays.

Índice 1 Aclaraciones previas. – 2 Los primeros intentos de difundir el teatro de Lope de Vega en Polonia (siglo XIX). – 3 Breve noticia sobre la representación de *Fuenteovejuna* en yiddish (Varsovia, 1938-39). – 4 El clamoroso éxito del primer montaje polaco de *Fuenteovejuna* (1948) y la polémica en torno a la traducción de una obra clásica. – 5 El estreno de *El perro del hortelano* (1949) como inicio del «boom lopesco» en Polonia. – 6 *Lo fingido verdadero* en un escenario experimental de hoy. – 7 Conclusiones

1 Aclaraciones previas

Conscientes de que en un ensayo como este no sería posible someter a un detallado estudio todas las fases del complejo proceso de la recepción teatral, nos hemos ceñido a un esbozo cronológico de los momentos cruciales de la recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia, al mismo tiempo tratando de establecer cuál ha sido el papel de los traductores en su evolución y, por otra parte, de los críticos.



Conviene aclarar que la historia de la recepción del Fénix en Polonia ha sido estudiada solo parcialmente (Eminowicz 1981; Aszyk 2002; 2017, 93-112) y, por lo tanto, no ha sido captado su paradójico transcurso. Pero sin tomar en cuenta esta particularidad no parece posible explicar el caso de Polonia. Para justificar lo dicho cabe mencionar que entre la representación de *La fuerza lastimosa*, traída a Gdańsk en 1669 por una compañía alemana,¹ y el estreno de *Fuenteovejuna*, llevado a cabo en la temporada 1938-39 por una compañía de actores judíos asentados en Varsovia, no se vio en Polonia ninguna escenificación del teatro de Lope de Vega. En este contexto resulta sorprendente la explosión traducciones y estrenos de las comedias lopescas tras los primeros montajes polacos de *Fuenteovejuna* en 1948 y *El perro del hortelano* en 1949. Se traducen entonces y publican también algunas novelas de Lope, así como una selección de poemas. Paralelamente aparece toda una serie de artículos y estudios académicos sobre la vida y creación literaria del Fénix (Ciesielska-Borkowska 1952, 1953; Strzałkowa 1960; Karczevska-Markiewicz 1968). Esta curiosa fascinación que se observa a nivel nacional se mantiene viva durante más de treinta años, pero ya a comienzos de los ochenta del siglo pasado el nombre de Lope prácticamente desaparece de las carteleras, asimismo de la vida cultural en Polonia.

2 Los primeros intentos de difundir el teatro de Lope de Vega en Polonia (siglo XIX)

Para ser justos debemos admitir que Lope de Vega era un autor bastante conocido en Polonia antes de aquel boom de posguerra. Las primeras noticias sobre sus comedias se difundían ya en el siglo XVIII² y a comienzos del siglo XIX se discutía sobre su teatro en el ámbito universitario de Varsovia. Pero – a causa de los gustos clásicos de los críticos y profesores³ – no se lo apreciaba. Quizás por eso las compa-

¹ Además de la comedia de Lope, los actores alemanes representaron la comedia calderoniana, *El galán fantasma* (Baczyńska, Śmieja 1999, 191).

² En 1774, en el prólogo a su comedia, *Panna na wydaniu* (La casadera), el príncipe Adam Czartoryski menciona a Lope en el contexto de la literatura europea y en 1779, en el *Kalendarz Teatrowy* (Calendario Teatral) se hacen referencias al teatro de Lope de Vega. En este contexto se distingue lo escrito por Franciszek Salezy Dmochowski, autor del libro *Sztuka rymotwórcza* (Arte de rimar) publicado en 1788; allí este «ilustrador» polaco se burla de Lope, comediógrafo que desprecia las unidades clásicas (Eminowicz 1981, 910; Aszyk 2009, 126-7).

³ Nos referimos a los cursos de literatura española clásica que a comienzos del siglo XIX imparte en la Universidad de Varsovia el profesor Ludwik Osiński, especialista en las literaturas europeas. Hablando de las obras de Lope las presenta, al igual que las de Cervantes, como productos de «salvaje libertad» (Osiński 1861, 359-61).

ñías polacas preferían escenificar las comedias de Molière y las piezas de los comediógrafos polacos que las imitaban. Admirables resultan, por tanto, los intentos – aunque aislados – de propagar el teatro de Lope que se ponen de relieve en la segunda mitad del siglo XIX.

Así, entre el verano de 1858 y el verano siguiente, Leonard Rettel, filólogo y traductor, hoy considerado el primer hispanista polaco (Strzałkowa 1960, 13-39; Aszyk 2009, 128-30), publica en el diario *Gazeta Warszawska* treinta y cinco artículos sobre la literatura española, principalmente áurea, de los que los cinco están dedicados a las obras dramáticas de Lope. Los envía desde París donde había llegado como emigrado político.⁴ Al Fénix le presenta como fundador del teatro nacional en España y un gran «maestro» de la comedia. Reconoce también la importancia de su *Arte nuevo de hacer comedias* y señala que, aparte del género cómico, cultivaba también otros géneros. En sus análisis se apoya en la bibliografía europea existente, además, introduce fragmentos, a veces extensos, de las comedias por él mismo traducidos al polaco. Para muchos lectores estas suponen el primer contacto con el teatro loresco. Tengamos en cuenta que hasta entonces se había publicado solo una adaptación francesa de *Guarrdar y guardarse*, traducida al polaco por un anónimo.⁵

Las primeras traducciones de los textos enteros de las comedias de Lope de Vega aparecen en Varsovia en 1881, en el tomo titulado *Komedye wybrane* (Comedias seleccionadas) (Lope de Vega 1881).⁶ Se agrupan en este volumen: *El castigo sin venganza* (*Kara - nie zemsta*), *El mejor alcalde el rey* (*Najlepszym sędzią król*) y *La estrella de Sevilla* (*Gwiazda sewilska*). Su traductor, Julian Adolf Święcicki, al mismo tiempo filólogo y crítico, publicó un año antes un libro de ensayos, *Najznakomitsi komediopisarze hiszpańscy* (Los más destacados comediógrafos españoles), donde describía a Lope de Vega como un autor «brillante» e insistía en que su teatro era «excepcional» (Święcicki

⁴ Rettel empezó a interesarse por la literatura y el teatro españoles siendo estudiante de la Universidad de Varsovia; profundizó sus conocimientos en París donde se instaló al huir de Varsovia después del fracaso de la Sublevación de 1831, uno de los intentos de recuperar la independencia, la que Polonia perdió a finales del siglo XVIII. La condición del emigrado político le obligó a publicar sus escritos bajo el seudónimo de Jan Zamostowski (Zamostowski 1858).

⁵ La adaptación es de Le Sage; en versión polaca sale en Vilna, en 1830, bajo el título: *Don Félix de Mendoza/ kawalerzysta kastylijski / komedyja w pięciu aktach/ przez p. Lopez de Vega napisana/ z hiszpańskiego na francuski a z tego/ na polski przełożona* (Don Félix de Mendoza/ soldado de caballería castellano/ comedia en cinco actos/ por d. Lopez [sic] de Vega escrita / del español al francés y de este/ al polaco traducida). La estudia Strzałkowa (1960, 40-54).

⁶ Todas las traducciones del polaco al español, de títulos de obras y fragmentos citados, son de la autora del artículo.

1880).⁷ Pese a tan convincente presentación, ninguna de las comedias que tradujo llegó a ser escenificada y todavía en los años treinta del siglo XX, en el contexto del tricentenario de la muerte de Lope, se lamentaba su ausencia en la escena polaca (Wędkiewicz 1935, 285).

Recordemos que por las mismas fechas se planteaba en España la recuperación de las comedias del Fénix durante largo tiempo olvidadas y, como es sabido, se representaron finalmente varias, con lo que *Fuenteovejuna* se convirtió en el drama con más frecuencia estrenado. Al establecer estos datos, Enrique García Santo-Tomás advierte que la misma obra gozaba de particular popularidad en la Rusia de los años treinta (2000, 342-3).⁸ Es interesante añadir que las noticias que de Rusia llegaban a Polonia sirvieron de estímulo a las compañías teatrales, tanto antes como después de la segunda guerra mundial.

3 Breve noticia sobre la representación de *Fuenteovejuna* en yiddish (Varsovia, 1938-39)

Como hemos indicado antes, en la temporada 1938-39⁹ se pudo ver en Varsovia la *Fuenteovejuna* representada por una compañía de actores judíos. La puso en escena Ida Kamińska, una de las más grandes actrices judío-polacas, también estimada como directora de teatro (Reisner, s.f.; Krakowska-Narożniak 1998). El montaje realizado en el Teatro «Nowości» de Varsovia fue aplaudido por el público judío y, al parecer, también por el polaco.

La obra fue representada en yiddish. La tradujo de una versión rusa Aron Kusznirow, poeta y dramaturgo ruso, quien escribía en yiddish y también traducía las obras extranjeras a este idioma. Además, a petición de Kamińska, Alter Kacyzne, escritor y poeta judío-polaco, creó una serie de poemas que introducidos en el espectáculo se recitaban con el acompañamiento de música compuesta por Israel Szajewicz. Con los cantos y danzas la obra adquirió carácter espectacular y popular, pero esto no impidió que el montaje tuviera rasgos

⁷ Święcicki contesta de esta manera a Simonde de Sismondi, quien en su historia *De la Littérature du Midi de l'Europe* (1813) describe las comedias de Lope como *absolument bruts*, y a Friedrich Bouterwek, autor de *Historia de la literatura española* (1829), según quien «la fiebre de rimar» le impidió a Lope ser un autor «perfecto».

⁸ Más recientemente, Veronika Ryjik (2019, 22) precisa que solo en «la temporada de 1937-1938 se montó *Fuenteovejuna* en Moscú y cinco ciudades más».

⁹ Según los datos difundidos (Drozdowski 1995; Aszyk 2019, 93; Kuligowska-Korzeniawska 2010), Kamińska estrenó *Fuenteovejuna* en 1938; sin embargo, en la crónica de la Varsovia de 1939 se indica como fecha del estreno el 2 de marzo de 1939 (Mościcki 2009, 123).

vanguardistas. Esto se debió a la escenografía y vestuario diseñados por Iwo Gall (Kuligowska-Korzeniewska 2010), artista polaco y teórico del teatro, partidario del decorado arquitectónico reducido al mínimo. Uno de los reseñadores subraya que Gall como escenógrafo consiguió aludir «poéticamente» al paisaje español (Appenszlak 1939, cit. por Mościcki 2009, 125).

4 El clamoroso éxito del primer montaje polaco de *Fuenteovejuna* (1948) y la polémica en torno a la traducción de una obra clásica

Una década más tarde se estrena (17 de abril de 1948) *Fuenteovejuna* en el Teatro «Juliusz Słowacki» de Cracovia. Esta primera representación polaca de una comedia de Lope de Vega incita la curiosidad de los periodistas y críticos de todo el país. Abundan, asimismo, los anuncios, notas y reseñas. Aparte de Lope, llama la atención el nombre de Ludwik Hieronim Morstin, poeta y dramaturgo, varias veces premiado por sus traducciones entre las que había obras de Sófocles, Horacio, Shakespeare y Goethe.¹⁰ Se sabe, pues, que su versión de *Fuenteovejuna* va a ser montada por Bronisław Dąbrowski, quien antes de la Segunda Guerra Mundial se dio a conocer como actor y director de teatros.

En 1947, año en que le nombraron director del Teatro «Juliusz Słowacki», Dąbrowski puso en escena dos comedias shakespearianas, *El sueño de una noche de verano* y *Noche de Reyes*, bien recibidas por el público local. De esta manera el estreno de *Fuenteovejuna* tenía la audiencia asegurada y, aunque luego las opiniones con respecto a esta producción variaron, la mayoría de los críticos alabó el montaje de *Fuenteovejuna* recalando la ejemplar organización de las escenas de muchedumbres. Gustaron, además, las danzas y canciones que remitían al folklore español.¹¹ Al éxito contribuyó también el escenógrafo, Andrzej Pronaszko, quien en este caso evitó la experimentación vanguardista por la que fue famoso. El decorado diseñado por él representaba simbólicamente una pequeña ciudad con las torres y plazas. Sobre este fondo destacaban los trajes de colores fuertes que vestía la gente del pueblo, contrastando estos con los oscuros trajes del Comendador y la gente de su entorno.

Hubo, sin embargo, críticos que, sin despreciar los valores de la puesta en escena, se sintieron desilusionados, ya que esperaban ver

¹⁰ Después de *Fuenteovejuna*, Morstin tradujo al polaco *El Alcalde de Zalamea* de Calderón (1951).

¹¹ En este apartado me baso en las reseñas de Skierski (1948), Kudliński (1948), Nastanson (1948), además, utilizo lo que he establecido en un ensayo publicado (Aszyk 2002).

un drama ‘revolucionario’. Algunos incluso acusaron a Dąbrowski de no haber aprovechado la oportunidad de enseñar al público polaco cómo un pueblo oprimido se debe rebelar contra el tirano para poder luego triunfar (Flukowski 1948). En una de las reseñas de esta clase se lee que en el drama de Lope de Vega se enfrentan «la feudal tiranía medieval (el Comendador) y el sano instinto moral del pueblo», y este pueblo es el que exige que se defiendan derechos humanos, con lo cual se pone de manifiesto el «espíritu moderno» de Lope; y «esto es la revolución», y «esta revolución la inicia una mujer» en defensa de su honor y de otras mujeres (Pieczarkowska 1948). La lectura de Dąbrowski difiere de las sugeridas por los críticos.

De hecho, la versión en la que se basa Dąbrowski es una adaptación, la que le ha proporcionado el traductor. Dicha versión se ha guardado en forma de guion del espectáculo (Lope de Vega 1948) y basta hojearlo para darse cuenta de los cambios respecto al original: la reducción de la acción histórica al mínimo y la exposición de la acción protagonizada por el triángulo amoroso (Laurencia - Frondoso - Fernán Gómez), en la que destaca la brutalidad del Comendador. Consciente de que de alguna manera debería responder a las expectativas de las autoridades políticas del momento, Dąbrowski reinterpreta el cuadro en que, al dirigirse a las mujeres del pueblo, Laurencia comunica: «todos van | a matar a Fernán Gómez». Pascuala entonces sugiere poner en «un asta la bandera», pero Laurencia no lo acepta: «bien nos basta que llevemos | nuestras tocas por pendones» (Lope de Vega 1993, vv. 1839-1845). Esta frase de Laurencia la sustituye Morstin por una por él inventada: «Zrób chorągiew z mego szala» (Haz de mi chal una bandera; Lope de Vega 1954a, 98) y el chal que enseña es de color rojo. Lo que aún más sorprende es que en el escenario se crea entonces un cuadro similar a la pintura de Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830). En las fotos que se han guardado en los archivos teatrales se ve a Laurencia imitando los gestos de la mujer retratada por Delacroix, símbolo de la libertad. Lo que a los dos cuadros hace diferentes es la bandera: en Delacroix es tricolor.

Para comprender el porqué de esta imagen es preciso recordar que el año del primer estreno polaco de *Fuenteovejuna* fue el último antes de constituirse definitivamente el sistema que iba a conducir a una total sovietización de la cultura polaca, pero cuando Dąbrowski montaba *Fuenteovejuna* la situación no había llegado todavía a tal extremo. No obstante, ya se debería presentar en escena una *correcta* visión del mundo y Dąbrowski lo sabía muy bien, pero también quería salvar la dimensión metafórico-simbólica del drama y de ahí el subtítulo que aparece en el cartel y el programa de mano: «Poema dramático en tres actos y catorce cuadros».

De este subtítulo se desprende también que, como Morstin, Dąbrowski respetó la división del drama en tres actos. En cuanto a

la división en catorce unidades más pequeñas esta tenía que ver con los cambios de lugares de la acción, por consiguiente, con los cambios del decorado. Tales operaciones técnicas exigían bastante tiempo y por eso Dąbrowski decidió introducir los entremeses que se representaban en el proscenio. En total eran diez: «Entremés del cántaro» (las mujeres van al río); «Entremés de la corte» (la llegada de los regidores); «Entremés de las lavanderas» (las lavanderas cantan en presencia de Frondoso); «Entremés del duelo» (los soldados luchan en frente de las murallas de la Ciudad Real); «Entremés de la boda» (canciones de boda); «Entremés de Laurencia» (monólogo de Laurencia); «Entremés de la pavana real» (esperando la llegada de los reyes, los cortesanos bailan); «Saturnalia» (la danza alrededor del Comendador muerto); «Inquisición» (el tribunal de la Inquisición antes de empezar el juicio); «Entremés de los reyes» (el cuadro antes del desenlace). Los entremeses de «Inquisición» y «Saturnalia» fueron inventados por Dąbrowski, los demás se basaban en fragmentos del texto de *Fuenteovejuna*. El entremés de la Inquisición fue el que provocó más comentarios críticos, sin embargo, hubo reseñadores que lo consideraron teatralmente logrado y lo que más llamaba la atención fue la danza alrededor de la cabeza del Comendador colgada encima de una lanza.

Además del montaje, casi todos los críticos comentan la labor del traductor, aunque pocos, como es de suponer, han leído *Fuenteovejuna* en la versión original. De la versión de Morstin se dice que es «bonita y poética» y que recrea «la musicalidad» de los versos lopescos, su métrica, rimas y ritmo (Kydryński 1948, 7). A muchos les gusta el lenguaje, «vivo» (Pieczarkowska 1947) y «contemporáneo» (Szczepański 1948, 6), aunque precisamente estos rasgos molestan a los reseñadores más ortodoxos (Breza 1948). La mayoría, no obstante, está de acuerdo en que Morstin ha creado una buena traducción (Natanson 1948) y ha sido fiel a Lope (Kydryński 1948, 7).

El único que lo critica es Tadeusz Peiper. Este poeta de vanguardia y traductor, que aprendió castellano al pasar los años de la Primera Guerra Mundial en España, acusa a Morstin de haber cometido errores lingüísticos, fallos en versificación y rimas, y, lo peor, no haber entendido las intenciones del autor (Peiper 1948a, 1948b). Aunque finalmente admite que la traducción es poética, su conclusión es demoledora: por culpa del traductor los caracteres de personajes de *Fuenteovejuna*, sobre todo de los villanos, han quedado «distorsionados» e «inverosímiles». En defensa de Morstin, el hispanista Florian Śmieja concluirá más tarde que, a pesar de algunos errores, su traducción «es excelente» (1957, 202).

A los duros ataques de Peiper, Morstin responde resaltando que la obra escrita por un poeta como Lope de Vega o Shakespeare «no se deja traducir fácilmente», pero «traducirla en prosa» significaría «empobrecerla y apartarse de lo esencial de su creación poética»

(1948b, 118). Por eso, al traducir *Fuenteovejuna*, ha respetado los versos y rimas y ha intentado crear un lenguaje que le permitiese transmitir al polaco «lo poético» y «lo realista» de la obra original, a saber, «su sencillez, su gracia y el humor» (Morstin 1948a).

La polémica entre Morstin y Peiper está documentada por la revista *Dziennik Literacki* (El Diario Literario) y ahí se presentan los argumentos de los dos. Morstin aprovecha la ocasión para remarcar el lenguaje poético y, además, considera erróneo comparar las comedias «poéticas» de Calderón con las de Lope porque sus poéticas son diferentes. En el caso concreto de *Fuenteovejuna*, explica Morstin, por boca de los personajes Lope transmite «la verdad de la lengua y no la belleza de la lengua», ya que «en general» estos hablan en «prosa, aunque [la obra] está escrita en verso» (Peiper, Morstin 1948, 7).

A las opiniones de Morstin, Peiper alude una vez más en su artículo publicado en 1952. Sostiene allí que un traductor que enfoca su trabajo en las rimas no puede reproducir la pronunciación «natural» de los personajes de la obra original. Él, en cambio, al traducir *El perro del hortelano* dejó en un «segundo plano» la versificación y las rimas, y se propuso ser fiel a Lope como creador de personajes y, por tanto, se centró en el carácter de los personajes, su manera de expresar los pensamientos y modo de pronunciar las palabras y frases (Peiper 1952, 120).

Terminando este apartado, conviene poner énfasis en que, a pesar de la feroz crítica de Peiper y los ataques de pregoneros de la era estalinista, el montaje de *Fuenteovejuna* fue un éxito y atrajo a los espectadores no solamente de Cracovia, sino también de otras capitales polacas. El balance final fue de sesenta y nueve funciones. Sabiendo esto, resulta paradójico que el drama se viera escenificado solo dos veces más: en 1957 por una compañía itinerante de Varsovia y en 1984 por el Teatro de la Televisión Polaca.

5 **El estreno de *El perro del hortelano* (1949) como inicio del «boom lopesco» en Polonia**

Más suerte tuvo en Polonia *El perro del hortelano* (*Pies ogrodnika*), traducido por Peiper justo en el contexto de la polémica con Morstin. Después del estreno (15 de enero de 1949) en el Teatro «Placówka» («El Puesto») de Varsovia, esta comedia fue montada en nueve teatros diferentes, compitiendo en cuanto a la popularidad con *El caballero del milagro*.¹² Como antes Morstin, Peiper intentó colaborar con el director de escena, sin embargo, no llegó a ponerse de acuerdo con él y, como lo relata más tarde, sintiéndose «des-

12 Para compararlo ver la tabla que se halla las páginas siguientes.

ilusionado», no asistió ni siquiera al estreno de *El perro del hortelano* (Peiper [1952] 1972).

Los críticos que, en cambio, vieron la función del estreno alabaron el esfuerzo de los actores, en su mayoría muy jóvenes. También jóvenes eran el director de escena, Józef Wyszomirski, y el escenógrafo, Otto Aixer, en el futuro unos de los más grandes artistas del teatro polaco. Se ha señalado la «influencia de Jouvet» en su puesta en escena y la construcción de personajes escénicos, cuyos gestos y movimientos les hacían parecer muñecos (Eminowicz 1981, 913).

Lo que no convencía a los reseñadores era la intriga amorosa, según algunos «incomprensible», o «poco normal», aunque «graciosa». En cuanto a la traducción, Teresa Eminowicz concluye que Peiper «demostró un gran dominio de idioma», además del «conocimiento de las costumbres españolas», y de manera «perfecta» logró aproximarse al «pensamiento del autor» (1981, 916). Los críticos se fijaron, sin embargo, más en el lenguaje poético. Según el poeta Julian Wołoszynowski (1949), Peiper ha creado una «excelente» obra «de bellas frases», de un lenguaje «moderno» y «no arcaizante». Aparte de algunas expresiones inadecuadas, observa el mismo autor, la traducción de Peiper es «perfecta, ajustada a la galantería cortesana barroca y el pensamiento español» (Wołoszynowski 1949). Y aunque la traducción de *El perro del hortelano* no está libre de anacronismos y formas poco acertadas, leemos en otra reseña, «transmite el carácter del original y las intenciones del autor». Es más, «individualiza a los personajes» y expone «el humor lingüístico, lo que es más difícil» (Wójcicki 1949).

Conviene afirmar que en el periodo del omnipresente realismo sozialista la «comedia famosa» de *El perro del hortelano* destacaba como una interesante e innovadora propuesta teatral. Tras su estreno surge toda una serie de traducciones de piezas de Lope y, curiosamente, todas se ponen en escena. Considerando este fenómeno desde la perspectiva histórica, se hace obvio que, al igual que las obras de Shakespeare o Molière, las comedias de Lope de Vega servían para el teatro polaco, condenado a ser un instrumento de propaganda política, como una especie de salvavidas. A la luz de las reseñas no parece, sin embargo, que se tratara de grandes acontecimientos artísticos, no obstante, el público disfrutó de este repertorio.

Cabe notar que nos enfrentamos en este caso con un fenómeno similar al que Veronica Ryjik dedica un capítulo de su exhaustivo estudio de la recepción del teatro de Lope en Rusia. Lo describe como «boom lopesco» (2019, 22) y esta acertada expresión nos permitimos utilizar con respecto al teatro polaco. Lo que resulta contradictorio es que el teatro en Polonia, que no se dejaba fácilmente sovietizar, aceptara la importación de las comedias lopescas de la Unión Soviética. Pero gracias a esta, a comienzos de los años ochenta del siglo pasado se pudo decir que: «el teatro de Lope de Vega es bastante co-

nocido en Polonia» (Eminowicz 1981, 913). En la tabla que presentamos a continuación se puede apreciar la evolución de antedicho *boom* en cuyo inicio se halla el primer estreno de *El perro del hortelano*.¹³

Año y lugar del primer estreno	Títulos del original de la comedia de Lope de Vega y de su equivalente en polaco	Traductor y director de escena	Los demás estrenos
1949, Varsovia, Teatr Placówka	<i>El perro del hortelano</i> (<i>Pies ogrodnika</i>), publicada (1956)	Tadeusz Peiper, dir. Józef Wyszomirski	Lublin (1950) y Cracovia (1950), Katowice (1959), Tarnów (1961), Varsovia (1964), Gdańsk (1981) y el Teatro de TVP (1952, 1981, 1999)*
1951, Wrocław, Teatr Polski	<i>Por la puente, Juana</i> (<i>Przez most idź, Joanna</i>)	Irena Bołuć- Staszewska, dir. Czesław Staszewski	Opole (1963)
1951, Bydgoszcz, Teatr Ziemi Pomorskiej	<i>El maestro de danzar</i> (<i>Nauczyciel tańców</i>)	Włodzimierz Słobodnik, dir. Jowita Pieńkiewicz	Łódź (1955), Lublin (1956), Varsovia (1961), Teatro de TVP (1967), Gorzów Wielkopolski (1972), Wrocław (1974)
1953, Częstochowa, Teatr Dramatyczne	<i>La moza de cántaro</i> (<i>Dziewczyna z dzbanem</i>), publicada (1954)	Aleksander Maliszewski, dir. Edmund Kron	Łódź (1953), Varsovia (1956), Kielce-Radom (1957), Poznań (1957), Wrocław (1960), Gorzów Wielkopolski (1978) y el Teatro de TVP (1980)
1954, Varsovia, Teatr Ludowy	<i>El molino (Mlyn)</i> , publicada (1954)	Juliusz Żutawski, dir. Maryna Broniewska y Władysław Hamcza	Bydgoszcz-Toruń (1956), Szczecin (1960), Łódź (1960), Gdańsk (1975) y el Teatro de TVP (1975)
1956, Częstochowa, Teatry Dramatyczne	<i>El anzuelo de Fenisa</i> (<i>Wędka Feniksany</i>), publicada (1955)	Juliusz Żutawski, dir. Jerzy Grzegorzewski	Lublin (1957) y Varsovia (1967)
1957, Grudziądz, Teatr Popularny	<i>Amar sin saber a quién</i> (<i>Kochać nie wiedząc kogo</i>)	Juliusz Żutawski, dir. Janusz Obidowicz	Cracovia (1962)
1962, Cracovia, Stary Teatr	<i>El caballero del milagro</i> (<i>Jaśnie pan nikt</i>)	Klonowicz S., adaptación de Ludwik Jerzy Kern	

¹³ Todos los datos provienen de los archivos del Instytut Teatru im. Zbigniewa Raszewskiego (<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/1108,autor.html>), y de la Encyklopedia Teatru Polskiego (<http://wwwENCYKLOPEDIAteatru.pl/sztuki>), (consultas realizadas entre los años 2007 y 2020).

Año y lugar del primer estreno	Títulos del original de la comedia de Lope de Vega y de su equivalente en polaco	Traductor y director de escena	Los demás estrenos
1962, Zielona Góra, Teatr Ziemi Lubuskiej	<i>La estrella de Sevilla</i> (<i>Gwiazda Sewilli</i>)	Aleksander Maliszewski, dir. Jerzy Hoffmann	Toruń (1963), Białystok (1966) y Varsovia (1972)
1963, Wrocław, Teatr Rozmaitości	<i>El caballero del milagro</i> (<i>Jaśnie pan nikt</i>)	Władysław Krzemiński, dir. Mieczysław Górkiewicz	Łódź (1963), Varsovia (1963), Bielsko-Biała (1963), Szczecin (1964), Gdynia (1966), Zielona Góra (1969), Katowice (1971), Gniezno (1982) y Zabrze (1987)

* Incluimos los estrenos del Teatro de Televisión Polaca (TVP) porque desde los años cincuenta hasta la caída del comunismo funcionaba como un espacio teatral.

A parte de Słobodnik, quien utilizó la versión rusa de *El maestro de danzar*, y Bołtuć-Staszewska, traductora que probablemente se ha apoyado en alguna versión extranjera de *Por la puente, Juana*, los demás traductores se basaron en los originales. Es interesante notar que las traducciones de las comedias del boom no pasan desapercibidas y, aunque no se les presta tanta atención como a las de Mors-tin y Peiper, hay comentarios que merecen ser citados.

De *La moza de cántaro*, traducida por Maliszewski, se ha dicho que es «una obra llena de encanto poético, sin ninguna arcaización» y que el traductor «empleó la lengua de hoy y la forma moderna del verso» (Eminowicz 1981, 916). Hay que precisar que Maliszewski, siendo poeta y dramaturgo, ha elaborado no solamente un bonito texto poético, sino que su versificación se inscribe en una línea de la tradición polaca, pues él construye versos de nueve sílabas y ritmo yámbico, con rimas libres, a veces asonantes, con lo cual «resplandece», escribe uno de los críticos, el estilo de diálogos «durante el pequeño torneo de poesía en casa de Doña Ana» (Furmanik 1956).

De gran valor poético se considera también la versión de Źaławski de *El molino*. Alguien incluso ha resaltado que esta es: «la mejor de las traducciones poéticas de nuestras tablas, su verso blanco corre con fluidez y soltura» (Frühling en Eminowicz 1981, 916). Se ha dicho también que en versión de Źaławski: «el verso blanco de *El anzuelo de Fenisa* es muy grato, de sutileza encantadora y cuadra muy bien con el ambiente de la comedia» (Eminowicz 1981, 916). El propio Źaławski aclara en la nota «Del traductor» incluida en la edición de *El anzuelo de Fenisa*, que traduciendo esta comedia y *El molino y Amar sin saber a quién*, se ha dejado «guijar» por Lope de Vega, es decir, se ha inspirado en lo que sobre la creación poética dicen sus personajes en el segundo acto de *El anzuelo*:

-
- Trebiño Vos sois poeta. Allá cosas divinas...
- Orozco No sé, a fe de soldado, de esta seta,
verdad es que en España fui poeta.
- Campuzano Y ¿érades vos de aquellos impecables
cuyos versos destilan en alambique
la culta musa?
- Orozco Fui de los palpables [...]
(Lope de Vega 2017, vv. 1922-1929)

Partiendo de la última frase de Orozco, Źuławski decidió crear una obra «palpable» en polaco. Utilizó por eso formas y expresiones «naturales», «transparentes» y «sencillas», y construyó unos versos «vivos» al estilo de la poesía popular, evitando la «artificialidad» (en Lope de Vega 1955, 196). Al igual que Peiper, Źuławski se libera de la «rima tirano» (Peiper [1952] 1972, 213) para recrear la fluidez de los diálogos y crea las rimas blancas (libres), aunque en Lope de Vega estas no son frecuentes. Siguiendo los consejos que Lope de Vega da en el *Arte nuevo*: «Remátense las escenas [...], | con versos elegantes», y: «Acomode los versos con prudencia» (Lope de Vega 2006, vv. 294-295 y v. 305), Źuławski introduce las rimas solo a finales de los actos y en los monólogos escritos «con rigor de sonetos» (en Lope de Vega 1955, 196). En esto coincide con Peiper, quien ha introducido las rimas allí «donde debería haber»: en los monólogos y a finales de cada acto (Peiper 1952).

6 ***Lo fingido verdadero* en un escenario experimental de hoy**

Aún en el último momento de aquel masivo interés por el teatro de Lope se publica *Peribáñez y Comendador de Ocaña* (*Peribáñez i Koman-dor*), drama traducido por Zofia Szleyen (Lope de Vega 1976) que se ha quedado sin representar. El boom lopesco termina en Polonia en los años ochenta, como se ha dicho ya, y entonces empieza un nuevo periodo sin Lope en los escenarios. Lo interrumpe el estreno (8 de diciembre de 2012) de *Lo fingido verdadero* (*Na niby - naprawdę*). Monta esta comedia de santos la compañía del Teatro «Stanisław Ignacy Witkiewicz» de Zakopane dirigida por Andrzej St. Dziuk. El texto de la obra ha sido publicado en 2007 junto con el de *El caballero de Olmedo* (*Rycerz z Olmedo*). Los dos han sido traducidos por Magdalena Pabisiak, hispanista y traductora profesional. En cuanto a *Lo fingido verdadero*, Pabisiak confiesa que al traducir este drama tenía que luchar contra la tentación de corregir las imperfecciones del texto y eliminar repeticiones y anacronismos. Diciendo esto, se presenta convencida de que en este caso concreto el traductor debe pensar sobre todo en el creador y no en un potencial receptor (en Lope

de Vega 2007, 36). Conforme afirma Katarzyna Mroczkowska-Brant, especialista en la literatura comparada y *spiritus movens* del proyecto llevado a cabo por Pabisiak: «El resultado es excelente. La traducción es fiel y recrea la belleza poética del original. [...] El mensaje esta transmitido de manera clara» (en Lope de Vega, 2007, 33). La autora citada admite además que, gracias a la labor de Magdalena Pabisiak, el lector/espectador polaco va a conocer «otra faceta» del teatro de Lope de Vega. Al comentar *Lo fingido verdadero* como texto dramático, Mroczkowska-Brant resalta la fundamental importancia de la estructura del teatro en el teatro y de la idea del *theatrum mundi* inscrita en ella. Además, hace hincapié en el planteamiento de los temas religiosos y filosófico, y la metamorfosis del Ginés-actor que se burla de la religión cristiana en el Ginés-cristiano creyente (Mroczkowska-Brant en Lope de Vega 2007, 22-7).

De estas observaciones se ha servido el director Dziuk al montar el drama, no obstante, su realización escénica estaba subordinada al concepto del teatro y la estética que le sitúan entre la posvanguardia artística y el teatro posmoderno. Huelga decir que la compañía de Zakopane había escenificado antes varias obras clásicas, entre las que había *La vida es sueño* (1985) de Pedro Calderón de la Barca y su auto sacramental, *El gran teatro del mundo* (1986). Como aquellos montajes en clave experimental, también el de *Lo fingido verdadero* daba espacio a una reflexión filosófica. Con este fin Dziuk ha experimentado con la materia dramática y el espacio teatral, utilizando como principal medio de expresión el cuerpo del actor.

El espectáculo se basaba en el texto entero y reproducía la estructura del original, sin embargo, el espacio dramático se ha visto ampliado gracias a las nuevas tecnologías. La organización espacial y escenográfica corría a cargo de Marek Mikulski. Según su diseño se había construido un escenario central y dos adicionales que permitían la presentación de cuadros simultáneos, en los que las imágenes se producían al ritmo de música que llegaba por altavoces de gran potencia. Tales espectáculos atraen a público joven y este es uno de los principales fines de la compañía de Zakopane. Su experimentación suscita, sin embargo, dudas. ¿Era necesario, pregunta Marta A. Zabłocka (2012), encerrar al césar Carino en un cubo de plástico transparente con las mujeres desnudas? Otros críticos se plantean la pregunta más general: ¿hasta qué punto se puede experimentar con el drama clásico? Uno de los reseñadores declara, sin embargo, que le gustan las producciones teatrales de esta clase y confiesa que ha asistido «ya» a tres funciones. Según él, *Lo fingido verdadero* es una obra «excepcional y excitante» y la puesta en escena lo afirma, además, exponiendo su metateatralidad, destaca la idea de «lo fingido, verdadero» la que gana la «actualidad» en el contexto polaco (Dramat 2019).

7 Conclusiones

Llegados a este punto, debemos concluir que la recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia resulta muy limitada en comparación con la recepción de Calderón, cuyas obras se estrenan ya a mitades del siglo XVIII, y en los siguientes – hasta el presente siglo – su teatro forma parte del repertorio fijo de los teatros polacos, sobre todo *La vida es sueño* y *El príncipe constante*. El teatro de Lope de Vega no ha ocupado nunca tan distinguido lugar en la cultura polaca, pero también es cierto que ni las obras de Calderón ni de Tirso de Molina han gozado de tanta popularidad como las comedias de Lope durante el periodo del *boom*. Y aunque aquel era un fenómeno pasajero no se debería descartar su importancia. Como hemos tratado de demostrar, durante más de tres décadas se pudieron ver las representaciones de obras de Lope no solamente en Varsovia o Cracovia, sino también en pequeñas ciudades y, gracias a las compañías ambulantes, en los pueblos más remotos. En definitiva, este es el lado positivo del *boom*.

Sin lugar a dudas, contribuyeron a aquella difusión del teatro lopesco los traductores, aunque su actitud frente al texto original varía. Entre los que hemos citado en este ensayo solo Morstin al traducir *Fuenteviejuna* trataba de ser fiel al autor y al mismo tiempo pensar en la puesta en escena. Adelantaba de esta manera la posterior corriente, la que partía de la idea que a grandes rasgos resumen las palabras de Patrice Pavis: traducir una obra de teatro supone «una subordinación de la puesta en escena al texto, de manera que – en el momento de la puesta en escena – el texto queda subordinado al teatro» (1991, 490). Los demás traductores polacos de las comedias de Lope más bien no se preocupaban por la posible representación de las obras y, en general, enfocaban su trabajo en el lenguaje poético, los diálogos y el carácter de los personajes. Curiosamente, no disminuyó por eso el potencial teatral de las comedias, hecho que comprueba el sólido conocimiento de las reglas del arte escénico de su autor. Pero, como se ha dicho antes, las comedias del *boom* no se han vuelto a representar después de unos esporádicos intentos de los años ochenta y la escenificación televisiva de *El perro del hortelano* de 1999.

El montaje de *Lo fingido verdadero* realizado en 2012 marca el fin de la historia de la recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia por nosotros estudiada. Y una vez más nos corresponde advertir la ausencia del Fénix en la escena polaca. A la luz de lo que hemos logrado establecer está claro que tales paradojas de la recepción del teatro de Lope de Vega las hay que vincular en Polonia con la historia del país y el contexto socio-político de cada época, así como con la tradición teatral y cultural polacas, campos apenas aludidos en este ensayo. Pero en esta etapa de investigación parecía más urgente crear, siguiendo el orden cronológico, un mapa de la migración de las obras de Lope de Vega en el espacio geográfico de Polonia.

Bibliografía

- Aszyk, U. (2002). «Sobre la escenificación de *Fuente Ovejuna* en Cracovia, en 1948 (la comedia villanesca fuera de contexto)». Pedraza Jiménez, F.B.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *La comedia villanesca y su escenificación*. Almagro: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 117-36.
- Aszyk, U. (2009). «Recepcja Nowej sztuki pisania komedii w Polsce» (Recepción del Arte nuevo de hacer comedias en Polonia). Aszyk, U. (ed.), *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach* *Lopego de Vega, w czterechsetlecie wydania, 1609-2009* («Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo» de Lope de Vega a cuatrocientos años de su publicación, 1609-2009). Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Uniwersytet Warszawski y Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 123-42.
- Aszyk, U. (2017). *Fuera de contexto. Obras dramáticas, motivos y mitos españoles en el teatro polaco*. Varsovia: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Uniwersytet Warszawski y Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego.
- Baczyńska, B.; Śmiejka, F. (1999). «Los inicios del teatro español en la Polonia del siglo XVII». Sullivan, H.W.; Galoppe, R.A.; Stoutz, M.L. (eds), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. London: Tamesis, 186-93.
- Bouterwek, F. (1829). *Historia de la literatura española*. Madrid: Imprenta de Eusebio Aguado, Impresor de la Real Casa.
- Breza, T. (1948). «*Owczego Źródło*» (Fuente Ovejuna). *Odrodzenie* (Renacimiento), 18(3), 3.
- Ciesielska-Borkowska, S. (1952). «Lope de Vega, prawodawca i pierwszy teoretyk teatru nowożytnego» (Lope de Vega, legislador y primer teórico del teatro moderno). *Pamiętnik Literacki* (Memorias de Literatura), XL, 9-31.
- Ciesielska-Borkowska, S. (1953). «Lope de Vega, teoretyk teatru i dramatopisarz» (Lope de Vega, teórico y dramaturgo). *Pamiętnik Teatralny* (Memorias de Teatro), 3, 110-27.
- Dramat, Z. (2019). «Czas teatru minął. Wszystko jest pozorem?» (Se acabó el tiempo de teatro. ¿Todo es apariencia?). <http://www.encyklopedia-teatru.pl/artykuly/278670/czas-teatru-minal-wszystko-bylo-pozorem>.
- Drozdowski, M.M. (1995). «Teatry warszawskie w oczach włoskiego reżysera 1938 r.» (Los teatros de Varsovia en 1938 a los ojos de un director de escena italiano). *Kronika Warszawy* (Crónica de Varsovia), 25, 4(100), 131-5.
- Eminowicz, T. (1981). «El teatro de Lope de Vega en Polonia». Criado del Val, M. (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español = Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 909-16.
- Flukowski, S. (1948). «Z krakowskich teatrów» (De los teatros de Cracovia). *Kuźnica* (Herrería), 41, 9.
- Furmanik, S. (1956). «Dziewczyna z dzbanem» (La moza de cántaro). *Teatr* (Teatro), 3, 15.
- García Santos-Tomas, E. (2000). *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.
- Karczewska-Markiewicz, Z. (1968). *Lope de Vega*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Krakowska-Narożniak, J. (1998). «Ida Kamińska – polski los żydowskiej aktorki» (Ida Kamińska - la suerte polaca de una actriz judía). Kuligowska-Korzeniowska, A.; Leyko, M. (eds), *Teatr żydowski w Polsce* (Teatro judío en Polonia). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 414-23.

- Kudliński, T. (1948). «Owczego Źródło» (Fuente Ovejuna). *Tygodnik Powszechny* (Semanal General), 8, 7.
- Kuligowska-Korzeniewska, A. (2010). «Polsko-żydowska awangarda teatralna» (La vanguardia teatral polaco-judía). *Tygiel Kultury* (Crisol de Cultura), 1-3, 81-4.
- Kydryński, J. (1948). «Na próbach Owczego Źródła» (En los ensayos de Fuente Ovejuna). *Dziennik Polski* (El Diario Polaco), 101, 6-7.
- Morstin, L.H. (1948a). «Owczego Źródło» (Fuente Ovejuna). *Listy z Teatru* (Cartas de Teatro), 21, 5.
- Morstin, L.H. (1948b). «Lope de Vega». *Twórczość* (Creación), 3, 116-18.
- Mościcki, T. (2009). *Teatry Warszawy 1939. Kronika* (Los teatros de Varsovia, 1939. Crónica). Warszawa: Bellona.
- Natanson, W. (1948). «Owczego Źródło» (Fuente Ovejuna). *Nowiny Literacki* (Novedades Literarias), 23, 6.
- Osiński, L. (1861). *Wykłady literatury porównawczej czytanej w Uniwersytecie Warszawskim* (Conferencias de la literatura comparada leída en la Universidad de Varsovia). T. 2, *Dzieła Ludwika Osińskiego* (Obras de Ludwik Osiński). Warszawa: ed. Viuda de Osiński.
- Pavis, P. (1991). «Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno». Scolnicov, H.; Holland, P. (eds), *La obra de teatro fuera de contexto*. Trad. de M.M. Ubasart. México: Siglo Veintiuno Editores, 39-62.
- Peiper, T. (1948a). «Aktorzy Owczego Źródła» (Los actores de Fuente Ovejuna). *Twórczość*, 9, 114-22.
- Peiper, T. (1948b). «Reżyseria Owczego Źródła» (Dirección de escena de Fuente Ovejuna). *Teatr* (Teatro), 2-5, 67-71.
- Peiper, T. (1949). «Lope de Vega». *Twórczość*, 1, 67-82.
- Peiper, T. (1952). «Przekład komedii Lopego de Vegi pt. *Pies ogrodnika*» (La traducción de la comedia de Lope de Vega titulada *El perro del hortelano*). *Twórczość*, 1, 120-6.
- Peiper, T. [1952] (1972). «*Pies ogrodnika* w teatrach» (*El perro del hortelano*). Podoska, T. (ed.); Peiper, T., *Pisma* (Escritos), t. 2. Introd. y notas de S. Jaworski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 238-42.
- Peiper, T.; Morstin, L.H. (1948). «O przekładzie Owczego Źródła» (Sobre la traducción de Fuente Ovejuna). *Dziennik Literacki* (El Diario Literario), 29, 7-8.
- Pieczałkowska, H. (1948). «Owczego Źródło» (Fuente Ovejuna). *Rzeczpospolita* (República), 115, 7.
- Reisner, N. (s.f.). «Ilda Kamińska». *Culture.pl*. <https://culture.pl/en/artist/ilda-kaminska>.
- Ryjik, V. (2019). «Lope de Vega, poeta del pueblo....¿ruso? La formación de un canon dramático-alternativo». Ryjik, V. (ed.), *'La bella España': el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y post-soviética*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 21-48.
- Sismondi, S. de J.-Ch.-L. (1813). *De la Littérature du Midi de l'Europe*. Paris: Treutel et Würtz.
- Skierski, Z.K. (1948). «Widowisko monumentalne, krakowskie Owczego Źródła» (Un espectáculo monumental, la Fuente Ovejuna de Cracovia). *Dziennik Literacki* (El Diario Literario), 226, 4-5 y 7.
- Strzałkowa, M. (1960). *Studia polsko-hiszpańskie* (Estudios polaco-españoles). Kraków: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szczepański, J.A. (1948). «Owczego Źródło» (Fuente Ovejuna). *Trybuna Robotnicza* (Tribuna Obrera), 114, 8; 115, 6.

- Śmieja, F. (1957). «Nowe przekłady z hiszpańskiego» (Nuevas traducciones del español). *Kultura* (Cultura) [París], Juillet-Août, 194-211.
- Święcicki, J.A. (1880). *Najznakomitsi komediopisarze hiszpańscy* (Los más destacados comediógrafos españoles). Warszawa: Ateneum.
- Vega, L. de (1881). *Komedye wybrane* (Comedias selectas). Trad. y ed. de J.A. Święcicki. Warszawa: Lewental.
- Vega, L. de (1948). *Owcze Źródło* (Fuente Ovejuna). Trad. de L.H. Morstin. Guión del espectáculo; ejemplar con nota de aprobación del censor fechada el 19-02-1948, sin publicar. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Archiwum Artystyczne. núm. 957.
- Vega, L. de (1954a). *Owcze Źródło* (Fuente Ovejuna). Trad. de L.H. Morstin, ed. e introd. de M. Strzałkowa. Wrocław: Ossolineum.
- Vega, L. de (1954b). *Dziewczyna z dzbankiem. Dramat w trzech aktach* (La moza de cántaro. Drama en tres actos). Trad. de A. Maliszewski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Vega, L. de (1954c). *Młyn. Komedia w trzech aktach* (El molino. Comedia en tres actos). Trad. de J. Żuławski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Vega, L. de (1955). *Wędka Feniksany. Komedya w trzech aktach* (El anzuelo de Fenisa. Comedia en tres actos). Trad. de J. Żuławski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Vega, L. de (1956). *Pies ogrodnika. Komedya* (El perro del hortelano. Comedia). Trad. de T. Peiper. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Vega, L. de (1976). *Peribañez i Komandor* (Peribáñez y Comendador). Trad. de Z. Szleyen. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Vega, L. de (1993). *Fuente Ovejuna*. Ed. de D. McGrady, estudio preliminar N. de Salomon. Barcelona: Crítica.
- Vega, L. de (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. de E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- Vega, L. de (2007). *Rycerz z Olmedo. Na niby – naprawdę* (El caballero de Olmedo. Lo fingido - verdadero). Trad. de M. Pabisiaik, introd. de K. Mroczkowska-Brant. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Vega y Carpio Lope, F. (2017). *El anzuelo de Fenisa*. Ed. digital de R. Durá Celma. ARTELOPE. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0500_ElAnzueloDeFenisa.php.
- Wędkiewicz, S. (1935). «Rocznica Lopego de Vego» (El aniversario de Lope de Vega). *Przegląd Współczesny* (Revista Contemporánea), agosto, 285-8.
- Wołoszynowski, J. (1949). «Rosarium miłości» (Rosarium de amor). *Encyklopedia teatru polskiego* (Enciclopedia del teatro polaco). <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/217231/rosarium-milosci>.
- Wójcicki, B. (1949). «Pies ogrodnika – Lope de Vega» (El perro del hortelano - Lope de Vega). *Encyklopedia teatru polskiego*. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/217243/pies-ogrodnika-lope-de-vega>.
- Zabłocka, M.A. (2012). «Teatr w gabinecie luster» (Teatro en el gabinete de espejos). *Encyklopedia teatru polskiego*. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/163960/teatr-w-gabinecie-luster>.
- Zamostowski, J. [Leonard Rettel] (1858). «Literatura dramatyczna Hiszpańska» (Literatura dramática española). *Gazeta Warszawska* (Gaceta de Varsovia), 218 (20 de agosto), 220, 224 (26 de agosto), 225 (27 de agosto), 227 (29 de agosto).

El hispanismo rumano y la traducción del teatro clásico español

Oana Sambrian

Accademia Rumena, Craiova, Romania

Abstract This essay approaches the development of Hispanic studies in Romania, focusing on the reception of classical Spanish theatre. In order to achieve a better understanding of this phenomenon, we propose a different division of its main phases, based on the circulation of information. Subsequently, the three stages are: the historical background, the professional formation of the Romanian hispanists and their translations and the staging of the plays, as a main echo of these translations.

Keywords Romania. Hispanism. Translations. Classical Spanish theater. Lope de Vega. Calderón de la Barca. Alexandru Popescu-Telega. George Călinescu.

Índice 1 Los albores. – 1.1 Las etapas del hispanismo rumano. – 2 El teatro clásico español en Rumaní. – 2.1 Condiciones preeexistentes. – 2.2 La aparición de los hispanistas.

1 Los albores

El hispanismo rumano ha tenido a lo largo de los años el gran mérito de conseguir importantes resultados en cuanto a la difusión de la cultura española en Rumanía, a pesar de no contar con una plantilla muy extensa de investigadores. Por supuesto que, en cuanto a sus dimensiones, el hispanismo en este país situado en los confines de la Europa occidental y la oriental no se puede comparar con las auténticas carreras hispánicas que desde hace prácticamente siglos se van desarrollando en países como Italia, Francia o Portugal, lo cual se ha podido deber a varios factores.

En primer lugar, hay que tomar en cuenta el factor geográfico, ya que, de entre todos los países latinos, Rumanía es el más alejado en cuanto a su posición en el mapamundi, lo cual ha hecho que los contactos con España fueran más reducidos que con los demás países que comparten gran parte de su historia con el país ibérico. En la época en la que se plasmaba la literatura aurisecular, Italia, Portugal y Francia se hallaban en la suficiente proximidad geográfica y cultural como para absorber mucho más fácilmente el producto cultural español, así como para fomentar el constante intercambio de corrientes literarias y artísticas, siendo bien sabido que, por ejemplo, Italia ha representado una auténtica cuna de formación para los artistas del lienzo (Velázquez) y de la pluma españoles (la influencia, por ejemplo, de Petrarca sobre Garcilaso de la Vega, o la introducción por parte de Juan Boscán de la métrica italianizante). La existencia de redes de (contra)información entre estos cuatro contextos lingüísticos y culturales (la circulación de la información mediante el eje *avvisi-relaciones de sucesos-canards*), el empleo de formas y géneros literarios y artísticos comunes, como la picaresca ha afianzado cada vez más los vínculos entre España, Francia e Italia.

Era difícil que tantos elementos de intercambio se perpetuaran entre España y el espacio rumano, situado a muchos más kilómetros de distancia, aunque no podemos obviar ciertas relaciones que a lo largo de los siglos XVI y XVII marcaron el inicio del contacto ibero-rumano, explicables en el contexto histórico de la época. Desde el siglo XV existían varios protocolos de colaboración entre el vaivoda transilvano Juan Huniadi y el rey Alfonso V de Aragón para una acción militar conjunta en contra de los turcos. Más adelante, a lo largo del siglo XVI, las acciones militares justificadas por la política de Carlos V en Hungría determinaron la transmisión de noticias sobre Transilvania por parte del general Juan Bautista Castaldo al cardenal Granvela (Denize 2006; Sambrian 2020); también se registró la presencia de la imagen de Transilvania en las relaciones de sucesos publicadas en Sevilla entre 1593 y 1600 (González Cuerva 2006; Sambrian 2016a) o de Valaquia en el relato de viajes del militar Diego Galán, participante de la batalla de Calugarení del 23 de agosto de 1595 (Sambrian 2016b). En el siglo XVII, la posición de los príncipes transilvanos del lado de los calvinistas en la guerra de los treinta años acarreó amplias críticas por parte de Quevedo en su *Mundo caduco* (Sambrian 2015a), así como la presencia del aventurero Diego de Estrada en la corte de Alba Julia, donde habría enseñado a los nobles transilvanos algunos bailes españoles, como el canario (Sambrian 2013, 63). En el área cultural, el siglo XVIII trajo la primera traducción de un libro español al rumano: *El reloj de príncipes* de Antonio de Guevara, obra del cronista moldavo Nicolae Costin. La traducción se realizó de manera indirecta, desde la versión en latín de Johannes Wanckelius (1606) que circulaba en Polonia, donde Costin se formó académicamente (Sambrian 2013, 186).

La mayor parte de los estudios publicados por los filólogos rumanos acerca de la evolución del hispanismo en su país restan, sin embargo, bastante importancia al factor histórico como precursor de la aparición de un conocimiento e intercambio más profundos entre Rumanía y España, limitándose a identificar los principales períodos de su desarrollo, así como a nombrar a los principales hispanistas rumanos (Băiculescu, Duțu, Sassu 1959; Iordan, Georgescu 1964; Diaconu 2003; Sveduneac 2016). Sin embargo, los contactos entre Valaquia, Moldavia y Transilvania de un lado, y España del otro, van mano a mano con el desarrollo de la relación que España fomentó con los demás países latinos, residiendo la única diferencia en la intensidad y la frecuencia de este intercambio.

1.1 Las etapas del hispanismo rumano

Las principales etapas del desarrollo del hispanismo en Rumanía comúnmente aceptadas hoy en día, según el estudio de Dana Diaconu (2003, 205-19), se centran en el orden cronológico: la fase preliminar, cuyo inicio se remonta a la segunda mitad del siglo XIX cuando el español empieza a estudiarse en la Universidad de Iassi y se publican los primeros estudios críticos; la fase de inicio (desde el principio del siglo XX hasta la década de los sesenta), la etapa de afianzamiento (hasta 1989); y lo que la autora denomina la etapa de apertura, a partir de 1990. Las traducciones realizadas antes del siglo XIX (*El reloj de príncipes*, antes de 1792; nueve capítulos del *Criticón*, Iassi, 1794; *Espejo de religioso*, siglo XVIII; *La Celestina*, principios del siglo XIX: 3 manuscritos; *Lazari de Tormes*, 1826; el *Don Quijote* traducido por el escritor I.H. Rădulescu en 1839 en el periódico *Curierul românesc* y publicado un año más tarde en dos volúmenes) son tachadas de esporádicas y relegadas a una breve presentación en una nota a pie de página (Diaconu 2003, 206).

Sin embargo, desde mi punto de vista, es precisamente el descubrimiento del contexto histórico anterior, que he esbozado aquí de forma muy esquemática, lo que determina el interés de ciertos rumanos cultivados (entre ellos, el historiador Nicolae Costin, el fraile Paisie, traductor del *Espejo de religioso*, el mitropolita de Moldavia, Iacob Stamate quien encargó la traducción de *El criticón*, etc.) por los libros de la producción aurisecular española. A todo esto, hay que añadir la circulación de los libros españoles en Rumanía a lo largo del siglo XVIII (cf. Sambrian 2012). Si consultamos la lista veremos que *El Quijote*, por ejemplo, ya circulaba en Transilvania antes de traducirse al rumano; cuatro ejemplares del libro cervantino, tres en alemán y uno en español, se encontraron en la biblioteca del gobernador de Transilvania, Samuel von Brukenthal (1777-87), fechados en 1719 (el ejemplar español, impreso en Anverso) y 1775 (Leipzig), 1780

(Leipzig) y 1789 (Heilderbeg) los demás. Por eso, el estudio de las relaciones rumano-españolas en los siglos que preceden la aparición de las primeras traducciones tendría que representar una de las fases obligatorias en la construcción del hispanismo rumano.

2 El teatro clásico español en Rumaní

2.1 Condiciones preeexistentes

En cuanto al teatro, con tal de entender la evolución de las traducciones que se han llevado a cabo a lo largo de los años hay que tener en cuenta dos aspectos: por un lado, la relación de Rumanía con el teatro, y por otro, la preparación de las personas que efectuaron dichas traducciones. El teatro en Rumanía apareció muy tarde con respecto a otros países, a principios del siglo XIX, aunque sus orígenes se percibieron con anterioridad en las costumbres arcaicas de los antepasados getas y dacios, nacidas a raíz de las necesidades de la vida diaria (Vasiliu 1972, 1). Las manifestaciones proto-teatrales en territorio rumano, invadidas por mimos, máscaras (la diversión con juegos de máscaras en su forma más incipiente se menciona por vez primera en las crónicas rumanas del siglo XVII, tanto en Moldavia como en Valaquia: Miron Costin, *Letopisul Tării Moldovei de la Aron Vodă încoace*, 1675; Ion Neculce, *Letopisul Tării Moldovei*, 1744; Radu Popescu, *Istoria domnilor Tării Românești*, 1728), ceremonias protocolarias (la crónica moldava de Gheorgachi de 1762 incluye una mención a las personas especializadas en la organización de tales ceremonias), así como de espectáculos de títeres han tenido sobre todo un carácter folclórico (Vasiliu 1972, 5-7).

Tras esbozar las condiciones preeistentes a la aparición de las traducciones del teatro clásico español, voy a presentar brevemente lo que identifico como la segunda fase de la evolución del hispanismo en territorio rumano: el trabajo de ciertas figuras destacadas, que por sus estudios y preocupación científicas tuvieron una relevante aportación a la cimentación del teatro clásico español. Su labor de difusión se entremezcló con las traducciones, ya sea de forma paralela (traducciones hechas por personas diferentes a las que redactaron los estudios sobre teatro clásico) o el autor del estudio fue, a la par, el autor de la traducción.

Antes de registrar las primeras traducciones del teatro aurisecular al rumano de la mano de los hispanistas pioneros, amén de la introducción de un curso de historia de literatura española en la Universidad de Iassi en 1878/1879, la prensa ya se había encargado de acercar el público a las primeras impresiones sobre la literatura aurisecular. En su número del 9 de abril de 1846, el periódico *Icoana lumei* destacaba a: «Cervantes, Quevedo, Lope de Vega y Calderón [...]

que dieron a la historia de este país una gloria inmortal» (1846, 207¹).

Sobre el teatro clásico español y su evolución, un interesante comentario aparece en el número del 20 de abril de 1898 de *Dreptatea*:

En cuanto a la literatura, España destacó sobre todo gracias al teatro [...] A pesar de ello, los comienzos teatrales fueron muy difíciles. Sus poetas tuvieron que hacerle frente a la Iglesia [...] a las congregaciones del Índice y a la Inquisición [...] la Iglesia estaba a favor de ciertas representaciones teatrales típicamente españolas, como el auto sacramental, pero prohibieron al máximo las representaciones profanas. Esta lucha, que acabó con el triunfo de los poetas, duró casi un siglo. (*Dreptatea* 1898, 1)

A principios del siglo XX, *Tribuna*, en su número del 31 de agosto/13 de septiembre apuntaba que:

toda obra dramática española lleva el sello de la individualidad nacional [...] El teatro en España es objeto de la atención general: el público, la prensa hablan de él. (1904, 2-3)

Por lo tanto, las primeras informaciones que empezaron a llegar al espacio rumano tuvieron un enfoque muy genérico.

2.2 La aparición de los hispanistas

2.2.1 Ștefan Vârgolici

Como mencionábamos hace unos párrafos, un momento de inflexión en el comienzo del desarrollo de las traducciones dramáticas del español al rumano lo representó la creación en la Universidad de Iassi de un departamento de Historia de las literaturas modernas, principalmente las neolatinas, donde durante el curso académico 1878/1879 Ștefan Vârgolici impartió el primer curso de Historia de la literatura española, que abarcaba todo el periodo hasta el siglo XVI y que continuaría en el curso académico siguiente; los seminarios correspondientes al curso incluían debates e interpretación de las obras literarias (Diaconu 2003, 207). Vârgolici contribuyó no solo a la difusión de la lengua y literatura españolas en su forma más primaria, es decir mediante la enseñanza, sino también mediante estudios críticos que dieron a conocer las principales figuras de la literatura dramática aurisecular. Por la información que nos ha llegado acerca de Vârgolici, conocemos que tras cursar la carrera de Letras en la Uni-

¹ Esta traducción, al igual que todas las siguientes, son de la autora del estudio.

versidad de Madrid, fue nombrado profesor de francés en la Universidad de Iassi en septiembre de 1876. Su presencia en *Convorbiri literare*, la prestigiosa revista moldava de la Sociedad Literaria Junimea, hace que sus primeros estudios se publiquen allí al poco tiempo de haberse fundado.

En 1868, se publica en dicha revista el artículo «*Studii asupra literaturii spaniole*» (Estudios sobre la literatura española), dedicado a Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca. Según Dana Diaconu:

Siguiendo una pauta pedagógica, conforme a su formación profesional y a sus fines de divulgación, Vârgolici estructura los estudios por capítulos, dedicados a la época, a los datos bibliográficos, al valor de la obra, al valor artístico y al éxito del autor comentado. Sin embargo, estos estudios superan el nivel de mera presentación, puesto que incluyen comentarios, tomas de posición y opiniones personales resultado de un conocimiento atento, sensible y apasionado del fenómeno literario y cultural español. (2003, 207)

El artículo sobre Lope de Vega que se publicó en los números 4 (15 de abril de 1869), 5 (1 de mayo de 1869) y 6 (15 de mayo de 1869) de *Convorbiri literare* analiza las principales ideas del *Arte nuevo de hacer comedias*, haciendo hincapié en el papel de Lope como fundador del teatro nacional español, así como en la imagen comúnmente conocida del teatro como espejo de la sociedad. La conclusión de Vârgolici fue que la labor de Lope sirvió a la «creación del teatro moderno de todas las naciones» (Vârgolici 1869, 69). Para el autor del estudio, el teatro de Lope de Vega tiene un carácter nacional y es «incontestablemente original», considerando además, que Lope:

es el representante más cercano y fiel al carácter nacional y la independencia literaria. Su drama [...] es heroico, tal como lo fue el teatro griego, el inglés, y tiene como fuente la historia misma, de donde Lope ha sacado la mayor parte de sus temas y de su inspiración. (1869, 68)

El estudio sobre Calderón presenta detalles sobre su vida y su obra desde una perspectiva muy entusiasta en los números 19 (1 de diciembre de 1869), 20 (15 de diciembre de 1869), 21 (1 de enero de 1870) y 22 (15 de enero de 1870) de *Convorbiri literare*. El autor del estudio alaba el arte calderoniano e incluye análisis comparativos con otras personalidades del ámbito teatral español (Lope de Vega) o europeo (Shakespeare, Molière). Su conclusión es que Calderón encarna «la esencia específica nacional de todas las literaturas» (Vârgolici 1869, 67), aunque lo presenta al margen del fenómeno barroco que hasta entonces no se había teorizado. Más allá de la falta de análisis de la

complejidad de los personajes calderonianos y de la idea errónea de que Calderón es un autor accesible a cualquier tipo de público, el estudio de Vârgolici es bien documentado y marca un primer paso hacia el conocimiento de Calderón en Rumanía.² La admiración hacia Calderón se confirma también unas décadas más tarde, ya que en 1910 Ovid Densusianu traduce por primera vez una obra del dramaturgo español. Se trata de *El alcalde de Zalamea*, la cual el mismo año se representa sobre el escenario del Teatro Nacional de Bucarest el 18 de octubre (Denize 1996, 140).

Si hasta Vârgolici el conocimiento de la literatura española se había realizado de manera indirecta, por fuentes latinas o francesas (véase la traducción del *Quijote* a partir de la versión de Florian), gracias a Vârgolici, el público rumano gana acceso a una información proporcionada por alguien que conocía de forma directa la cultura y la lengua españolas, y quien, por consiguiente, había tenido la ocasión de leer las fuentes y consultar bibliografía en el idioma original.

2.2.2 Alexandru Popescu-Telega

Si en el caso de Vârgolici hablamos de traducciones de fragmentos de obras dramáticas del Siglo de Oro con el fin de integrarlas a su análisis literario, para las primeras traducciones integrales tenemos que esperar medio siglo más, hasta que desarrolla su labor investigadora el filólogo, historiador y etnógrafo Alexandru Popescu-Telega. Nacido en 1889 en Craiova, cuna de los mayores hispanistas rumanos si pensamos también en la actividad de Paul Alexandru Georgescu, también craiovense, Popescu-Telega se doctoró *summa cum laude* en 1927 con una tesis sobre Cervantes e Italia. En 1919 obtuvo la cátedra de francés en el Liceo Carlos I de Craiova, la segunda escuela más antigua de Valaquia, donde impartió clases hasta 1939 cuando, tras la propuesta del ministro plenipotenciario en Bucarest, Pedro de Prat y Soutzo, y del cónsul español, Luis Benetzo, el gobierno español nombró a Popescu-Telega lector de español en la Facultad de Letras de Bucarest. A partir de 1943, será nombrado jefe del Departamento de Lengua y literatura españolas (Sveduneac 2016, 1243).

Según Sveduneac, Popescu-Telega es el primer hispanista rumano auténtico (2016, 1244), ya que, salvo Vârgolici, nadie más hasta Telega había conseguido reunir las características que identifican a un hispanista: promotor del idioma y la cultura españolas, autor de estudios lingüísticos (su gramática española de 1942), literarios (estudios sobre El Greco, Cervantes – incluido un estudio sobre su inten-

² Para más información sobre la recepción de Calderón en Rumanía, véase el artículo de Medeea Freiberg (1968).

to de traducción del *Quijote* de 1942, Francisco Villaespesa, el teatro de Jacinto Benavente, Unamuno, Menéndez Pidal, etc.) y folclóricos (analogías entre el folclore español y el rumano - 1927) sobre España, traductor de obras a partir de fuentes directas. Para Popescu-Telega, las interesantes similitudes entre el folclore rumano y el español residen en el hecho de que la legión XIII Gémina, acampada en Dacia, estuvo compuesta por elementos reclutados sobre todo de Hispania (Popescu-Telega 1927, 79-80).

Las traducciones de Popescu-Telega incluyen, entre otras, una traducción en dos volúmenes de *Don Quijote de la Mancha* (Bucarest, 1944-45), una compilación de prosa española contemporánea y varias obras dramáticas del Siglo de Oro: Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (Bucarest, 1942, traducción en prosa), *La dama duende* (1966); Lope de Vega, *La moza de cántaro* (1943) y *La villaña de Getafe* (1943).

2.2.3 George Călinescu

Tras la huella dejada por Popescu-Telega, el relevo le corresponde al crítico literario George Călinescu, el Menéndez Pelayo de las letras rumanas, que en 1965 publicó el libro ensayístico *Impresii asupra literaturii spaniole* (Impresiones sobre la literatura española). Alumno predilecto de Ramiro Ortiz durante sus años de estudiante en la Universidad de Bucarest, Călinescu empezó a escribir crítica literaria y a iniciarse en la traducción del italiano de la mano de su maestro. Al no estar acomplejado por las grandes culturas universales y concebir la literatura como un todo esférico, Călinescu ha sabido integrar las demás literaturas a su trabajo, ya que, en palabras de su alumno y discípulo, Adrian Marino, Călinescu era ávido, tanto de literatura rumana, como de extranjera. La literatura rumana le debe, de hecho, a Călinescu los primeros estudios críticos de literatura comparada, donde se integra la literatura rumana como punto de partida de las distintas comparaciones estéticas (Matei 2010, 132). Durante una de sus estancias de investigación en las bibliotecas de Roma, Călinescu descubre la Biblioteca de autores españoles de Rivadeneyra, trabando amistad con Cervantes, Teresa de Jesús, Calderón o Quevedo (Matei 2010, 135). Al leer a Juan de Valdés y a Garcilaso de la Vega con el lápiz en la mano, Călinescu declaraba haber notado de forma inmediata y mecánica las correspondencias con la literatura italiana». Es así como nacen sus impresiones sobre la literatura española.

El prólogo, firmado por el mismo Călinescu, es uno de los más famosos de la teoría literaria rumana, ya que sienta las bases del clasicismo, el barroco y el romanticismo mediante un análisis comparativo profundo de los elementos definitorios de cada corriente. Para

sus *Impresiones*, el crítico selecciona aquellas obras que mejor se ajustan a su visión estética y teórico-literaria, partiendo de la base que el barroco:

es un tipo utópico, inexistente en estado puro, ya que en realidad solo hay compromisos entre clásico y barroco, entre barroco y romántico. (Călinescu 1965, 26)

Călinescu trabaja con bloques de información y *corpora* extensos de obras, ya que sus sentencias son documentadas, generales y amplias, utilizando como principales técnicas la comparación con otras literaturas, como la italiana, la francesa, la inglesa y, por supuesto, la rumana.

Las obras teatrales del Renacimiento y del Barroco, de las que el autor traduce distintos fragmentos, están agrupadas bajo tres títulos: *La honra*, *Don Juan* y *La vida es sueño*. Para el crítico rumano, España es «la Polonia de Occidente» (1965, 27), puesto que incluye un «número monstruoso de grandes e hidalgos» (27), mientras que la honra a cuyo alrededor construye su primer ensayo crítico sobre la literatura española no sería otra cosa que:

una especie de sufrimiento inversamente proporcional con la escala jerárquica a la que el personaje pertenece. (1965, 28)

Las comedias escogidas en las que más insiste en esta parte son *El mejor alcalde el rey* (Lope de Vega), *La estrella de Sevilla* (Lope), *Peregrínez y el comendador de Ocaña* (Lope), *El vergonzoso en palacio* (Tirso de Molina), *El alcalde de Zalamea* (Calderón de la Barca), *El médico de su honra* (Calderón) - a la que llama «una especie de *Othello*» (Călinescu 1965, 51) -, *Las mocedades del Cid* (Guillén de Castro), *Del rey abajo, ninguno* (Rojas Zorrilla). Las traducciones de los fragmentos que Călinescu quiere destacar se hacen tras consultar una versión en idioma original,³ a pesar de que el verso no mantiene su métrica. Las traducciones son correctas, pero no reproducen ni el ritmo, ni la rima original. Călinescu se centra en la presentación de la trama de cada obra, para luego analizar en profundidad los personajes, la importancia de la sangre como canal transmisor del origen social, la limpieza de sangre, el concepto de venganza, etc.

En el ensayo dedicado a *Don Juan*, Călinescu trata al personaje como un *Leitmotiv* de la literatura universal, no necesariamente un

³ Lope de Vega, *Comedias*, I, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1920; Tirso de Molina, *Obras I, segunda edición, muy renovada por Américo Castro*, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1922; Calderón de la Barca, *Teatro, con un estudio crítico-biográfico... por García Ramón*, I-IV, París, Garnier Hermanos; Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, 2a ed., Madrid, Ediciones de La lectura, 1923.

carácter español. Aún así, insiste en la presentación de ciertos fragmentos de *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, insistiendo en que, si los románticos hicieron de Don Juan un ateo, el personaje español era todavía un hombre con temor de Dios (1965, 125). También identifica el tema de Don Juan en la comedia calderoniana *La niña de Gómez Arias*, insistiendo que, en este segundo caso, la burla a la mujer acaecía debido a que el personaje donjuanesco se aburría con facilidad, siendo, por lo tanto, un prerromántico (1965, 127). Aquí vemos surgir una vez más la idea de Călinescu, una especie de hilo conductor de sus ensayos, de que las corrientes se entremezclan, siendo muy difícil tener caracteres puros. Călinescu finaliza su ensayo donjuanesco con la presentación del personaje de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda.

La vida es sueño representa, más que un mero análisis de la obra en sí, un ensayo de los principales temas de la comedia, como la efeméride del mundo o la caducidad de la vida.⁴ El ensayo reproduce en rumano los conocidísimos versos del monólogo de Segismundo, desde «Yo sueño que estoy aquí | de estas prisiones cargado» hasta «que toda la vida es sueño | y los sueños, sueños son».

El libro de Călinescu es el primer ensayo crítico en rumano de la literatura española; el autor cita sus fuentes y utiliza la lectura en el idioma original para sus traducciones. Aunque no se trate de traducciones integrales, el mérito de este trabajo es inmenso, ya que, por sus conocimientos, análisis de literatura comparada y análisis intrínseco de cada obra, cuya esencia queda perfectamente reflejada, el libro de Călinescu es comparable a cualquier otro trabajo llevado a cabo por los principales ensayistas españoles sobre su literatura.

2.2.4 Paul Alexandru Georgescu

Dos años más tarde, Paul Alexandru Georgescu publica *Teatrul spaniol clasic* (El teatro español clásico), el único libro impreso hasta la fecha en Rumanía sobre las obras dramáticas del Siglo de Oro, sin tomar en cuenta los cursos universitarios, ya que la información proporcionada por este medio tiene más bien un carácter divulgativo que un valor científico. Nacido en Craiova en 1914, Paul Alexandru Georgescu fue hispanista, crítico literario y traductor. En 1944 se le manda a Madrid como lector de rumano en la universidad, donde permanecerá hasta 1946. En 1947, tras una corta estancia en Suiza,

⁴ Călinescu hace aquí un paralelo con el poema del poeta nacional rumano, Mihai Eminescu, Emperador y proletario, donde, según el crítico, aparece el mismo concepto acerca de la igualdad y las responsabilidades en la vida (1965, 223).

regresa a Bucarest y desde 1962 trabaja como lector en el Departamento de Lengua y literatura españolas de la Facultad de Letras de la Universidad de Bucarest. Su campo de investigación se ha orientado también hacia la literatura latinoamericana contemporánea, a la que ha dedicado varios libros, como la *Antología del ensayo hispanoamericano* (1975) y la *Antología de la crítica literaria hispanoamericana* (1986), así como hacia la traducción de las obras de Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, etc. También es autor, junto con el lingüista Iorgu Iordan, de *Los estudios hispánicos en Rumanía* (1964).

Volviendo a su trabajo sobre el teatro español clásico, el libro destaca desde el principio por la utilización de casi doscientos trabajos bibliográficos españoles sobre *La Celestina*, Juan del Encina, Bartolomé de Torres Naharro, Gil Vicente, Lope de Rueda, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca, y los ciclos de Lope y Calderón. Prácticamente, la crítica más destacada sobre el teatro del Siglo de Oro está recopilada en la síntesis de Georgescu: Menéndez y Pidal, Cotarelo y Mori, Menéndez y Pelayo, por nombrar a unos pocos. Cada uno de los estudios de Georgescu incluye información sobre la época y la vida del autor. El análisis de las obras incluye una corta presentación de las tramas, el análisis de los personajes y el mensaje de la comedia. La traducción de los fragmentos, a diferencia del caso de Călinescu, que había llevado a cabo traducciones literales, mantiene el ritmo y la rima originales, siendo un verdadero deleite para el oído.

Reproduzco para la comparación del que pudiera entender el rumano el mismo fragmento de la *Vida es sueño* de Calderón traducido por Călinescu y Georgescu.

Texto original (vv. 2178-2187):⁵

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño
que toda la vida es sueño
y los sueños, sueños son.

⁵ Utilizo aquí la edición de *La vida es sueño* de Fausta Antonucci (2008).

Las traducciones son las siguientes:

Visez că stau aici
încărcat cu aceste lanțuri
și-am visat că mă aflam
într-o altă stare mai măgulitoare.
Ce e viața? O frenezie.
Ce e viața? O iluzie.
O umbră, o fictiune.
Și binele cel mai mare e
[o nimică toată].
Căci întreaga viață e vis
și visurile înseși vis sunt.

(Călinescu 1965, 214)

Eu visez că-ncătușat
zac în groaznică-închisoare
și-am visat că-n altă stare,
strâlucită m-am aflat.
Ce-i viață? O pornire,
sălbatică, amăgire,
umbră și închipuire.
Și chiar bunul cel mai mare
poartă-n el neantu-nchis,
căci viață e un vis
iar visele-s tot visare.
(Georgescu 1967, 274)

El libro de Georgescu cierra con un estudio sobre la importancia de los corrales como espacio de representación teatral y con un breve repaso de la situación del teatro clásico español en Rumanía, donde el hispanista aprovecha el material que había utilizado para el estudio co-editado con Iorgu Iordan. Gracias a ello, nos enteramos de que, en 1962, con ocasión del tercer centenario del nacimiento de Lope de Vega, Paul Alexandru Georgescu publicó un artículo sobre la obra del dramaturgo en el número 2 de la *Revista de filologie romanică și germanică*. El mismo año, aprovecha para presentar un volumen misceláneo de traducciones de las obras de Lope, que incluía *El perro del hortelano*, *Los melindres de Belisa*, *La moza de cántaro*, *Las bizarriás de Belisa* y *La boba para los otros y discreta para sí*. Asimismo, Georgescu apunta que el espectador rumano había podido disfrutar en los escenarios de los principales dramas lopescos, caracterizados por «la rebelión campesina y la protesta feudal» (1967, 304): *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *La estrella de Sevilla*. Este hecho es explicable en el contexto del régimen comunista que, al igual que otros regímenes totalitarios, echó mano de la literatura (y si era extranjera, tanto mejor) con tal de legitimarse.

Diez años más tarde, en 1972, la editorial Univers reimprimió las mismas comedias de 1962: *El perro del hortelano*, con una traducción de Aurel Tita, *Los melindres de Belisa* y *Las bizarriás de Belisa*, traducidas por Teodor Balș, *La moza de cántaro*, traducida por Ion Frunzetti y *La boba para los otros y discreta para sí*, traducida por Mihu Dragomir. La edición va precedida por una presentación del contexto histórico en el que escribió Lope, acompañada de información acerca de su vida y su obra. Las traducciones respetan el esquema métrico lopesco y se realizan a partir de dos originales distintos: *El perro del hortelano*, *Los melindres de Belisa* y *Las bizarriás de Belisa*, tras

la edición *Lope Félix de Vega Carpio: Obras escogidas*, estudio preliminar de Federico Carlos Sáinz de Robles, tomo I-III, Madrid, Aguilar, 1953-58, mientras que para *La moza de cántaro* y *La boba para los otros y discreta para sí* los traductores echan mano de las *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española, obras dramáticas, tomos I-XIII, Madrid, 1916-30.

El público rumano también estaba familiarizado con *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, en la traducción excesivamente libre (una adaptación de Ion Frunzetti y Eugen Schileru) publicada en 1957. La obra de Calderón también conoció varias traducciones, desde *El alcalde de Zalamea*, traducido en prosa por Ovid Densușianu en 1910, y más adelante en verso, en 1959. *La vida es sueño* conoció la traducción en prosa de Alexandru Popescu-Telega y las dos de Sorin Mărculescu de 1970 y 2016. En 1966, la colección «Biblioteca para todos» publicó un volumen misceláneo de traducciones de las obras de Calderón, que incluía *La dama duende*, *Dicha y desdicha del nombre* y *No siempre lo peor es cierto*. En 1973, Aurel Covaci traduce *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. No he apuntado en este recorrido las segundas impresiones de algunas obras a menos que hayan modificado las traducciones existentes.

La traducción de Sorin Mărculescu de 2016 es la más reciente que conoció *La vida es sueño* en rumano. Llevada a cabo por uno de los traductores clásicos de lengua española de Rumanía, ya que la generación más joven se decanta, por lo general, por la literatura contemporánea, Mărculescu es autor de una magnífica interpretación en verso. Si para su *Viața e vis* de 1970, Mărculescu declaraba haber utilizado como fuente *Calderón de la Barca: Tragedias*, tomo I, edición e introducción de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, 1967, para su nueva versión, el filólogo echó mano de ediciones que detallaban la historia textual de la obra calderoniana: *La vida es sueño*, edición de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1977 y 2008, así como la edición anotada por José María Ruano de la Haza, tercera edición, Madrid, Castalia, 2012. Sorin Mărculescu respetó en su traducción el número de versos de la comedia de Calderón, el verso partido, la configuración prosódica y los juegos de palabras, y salpicó la traducción de numerosas notas explicativas a pie de página. La introducción que precede la traducción proporciona datos acerca de la vida de Calderón, así como el lugar que esta obra ocupa en la importante producción dramática de su autor.

La tercera fase del hispanismo rumano y que, a la vez, se desarrolla en paralelo con la fase de traducción, se refiere a la representación de las obras del teatro clásico español. Desde 1910, cuando el Teatro Nacional de Bucarest llevó a sus escenarios la traducción de Ovid Densușianu, realizada el mismo año, el teatro ha acompañado muy de cerca el mundo de la traducción, con un eco casi inmediato del monstruoso trabajo de la interpretación.

Asimismo, las adaptaciones del teatro clásico español al teatro radiofónico o directamente a los escenarios, han sido múltiples. Si hablamos de teatro radiofónico, tenemos que destacar las adaptaciones de la *Casa con dos puertas* de Calderón (1956, trad. de Mariana Georgescu), *Don Gil de las calzas verdes* (1957, trad. de Ion Frunzetti y Eugen Schileru), *La dama duende* de Calderón (1963, trad. de Aurel Vasilescu), *El perro del hortelano* de Lope (1973), *Fuenteovejuna* de Lope (1975), *La vida es sueño* de Calderón (1976, trad. de Alexandru Popescu-Telega), *Los caprichos de Fenisa* de Lope (1986), *El caballero de Olmedo* de Lope (1988), *El gran teatro del mundo* de Calderón (1992), *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (2003, trad. de Aurel Covaci).

En cuanto a las adaptaciones para el escenario, en mi estudio del 2015, «El teatro clásico español en Rumanía: del libro al escenario» (Sambrian 2015b) he presentado dos de las más recientes, con un estudio detallado de las técnicas de representación utilizadas por los directores y escenógrafos, razón por la que no voy a insistir aquí, si no que únicamente citaré dicha obra. Se trata de *La vida es sueño*, adaptada en 2011 por el Teatro Odeon de Bucarest, y en la temporada 2012-13 por el Teatro Nacional de Timișoara, utilizando la traducción de Mărculescu de 1970.

Si comprobamos las fechas de publicación de las traducciones y, posteriormente, de las adaptaciones dramáticas nos daremos cuenta de que algunas de ellas son muy cercanas: *Don Gil de las calzas verdes*, traducido y adaptado el mismo año (1957), las adaptaciones de las obras de Lope de 1973 y 1975 basadas en el texto publicado en 1972.

Después de esta presentación de lo más importante que se ha conseguido hasta la fecha en Rumanía en cuanto a la recepción y traducción del teatro clásico español, quedan los retos. Personalmente, creo que una cuenta pendiente de la filología rumana es la traducción, a poder ser en verso, de los dramas auriseculares que contienen personajes relacionados con este espacio (Juan Huniadi en *El rey sin reino* de Lope, Segismundo Báthory en *El capitán prodigioso* de Vélez de Guevara y *El príncipe prodigioso, defensor de la fe* de Matos y Moreto), así como la actualización de la síntesis de Paul Alexandru Georgescu sobre el teatro clásico español, publicada hace más de medio siglo.

En cuanto a la periodización del hispanismo en Rumanía, considero que, más allá de lo estrictamente cronológico, también se podría pensar en delimitar las etapas de modo que su recorrido conlleve a una mejor comprensión de la manera en la que se produjo y propagó la información. De esta forma, tendríamos tres etapas: la determinada por el factor histórico, el trabajo de los hispanistas (incluyendo las traducciones realizadas), y las adaptaciones al escenario, ya que, como sabemos, la obra de teatro es un organismo vivo, que no está hecha para quedarse en el papel impreso, sino que pertenece al gran escenario del mundo.

Bibliografía

- Antonucci, F. (ed.) (2008). *Pedro Calderón de la Barca: La vida es sueño*. Barcelona: Crítica. Clásicos y Modernos 23.
- Băiculescu, G.; Duțu, A.; Sassu, D. (1959). *Échos ibériques et hispano-américains en Roumanie. Bibliographie littéraire sélective*. Bucarest: Comisión nacional de la République Populara Rumana para l'Unesco.
- Călinescu, G. (1965). *Impresii asupra literaturii spaniole* (Impresiones sobre la literatura española). București: Editura pentru Literatură Universală.
- Denize, E. (1996). *Imaginea Spaniei în cultura română până la primul război mondial* (La imagen de España en la cultura rumena antes de la Primera Guerra Mundial). București: Silex.
- Denize, E. (2016). *Relațiile româno-spaniole până la începutul secolului al XIX-lea* (Las relaciones rumano-españolas hasta los principios del siglo XIX). Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun.
- Diaconu, D. (2003). «El hispanismo en Rumanía: desarrollo y estado actual». *Iberoamericana*, 3(11), 205-25.
- Dreptatea (La Justicia) (1898). III, núm. 692, 20 de abril de 1898.
- Freiberg, M. (1968). «Receptarea lui Calderón de la Barca în România» (La recepción de Calderón de la Barca en Rumanía). *Studii de literatură universală* (Estudios de literatura universal), 12, 27-44.
- Georgescu, P.A. (1967). *Teatrul spaniol clasic* (El teatro clásico español). București: Editura pentru literatură universală.
- González Cuerva, R. (2006). «*El prodigioso príncipe transilvano*: la larga guerra contra los turcos (1596-1606) a través de las relaciones de sucesos». *Studia Historica. Historia moderna*, 28, 277-99.
- Icoana lumiei (El ícono del mundo) (1846). II, núm. 26, 9 de abril de 1846.
- Iordan, I.; Georgescu, P.A. (1964). *Los estudios hispánicos en Rumanía*. București: s.e.
- Matei, C. (2010). «Referințe la autori italieni și spanioli în opera lui George Călinescu» (Referencias a los autores italianos y españoles en la obra de George Călinescu). *Intertext* (Intertexto), 1-2, 132-40.
- Popescu-Telega, A. (1927). *Asemănări și analogii în folklorul român și iberic* (Simalitudes y analogías en el folklore rumano e ibérico). Craiova: s.e.
- Sâmbrian, O. (2012). «Libros, historias y bibliotecas. La cultura española y la Rumanía ilustrada». Checa Beltrán, J. (ed.), *Lecturas del legado español en la Europa ilustrada*. Vervuert: Iberoamericana, 217-40.
- Sâmbrian, O. (2013). *Convergențe româno-spañole de la Renaștere la Modernism* (Convergencias rumano-españolas desde el Renacimiento hasta la Modernidad). București: Editura Academiei Române.
- Sâmbrian, O. (2015a). *Imaginea Transilvaniei în Spania în timpul războiului de treizeci de ani* (La imagen de Transilvania en España durante la guerra de los treinta años). Craiova: Sitech.
- Sâmbrian, O. (2015b). «El teatro clásico español en Rumanía: del libro al escenario». Vega García-Luengos, G.; Urzáiz Tortajada, H.; Conde Parrado, P. (eds), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas: homenaje a Francisco Ruiz Ramón = Actas selectas del Congreso del TC/12* (Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013). Olmedo: Ayuntamiento de Olmedo; Valladolid: Universidad de Valladolid, 629-36.
- Sâmbrian, O. (2016a). «Problemas de autoridad y poder en el teatro aurísecular de argumento transilvano: *El capitán prodigioso* y *El príncipe prodigo*

- so y defensor de la fe». Arellano, I.; Menéndez Peláez, J. (eds), *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*. New York: IDEA, 99-115.
- Sâmbrian, O. (2016b). «Viajeros españoles en los países rumanos en el siglo XVI: Diego Galán y su relato sobre Valaquia». *Revista de literatura*, 78(155), 261-73.
- Sâmbrian, O. (2020). «La correspondencia de Antonio Perrenot de Granvela sobre Transilvania». Benavent, J. (ed.), *Las mujeres escriben al emperador*. Valencia: Tirant Humanidades, 75-91.
- Sveduneac, C. (2016). «Alexandru Popescu-Telega in the History of Romanian Hispanic Studies». Boldea, I. (coord.), *Globalization and National Identity. Studies on the Strategies of Intercultural Dialogue*. Literature Section, vol. 3. Târgu Mureş: Arhipelag XXI, 1242-56.
- Tribuna* (La cátedra) (1904). VIII, núm. 165, 31 de agosto-13 de septiembre de 1904.
- Vasiliu, M. (1972). *Istoria teatrului românesc* (La historia del teatro rumano). Bucureşti: Editura Albatros.
- Vârgolici, ř. (1869). «Studii asupra literaturii spaniole» (Estudios sobre la literatura española). *Con vorbiri literare* (Diálogos literarios), III(4).

Traducciones del teatro español del Siglo de Oro al lituano

Breve repaso histórico

Marta Plaza Velasco

IES Joanot Martorell, València, Espanya

Abstract This essay offers a brief historical overview of the translation process of Golden Age Spanish theatre into Lithuanian, presenting translations into this Baltic language available today organized in order by publication date. Finally, an attempt is made to draw a series of conclusions in relation to the characteristics and conditions of the translation process of Golden Age Spanish theatre into Lithuanian.

Keywords Lithuanian. Golden Age Spanish theater. Translation. Performances. Miguel de Cervantes. Pedro Calderón de la Barca. Tirso de Molina. Lope de Vega.

Índice 1 Introducción. – 2 Las primeras traducciones del teatro español del Siglo de Oro al lituano. – 3 *Dramy stalčius*. – 4 Conclusiones: características y condicionantes del proceso de traducción del teatro español del Siglo de Oro al lituano.

1 Introducción

La traducción del teatro áureo español al lituano es un proceso bastante reciente y todavía limitado. En total encontramos solo once traducciones al lituano de obras teatrales del Siglo de Oro, todas realizadas en el siglo XX (la primera data de 1911 y las dos últimas se realizaron ya después de 2015). Sin embargo, hay que señalar que es posible (aunque tal vez poco probable) que se hayan publicado algunas más (o algunos fragmentos) en revistas literarias y prensa, o en libros de texto.

En este artículo vamos a intentar ofrecer una breve panorámica histórica del proceso de traducción del teatro áureo español a esta lengua báltica



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 20

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-490-5 | ISBN [print] 978-88-6969-491-2

Peer review | Open access

Submitted 2020-09-07 | Accepted 2020-10-13 | Published 2020-12-22
© 2020 | © Creative Commons 4.0 Attribution alone
DOI 10.30687/978-88-6969-490-5/010

y, para ello, vamos a presentar de manera cronológica todas las traducciones al lituano disponibles en la actualidad. Respecto a esta presentación histórica de las traducciones, hay que señalar que el orden cronológico que vamos a seguir es el de la publicación de las obras, no el de su traducción porque, como veremos, la mayoría de las obras fueron traducidas y representadas mucho tiempo antes de ser publicadas. Se ha decidido seguir este orden porque va a permitir evidenciar algunas cuestiones interesantes de las realidades y los procesos de traducción del teatro áureo en Lituania.

Respecto a la metodología de investigación empleada, es necesario señalar que se trata de un campo todavía poco estudiado, de manera que el material con el que se cuenta es aún escaso. Para realizar esta investigación, se ha partido de un artículo de Albert Lázaro Tinaut (2004) sobre la recepción de las literaturas ibéricas en Estonia, Letonia y Lituania, en el que realiza un breve pero muy completo repaso de las traducciones de la literatura española al lituano, y de la página web *dramustalcius.lt*, que recoge traducciones al lituano de obras teatrales. A partir de ahí se ha realizado un trabajo de búsqueda bibliográfica sobre las obras y las traducciones en internet y en los catálogos de la Biblioteca de la Universidad de Vilnius¹ y de la Biblioteca Nacional de Lituania *Martynas Mažvydas*.² El catálogo digital de esta última ha sido de especial utilidad ya que a través de él hemos podido acceder a muchísima información y material gráfico de los espectáculos. En este sentido, hay que señalar la importancia de los diferentes proyectos de digitalización del patrimonio cultural lituano que se materializan en el portal *epaveldas.lt*, al que se puede acceder desde el catálogo de la Biblioteca Nacional. También se han consultado las páginas web de los diferentes teatros de Lituania y del Museo del Teatro, la Música y el Cine de Lituania (estas páginas web se recogen en la bibliografía final). Por último, hemos realizado consultas con profesionales del teatro lituano como el director Gintaras Varnas y la teatróloga Daiva Šabasevičiene.

Al final del artículo, junto a la bibliografía consultada, se incluirán una lista de las traducciones y una lista de los espectáculos de las diferentes obras teatrales, con la intención de facilitar la lectura y poner a disposición toda la información sobre estos de cara a futuras investigaciones.

¹ Vilniaus Universiteto biblioteka: <https://biblioteka.vu.lt/>.

² Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka: <https://www.lnb.lt/>.

2 Las primeras traducciones del teatro español del Siglo de Oro al lituano

La primera obra del teatro del Siglo de Oro que fue publicada en lituano fue el entremés de Cervantes *El juez de los divorcios*, traducido por M. Rastenis y publicado en Chicago en 1911 bajo el título *Perskyrų teisėjas*. Es interesante que históricamente se trata de la primera obra literaria española traducida al lituano (Lázaro-Tinaut 2004, 80). En la actualidad se encuentra disponible una edición facsímil en la página web de la Biblioteca Nacional.³

La segunda traducción al lituano de una obra teatral del Siglo de Oro que hemos encontrado data de 1959 (casi cincuenta años después de la primera). Se trata de una traducción de Aleksys Churginas de la *Dama duende* de Calderón de la Barca publicada por la editorial Valstybinė grožinės literatūros leidykla (Vilnius). Sobre el traductor, y también poeta, Aleksys Churginas, es interesante señalar que fue también traductor del *Quijote*, que apareció en los años cincuenta del siglo XX y se reeditó al menos dos veces, y que además tradujo casi toda la obra de Shakespeare, la *Divina Comedia* de Dante, el *Fausto* de Goethe y muchas más obras entre las que encontramos asimismo una selección de obras Federico García Lorca (*La encrucijada. Poesías, romances y La casa de Bernarda Alba* [Kryžkelė. Eileraščiai, romansai. Bernardos Albos namai, 1966]) (Lázaro-Tinaut 2004, 80-1).

Sin embargo, esta edición no fue el primer contacto de los lituanos con *La dama duende*, ya que en 1935 la obra había sido representada bajo el título *Nematomoji* (La invisible) en el Teatro Dramático Estatal de Kaunas (actualmente Teatro Dramático Nacional de Kaunas) bajo la dirección escénica de Vladas Fedotas-Sipavičius.⁴ A pesar de que no hemos podido localizar el texto, lo más probable es que no se trate de la misma traducción, sino de una anterior realizada por otro traductor.

La dama duende ha sido llevada a escena en Lituania al menos tres veces más, dos de ellas utilizando la traducción de Churginas: en 1960 en el Teatro Dramático Estatal de Kaunas (dir. Henrikas Vancvičius) y en 1973 en el Teatro Dramático (hoy, Teatro Dramático Estatal) de Šiauliai (dir. Nataša Ogaj).⁵ Además, se estrenó en 1986 en ruso utilizando la traducción de Tatiana Ščepkina-Kupernik en el

³ Se puede consultar esta edición en: <https://www.epaveldas.lt/recordDescription/LNB/C1R0000014894>.

⁴ Se puede acceder a fotos del espectáculo a través de la página web <https://www.epaveldas.lt/home>.

⁵ Se puede acceder a programas de mano de estos espectáculos en el portal <https://www.epaveldas.lt/home>, donde se encuentran el programa inicial y el realizado para el espectáculo número 100 de la versión dirigida por Vancevičius y los de 1973 y 1976 de la versión de Ogaj.

Teatro Dramático Estatal Russo de la República Socialista Soviética de Lituania (en la actualidad, Teatro Dramático Russo de Lituania) (dir. Vladimiras Tumanovas).

La tercera publicación relacionada con la traducción del teatro áureo se hizo esperar otros cincuenta años, pero en esta ocasión fueron dos las traducciones que vieron la luz al mismo tiempo. En 2009 la editorial Baltos Lankos publicó una antología de obras de Calderón de la Barca titulada *Gyvenimas - tai sapnas. Dramų rinkinys* que recogía la traducción de *La dama duende* de Churginas y las traducciones de *El gran teatro del mundo* (*Didysis pasaulio teatras*) y *La vida es sueño* (*Gyvenimas - tai sapnas*), realizadas por Aurelijus Katkevicius unos años antes por encargo del director Gintaras Varnas, que las puso en escena en 1997 y 2000 respectivamente.

Varnas representó *El gran teatro del mundo* en 1997 en el Observatorio Astronómico de la Universidad de Vilnius y *La vida es sueño* en el Teatro Dramático Nacional de Lituania en 2000. Este último espectáculo tuvo muchísimo éxito: se mantuvo varios años en cartel y fue el que, de alguna forma, propició la publicación de esta antología que incluía un CD con la música del espectáculo (del compositor Giedrius Puskunigis).⁶ Además, es interesante señalar que este director ha vuelto a dirigir recientemente *La vida es sueño*, pero esta vez en polaco ya que el espectáculo fue una producción del Teatro Bagatela de Carcovia, donde se estrenó en septiembre de 2019.⁷

3 *Dramų stalčius*

Las otras siete traducciones de obras teatrales españolas de los Siglos de Oro que están en la actualidad disponibles para los lectores lituanos aparecieron de manera casi simultánea a partir de 2015 en la página web *dramustalcius.lt*, donde se recogen también las tres obras de la antología de Baltos Lankos, cuya edición, por otra parte, está agotada desde hace bastante tiempo.

La página web *Dramų stalčius* (en esp. ‘El cajón de los dramas’) es un proyecto dedicado a la traducción de obras teatrales clásicas al lituano y su difusión a través de Internet, ideado por el director de escena Gintaras Varnas. Este director, que es también profesor en la Academia de Música y Teatro de Lituania, se percató de que había muy pocas traducciones de los clásicos teatrales al lituano, y que en

⁶ Se puede consultar un análisis de dicho espectáculo en Plaza Velasco 2020.

⁷ P. Calderón de la Barca, *Życie jest snem*, Teatr Bagatela (Krakow); traducción de Jarosław Marek Rymkiewicz; dirección de Gintaras Varnas; escenografía de Gintaras Makarevičius. Estreno: 20/09/2019 (<https://www.bagatela.pl>).

su gran mayoría estas traducciones no eran accesibles al público. La idea del proyecto, por tanto, surgió de la comprensión de esta carencia y de la convicción de que era necesario suplirla.

El proyecto se inició aproximadamente en 2012 bajo la coordinación de Gintaras Varnas y Antanas Obcarskas, aunque en un principio no recibió financiación. La inauguración oficial y apertura al público de la web tuvo lugar el 28 de diciembre de 2015 y, a partir de entonces, el proyecto ha sido financiado por el Consejo Lituano de la Cultura. Esos tres años que transcurrieron desde los inicios del proyecto hasta su inauguración, se dedicaron, en primer lugar, a averiguar qué obras estaban ya traducidas y dónde se encontraban; en segundo lugar, a la recopilación de esas traducciones (que estaban en teatros, archivos, cajones de particulares... y algunas – las menos – publicadas en libros) y, por último, a elaborar un plan de traducción de obras que todavía no estaban traducidas. Por tanto, en un principio, el proyecto tenía dos objetivos: por una parte, la digitalización de las traducciones existentes y, por otra, la traducción de nuevas obras. En la actualidad ya han terminado la labor de recopilación y digitalización, y el proyecto se centra únicamente en las nuevas traducciones. Respecto a la labor de digitalización, el director Gintaras Varnas es consciente de que algunas de las traducciones son muy antiguas y que se realizaron a partir del ruso, no de las lenguas originales, pero señala que se incluyen siguiendo la máxima de que «mejor es una mala traducción que ninguna», y que en muchos casos todavía tienen pendiente el redactarlas (corregirlas) o volverlas a traducir. En la actualidad, la página web recoge un total de 345 traducciones de obras teatrales al lituano, 33 de las cuales han sido encargadas y traducidas en el marco del propio proyecto.⁸

Respecto a la presencia del teatro español de los Siglos de Oro en esta web, encontramos un total de 10 obras de tres autores distintos: Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina y Lope de Vega. Es interesante señalar que todas las traducciones se publican sin ningún tipo de introducción crítica ni notas aclaratorias a pie de página. Solo se publica el texto traducido y un poco de información sobre la traducción, pero muy escasa.

De Calderón de la Barca, además de las tres obras recogidas en la antología de la editorial Baltos Lankos, encontramos, por una parte, una traducción de *No hay burlas con el amor*, que lleva por título *Meile nežaidžiama*. Se trata de una traducción de Kazys Inčiūra hecha, como se indica en su portada, «a partir de la traducción rusa de M. Kazmičovas y su redacción escénica de 1951». En realidad, se trata de una digitalización de la traducción. La ‘redacción escénica’ de la

⁸ Varnas, Gintaras, comunicación personal con la autora de este artículo (vía correo electrónico), 14 de octubre de 2019.

que hablan se refiere al espectáculo *Meile nežaidžiama* dirigido por Kazimiera Kymantaitė y que se estrenó en septiembre de 1951 en el Teatro Dramático Estatal de la República Socialista Soviética de Lituania (actualmente Teatro Dramático Nacional de Lituania). Por otra parte, en dramustalcius.lt encontramos otras dos obras de Calderón de la Barca que fueron encargos del proyecto y que, por tanto, fueron realizadas para su publicación (y no para su representación escénica) por el traductor Aurelijus Katkevičius con posterioridad a 2015. Se trata de la traducción de *El príncipe constante* (*Tvirtasis princas*) y de *Eco y Narciso* (*Echo ir Narcizas*).

De Tirso de Molina encontramos una sola obra traducida: *Don Gil de las calzas verdes* (*Don Chilis Žaliakelnis*). En este caso se trata de una versión corregida por Petras Keidošius de la traducción realizada por Juozas Macevičius para su puesta en escena en los años cincuenta. El espectáculo, dirigido por V. Jasinskas, se estrenó en el Teatro Dramático Musical Estatal de Kaunas (actualmente Teatro Dramático Nacional de Kaunas), en diciembre de 1954.⁹

Por último, de Lope de Vega encontramos tres obras, todas ellas digitalizaciones de traducciones realizadas para representaciones. En primer lugar, una traducción de *El maestro de danzar* (*Šokių mokytojas*), realizada por Eduardas Mieželaitis a partir de la traducción rusa de Tatiana Ščepkina-Kupernik, según se indica en la portada. Esta obra de Lope ha sido representada al menos en dos ocasiones en Lituania: la primera vez, en 1951, en el Teatro Dramático Musical Estatal de Kaunas dirigida por Juozas Gustaitis;¹⁰ y la segunda, en 1978, en el Teatro Estatal de la Juventud de la República Socialista Soviética de Lituania (actualmente Teatro Estatal de la Juventud), dirigida por Nataša Ogaj. En segundo lugar, la traducción de *El perro del hortelano* (*Šuo ant šieno*) traducida del español por Stasys Čaikauskas (I acto) y Petras Keidošius (II y III actos), según se indica en la portada. Una traducción que también procede de su puesta en escena en el Teatro Dramático Musical Estatal de Kaunas en 1950 (dir. Stasys Čaikauskas).¹¹ Por último, una traducción de *La discreta enamorada* (*Isimylėjusi gudragalvė*), de autor desconocido. Parece ser que en este caso se trata de una traducción del español y que también procede de una puesta en escena que tuvo lugar en 1952 en el Teatro Dramático de Klaipėda (dir. Kazys Juršys).

⁹ Se puede acceder a los programas de mano en el enlace <https://www.epaveldas.lt/home>.

¹⁰ Se puede acceder al programa de mano y a fotos del espectáculo en: <https://www.epaveldas.lt/home>.

¹¹ Diferente material gráfico sobre este espectáculo se encuentra en: <https://www.epaveldas.lt/home>.

4 Conclusiones: características y condicionantes del proceso de traducción del teatro español del Siglo de Oro al lituano

Como comentábamos en la introducción, la traducción del teatro áureo español es un campo todavía poco estudiado en el ámbito lituano y este breve repaso histórico que hemos realizado no es más que una pequeña incursión. Ahora bien, esta panorámica nos permite extraer una serie de conclusiones interesantes en relación a las características y condicionantes de este proceso de traducción del teatro español del Siglo de Oro.

En primer lugar, habría que comentar la importancia de la vida teatral, de la vida escénica. La mayoría de las traducciones son encargadas para puestas en escenas concretas, lo que supone diversas consecuencias. Por una parte, son los teatros (las compañías) y los directores los que seleccionan el canon de las traducciones. Por otra, se trata de traducciones que están hechas para su puesta en escena, no para su publicación. Por último, las representaciones, los espectáculos, suelen ser el primer contacto del público con las traducciones. Es decir, las traducciones lingüísticas siempre van unidas a traducciones escénicas y esos espectáculos, interpretaciones concretas de las obras, van a marcar la recepción y comprensión de este teatro.

En segundo lugar, otro aspecto interesante en el que resultaría necesario profundizar es la evolución de este canon de traducciones y representaciones y su relación con la historia de Lituania. Por ejemplo, la influencia de Rusia en la presencia de los autores barrocos españoles en los años cincuenta y setenta, durante la época soviética, en los escenarios lituanos.¹² Y también la relación con el teatro de otros países vecinos, como Polonia, Letonia o Estonia.

Por último, cabe destacar la importancia del proyecto *Dramų stalčius* en la traducción y difusión del teatro español de los Siglos de Oro en Lituania, ya que ha hecho accesibles la mayoría de estas traducciones. En relación a esto, como hemos comentado, hay que tener en cuenta que, en esta página web, la publicación de las traducciones no se hace a través de ediciones críticas y este hecho, unido a que todavía no hay muchos estudios en lituano sobre la literatura española, afecta sin duda a la recepción e interpretación del teatro áureo. Como hemos señalado, son las traducciones escénicas de los directores las que parecen marcar la recepción y comprensión de este teatro.

¹² Sobre el teatro español del Siglo de Oro en la Rusia soviética, se puede consultar Ryjik 2019.

Bibliografía consultada

- Lázaro-Tinaut, A. (2004). «La recepció de les literatures ibèriques a Estònia, Letònia i Lituània i les traduccions de les literatures del Bàltic oriental a l'Estat espanyol». *Quaderns. Revista de traducció*, 11, 59-87.
- Plaza Velasco, M. (2020). «Calderón en Lituania. *La vida es sueño* del director de escena Gintaras Varnas». *Anuario calderoniano*, 13, 249-72.
- Ryjik, V. (2019). *'La bella España'. El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.

Enlaces web consultados

- Dramų stalčius (Proyecto 'El cajón de los dramas'): <http://www.dramustalcius.lt>.
- Klaipėdos dramos teatras (Teatro Dramático de Klaipédá): <https://kldt.lt/>.
- Lietuvių visuotine enciklopedija (Enciclopedia Lituana Universal): <http://www.vle.lt>.
- Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka (Biblioteca Nacional de Lituania «Martynas Mažvydas»): <https://www.lnb.lt/>.
- Lietuvos nacionalinis dramos teatras (Teatro Dramático Nacional de Lituania): <https://www.teatras.lt/>.
- Lietuvos rusų dramos teatras (Teatro Dramático Russo de Lituania): <http://www.rusudrama.lt>.
- Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuς (Museo del Teatro, la Música y el Cine de Lituania): <https://ltmkm.lt/>.
- Nacionalinis Kauno dramos teatras (Teatro Dramático Nacional de Kaunas): <https://dramosteatras.lt/lt/titulinis-puslapis/kldt.lt>.
- Valstybinis jaunimo teatras (Teatro Estatal de la Juventud): <http://www.jau-nimoteatras.lt/>.
- Valstybinis Šiaulių dramos teatras (Teatro Dramático Estatal de Šiauliai): <http://www.vsdt.lt/>.
- Vilniaus Universiteto biblioteka (Biblioteca de la Universidad de Vilnius): <https://biblioteka.vu.lt>.
- Virtuali kultūros paveldo sistema (Sistema Virtual del Patrimonio Cultural): <http://www.epaveldas.lt>.

Bibliografía de las traducciones

- Calderón de la Barca, P. (1959). *Dama vaiduoklė* (La dama duende). Trad. de A. Churginas. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Calderón de la Barca, P. (2009). *Gyvenimas – tai sapnas. Dramy rinkinys* (Antología que recoge las traducciones de *La dama duende*, *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*). Trad. de A. Katkevičius y Aleksys Churginas. Vilnius: Baltos Lankos.
- Calderón de la Barca, P. (s.f.). *Meile nežaidžiama* (No hay burlas con el amor). Trad. de Kazys Inčiūra a partir de la traducción rusa de M. Kazmičovas y su redacción escénica de 1951. <http://www.dramustalcius.lt>.

- Calderón de la Barca, P. (s.f.). *Tvirtasis princas* (El príncipe constante). Trad. de A. Katkevičius. <http://www.dramustalcius.lt>.
- Calderón de la Barca, P. (s.f.). *Echo ir Narcizas* (Eco y Narciso). Trad. de A. Katkevičius. <http://www.dramustalcius.lt>
- Cervantes Saaverda, M. de (1911). *Perskyrų teisėjas: vieno akto komedija* (El juez de los divorcios). Trad. de M. Rastenis. Chicago: Editorial Lietuva. <https://www.epaveldas.lt/recordDescription/LNB/C1R0000014894>.
- Molina, T. de (s.f.). *Don Chilis Žaliakelnis. Trijų veiksmų komedija* (Don Gil de las calzas verdes). Trad. de J. Macevičius. Redac. Petras Keidošius. <https://www.dramustalcius.lt>.
- Vega, L. de (s.f.). *Šokių mokytojas* (El maestro de danzar). Trad. de E. Mieželaitis. <https://www.dramustalcius.lt>.
- Vega, L. de (s.f.). *Šuo ant šieno. Trijų veiksmų komedija* (El perro del hortelano. Comedia en tres actos). Trad. de S. Šaikauskas (I acto) y P. Keidošius (II-III actos). <https://www.dramustalcius.lt>.
- Vega, L. de (s.f.). *Įsimylėjusi gudragalvė. Triju veiksmų komedija* (La discreta enamorada. Comedia en tres actos). Trad. desconocido. <https://www.dramustalcius.lt>.

Referencias completas de los espectáculos (por orden cronológico)

P. Kalderonas. *Nematomoji (Dama vaiduoklė)*. 14 pav. Komedija
(Título original *La dama duende*)
Valstybės teatras
Traducción: ¿?
Dirección: Vladas Fedotas-Sipavičius
Escenografía: Liudas Vilimas
Estreno: 06-10-1935

Lope de Vega, *Šuo ant šieno. Trijų veiksmų komedija*
(Título original *El perro del hortelano*)
Kauno valstybinis muzikinis dramos teatras
Traducción: Petras Keidošius y Stasys Čaikauskas
Dirección: Stasys Čaikauskas
Escenografía: Nikolajus Zelinskis
Estreno: 14-01-1950

Pedro Calderón de la Barca, *Meile nežaidžiama. Trijų veiksmų komedija*
(Título original *No hay burlas con el amor*)
LTSR valstybinis dramos teatras
Traducción: Kazys Inčiūra
Dirección: Kazimiera Kymantaitė
Escenografía: Jonas Surkevičius
Estreno: 12-09-1951

Lope de Vega, *Šokių mokytojas. 3 v. komedija*

(Título original *El maestro de danzar*)

Kauno valstybinis muzikinis dramos teatras

Traducción: Eduardas Miežalaitis

Dirección: Juozas Gustaitis

Escenografía: Mykolas Labuckas

Estreno: 20-09-1951

Lope de Vega, *Įsimylėjusi gudragalvė*

(Título original *La discreta enamorada*)

Klaipėdos dramos teatras

Dirección: Kazys Juršys

Estreno: 1952

Tirso de Molina, *Don Chilis Žialiakelnis. 4 v. komedija*

(Título original *Don Gil de las calzas verdes*)

Kauno valstybinis muzikinis dramos teatras

Traducción: Juozas Macevičius

Dirección: V. Jasinskas

Escenografía: Georgijus Korosteliovė

Estreno: 26-12-1954

P. Calderón de la Barca, *Dama vaiduoklė. 3 v. komedija*

(Título original *La dama duende*)

Kauno valstybinis dramos teatras

Traducción: Aleksys Churginas

Dirección: Henrikas Vancevičius

Escenografía: Janina Malinauskaitė

Estreno: 12-05-1960

P. Calderón de la Barca, *Dama vaiduoklė*

(Título original *La dama duende*)

Šiaulių dramos teatras

Traducción: Aleksys Churginas

Dirección: Nataša Ogaj

Escenografía: Olga Kravčenė

Estreno: 24-03-1973

Lope de Vega, *Šokių mokytojas*

(Título original *El maestro de danzar*)

LTSR valstybinis jaunimo teatras

Dirección: Nataša Ogaj

Escenografía: Michail Percov

Estreno: 02-09-1978

P. Calderón, *Dama vaiduoklė. 2 dalių komedija*

(Título original *La dama duende*)

LTSR valstybinis rusų dramos teatras

Traducción: Tatiana Ščepkina-Kupernik

Dirección: Vladimiras Tumanovas

Escenografía: Michailas Percovas

Estreno: 04-03-1986

Pedro Calderón de la Barca, *Didysis pasaulio teatras*

(Título original *El gran teatro del mundo*)

Specifinės erdvės projektas «Observatorija»

Traducción: Aurelijus Katkevičius

Dirección: Gintaras Varnas

Estreno: 1997

Pedro Calderón de la Barca, *Gyvenimas – tai sapnas*

(Título original *La vida es sueño*)

Lietuvos nacionalinis dramos teatras

Traducción: Aurelijus Katkevičius

Dirección: Gintaras Varnas

Escenografía: Marta Vosyliūtė

Estreno: 24, 25-03-2000

La presencia del teatro clásico español en el mundo árabe

Entrevista con Zidan Abdel-Halim Zidan (Universidad de Al Azhar, El Cairo)

Marco Presotto

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

Abstract This article presents the text of an interview held in 2019 with the Egyptian Hispanist Zidan Abdel-Halim Zidan about translations of Spanish classical theater in the Arabic language, in an attempt to offer a first approach to this editorial corpus as a whole. In appendix, Halim Zidan also offers a brief bio-bibliographic catalog of the main translations into Arabic and a bibliography of known editions.

Keywords Abdel-Halim Zidan. Translations. Spanish Golden Age Theatre. Arabic Language.

La dificultad de crear un panorama exhaustivo de la actividad de traducción de teatro del Siglo de Oro se complica al intentar abarcar ámbitos lingüísticos y contextos geo-políticos considerados, en nuestra época, distantes. Los instrumentos de búsqueda de datos bibliográficos se revelan a menudo escasos o insuficientes, y la falta de una específica competencia cultural y lingüística del investigador puede complicar o hasta llegar a impedir la tarea. Es el caso de los países de lengua árabe, cuya enorme variedad de comunidades nacionales nos presenta un universo cultural inabarcable que, al parecer, tiene escasas relaciones con el fenómeno que nos ocupa. Para un primer acercamiento al tema, se ofrece aquí una breve entrevista a Zidan Abdel-Halim Zidan, profesor emérito de Lengua y Literatura Hispánicas en la Facultad de Idiomas y Traducción de la Universidad de Al Azhar en El Cairo, Egipto.

MARCO PRESOTTO Tu trayectoria como hispanista en el mundo árabe es muy larga y variada, te has ocupado de literatura de varias épocas, de estudios lingüísticos, lexicográficos, también has traducido varias obras clásicas españolas.¹ ¿Según tu experiencia, cuánto espacio se dedica en tu país, y los demás países árabes, a los estudios de filología española y especialmente de teatro del Siglo de Oro, y cuál es el lugar de las traducciones?

ZIDAN ABDEL-HALIM ZIDAN Como es bien sabido, en la mayoría de los países árabes ha predominado la influencia de la lengua inglesa y francesa. Pero a partir de la década de los años cincuenta del siglo pasado se inauguraron varios departamentos de español en muchas universidades árabes para conocer la lengua y literatura hispánicas de un modo directo, y así el árabe empieza a conocer la cultura española a través de las traducciones directas del español y no de las traducciones realizadas del francés y del inglés. En la actualidad, por ejemplo, las universidades egipcias, tanto estatales como privadas, cuentan con diecisiete departamentos de español y la lengua española se estudia como segunda lengua extranjera en varias universidades, así como en algunas escuelas estatales e internacionales, sobre todo en El Cairo, Guiza y Alejandría. La lengua española es hoy en día uno de los principales vehículos de comunicación culta en el mundo y se puede decir que su papel aumentará con el paso de los años. Muchos hispanistas árabes tienen como una de sus misiones específicas difundir la cultura hispánica en el mundo árabe e islámico. En este contexto empezaron a traducir muchas obras literarias y no literarias escritas en español. En lo que se refiere a los géneros literarios traducidos, se nota que el teatro ocupa el primer lugar, seguido por la novela y la poesía. Centrándome de manera específica en los autores teatrales clásicos españoles, sé que al árabe se han traducido obras de un amplio elenco de escritores: Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, José Zorrilla, Francisco Martínez de la Rosa.

MP ¿Estas traducciones están destinadas principalmente a un contexto universitario o han tenido también una presencia fuera del ámbito académico?

ZAZ Hay que tener presente que la mayoría de las traducciones cuenta con una magnífica y valiosa introducción, o bien por el mismo traductor o bien por otro hispanista, que comprende notas biográficas.

¹ Entre ellas, según nos comenta el entrevistado, figuran: *El burlador que no se burla* y *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau; *La sirena varada*, de Alejandro Casona; *No viembre y un poco de yerba*, de Antonio Gala; *Malditas sean Coronada y sus hijas*, de Francisco Nieva; *Cuestión de narices*, *Un país feliz* y *Los desorientados*, de Maruxa Vilalta; *Flores de papel*, *Los invasores*, *Discípulos del miedo*, de Egon Raúl Wolff; *Los toros y el viento*, de César Rengifo; *La sal de los muertos*, de Matías Montes Huidobro.

ficas del autor, notas aclaratorias y estudio crítico de la obra objeto de traducción, y resultan publicadas en editoriales y organismos tan prestigiosos en el mundo árabe como las publicaciones del Ministerio de Información de Kuwait (Serie: Teatro Mundial y Creaciones Mundiales), el Consejo Superior de Cultura y El Centro Nacional de Traducción de Egipto, el Ministerio de Cultura de Egipto, de Siria y de Irak... etc. Algunas obras, sobre todo las de Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca, han sido representadas en árabe clásico sobre las tablas de los grandes teatros en casi todos los países árabes: Egipto, Marruecos, Argelia, Siria, Jordania, Irak, Palestina, Kuwait. Según recuerdo, *La vida es sueño* se representó en 1965 en el Teatro Nacional de Siria; más recientemente se representó dentro de los actos de la temporada teatral de verano en el Centro Cultural Real de Jordania, en septiembre 2010 y más tarde en el XVII Festival del Teatro Jordano (del 2 al 11 de noviembre de 2010). En noviembre de 2016 se llevaron a las tablas del Teatro Nacional Argelino *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*. En abril de 2018, *Fuenteovejuna* fue representada en el Palacio Cultural de Al-Mansura (capital de la provincia de Ad-daqahlyya que está situada en el norte de Egipto).

MP ¿Sabes si ha habido, en algunos casos, una relación directa entre un proyecto de puesta en escena y la publicación de una traducción? Es interesante también para comprender si el traductor pensaba en una representación o tenía una mirada más bien literaria.

ZAZ En la mayoría de los casos, el traductor tiene una mirada más bien literaria, se entusiasma para traducir una obra teatral porque le interesa su tema sin tener en cuenta la posible puesta en escena. Luego lo lee un director teatral y decide representarla. A veces algunos traductores ofrecen observaciones importantes para quien se enfrenta a poner la obra traducida en escena. Por ejemplo, Hussein Munis en la introducción a la traducción de *Fuenteovejuna* llamó la atención al tiempo en que tuvieron lugar las acciones representadas (siglo XV), por eso las escenas y la indumentaria femenina o masculina, así como la decoración, tenían que coincidir con las características de la Edad Media. Señaló también que no había ningún inconveniente que la indumentaria pudiera parecer a la de algunas obras de Shakespeare, como *Hamlet*, *Macbeth* y *El rey Lear*, aconsejando al director teatral y al actor leer el libro de Hugo Albert Rennert titulado *The Spanish Stage in the Time of Lope De Vega*.²

MP En general, ¿cuál es el perfil más común de un traductor de una obra de teatro clásico español a la lengua árabe?

² New York, The Hispanic Society of America, 1909, es un clásico de los estudios sobre el dramaturgo, que conoció varias reediciones a lo largo del siglo XX.

ZAZ Hay que señalar que los traductores son de una competencia indiscutible, buenos conocedores de la literatura española, además de tener un gran dominio tanto de la lengua española como de la lengua árabe. Según mi experiencia personal en este campo, los traductores que han cursado sus estudios en España o en América Latina son los más capacitados para llevar a cabo trabajos de traducción, tanto en el campo literario como cultural en general, ya que en la lengua española se incrementan los modismos, refranes y frases hechas, y por supuesto, es un factor de suma importancia para un buen traductor conocer de cerca las costumbres y tradiciones de la sociedad española e hispanoamericana.

MP ¿Estos traductores pertenecen en su mayoría al mundo académico? ¿Hay una preponderancia de traductores procedentes de un país concreto del mundo árabe, o que han realizado su actividad en una época específica desde el punto de vista social, político y cultural?³

ZAZ Casi todos los traductores y los revisores pertenecen al mundo académico ya que la mayoría son profesores universitarios que imparten clases de lengua y literatura hispánicas, traducción del español al árabe y viceversa. Se puede decir que la mayoría de los traductores son egipcios.

MP Con referencia a las características formales de estas traducciones, ¿se pueden definir rasgos comunes?

ZAZ La diferencia entre un traductor u otro se manifiesta en tres factores principales; primero, en la traducción de ciertos vocablos y expresiones, a veces las diferencias se deben a las existentes entre los modos de expresión corrientes en los diversos contextos árabes. Los traductores no egipcios, por ejemplo, usan términos empleados en su país que parecen un poco raros para un egipcio y viceversa, me refiero a la multiglosia, sobre todo en algunos países del Magreb. El segundo factor es la literalidad de la traducción. Las diferencias en este ámbito se manifiestan de una manera más patente a la hora de traducir expresiones metafóricas o familiares. Tercer factor, en la traducción de los pasajes poéticos que en algunas obras desempeñan un papel importante e imprescindible para comprender el desarrollo de la totalidad de la obra. Echando un vistazo al listado de ediciones que he recogido (y que puede no ser exhaustiva), se nota que los traductores⁴ han adoptado la estrategia de extranjerización y también la de domesticación, esta última es mayoritaria; por ejemplo, Hussein Munis, traductor de *Fuenteovejuna*, ha traducido el título 'La rebelión de los

³ En el Apéndice 1 de esta entrevista, el prof. Zidan proporciona unas breves fichas bio-bibliográficas de los principales traductores al árabe de teatro clásico español.

⁴ Véase Apéndice 2: Traducciones de teatro clásico al árabe.

labradores o La fuente de Ovejuna' y ha añadido el adverbio 'ciertamente' al título de *La vida es sueño*; Mahmud Makki ha traducido el personaje de Chispa, en *El Alcalde de Zalamea*, a su significado en árabe 'Sharara'; Osama Sulayman ha traducido *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* como 'La duquesa del mayordomo de Amalfi', quizá eso se deba a que la traducción fue hecha a través del inglés ya que tenemos noticias de que esta obra fue traducida al inglés y él no es hispanista, sino que estudió filología inglesa; también ha traducido *La guarda cuidadosa* como 'El señor atento'.⁵ La mayoría de los traductores han utilizado el nombre árabe de las ciudades y pueblos españoles, como el caso de 'Ashbilya' en lugar de Sevilla, 'Batlios' por Badajoz.

MP ¿Cuál ha sido la tendencia en cuanto a la traducción de un texto en verso?

ZAZ Salah Fadl ha traducido dos obras, *La estrella de Sevilla* y *La vida es sueño*, y ha intentado traducirlas en verso, pero en algunos pasajes no ha podido hacerlo por la gran diferencia entre el español y el árabe, lo mismo hizo Mahmud Maki en la traducción de *El alcalde de Zalamea*.

MP ¿Consideras que hay países árabes actualmente más activos en cuanto a la realización de traducciones de clásicos europeos, especialmente españoles?

ZAZ Por supuesto que sí, aparte de los clásicos españoles mencionados, podemos decir que los traductores árabes, sobre todo los egipcios, han traducido obras clásicas europeas, entre ellas se destacan: *Romeo y Julieta*, *Julio César*, *Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*, *Pericles*, *Medida por medida*, *Cimbelino*, *La tempestad*, *El mercader de Venecia*, *El sueño de una noche de verano* y *Timón de Atenas*, de William Shakespeare; *La duquesa de Amalfi*, *El Diablo blanco*, de John Webster; *La escuela de los maridos*, *La escuela de las mujeres*, *La crítica de la escuela de las mujeres*, *Las preciosas ridículas*, *El palacio de Versalles*, de Mollière; *La viuda astuta*, *La locandiera*, *Trilogía del verano*, *Arlequín, servidor de dos patrones*, de Carlo Goldoni.

MP ¿En tu opinión, cuál ha sido la traducción al árabe de una obra de teatro clásico que más importancia ha tenido en la cultura de tu país, Egipto?

ZAZ En cuanto al teatro clásico español, sin lugar a dudas, *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Gracias a su traducción al árabe, muchos investigadores de otras especialidades (filoso-

⁵ No he conseguido localizar estas traducciones de Osama Sulayman; se encuentra una portada de la edición de la obra de Lope en el link <http://www.maktabtna2211.com/book/6059> con la posibilidad de descarga completa del libro, pero por lo visto esta acción no es posible; tampoco en el caso del entremés de Cervantes he conseguido recuperar las referencias bibliográficas completas, a pesar de numerosos esfuerzos.

fía, literatura árabe) han aprovechado de la misma en algunos estudios, como el caso del ensayo publicado en el número 50 (1993) de *La revista de la tradición árabe* de la Unión de los Escritores Árabes,⁶ que ve que el origen de *La vida es sueño* está en *El durmiente despierto* (noche 153) de *Las mil y una noches*, así como algunas obras de Shakespeare y de Molière.

⁶ Se refiere a la revista *Majalla al-turath al-'arabi, Ittihad al-kuttab al-'arabi* de Damasco; el artículo al que remite es: Abd al-Karim al-Yafi, «*al-Hayat hulm wa Al-na'im al-yaqzan: masrahiyya...wa hikaya*», pp. 7-27. Quiero agradecer a Ines Peta por su ayuda para conseguir la referencia bibliográfica.

Apéndice 1: Fichas bio-bibliográficas de los traductores al árabe de teatro clásico español

Mahmud Ali Makki (Qena, Egipto, 1929-Madrid, 2013)

Es el decano de los hispanistas egipcios, miembro de la Academia de la Lengua Árabe, miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid, de la Real Academia de Buenas Letras de Córdoba y de la Real Academia de Barcelona. Fue subdirector del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid entre 1956 y 1965. De 1969 a 1971 fue profesor en El Colegio de México y luego catedrático en las Universidades de Kuwait y de El Cairo, fundando en esta última el primer departamento de Lengua y Literatura Hispánicas, del que fue el primer jefe. Fue agregado cultural de la embajada egipcia en Madrid. Tradujo al árabe obras como *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *La barca sin pescador* y *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casoña, *El pescado indigesto* de Manuel Galich, *Simón Bolívar* de José Enrique Rodó, *El canto de la gallina* de Ramón Solís, *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca. También tradujo del árabe al español varios textos literarios contemporáneos. Publicó numerosos estudios sobre literatura española e hispanoamericana, como *La narrativa española contemporánea*, *La poesía contemporánea en España e Hispanoamérica* o *Estudios sobre Lope de Vega y Calderón*.

Salah Fadl (Egipto, 1938)

Entre 1974 y 1977, fue profesor en el Colegio de México y luego ocupó el puesto de consejero cultural y director del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid (1980-85). A partir de la última fecha es catedrático de Crítica Literaria y de Literatura Comparada y jefe del Departamento de Árabe en la Universidad de Ein Shams. En 2002 fue nombrado director de la Biblioteca Nacional de El Cairo. Tradujo al árabe varias obras dramáticas: *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega, *La doble historia del Dr. Valmy y Llegada de los dioses*, ambas de Antonio Buero Vallejo.

Husayn Munis (Egipto, 1909-96)

Ha sido catedrático de Historia Islámica y Medieval en la Universidad de El Cairo. Ocupó el cargo de consejero cultural y director del Instituto Egipcio en Madrid dos veces, en el año 1954 y luego durante más de diez años (1958-69). Entre sus traducciones del español,

citamos *Bodas de sangre* de Federico García Lorca y *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Nayyat Qassab Hassan (Damasco, Siria, 1920-97)

Poeta, dramaturgo, abogado, músico y crítico literario sirio. Director de las artes en el Ministerio de Cultura y Orientación Nacional de Siria. Tradujo *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca.

Soliman El Attar (Egipto, 1942)

Catedrático de literatura andalusí en la Facultad de Letras, Universidad de El Cairo, ha sido consejero cultural y director del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid. Tradujo *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina; *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; *La colmena*, de Camilo José Cela. Reconociendo su labor extraordinaria dentro del hispanismo egipcio, en febrero de 2013, el Rey Juan Carlos de España le condecoró la Encomienda de Mérito Civil.

Muhsin Al-Ramli (Irak, 1967)

Es un escritor, poeta, traductor, hispanista y académico, escribe en árabe y en español. Reside en España desde 1995; se ha licenciado en Filología Española por la Universidad de Bagdad (1989) y ha conseguido un doctorado en Filología Española en la Universidad Autónoma de Madrid (2003). Es uno de los más importantes novelistas y dramaturgos iraquíes y traductor de varios clásicos españoles al árabe. Tradujo *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda; *El juez de los divorcios*, *Los alcaldes de Daganzo* y *El retablo de las maravillas*, de Miguel de Cervantes; *Cien poemas colombianos*, antología de la poesía colombiana del siglo XX; *La literatura española en su Siglo de Oro*, ensayo y antología. Es miembro de la asociación de traductores iraquíes desde el año 1992, de la asociación colegial de escritores y traductores de España, de la asociación de escritores y artistas españoles y de la asociación de corresponsales de prensa iberoamericana.

Aisha Swelam (Egipto, 1960)

Ha sido jefa del Departamento de Español, Facultad de Idiomas y Traducción, Universidad del 6 de Octubre, y en la actualidad es jefa del Departamento de Español, Facultad de Al-Alsun, Universidad de Ain Shams. Tradujo *La villana de Getafe*, de Lope de Vega; *El problema morisco: desde otras laderas*, de Francisco Márquez Villanueva; la segunda parte de *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita.

Musa Abbud (Pennsylvania, 1915-Madrid, 1999)

Arabista e hispanista libanés. Enseñó árabe clásico en el Centro de Estudios Marroquíes del Protectorado Español de Marruecos y fue catedrático de derecho internacional y laboral en la Universidad de Rabat. Tradujo *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes junto con Nayib Abumalham y él solo *La vida del Buscón* de Quevedo y *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Mohammed Al-Kadi (Chouen, Marruecos, 1948)

Es profesor de Lengua y Literatura árabes. Ha publicado varios artículos sobre literatura española e iberoamericana: entre otros, sobre Vicente Aleixandre, la Generación del 27, Pablo Neruda y Octavio Paz, el *Diwan del Tamarit* de García Lorca, poemas de Manuel y Antonio Machado, de Ernestina de Champourcín, de Juan Ramón Jiménez, Alberti. Su dedicación posterior se ha centrado en las obras de autores iberoamericanos, entre otros, Juan Rulfo, Ángel Parra, Sergio Macías, Miguel Ángel Asturias.

Mohammed Messari (Ceuta, 1948)

Licenciado en Lengua Española y profesor de la misma en Mequínez y de árabe desde 1971. Ha publicado en el diario *Al-Alam* y, en concreto, sobre autores iberoamericanos: Héctor Mujica, Juan José Arola y Jorge Asís. Respecto a los autores españoles, ha estudiado García Lorca en Nueva York y ha traducido el prólogo del profesor Cruz Hernández a la obra de Salvador Gómez Nogales sobre Al-Farabi.

Nayib Abumalham (Líbano, 1914-Murcia, 1994)

Poeta, hispanista, arabista y traductor libanés. Se jubiló como profesor agregado en la Universidad Complutense de Madrid y como profesor

sor de árabe en la Escuela Conjunta de las Fuerzas Armadas de España en Madrid en 1984. Tradujo *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, en colaboración con Musa Abbud, *Los intereses creados* de Jacinto Benavente y *El Lazarillo de Tormes*.

Ali Ibrahim Achkar (Damasco, Siria, 1959)

Hispanista sirio, tradujo varias obras de escritores españoles: *La cueva de Salamanca* de Miguel de Cervantes; *Estudios sobre el amor de José Ortega y Gasset*; *La dama del alba*, *Otra vez el diablo* y *La tercera palabra* de Alejandro Casona; *Mazurca para dos muertos*, *Esas nubes que pasan* de Camilo José Cela; *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau; *El sentimiento trágico de la vida* de Miguel de Unamuno; *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías; *Las bailarinas muertas* de Antonio Soler; *La puerta cerrada* de José Donoso.

Osama Sulayman (Egipto, 1964)

Profesor de inglés. Tradujo varias obras del inglés al árabe, así como la tragedia griega *Alcestis* de Eurípides y varios estudios sobre el teatro inglés renacentista.

Driss Jebrouni Mesmoudi (Tetuán, Marruecos, 1949)

Es poeta y profesor de español en el Instituto Mulay Rachid de Tánger; alterna la docencia con la creación poética, el ensayo y la investigación histórica, siempre desde una perspectiva social. Entre otros reconocimientos, ha obtenido el premio 'Fiesta del Libro' convocado por la Biblioteca Española de Tánger y otorgado al conjunto de su obra poética (1970-72), en parte publicada en el diario *España* y en la revista cubana *Casa de las Américas*. Colabora además con la revista multilingüe *Lenguas Vivas* y con el nuevo periódico *El Nuevo Puente*, de Tetuán, en español. Ha difundido principalmente la obra de los escritores iberoamericanos como Eduardo Galeano, Carlos Fuentes, Tomás Stefanovics y otros. Admirador de la literatura castellana y traductor al árabe de obras de autores como Borges, García Márquez o Vázquez Figueroa, su obra poética ha sido traducida al español y forma parte de una veintena de publicaciones y antologías de los mejores autores en lengua árabe.

Rifaat Attfah (Massyaf, Siria, 1947)

Es novelista y cuentista. Estudió literatura española en Madrid desde 1968 hasta 1974. Ocupó el cargo de director del Centro Cultural Árabe en Massyaf de 1987 a 2004. Luego viajó a España para fundar el Centro Cultural Sirio en Madrid. Tradujo al árabe muchas obras literarias de autores españoles e hispanoamericanos: *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes; *O locura o santidad*, de José Echegaray; *El manuscrito carmesí*, *La pasión turca*, de Antonio Gala; *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela; *Hija de la fortuna*, *La ciudad de las bestias*, *El plan infinito*, *Mi país inventado*, *Afrodita*, de Isabel Allende; *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*, de Luis Sepúlveda; *Hijo de ladrón*, de Manuel Rojas.

Apéndice 2: Traducciones de teatro clásico al árabe

Calderón de la Barca, Pedro

El alcalde de Zalamea. Trad. Mahmud Ali Makki. El Cairo: Nahdet Misr, 1992.

La gran Cenobia. Trad. Rifaat Atfah Dar. Damasco: Ward, 2003.

La vida es sueño. Trad. Nayyat Qassab Hassan. Damasco: Ministerio de Cultura y Orientación Nacional, 1966.

La vida es sueño. Trad. Salah Fadl. Kuwait: Ministerio de Información, Consejo Nacional de Cultura, Artes y Letras, serie Teatro Mundial, 1978.

La vida es sueño. Trad. Husayn Munis. El Cairo: Casa del Libro Árabe, 1978.

La vida es sueño. Trad. Mohammad El Kadi y Driss Jebrouni. Tánger: Ediciones Litograf, 2009.

Cervantes, Miguel de

Los alcaldes de Daganzo, *El juez de los divorcios*, *El retablo de las maravillas*.

Trad. Muhsin al-Ramli. En *Obras teatrales breves (Al-Masrahiyyat al-qasira)*. Ammán; Madrid: Dar Azmina – Dar Al-Alwah, 2001.

La cueva de Salamanca. Trad. Ali Ibrahim Achkar. Damasco: Unión de los Escritores Árabes, 2001.

Vega Carpio, Lope de

La estrella de Sevilla. Trad. Salah Fadl. Kuwait: Ministerio de Información, Consejo Nacional de Cultura, Artes y Letras, serie Teatro Mundial, 1985.

La estrella de Sevilla. Trad. Mohammad El Kadi, Driss Jebrouni y Mohammad Messari. Tánger: Ediciones Litograf, 2008.

Fuenteovejuna. Trad. Musa Abbud. Tetuán: Imprenta de Majzén, 1955.

Fuenteovejuna. Trad. Husayn Munis. El Cairo: Casa del Libro Árabe, 1967.

Fuenteovejuna. Trad. Muhsin Al-Ramli. Ammán; Madrid: Dar Azmina – Dar Al-Alwah, 2002.

La villana de Getafe. Trad. Aisha Swelam. El Cairo: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Traducción, 2008.

Molina, Tirso de

Biografía y obras. Ed. Nayib Abumalham. Tetuán: Imprenta de Majzén, 1949
(contiene la traducción de *El burlador de Sevilla*).

El burlador de Sevilla. Trad. Soliman El Attar. Madrid: Publicaciones del Instituto Egipcio de Estudios Islámico, 1999.

Las traducciones

coord. Claudia Demattè
Università degli Studi di Trento, Italia

El teatro del Siglo de Oro parece gozar, afortunadamente y aun con sus altibajos, de una vida interminable en la cultura editorial y en los escenarios españoles desde hace cuatro siglos, algo que subraya su pervivencia y su resistencia al paso del tiempo. Sin embargo, las traducciones de las mismas obras pierden, después de pocos años, su actualidad, y los elementos que juegan un papel fundamental en esta caducidad de las traducciones teatrales no son exclusivamente lingüísticos, como sería de esperar, sino que están esencialmente vinculados con el ambiente político y cultural del contexto de llegada y, en concreto, con el ambiente teatral, sobre todo si la traducción se concibe para la representación. En los siete ensayos que presentamos en esta sección, el binomio entre traducción para la escena y para la lectura, que ha ocupado a los críticos especialmente a partir del nacimiento de la disciplina de *Theatre Translation Studies* en los años ochenta del siglo pasado, no se entiende como contradictorio sino como complementario: los estudiosos que intervienen

aquí comparten la necesidad de un acercamiento filológico al texto de partida, al tener en consideración la edición escogida como fuente para la traducción, y consideran acto seguido los elementos textuales y lingüísticos dentro de un contexto literario y político bien concreto. La atención, por parte de la reciente práctica de traducción en Italia, hacia los aspectos culturales que impregnán los textos teatrales del Siglo de Oro, apreciable en algunas de las traducciones literarias más recientes en Italia (Leonetti, Trambaioli), se diferencia de forma cabal de las tentativas, en los pasados siglos, de domesticar esos mismos textos para que el contexto de llegada diluya las diferencias culturales sugeridas por el teatro aurisecular (Marcello, Maggi). Cuando los textos tienen que emprender un viaje hacia países histórica y culturalmente muy alejados de España, como es el caso de Polonia y Lituania, resulta aún más imprescindible la atención a todas estas dimensiones, inclusive la lingüística (Baczyńska, Caro Dugo), para poder entender que la elección misma de una obra para su traducción es el primer eslabón de la cadena de significados que van a entrar en la traducción misma.

El itinerario de esta sección del volumen arranca con el estudio de Jesús Tronch que presenta el proyecto de la Biblioteca Digital EMO-THE, en el marco del grupo de investigación ARTELOPE de la Universitat de València, es decir, un repertorio de obras consideradas clásicas del teatro europeo de los siglos XVI y XVII que se presentan en ediciones modernizadas fiables, traducciones y adaptaciones. En concreto se presenta el corpus de obras españolas y sus respectivas traducciones, una quincena, a diferentes lenguas. La atención de Tronch se centra sobre todo en los traductores, en su diferente procedencia que va, desde el ambiente universitario, como Profeti o Williamsen, al de las compañías teatrales, como Johnston, pero también de diferentes épocas, desde la decimonónica, como La Cecilia y MacCarthy, hasta la contemporánea. Además, el estudioso español aporta un amplio abanico de ejemplos textuales que confirman que el trasvase de la polimetría del teatro clásico español es quizás una de las mayores dificultades en la traducción de este género.

El ensayo de Eugenio Maggi establece una especie de diálogo con el estudio anterior, ya que matiza la labor traductológica de Denis Florence MacCarthy con respecto al texto calderoniano *El purgatorio de san Patricio*, que el poeta irlandés tradujo dos veces, en un intervalo de veinte años. El estudioso italiano abarca el fenómeno del traductor que vuelve a traducir un mismo texto, dato interesante sobre todo si se relaciona con el destinatario de la traducción, en este caso el lector anglosajón de la segunda mitad del siglo XIX. En concreto, Maggi analiza la onomástica, el exotismo y los lenguajes especiales, sin dejar de estudiar la remodelación métrica que representa casi una «revolución copernicana» en las dos traducciones de MacCarthy.

Los siguientes trabajos se centran en las traducciones a diferentes idiomas, desde una lengua próxima como el italiano (Leonetti, Marcello, Trambaioli) hasta las más lejanas, polaco y lituano (Baczyńska, Caro Dugo). Al mismo tiempo se recogen intervenciones dedicadas a las obras de Lope de Vega (Trambaioli), pero sobre todo a la producción de Pedro Calderón de la Barca (Maggi, Marcello, Baczyńska, Caro Dugo), sin olvidar a otros dramaturgos, como, por ejemplo, Tirso de Molina, cuyas obras fueron traducidas a varios idiomas y especialmente al italiano.

El estudio de Francesca Leonetti presenta el caso de tres traducciones del *Burlador de Sevilla* al italiano a lo largo de unos veinte años: de Roberto Poli (1991), Laura Dolfi (1998) y Alfonso D'Agostino (2011). A partir del título, la autora subraya las diferentes líneas traductológicas y dedica su atención, entre otros temas, a los nombres parlantes de los criados y al lenguaje ingenioso de estos que lleva a los distintos traductores a experimentar en la lengua italiana para reproducir el habla graciosa en el teatro de Tirso. Marcella Trambaioli también se dedica a tres traducciones, pero haciendo calas en tres períodos muy diferentes y dedicándose a *El perro del hortelano* de Lope: desde su primera traducción en 1642, fue Gasparetti quien lo volvió a traducir en los años sesenta y Fiorellino en época muy reciente. Resulta evidente que la labor filológica de los traductores de última generación conlleva un cambio radical en los textos que presentaban lagunas debidas a la edición de partida, texto mejorado en este caso a partir de la admirable edición de Victor Dixon. Ante la insatisfacción que toda y cada una de las traducciones nos depara, incluidas especialmente las que llevamos a cabo nosotros mismos como filólogos traductores, Trambaioli presenta algunas propuestas originales que van hacia un «estilo anacrónico» con el intento de restaurar la centralidad del ritmo del texto.

Elena Marcello por otra parte se dedica al caso de un traductor italiano, Pietro Monti, quien publicó varios volúmenes de comedias del Siglo de Oro entre 1838 y 1855, la mayoría de Calderón, situándose pues como uno de los mayores difusores del conocimiento de estos textos en Italia. El análisis de la adaptación en prosa del latínista se lleva a cabo dedicando la atención a la traducción del humorismo en *Amar después de la muerte* y *Casa con dos puertas malas es de guardar* para subrayar las estrategias paralelas al texto original, a través del uso de arcaísmos y regionalismos.

A Calderón se dedica también el siguiente estudio de Beata Baczyńska para llevarnos a la recepción en Polonia de dos obras, *La vida es sueño* y *El príncipe constante*, a través de las traducciones y de las puestas en escena desde el siglo XIX hasta el día de hoy: en concreto se subraya cómo Leópolis fue el foco de la recepción del teatro clásico al principio del Romanticismo polaco y la importancia de figuras como Józef Szujski, traductor y colaborador de los teatros

de la época. Desde la traducción de *El principio constante* de Juliusz Słowacki, pasando por la traducción de 1927 de Barbara Zan de *La vida es sueño*, el recorrido, que sigue el texto calderoniano a lo largo del siglo para llegar a la última traducción de Marta Eloy Cichocka de 2013, nos confirma, según Baczyńska, que el contexto político y cultural siempre tiene su relación con las decisiones de traducir y llevar a la escena unos textos.

La obra calderoniana es también el centro del estudio de Carmen Caro Dugo, quien necesariamente procede con una introducción del contexto histórico de los países bálticos, para dedicarse a la versión lituana de *La vida es sueño* realizada por Aurelijus Katkevičius, periodista y políglota, a finales de los años noventa del siglo pasado para el director de teatro Gintaras Varnas. Nos hallamos, pues, frente al caso de una traducción, como algunas de las realizadas por Katkevičius, que están destinadas a la escena puesto que fueron solicitadas por los directores de las compañías que los llevaron a las tablas en los años siguientes. Caro Dugo lleva a cabo un análisis lingüístico de la traducción, no sin antes subrayar la extremada diferencia en la construcción sintáctica de esta lengua, comparada con la española, que lleva a la estudiosa a centrarse en el hipérbaton, como disruptión del orden natural de los elementos de las oraciones, y en la transposición del sustantivo en verbo, que representan dos casos importantes dentro de la experiencia traductológica al lituano. Una vez más, pues, el contexto ocupa el centro de la recepción del teatro del Siglo de Oro, ya que el traductor admite que ha abandonado la polimetría clásica española para «encontrar un paralelismo métrico y cultural» en una época de esplendor de la poesía lituana, el siglo XIX, momento en el que triunfa el endecasílabo. No se trata tan solo de domesticación, sino más bien adaptación para la puesta en escena, ya que se traduce de forma patente *for the stage*.

Todas las intervenciones de este apartado toman en consideración el texto teatral desde el punto de vista lingüístico, pero al mismo tiempo, tal y como es de desear, se pone en evidencia la importancia del contexto histórico y cultural en el que se insertan las traducciones: cada época en cada país propicia una diferente recepción del teatro del Siglo de Oro. Esa misma adecuación al contexto, manifiesta en las diferentes traducciones a nuestro alcance, es a la vez acicate para acometer nuevas versiones adaptadas de esas piezas teatrales.

Claudia Demattè

Las traducciones de teatro español en la Biblioteca Digital EMOTHE

Jesús Tronch

Universitat de València, Espanya

Abstract This article describes nineteen translations of plays of Spanish classical theatre offered by the open-access EMOTHE Digital Library of early modern European theatre that is being developed at the Universitat de València (Spain). The commentary focuses on aspects such as the provenance of translations, their translators, their *skopos* or purpose in relation to theatrical character of the playtexts, and the criteria for selection. It pays special attention to the problem of translating texts with polyometry, following the approaches proposed by James Holmes (1970): mimetic, analogical, organic and extraneous.

Keywords Spanish classical theatre. Translation. Skopos. Verse. Holmes. Mimetic. Analogical. Organic. Extraneous. Open-access.

Índice 1 Introducción. – 2 Las traducciones en EMOTHE. – 3 Procedencia de las traducciones. – 4 Finalidad de las traducciones. – 5 La traducción de la polimetría. – 6 Conclusiones.

1 Introducción

La Biblioteca Digital EMOTHE ofrece en acceso abierto un repertorio de clásicos del teatro europeo de los siglos XVI y XVII, en ediciones modernizadas fiables y en traducciones y adaptaciones. Hasta la fecha, el teatro europeo

La investigación realizada para este artículo ha contado con el apoyo del proyecto PID2019-104045GB-C54 (EMOTHE) del Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación y FEDER. Agradecemos al profesor Marco Presotto la invitación a participar en este volumen con este artículo y al profesor Joan Oleza la revisión del mismo.



Biblioteca di Rassegna iberistica 20

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-490-5 | ISBN [print] 978-88-6969-491-2

Peer review | Open access

Submitted 2020-10-19 | Accepted 2020-11-03 | Published 2020-12-22

© 2020 | © Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-490-5/013

está representado por una selección de obras de las tradiciones italiana, francesa, inglesa, portuguesa y española de la época. La procedencia de los textos de las obras y de las traducciones y adaptaciones es diversa: principalmente de textos ya publicados (en el caso de traducciones, versiones tanto históricas como actuales) y en menor medida de textos de ediciones y traducciones preparadas expresamente para el proyecto EMOTHE (por encargo, por invitación, o por los investigadores del proyecto) o de textos que permanecían inéditos. De los ya publicados, hay textos que provienen de dominio público, otros que se consideran obras «huérfanas» (según la directiva 2012/28 de la Unión Europea), y otros que EMOTHE reproduce con el permiso de las editoriales y/o autores responsables que poseen los derechos. En este artículo describiremos las traducciones del teatro clásico español que presenta la Biblioteca Digital EMOTHE con respecto a su procedencia, sus traductores, su *escopo* o finalidad con relación al carácter teatral de los textos,¹ cómo abordan el problema de la polimetría, y finalmente los criterios de selección.

Esta Biblioteca Digital, en un principio llamada Colección de Teatro Clásico Europeo, es el resultado más visible del proyecto EMOTHE,² que aúna la investigación y divulgación del teatro europeo de los siglos XVI y XVII con la tecnología digital, si bien su origen en cuanto a su concepción intelectual y su desarrollo tecnológico está en el proyecto ARTELOPE, ambos con sede en la Universitat de València. Tras cinco proyectos de investigación consecutivos financiados por el gobierno de España desde 2001, el grupo de investigación ARTELOPE ha desarrollado una importante base de datos de la obra dramática del Fénix,³ así como la Biblioteca Digital Lope de Vega⁴ que ofrece en acceso abierto ediciones modernizadas de, hasta la fecha, 274 obras dramáticas lopescas, comunicadas con el complejo sistema de búsquedas de la base de datos. Además, ARTELOPE ha sido uno de los doce grupos de investigación del teatro del Siglo de Oro que constituyeron el macro proyecto TC/12,⁵ financiado por el programa CONSOLIDER (2010-14), y el Programa Estatal Redes de Excelencia (2015-16), todos con Joan Oleza como investigador principal. Con la contribución de investigadores de los distintos grupos, se preparó la colección digital CANON 60, una antología de las 60 obras teatrales más representativas del Siglo de Oro, colección también publica-

¹ Véase Hurtado ([2001] 2011, 526-37) para una explicación de este concepto de *escopo*, propuesto por teóricos funcionalistas de la traducción como Vermeer, Reiss y Nord.

² EMOTHE es acrónimo de 'early modern theatre', frase anglófona que remite a lo que, con más sílabas, denominaríamos en castellano 'el teatro de la primera modernidad'.

³ https://artelope.uv.es/basededatos/index.php?_link=Home.

⁴ <https://artelope.uv.es/biblioteca/index.php>.

⁵ <https://tc12.uv.es/>.

da en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Estas ediciones se están recodificando electrónicamente para incluirlas en la Biblioteca Digital EMOTHE que nos ocupa.

La estructura de esta Biblioteca Digital se concibe como una galaxia de textos en la que cada obra dramática es una estrella alrededor de la cual orbitan los textos que se relacionan con ella, incluyendo diversas versiones textuales de una obra, traducciones (al menos cada obra con una traducción a uno de los idiomas de la colección), y adaptaciones a la misma o a distinta lengua (Oleza 2013, 152). Así, dentro de esta galaxia, *Gl'Ingannati* de la Accademia degli Intronati cuenta con traducciones al francés y al inglés y con su adaptación por Lope de Rueda, *Comedia llamada de los engaños*; a su vez, *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe se presenta con ediciones modernizadas de los testimonios de 1604 (el texto A) y de 1616 (el texto B), además de incorporar traducciones al francés, italiano y español.

2 Las traducciones en EMOTHE

Del teatro español, la biblioteca ofrece en estos momentos 56 obras distintas (46 de ellas son obras seleccionadas en la colección CANON 60), 17 traducciones al francés, italiano e inglés, y tres adaptaciones.⁶ Las traducciones son las siguientes. De Lope de Vega, *El bastardo Mudarra* cuenta con la traducción francesa de Eugène Baret de 1869, y la versión al inglés de Ruxandra Stoica, publicada por primera vez en EMOTHE en 2017; *El castigo sin venganza* ofrece la traducción francesa de Eugène Baret de 1869, la traducción italiana de Maria Grazia Profeti, publicada en 1989, y la traducción al inglés de Elizabeth Power publicada en EMOTHE por primera vez en 2014; *La discreta enamorada* cuenta con la traducción inglesa de Vern G. Williamsen para un montaje teatral realizado en 1986; *Los locos de Valencia* tiene la traducción francesa de Hélène Tropé, publicada en 2014, y la traducción-adaptación inglesa de David Johnston,⁷ publicada en 1998; *Lo fingido verdadero* presenta la traducción italiana de Marco Vecchia, publicada en 2008, y la traducción-adaptación al

⁶ Las adaptaciones son: de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, la adaptación francesa de 1646 de Jean Rotrou *Le véritable Saint Genest*; y de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, las adaptaciones de Pierre Corneille, *Le menteur*, y de Carlo Goldoni, *Il Bugiardo*.

⁷ Utilizo el término ‘traducción-adaptación’ ya que el texto meta omite momentos de la obra (como el soneto de los versos 2325-2338, en la edición de Tropé 2003), comprime pasajes, cambia de nombre a los personajes de Rufino y Fabio naturalizándolos por Romeus y Iulieta respectivamente, y funde algunos personajes secundarios; por lo demás, el propio Johnston la describe como «adaptación» (Johnston 1992a). Los 3055 versos de *Los locos de Valencia* se reducen a 2499 versos en *Madness in Valencia*. Más drástica es la reducción de *Lo fingido verdadero*, de 3123 versos a 2186 en el texto meta. Johnston ha defendido en varias publicaciones su manera de traducir el teatro clásico español (2008, 2013).

inglés de David Johnston, publicada en 1992; y *El perseguido* tiene la traducción italiana de Silvia Semplice publicada por primera vez en EMOTHE en 2018. De Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes* cuenta con la traducción francesa de Alphonse Royer (1863), el mismo traductor de *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, versión francesa publicada en 1865. Esta obra de Ruiz de Alarcón tiene también la traducción inglesa de Dakin Matthews publicada en 1998. De Calderón de la Barca, *La vida es sueño* tiene la traducción italiana de Giovanni La Cecilia, publicada en 1857, la francesa de Jean Damas-Hinard publicada en 1845, y la inglesa de Denis Florence MacCarthy publicada en 1873. A esta nómina podríamos añadir dos traducciones que no se han publicado todavía: una traducción francesa inédita, a cargo de Josée Gallégo Chin, de *Adonis y Venus* de Lope de Vega, y la versión inglesa de *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina, a cargo de Benjamin Sachs-Hamilton (2009).⁸

3 Procedencia de las traducciones

Estas traducciones del teatro clásico español pueden ser una muestra de la variedad de procedencias y características de las traducciones en la Biblioteca Digital EMOTHE. Según su procedencia, observamos en primer lugar siete traducciones que están en dominio público, todas ellas publicadas en el siglo XIX, y fruto del impulso decimonónico de hispanistas y prolíficos traductores de teatro español como Jean Damas-Hinard (de Lope de Vega y de Calderón), Eugène Baret (de Lope de Vega), Alphonse Royer (del teatro de Ruiz de Alarcón, de Cervantes y de Tirso de Molina), Denis MacCarthy (de Calderón) y Giovanni La Cecilia (de diversos autores). No siempre se propuso incluir en EMOTHE traducciones históricas. En el caso de *El castigo sin venganza*, el responsable de la edición digital para EMOTHE, Alejandro García Reidy, recurrió a la versión de Baret tras la negativa de la editorial Gallimard de conceder permiso para reproducir la traducción de Robert Marrast publicada en 1994.

Entre las traducciones recientes o relativamente recientes, encontramos versiones de traductores consolidados, de hispanistas y profesores universitarios como Vern G. Williamsen (University of Missouri), Dakin Matthews (California State University, además de actor y director teatral), Maria Grazia Profeti (Università degli Studi di Firenze), David Johnston (Queen's University Belfast) y Hélène Tropé (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3). En el caso de las traducciones de Williamsen y de Matthews, sus textos estaban y están dis-

⁸ Asimismo podríamos incluir las traducciones de *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* al italiano (Profeti 1999), francés (anónima, Cot 1704), e inglés (Dixon 2009).

ponibles en acceso abierto, en la colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc. Las versiones de Profeti, de Johnston y de Tropé se han podido reproducir en EMOTHE por gentileza de sus respectivas editoriales y autores. También se obtuvo autorización para reproducir la versión en italiano de Marco Vecchia de *Lo fingido verdadero*, gracias a las gestiones de Maria Grazia Profeti (Corbellini 2013, 195), y la versión inglesa de *El vergonzoso en palacio*, de Benjamin Sachs-Hamilton, que es parte de su *undergraduate thesis*.

El resto de las traducciones, unas cuatro, han sido promovidas por el proyecto de la Biblioteca Digital EMOTHE. Tres de ellas han constituido el primer ‘trabajo’ de traducción de quien la firma: la versión en francés de *Adonis y Venus* a cargo de José Gallégo Chin; la traducción inglesa de *El bastardo Mudarra*, de Ruxandra Stoica, que forma parte de su tesis doctoral; y la traducción italiana de *El perseguido*, de Silvia Semplice (2018), que es uno de los resultados de una beca de investigación y perfeccionamiento para colaborar con el proyecto EMOTHE concedida por la Università degli Studi di Palermo por un periodo de seis meses. Como se puede observar, estas dos últimas son fruto de la investigación universitaria en el entorno del proyecto EMOTHE. La cuarta traducción a destacar es la versión inglesa de *El castigo sin venganza* a cargo de Elizabeth Power, experta en traducir obras literarias anglófonas al español, siendo su *Punishment without Revenge* su primer cometido de traducción del español al inglés. Cabe señalar que se le encargó la traducción tras las dificultades en conseguir permisos para dos traducciones ya publicadas, la de Gwynne Edwards para Oxford University Press (1999), por negativa de la editorial, y la de Jill Booty de 1961, por dificultades en contactar con la traductora, según explica Alejandro García Reidy en comunicación privada.

Quisiéramos resaltar esta capacidad de la Biblioteca Digital EMOTHE de promover y auspiciar nuevas traducciones, aunque hagamos referencia a títulos que no son del teatro clásico español. Así, por ejemplo, las obras italianas *Orbecche* de Giambattista Giraldi Cinzio y *Sophonisba* de Gian Giorgio Trissino cuentan ya con su primera traducción al español, realizadas en ambos casos por Pau Sanchís para nuestra Biblioteca Digital. También se han ‘rescatado’ del cajón traducciones que permanecían inéditas, como las versiones inglesas de *Gl’Ingannati* a cargo de Richard Andrews, y de *The Revenger’s Tragedy* atribuida a Thomas Middleton, a cargo de Fernando Villaverde.

4 Finalidad de las traducciones

En cuanto al escopo o finalidad de las traducciones en relación con el carácter teatral de los textos, consideraremos las opciones de traducir para la actuación en escena frente a la de traducir para la lectura en formato de libro sin considerar su materialización en un

montaje teatral (Marco 2002, 237-8), opciones que habría que imaginar como extremos de una gradación. Definir este tipo de *escopo* en una traducción no resulta fácil ya que, a no ser que venga manifestada explícitamente por el traductor en una introducción, se ha de deducir a partir de la propia traducción y su contexto de producción. De las 17 traducciones de teatro clásico español ya publicadas en EMOTHE, seis son traducciones para la representación teatral. Tres de ellas lo declaran explícitamente: las de David Johnston de *Lo fingido verdadero y Los locos de Valencia*, en sendas introducciones; y la de Vern G. Williamsen de *La discreta enamorada*, que anuncia en su página web que fue representada en la University of Missouri-Columbia en febrero de 1986. Una finalidad escénica es la que explica Matthews en un artículo de 2008,⁹ aunque también se percibe en el propio texto meta, principalmente por el método comunicativo que emplea, en consonancia con el modo de traducir el verso, como veremos más adelante. También se puede deducir un escopo escénico, aunque no como fin primordial, en la traducción de Hélène Tropé, quien nos confirma en comunicación privada que su propósito era «dar a conocer esta comedia en Francia con la esperanza de que se representara algún día si es que algún director se animara a ello». Claramente pensada para una representación es la versión de Sachs-Hamilton de *El vergonzoso en palacio* (2009, i-ix), aún no incluida en la Biblioteca Digital.

En cambio, las traducciones decimonónicas de La Cecilia, Damas-Hinard, Baret, Royer y MacCarthy se ofrecen a un público lector de teatro en colecciones de obras escogidas de un dramaturgo o de una tradición ‘extranjera’, equipadas con estudio introductorio. Por ejemplo, las traducciones de Eugène Baret forman parte de una colección de obras maestras del teatro *étranger*, en la que también hay volúmenes dedicados a Shakespeare y a Schiller. Para Lope de Vega sus editores acudieron a Baret como hispanista, autor de una historia de la literatura española y conocedor del país, como alternativa a las traducciones anteriores de la Beaumelle y de Damas-Hinard (Baret 1869a, ii).

Buscando un término medio entre estos dos polos de traducción para la escena y traducción para el formato libro, se declara la versión inglesa de Ruxandra Stoica de *El bastardo Mudarra*: «para ser entendida en su lectura, con fines académicos, pero también con el fin de completar la función de toda obra dramática al llevar a cabo una puesta en escena posterior» (2017a, 199-201). En comunicación

⁹ Como afirma Matthews, su principal objetivo es la «representabilidad» (*playability*), ofrecer textos en inglés actuables o representables en montajes teatrales en Estados Unidos (2008, 37-8); y sus reflexiones sobre cómo traducir el teatro del Siglo de Oro siempre tienen en cuenta el público espectador a quien va dirigida su traducción.

privada, Josée Gallégo Chin no menciona que haya tenido en cuenta la representabilidad pero sí la lectura en voz alta de su traducción francesa de *Adonis y Venus*, aún no incluida en EMOTHE.

5 La traducción de la polimetría

La polimetría del teatro clásico español ha sido y es una de las mayores dificultades en la traducción, siendo como es la *comedia* un género esencialmente estilizado sustentado por una tradición poética diversa (Dixon 2008, 55-6). En las traducciones publicadas en la Biblioteca Digital EMOTHE podemos observar cuatro tipos de solución según la respuesta formal al problema: en prosa, en verso libre, en versos sueltos y en versos rimados.¹⁰ Si acudimos al ensayo de James Holmes «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms» (1970), las soluciones en verso pueden estudiarse según los cuatro modos de abordar el problema de la forma versal a escoger en la traducción:¹¹ el modo mimético se puede observar en las traducciones en versos rimados y en las que, sin usar la rima sistemáticamente, tratan de mantener el contraste entre versos de distinta longitud; el modo analógico, en la traducción que recurre al *blank verse*; el modo orgánico, en las traducciones en verso libre; y el modo extrínseco (*extraneous*), en el caso particular de las traducciones-adaptaciones de David Johnston.

Para Holmes (1970, 95), el modo mimético describe la traducción que persigue imitar la forma versal del texto de origen. Esto es lo que observamos en las traducciones inglesas de MacCarthy (1873), Matthews (1998b) y Williamsen (1986) en distintos grados de aplicación.

MacCarthy redacta su *Life Is a Dream* con versos en inglés que siguen el mismo patrón de rima y reflejan la longitud de sus correspondientes originales. Vierte en tetrámetros yámbicos (ocasionalmente en pentámetros)¹² los octosílabos castellanos de los romances, redondillas, quintillas, y décimas; los heptasílabos de las silvas los traduce

¹⁰ Además de los ejemplos que aportemos en este artículo, el lector puede cotejar por sí mismo originales y sus respectivas traducciones (excepto en el caso de las versiones de Johnston) mediante las respectivas visualizaciones en paralelo disponibles en la Biblioteca Digital EMOTHE.

¹¹ La soluciones en verso corresponden a lo que Holmes denomina un «metapoema», es decir, una de las formas meta-literarias relacionadas con un texto poético original que aspira a ser un poema en sí mismo, a constituirse en acto de poesía (1970, 91-2).

¹² Cabe recordar que la mayor parte de la poesía inglesa desde mediados del siglo XIV no es ni acentual ni silábica, sino que sigue un sistema silábico-acental en el que las unidades de ritmo (pies) combinan número y posición de acentos y número de sílabas (Shapiro, Beum 1965). Así, una combinación de sílaba átona seguida de sílaba tónica forma un pie yámbico, siguiendo la terminología latina para el contraste entre breve y larga. Un tetrámetro yámbico es un verso de cuatro pies, predominantemente de ritmo yámbico.

en trímetros y a veces en tetrámetros o pentámetros; y los endecasílabos de las octavas reales y silvas en pentámetros principalmente, aunque en ocasiones en hexámetros. Dado que el inglés, con doce fonemas vocálicos, es una lengua en la que resulta más difícil rimar que en español, es realmente impresionante la regularidad con que MacCarthy hace corresponder exactamente los patrones de rimas de las distintas estrofas. Incluso cuando Calderón incluye dos versos paraleados dentro de un romance, «Clarín que rompe el albor / no suena mejor» (Antonucci 2008, vv. 1218-1219), MacCarthy replica el paralelo, aunque en este caso el hexasílabo anómalo «no suena mejor» los traslada como tetrámetro al igual que el resto de los octosílabos:

Never, when the day is near,
Does clarion sound more clear. (1873, vv. 1253-1264)

Condicionado por este propósito de mantener la métrica original está el método traductor de MacCarthy, que podemos identificar como interpretativo-comunicativo, según la categorización de Hurtado ([2001] 2011, 252),¹³ método que le permite priorizar la búsqueda de la rima reorganizando y parafraseando el contenido de los elementos constituyentes de un enunciado. En la práctica, MacCarthy cumple lo anunciado en su introducción: «every speech and fragment of speech are represented in English in the exact number of lines of the original, without the sacrifice, it is to be hoped, of one important idea» (1873, vii-xvi). Es más, no solo consigue no sacrificar ninguna idea, sino que suele añadir. Una de las consecuencias de este mimetismo versal que considera la cercanía del cómputo silábico como longitudes de verso equivalentes, es que la traducción recurre a adiciones y a amplificaciones. Un cálculo aproximado de palabras en el original y en el texto meta revela que este aumenta en un 23%.¹⁴ No por evidente hay que dejar de señalar que el inglés es una lengua con mayor cantidad de monosílabos que el español, y que en ocho o en once sílabas en español generalmente se transmite menos cantidad de información que en ocho u once sílabas en inglés. Así, por ejemplo, cuando Rosaura se describe «ciega y desesperada» con dos adjetivos

¹³ Hurtado define este método traductor básico como el que «se centra en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario; se mantiene la función y el género textual» ([2001] 2011, 252). La tarea de identificar el método traductor desde la única evidencia del texto meta publicado no es fácil. Si bien se podría argumentar que la traducción de MacCarthy no tiene la misma finalidad de ser un texto para la representación escénica que la obra calderoniana, la imitación de la métrica original sí que persigue producir el mismo efecto.

¹⁴ El cálculo aproximado, en esta y en otras traducciones descritas, se ha realizado dividiendo el número de palabras del texto electrónico de la traducción por el de la obra original, incluyendo las acotaciones y las didascalías de interlocutores.

(v. 13), MacCarthy la describe con tres, «Benighted, desperate, blind» (v. 13) para mantener el patrón de trímetro al que se ha obligado.

Las licencias que se toma MacCarthy con respecto a la longitud del verso son poco frecuentes. Por ejemplo, la combinación habitual de heptasílabos y endecasílabos rimados en pareados, propia de las silvas, la traduce MacCarthy con igual combinación de trímetros y pentámetros, pero en los versos 15-16 recurre a tetrámetro y hexámetro respectivamente, de manera que respeta el contraste de longitud dentro del pareado.

For I, without a guide,
Save what the laws of destiny decide,
Benighted, desperate, blind. ← trímetro
Take any path whatever that doth wind ← pentámetro
Down this rough mountain to its base, ← tetrámetro
Whose wrinkled brow in heaven frowns in the sun's bright face. ← hexámetro

(MacCarthy 1873, vv. 11-16)

El mimetismo de la longitud no es siempre tan exacto, como se puede observar en la silva de Rosaura que empieza en el verso 1548: si contrastamos los esquemas del texto original y de la traducción, representando con números arábigos las sílabas en el texto original y con número romanos los pies métricos del texto meta,

texto original: 7 a - 11 a - 7 b - 11 b - 11 c - 7 c - 11 d - 11 d

texto meta: V a - VI a - III b - V b - III c - V c - III d - V d

observamos que mientras Calderón rompe la alternancia entre heptasílabos y endecasílabos acabando el parlamento con dos endecasílabos (vv. 1555-1556), MacCarthy continúa con la alternancia entre versos cortos y largos, acabando el parlamento con un trímetro (en negrita en la siguiente cita) seguido de un pentámetro (vv. 1609-1610), al tiempo que inicia el parlamento con un leve contraste entre pentámetro y hexámetro:

(Siguiendo a Estrella vengo,
y gran temor de hallar a Astolfo tengo,
que Clotaldo desea
que no sepa quién soy y no me vea,
porque dice que importa al honor mío;
y de Clotaldo fío
su efeto, pues le debo, agradecida,
aquí el amparo de mi honor y vida.)

To wait upon Estrella I come here,
And lest I meet Astolfo tremble with much fear;
Clotaldo's wishes are
The Duke should know me not, and from afar
See me, if see he must.
My honour is at stake, he says; my trust
Is in Clotaldo's truth.
He will protect my honour and my youth.

Para la rima de los romances, MacCarthy consigue emular el patrón asonante, a menudo recurriendo a vocales o diptongos cercanos. Así, en el primer romance (Antonucci 2008, vv. 103-272), MacCarthy hace rimar «imparted» (1873, v. 281) y «guards me» (v. 290), cuya vocal tónica es una ‘a’ larga, abierta, anterior y no redondeada, con palabras como con «passage» (v. 288) y «capture» (v. 294), con ‘a’ breve, casi abierta, anterior, y no redondeada. En el romance del inicio de la tercera jornada, la rima asonante en los versos en inglés se basa en la ‘i’ casi cerrada y semi anterior, como en «prisoned» (v. 2272), «kill me» (v. 2274), «living» (v. 2276), pero también encontramos «believe it» (v. 2278) con ‘i’ larga cerrada y anterior, y «virtue» (v. 2280) con una ‘e’ semiabierta central no redondeada. A veces deja caer una rima consonante: «faint-hearted» (v. 286), que rima totalmente con «imparted» (v. 281).

Otra de las consecuencias de esta solución mimética es que, en lo que concierne a este aspecto formal, el texto meta está ‘extranjerizado’ o exotizado, siguiendo los términos propuestos por Venuti,¹⁵ puesto que su lector anglófono se encuentra con estrofas extrañas a su propia tradición poética: para este lector son combinaciones extrañas los grupos de tetrámetros yámbicos con un esquema de rima similar a las ‘décimas’, ‘redondillas’ y ‘quintillas’, y mientras la octava real tiene su correspondiente exacto en la *ottava rima*, esta estrofa (que es, por ejemplo, la del poema narrativo *Don Juan* de Lord Byron) no es tan conocida comparativamente (Shapiro, Beum 1965, 123). Desde el planteamiento descriptivo de Toury (1995, 53-69), MacCarthy lleva su traducción hacia el polo de su adecuación a las convenciones de la cultura de partida, al seguir casi religiosamente este modo mimético, un método que Maggi (2020, 335) describe como «experimentalismo *foreignizing*», pues resulta de la experiencia de MacCarthy de experimentar diversas opciones para mantener la métrica del original.

Un modo mimético podemos apreciar también en la traducción de Dakin Matthews de *La verdad sospechosa*, igualmente realizada con un método interpretativo-comunicativo. Las redondillas del original están traducidas con idéntico patrón de rimas abrazadas *abba*, *cddc*, etc., con rima consonante en la mayoría de los casos, y en tetrámetros principalmente, con recurso frecuente al pentámetro. Igualmente, las quintillas están vertidas con combinaciones similares de dos rimas en grupos de cinco versos, si bien no sigue exactamente el mismo patrón que los versos correspondientes del

¹⁵ Venuti (1995, 20) reformula como «extranjerizante» (*foreignizing*) y «naturalizante» (*domesticating*) lo que en 1813 definió Schleiermacher como los «métodos» de traducción: el que acerca al lector de la traducción a la cultura de partida, y el que, en sentido contrario, acerca la traducción a la cultura de llegada ([1813] 2000).

original. Así, la primera quintilla de la obra, con un esquema *ab-ab* (Ferrer Valls 2015, vv. 961-965), la traduce Matthews como *ab-baa* (1998b, vv. 961-965), desatendiendo la condición de no formar un pareado con los dos últimos versos del grupo (Quilis 1975, 99). A veces recurre a algún pentámetro (por ejemplo, vv. 975, 985). Como vemos, el mimetismo versal no es exacto, ni parece que sea el objetivo de Matthews, sino que también aplica un criterio funcional. Para las tiradas de romance, Matthews recurre a tres soluciones. La más frecuente es un patrón similar en el que riman los versos pares de series de tetrámetros, lo que Matthews denomina «*loose ballad*» (2008, 45), aunque en vez de mantener la misma rima 'e/o' a lo largo de la tirada, Matthews cambia la rima cada cuatro versos (vv. 1396-1523, 2718-2975, 3049-3107). En una ocasión, al final de la escena 9, cierra la tirada con un pareado, convención típica del teatro inglés en *blank verse*:

D.G. Bien se ha hecho.	D.G. Well, that went well!
TR. ¿Y cómo bien?	TR. Oh yes—quite well.
Que yo pensé que hoy probabas en ti aquel salmo hebreo, que brazos cortados sana.	I thought perhaps you had used that spell On him, that Hebrew incantation, That reverses amputation.
(Ferrer Valls 2015, vv. 2971-2975)	(Matthews 1998b, vv. 2971-2975)

Y los cuatro últimos versos de la traducción acaban con un patrón similar al serventesio, pero con pentámetros en los dos últimos.

Y aquí verás cuán dañosa es la mentira, y verá el Senado que en la boca del que mentir acostumbra, es la verdad sospechosa. (Ferrer Valls 2105, vv. 3108-3112)	And now at last you understand! And they do too! You can get stung By lying! The sword of truth gets rusted When it isn't used. And on a lying tongue— Like yours—even The Truth Can't Be Trusted! (Matthews 1998b, vv. 3108-3112)
---	---

La segunda solución para el romance es el mismo patrón pero con esquema de rima encadenada *abab* (vv. 1524-1731), lo que Matthews denomina «*tight ballad*» (2008, 45). Y la tercera solución, la más llamativa, es el *heroic couplet* (vv. 665-748), serie ilimitada de pentámetros pareados, versificación común en el *heroic drama* de la época de la Restauración en la segunda mitad del siglo XVII. Matthews explica que hace distinguir deliberadamente las tres mentiras de Don García (vv. 665-748, 1524-1711 y 2718-2773) con estas soluciones distintas de «*heroic couplet*», «*tight ballad*» y «*loose ballad*» (2008, 45). A diferencia de la rima asonante en español, Matthews continúa usando rima consonante de manera general. Los tercetos encadenados (vv. 2976-3048) están igualmente traducidos como pentámetros en

tercetos encadenados, una forma conocida en la tradición inglesa con el nombre originario en italiano de *terza rima*. Finalmente, las décimas en los versos 2476-2535 están vertidas con idéntica versificación.

La rima en todas las estrofas, incluido el romance, es en general consonante, pero se observan usos de rimas cercanas («love» v. 115 con la proposición «of» v. 114; «orchestras» v. 681 con un acento secundario en la última sílaba de esta palabra que Matthews hace rimar con el verbo «was» v. 682; «words» v. 2731 con «sword» v. 2733) e incluso rima visual («have» v. 1724 con el diptongo «save» 1726). Llama la atención el recurso a encabalgamientos abruptísimos que cortan palabras en dos, como en el siguiente pasaje en tercetos, en el que la sílaba tónica de «Salamanca» se hace rimar con la tónica de «honorable», ambas al final de sus respectivos versos:

GARCÍA	Don Juan de Sosa can be of help to us— To witness to that thing in Salaman- ca.
BELTRÁN	That you should need his help—it's infamous! Till I assure him our proposal's hon- orable, kindly delay all mention of That business.
JUAN DE LUNA	Beltrán, my friend!
BELTRÁN	My friend, Don Juan! (Matthews 1998b, vv. 3015-3020)

Matthews también recurre, raramente, a la partición de una palabra entre versos encabalgados para mantener la longitud del verso, como en los tetrámetros

His life was rescued by the Ag-
nus Dei medal he displayed. (Matthews 1998b, vv. 2738-2739)

Como el propio Matthews explica, estas decisiones para con la rima obedecen a la estrategia deliberada de conseguir que el verso rimado no resulte un elemento distanciador en la experiencia estética de la obra como verso, que suene «contemporáneo» y «natural» hasta el punto de minimizar la artificiosidad del verso rimado en la escena, a la que el espectador anglofono está a penas acostumbrado (2008, 39-40).

Como vimos en la traducción de MacCarthy, el mimetismo versal lleva inevitablemente a adiciones y amplificaciones, a causa del carácter monosilábico del idioma inglés.¹⁶ Así, en «Well, get inside and

¹⁶ Comparando la cantidad de palabras (y salvando las diferencias estructurales entre un idioma y otro), la traducción de Matthews tiene aproximadamente un 36% más

rest. Go on!» Matthews dobla la exhortación original «Entra, pues, a descansar» (v. 9); «García» en «Sirve desde hoy a García» se amplifica a «my son García» (v. 13); y en la imagen del toro embravecido, Matthews añade la figura del picador:

Como el toro a quien tiró
la vara una diestra mano,
arremete al más cercano
sin mirar a quien le hirió,
así yo con el dolor (Ferrer Valls 2015, vv. 197-201)

A bull that's stuck by an expert blow,
Lashes out at whoever's nearby
Without even bothering to try
To find the picador, and so
Do I, overwhelmed with grief (Matthews 1998b, vv. 197-201)

Este fenómeno se agudiza cuando Matthews vierte los octosílabos del primer romance de la obra (vv. 665-872) en un verso con mayor cantidad silábica, en los pentámetros del *heroic couplet*. Así, en el siguiente intercambio

DON GARCÍA Pues hoy te informa de todo.
TRISTÁN Eso queda por mi cuenta.
(Ferrer Valls 2015, vv. 804-805)

traducido como

GARCÍA Go find out all you can immediately.
TRISTÁN I'll take good care of it—leave it to me.
(Matthews 1998b, vv. 804-805)

Matthews añade un adverbio multisilábico como «immediately», y duplica el mensaje de «Eso queda por mi cuenta» en dos frases en el mismo verso. Al comienzo de este romance, lo que solo son «olmos» en v. 667, Matthews los adorna con dos adjetivos «The high and overshadowing elms»; y el sujeto de la oración, «una... mesa» (v. 670), se convierte en el texto meta en una mesa que se encuentra en un escondido claro del paisaje que describe Don García:

A secret clearing, black as the face of night,
In which there stood a table, clean and bright. (Matthews 1998b,
vv. 667-668)

de texto, proporción mayor que la de la traducción de MacCarthy.

En general el contenido léxico de cada verso en la traducción de Matthews suele coincidir con sus correspondientes originales, aunque también es frecuente la redistribución: así, en el ejemplo anterior, «mesa» (v. 670) tiene su equivalente «table» dos versos antes, y en esa misma oración «a lo español» en el verso 672 tiene su equivalente «Of Spain» en el verso anterior.

En definitiva, Matthews consigue una traducción que mimetiza la versificación original en gran parte, manteniendo la variación entre estrofas, y ofreciendo al lector anglófono formas exóticas como las décimas y quintillas, como hiciera MacCarthy, pero también algunas formas de la propia tradición inglesa como el *heroic couplet* para verter los tercetos.

La traducción en verso de Maria Grazia Profeti de *El castigo sin venganza* puede considerarse como mimética, según los modos categorizados por Holmes, en tanto que busca una correspondencia formal en la longitud de los versos y en la rima de ciertas estrofas, aunque recurre a versos sueltos como pauta general. La rima no es para Profeti el elemento de identidad entre original y texto meta: un 80% aproximadamente de los versos traducidos no están rimados. Entre los versos sueltos hay alguna rima esporádica. En los equivalentes a las redondillas de Lope aparecen rimas más frecuentemente pero sin una pauta regular. Solo hay rima sujeta a un esquema preconcebido en las silvas, en la breve sección de endecasílabos pareados (vv. 2465-2483) y en el soneto (vv. 1797-1810), con rima asonante principalmente, y aún así el mimetismo tampoco es absoluto en la combinación de rimas al final del soneto.

Como hemos observado, el mimetismo de la traducción de Profeti se basa en el contraste en la longitud versal, de modo que los versos de arte menor, los octosílabos de redondillas, romances, décimas y quintillas, y los heptasílabos de las dos primeras silvas los traduce Profeti como *ottonari*; los heptasílabos de las sextinas y de la tercera silva los convierte en *settenari*; y los endecasílabos de las silvas, las sextinas, los tercetos encadenados, los endecasílabos pareados, la octava real y el soneto los vierte en *endecasillabi*. En ocasiones Profeti recurre a aumentar levemente el número de versos en un parlamento: por ejemplo, los diez octosílabos de Ricardo al principio de la obra (vv. 5-14) se convierten en la traducción en 12 versos y casi medio; o en el primer parlamento largo de Cintia (vv. 83-128) los 36 versos del texto español tienen su equivalente en 38 *ottonari*; y la primera sextina del Duque en vv. 2612-2617 se vierte en siete versos en la traducción (Profeti 1989, vv. 2677-2683), en vez de mantener los seis del original.

No sé cómo he podido
mirar, Conde traidor, tu infame cara.
¡Qué libre! ¡Qué fingido!
Con la invención de Aurora se repara
para que yo no entienda
que puede ser posible que me ofenda.
(García Reidy 2015, vv. 2612-2617)

Non so come ho potuto
guardare, traditore, la tua faccia.
Che spudorato! Che finto!
Con questa storia di voler sposare
Aurora si fa schermo,
perché io non capisca
quanto è possibile il suo tradimento.
(Profeti 1989, vv. 2677-2683)

En total, los 3021 versos lopescos se reflejan en la traducción con un leve aumento a 3099 versos. Un efecto de esta elección translativa que prioriza la correspondencia en el ritmo dado por la longitud de los versos sobre la correspondencia en la rima es que los contrastes entre estrofas que elabora Lope quedan difuminados al oído y a la vista: una secuencia en la que alternan redondillas, tiradas de romance, y décimas entre los versos 1196 y 1682 se difumina en la traducción en *ottonari* sueltos con alguna rima ocasional.

En la traducción inglesa de Williamsen de *La discreta enamorada* podemos observar un menor grado de mimetismo versal. En primer lugar, Williamsen recurre a veces a la prosa: un 8,6% de los 3088 versos originales están vertidos en prosa.¹⁷ La versificación predominante de Williamsen es el pareado de versos de longitud irregular, aunque principalmente versos tetrámetros (u octosílabos), con frecuencia acompañados de pentámetros, y con rima mayormente asonante. Esta versificación la utiliza para las redondillas y quintillas (las dos estrofas más usadas por Lope en esta obra, según las estadísticas en la edición de Burgos [2019]) y en la mayoría de las tiradas de romance y de endecasílabos sueltos (tercera y cuarta estrofa más utilizada, respectivamente). La correspondencia entre distintos tipos de versificación del original y del texto meta no guarda una estricta coherencia (quizás no era ese el objetivo de Williamsen). Si bien la mayoría de los endecasílabos sueltos los vierte en prosa, solo en una tirada (Burgos 2019, vv. 2441-2467) Williamsen utiliza los tetrámetros pareados ([1986]).

¡Favor, señores! Socorredme presto,
que me mata este bárbaro tirano.
(Burgos 2019, vv. 2441-2442)

Help me! Ladies, help me please!
That wild man is trying to kill me.
(Williamsen [1986], vv. 1991-1992)

Para las tres secuencias de octavas reales, recurre en las dos últimas (vv. 2024-2071, y 2943-2966) a la prosa, como hemos señalado,

¹⁷ El porcentaje está extraído a partir del análisis estadístico en la edición digital de *La discreta enamorada* a cargo de Gemma Burgos (2019) en la Biblioteca EMOTHE.

y en la primera secuencia recurre a cuartetos de trímetros con rima abrazada, no siempre de manera regular (vv. 1912-1927). Y si la mayor parte de tiradas de romance las vierte en tetrámetros y pentámetros pareados (vv. 991-1108), en el final de la Jornada I, Williamson elabora un patrón único de pareado seguido de cuarteto (principalmente en tetrámetros).

Pues con discreción tan alta
supo engañar a dos viejos
de edad y experiencia tanta;
y enamorada de quien
apenas le vio la cara,
ha dicho su pensamiento,
y le han entendido el alma:
bien la podemos llamar
la discreta enamorada.
(Burgos 2019, vv. 1100-1108)

If she were able to fool those two
in spite of their age and experience too;
if, with great discretion,
she were able to make good use
of this opportunity she's run into;
if having felt affection
for someone she's hardly had time to inspect,
she could let him know her soul's intent;
if she could also foresee
his response, knowing he'd comprehend;
in talking of her, it might well be said:
she's IN LOVE BUT DISCREET.
(Williamson [1986], vv. 828-839)

Extrañamente, los tercetos encadenados de Lope (vv. 497-545) están vertidos en prosa, opción que es más comprensible en los versos sin rima de los endecasílabos sueltos, o con poca densidad de rima de los romances.

Dos estrofas peculiares sí que tienen un tratamiento más mimético. Los dos sonetos que tiene la obra los traduce Williamson como soneto con pentámetros: en el segundo caso (Burgos 2019, vv. 2616-2629) con el mismo patrón de rimas de cuartetos y tercetos encadenados, y en el primer caso (Burgos 2019, vv. 1204-1217) con una ligera variación en los tercetos, que riman *def, fed*.

Oh Suspicion! How rightly you've been compared
to a swarm of gnats drawn to love, whose flames
provide the fumes in which you are conceived.
What matter, since whenever I'm relieved
by sleep, fatigued by playing love's games,
Jealousy's trumpet awakens me with its blare?
(Williamson [1986], vv. 920-925)

En todo caso, no naturaliza el soneto adoptando la estructura del soneto inglés con tres cuartetos y un pareado final (Shapiro, Beum 1965, 138-9). Por último, para el villancico (Burgos 2019, vv. 1129-1139) Williamson configura una estructura única en la que alternan tetrámetros y dímetros, rimando *abaccbccbabac*, y manteniendo la repetición de versos como en el original.

When your beauty stands before me,
I sigh with love;
and when you are no longer seen
I sigh with desire.
When I note the warmth of your fire,
I thrill with love;
but when icy disdain is in your eyes,
I sigh and retire.
When your beauty stands before me,
I sigh with love;
and when you are no longer seen
I sigh with desire. (Williamson [1986], vv. 854-865)

Uno de los efectos del uso predominante de tetrámetros (y pentámetros) pareados es que en ocasiones el texto meta no refleja los cambios de estrofa, como ocurre en gran parte de la traducción de Profti. Así, desde que finaliza el primer soneto en la segunda jornada, Lope recurre a redondillas, endecasílabos sueltos, redondillas, quintillas y otra vez redondillas, mientras que todos estos versos los traduce Williamson en pareados; y de manera similar ocurre al comienzo de la tercera jornada hasta la aparición del segundo soneto: la variación de redondillas, quintillas y endecasílabos sueltos se uniformiza en la traducción con los pareados. La rima es generalmente asonante, pero también recurre Williamson a rimas 'oblícuas' como «braggart - smart», «me - crazy» (vv. 55-58), «happy - security» (vv. 2143-2144), «chamber - figure» (vv. 2147-2148) o «experience - offense» (vv. 2037-2038). Otra de las características de la versificación de Williamson es que no siempre hay una correspondencia en el número de versos: a veces dos versos del original están fundidos en uno solo, y en otras ocasiones, muy pocas, la redistribución supone mayor número de versos en el texto meta, como ocurre en la traducción de la primera secuencia de octavas reales, en la que los endecasílabos los traduce Williamson por versos más cortos, generalmente trímetros: así, la primera octava (Burgos 2019, vv. 1912-1919) la traduce en diecisiete trímetros (Williamson [1986], vv. 1502-1518), y la segunda octava (vv. 1920-1927) en veinte trímetros (vv. 1519-1538). En un cálculo aproximado de número de palabras, la traducción de Williamson tiene un 20% más de texto que la obra original, dato que confirma una pauta observada en las traducciones en verso al inglés descritas hasta ahora.

Un modo analógico de traducir el verso es el que podemos apreciar en la traducción inglesa de Elizabeth Power de *El castigo sin venganza* (2018). Holmes define este enfoque cuando el traductor busca la correspondencia o identidad entre original y texto meta en la función que la versificación original tiene en su tradición literaria, y por tanto escoge la versificación que desempeña una función pa-

ralela en la tradición de la cultura meta (1970, 95). En la tradición teatral inglesa contemporánea a Lope de Vega, es el *blank verse* (secuencia ilimitada de pentámetros yámbicos sueltos) la versificación predominante, a menudo combinada con la prosa y con otras estrofas como pentámetros en pareado (generalmente al final de un parlamento significativo o de una escena), secuencias de pentámetros en pareado o *heroic couplets*, y otros metros más cortos utilizados en las canciones (Baum 1922, 133-50; Wright 1988, 81-115). Y es esta forma *blank verse* la que Elizabeth Power utiliza en su traducción *Punishment without Revenge*, de manera sistemática. Hasta las estrofas más singulares como el soneto (García Reidy 2015, vv. 1797-1810), las sextinas (vv. 700-735 y 2612-2634), o los tercetos (vv. 114-1196 y 2289-2340) están vertidos en pentámetros sueltos. La diferencia silábica del español y el inglés mencionada anteriormente produce dos efectos en la traducción de Power. Por una parte, se reduce el número de versos en bastantes parlamentos, sobre todo en aquellos escritos en estrofas de arte menor. Así, hay parlamentos de dos octosílabos en una secuencia en romance (vv. 340-341 y 342-343) que se expresan en el texto meta en un solo pentámetro (Power 2018, vv. 252 y 253); la décima de Casandra (vv. 468-497) de treinta octosílabos se convierte en 19 pentámetros (Power 2018, vv. 339-357); el parlamento de Ricardo de diez octosílabos (vv. 5-14) es en el texto meta una intervención de siete pentámetros; y en la misma secuencia de redondillas, los 36 octosílabos del primer parlamento largo de Cintia (vv. 93-128) se comprimen en 25 pentámetros en inglés (Power 2018, vv. 63-87). Incluso los catorce endecasílabos del soneto en boca de Federico (vv. 1789-1810) se reducen a doce pentámetros sueltos (Power 2018, vv. 1268-1279). Por otra parte, Power recurre en ocasiones a adiciones para ajustar octosílabos a la medida de pentámetros, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Después que me dé la mano,
sabrá quién soy Vuestra Alteza.
(García Reidy 2015, vv. 396-397)

Once you have given me your sweet hand to kiss,
Your Highness will be told just who I am.
(Power 2018, vv. 290-291)

En un cómputo aproximado global, la traducción de Power también ofrece más texto que el original loresco: un 14%, una cifra menor en comparación con las de las traducciones ‘miméticas’ al inglés de Matthews (36%), MacCarthy (23%) y Williamsen (20%).

Además, en ocasiones Power reorganiza de manera distinta el juego de versos compartidos entre distintos interlocutores, como en este ejemplo:

FEBO	Será remedio casarte.	FEBO	'Twill do you well to marry.
RICARDO	Si quieres desenfadarte, pon a esta puerta el oído.	RICARDO	If you want Some entertainment, listen at this door.
DUQUE	¿Cantan?	DUKE	Are they singing?
RICARDO	¿No lo ves?	RICARDO	Can you not tell?
DUQUE	¿Pues quién vive aquí?	DUKE	But who Is it lives here?
RICARDO	Vive un autor de comedias.	RICARDO	It is a theatrical manager.
FEBO	Y el mejor de Italia.	FEBO	And he's the best in Italy, what's more.
DUQUE	Ellos cantan bien. ¿Tiénelas buenas?	DUKE	They do sing well! And does he perform good plays?
RICARDO	Están entre amigos y enemigos:	RICARDO	It all depends on whether you're foe or friend: (Power 2018, vv. 119-125)

(García Reidy 2015, vv. 174-182)

Por otra parte, el de Elizabeth Power es más bien un *blank verse* al estilo de John Webster, laxo, sin una regularidad estricta en el ritmo yámbico (Baum 1922, 146-50; Shapiro, Beum 1965, 145-6). En definitiva, la traducción de Power naturaliza la obra lopesca, buscando mayor aceptabilidad en el lector meta.

El tercer modo de enfocar el problema de la traducción del verso es el que Holmes denomina «orgánico» y que define como el que parte del material semántico del texto original para adoptar su propia forma poética según se desarrolla la traducción (1970, 96). Este es el modo que podemos apreciar en la traducción – aún inédita – de Josée Gallégo Chin de *Adonis y Venus*, ya que vierte la polimetría lopesca en lo que podríamos describir como verso libre, versos que no siguen ningún esquema de rima y con diferente longitud sin apreciarse un patrón regular o preconcebido. Gallégo Chin no busca la equivalencia en la forma externa del texto original, sino que hace derivar la forma versal de su traducción del propio contenido del original. Esta opción le permite mantener el número de versos de cada parlamento y el juego de versos compartidos; y le da flexibilidad para en ocasiones recurrir a alguna explicitación que requiera ‘alargar’ el verso, en equilibrio con su propósito estético.

El cuarto y último modo, según la categorización de Holmes, es el modo «extrínseco» (*extraneous*) en el que, a diferencia de los tres modos anteriores, el traductor no opta por una forma versal que derive del texto original, que esté implícita en la forma externa (modo mimético) o el contenido (modo orgánico) del original (Holmes 1970, 97). No sin ciertas reservas, concluimos que este modo puede describir la opción de David Johnston en las dos traducciones que actualmente muestra la Biblioteca Digital EMOTHE, las de *Lo fingido verdadero* (*The Great Pretenders*) y *Los locos de Valencia* (*Madness in Valencia*). Johnston compone sus traducciones en versos sueltos de

ocho sílabas, en su gran mayoría, obliterando toda distinción entre redondillas, romances, quintillas, octavas reales, endecasílabos sueltos, sonetos, etc.¹⁸ La ausencia de rima la justifica Johnston porque la rima en inglés es un elemento mucho más marcado que en español: en castellano se obtiene frecuentemente por la sufijación e inflexión gramatical, mientras que en inglés la rima está más relacionada con la semántica (2009, 67). No nos parece que la decisión de usar este molde de versos sueltos de ocho sílabas, aplicado de manera sistemática, proceda de ningún mimetismo de la forma original (en la que hay octosílabos pero también heptasílabos y endecasílabos) ni que derive del contenido, sino que con él Johnston preserva la importancia de la expresión en verso del original, al tiempo que impone su orden en la reescritura de los parlamentos (2004, 15). A diferencia de la opción de Profeti de versos sin rima sistemática para *El castigo sin venganza*, Johnston no equipara endecasílabos castellanos con pentámetros o versos de diez sílabas en inglés: los pasajes con octavas reales, los endecasílabos sueltos y los sonetos en el original, los reescribe igualmente Johnston en inglés en versos de ocho sílabas sueltos en la mayoría de los casos. En ocasiones, recurre a versos de cinco sílabas en pasajes que destacan por su significación dramática, como en el último parlamento de Ginés (Genesius en inglés) en *Lo fingido verdadero*, en el que los 24 octosílabos del romance (Cattaneo 1992, vv. 3098-3121) los reescribe en once versos de cinco sílabas (Johnston 1992b, vv. 1944-50) – compresión que ilustra una de las prácticas de Johnston en su traducción-adaptación. Mantener el número de versos de los parlamentos tampoco es un principio que rige la versión de Johnston: así, la octava real de Marcio al principio de la obra, se convierte en 15 versos sueltos de ocho sílabas; y la siguiente, de Curio (Cattaneo 1992, vv. 9-16), en 12 versos; si bien, la octava real de Maximiano (vv. 17-24) tiene su correspondencia en ocho versos de la misma longitud. También encontramos expansiones de dos a tres versos (Cattaneo 1992, vv. 134-35, 878-889). Podría interpretarse que el método de Johnston es más bien orgánico, pero el propio Holmes (1970, 98) reconoce que el modo extrínseco es, en algunos casos, una forma colateral del modo orgánico.

El resto de las traducciones analizadas son en prosa: once de diecinueve. Con esta proporción constituyen una mayoría, y a su vez, la mayoría corresponden a las traducciones históricas del siglo XIX, al francés y al italiano. Ni La Cecilia, Damas-Hinard, Baret, ni Royer explican su decisión, que está en línea con otras traducciones del teatro de la época (por ejemplo, las de la obra de Shakespeare a cargo

¹⁸ Utilizamos el término ‘verso de ocho sílabas’ en vez de octosílabo o incluso tetrametro (yámbico) porque así lo describe el propio Johnston: «eight-beat line» (2009, 68), «most lines are given in eight beats» (2004, 15).

de François-Victor Hugo) y con el método traductor literal empleado, propio de lo que se ha llamado el «literalismo histórico» del siglo XIX (Hurtado [2001] 2011, 251). Entre las traducciones en prosa más recientes, Tropé justifica (en comunicación personal) la renuncia a la versificación por la prioridad concedida a la fidelidad al significado del texto original, aunque se intenta crear o reproducir rimas si no alteran el sentido. Sachs-Hamilton concede que la falta de tiempo y de habilidades poéticas le llevaron a traducir en prosa, en vez de alguna forma de verso que, a no ser que estuviera muy bien ejecutada, resultaría alienante para el público del montaje, o podría ser demasiado artificiosa, como juzga el resultado de la traducción en *blank verse* de *El vergonzoso en palacio* de J. Browning y F. Minelli (2009, v-vi).

6 Conclusiones

Describas estas traducciones, el lector habrá comprobado la variedad de procedencias, finalidades, métodos y modos de traducir el verso que ofrecen. Esta diversidad da cuenta de las variables que inciden en los criterios de selección de las traducciones a incluir en la Biblioteca Digital. Un criterio básico inicial es ofrecer traducciones directas (no realizadas indirectamente a través de otra lengua) y fiables en el sentido de que muestran un alto porcentaje de exactitud semántica (que no muestran un excesivo número de errores de contrasentidos), sin excesivas omisiones o lagunas. A partir de aquí, sopesamos dar prioridad a una traducción de valor histórico que ejemplifique la circulación de textos en Europa desde el siglo XVI (Oleza 2013, 153) o a una traducción moderna. En este punto influye enormemente la disponibilidad de la traducción por cuestiones de derechos de explotación. Las traducciones históricas no suponen un problema porque están en dominio público, pero las modernas pueden encontrarse con las comprensibles reticencias de las editoriales en conceder permiso de reproducción a una biblioteca digital que ofrece sus textos en acceso abierto sin restricciones. Si el original está en verso, total o parcialmente, preferimos una traducción que refleje el aspecto versal a una traducción totalmente en prosa, pero optamos por una traducción en prosa antes que una versión en verso que no esté completa.

Para concluir este artículo, apuntaremos lo que queda por recorrer en la Biblioteca Digital para cumplir el objetivo de que cada obra esté acompañada de al menos una traducción. De las setenta obras del teatro clásico español que se han planificado, hay publicadas o en proceso diecinueve traducciones, por lo que aún queda un buen número, alrededor de cincuenta, por incorporar. Como es lógico, los títulos más reconocidos como *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea* cuentan con un amplio abanico de traducciones, mientras que los títulos de dramaturgos como Moreto, Rojas Zorrilla o Coello, cuentan

con menos opciones. En ambos casos, y por la experiencia que hemos tenido, puede que finalmente el criterio determinante sea el de las restricciones que imponen los derechos de explotación. El caso de la traducción francesa de *El castigo sin venganza* descrito anteriormente es un ejemplo. Esperamos que, en un plazo corto de tiempo, podamos suplementar este artículo con la descripción de una veintena más de traducciones.

Bibliografía

- Antonucci, F. (ed.) (2008). *Pedro Calderón de la Barca: la vida es sueño*. Barcelona: Crítica. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0020_LaVidaEsSueño.php.
- Baret, E. (trad.) (1869a). «*Le châtiment sans vengeance*». *Oeuvres dramatiques de Lope de Vega*. Vol. 1, *Drames*. Paris: Librairie académique Didier et Cie, 335-99. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0077_LeChatimentSans-Vengeance.php.
- Baret, E. (trad.) (1869b). «*Mudarra le bâtard*». *Oeuvres dramatiques de Lope de Vega*. Vol. 1, *Drames*. Paris: Librairie académique Didier et Cie, 407-74. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0207_MudarraLeBatard.php.
- Baum, P.F. (1922). *The Principles of English Versification*. Cambridge: Harvard University Press.
- Burgos, G. (ed.) (2019). *Lope de Vega: La discreta enamorada*. Valencia: ARTELOPE - EMOTHE Universitat de València. https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0560_LaDiscretaEnamorada.php.
- Cattaneo, M.T. (ed.) (1992). *Lope de Vega: Lo Fingido Verdadero*. Roma: Bulzoni Editore. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0044_LoFingidoVerdadero.php.
- Corbellini, N. (2013). «Edición digital de *Lo fingido verdadero*: Herramientas para leer traducciones y tradiciones». *Revista sobre Teatro Áureo*, 7, 193-205. https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca/pls/public/docs/FWG/GSC/Publication/5478/122/10128/1/214771/6/00000523773_10CorbelliniNatalia.pdf.
- Cot, J. (éd.) (1704). «Lope de Vega: *Nouvelle Pratique de Théâtre*». *Pièces fugitives d'histoire et de littérature anciennes et modernes, Avec les nouvelles histoires de France et des pays étrangers sur les ouvrages du temps et les nouvelles découvertes dans les arts et les sciences*. Paris: s.e. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0025_NouvellePratiqueDeTheatre.php.
- Damas-Hinard, J.-J.-S.-A. (trad.) (1845). «Calderón de La Barca: *La vie est un sogné*». *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*. Vol. 1, *Calderón*. Paris: Librairie de Charles Gosselin, 318-74. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0023_LaVieEstUnSogné.php.

- Dixon, V. (2008). «Translating the Polymetric ‘Comedia’ for Performance, with Special Reference to Lope de Vega’s Sonnets». Paun de García, S.; Larson, D.R. (eds), *The Comedia in English Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis, 54-65.
- Dixon, V. (trans.) (2009). «Lope de Vega: *New Rules for Writing Plays at This Time*». *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo dirigido a la Academia de Madrid de Lope de Vega*. Almagro: Festival de Teatro Clásico de Almagro; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0116_NewRulesForWritingPlaysAtThisTime.php.
- Ferrer Valls, T. (ed.) (2015). *Juan Ruiz de Alarcón: La Verdad Sospechosa*. TC/12 - Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMO-THE0013_LaVerdadSospechosa.php.
- García Reidy, A. (ed.) (2015). *Lope de Vega: El Castigo Sin Venganza*. TC/12 - Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMO-THE0003_ElCastigoSinVenganza.php.
- Holmes, J.S. (1970). «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms». Holmes, J.S.; Popovic, A. (eds), *The Nature of Translation*. The Hague: Mouton, 91-105.
- Hurtado Albir, A. [2001] (2011). *Traducción y Traductología*. 5a ed. Madrid: Cátedra.
- Johnston, D. (1992a). «Introduction. Lope de Vega and the New Art of Writing Plays». Johnston 1992b, 5-15.
- Johnston, D. (trans.) (1992b). *The Great Pretenders and The Gentleman from Olmedo. Two Plays by Lope de Vega*. Bath: Absolute Classics. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0046_TheGreatPretenders.php.
- Johnston, D. (trans.) (1998). *Lope de Vega: Madness in Valencia [Los Locos de Valencia]*. London: Oberon Books. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0230_MadnessInValencia.php.
- Johnston, D. (trans.) (2004). *Lope de Vega: The Dog in the Manger*. London: Oberon Books.
- Johnston, D. (2008). «Lope de Vega in English: The Historicised Imagination». Paun de García, S.; Larson, D.R. (eds), *The Comedia in English Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis, 66-82.
- Johnston, D. (2009). «Historical Theatre: The Task of the Translator». *TRANS: Revista de Traductología* 13, 55-70.
- Johnston, D. (2013). «Professing Translation: The Acts-in-Between». *Target*, 25(3), 365-84.
- La Cecilia, G. (trad.) (1857). «Pedro Calderón de La Barca: *La vita è un sogno*». *Teatro scelto spagnuolo, antico e moderno. Raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedie*, vol. 3. Torino: Società Unione Tipografico-Editrice. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0021_LaVitaEUnSogno.php.
- MacCarthy, D.F. (trans.) (1873). «*La Vida Es Sueño / Life Is a Dream*». *Calderón’s Dramas*. London: H.S. King. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0022_LifeIsADream.php.

- Maggi, E. (2020). «‘Honestly, conscientiously, and strictly’: un acercamiento a las traducciones calderonianas de Denis Florence MacCarthy (1817-1882)». Ehrlicher, H.; Grünnagel, C. (eds); Trambaioli, M.; Gentilli, L. (eds), *Calderón más allá de España: Traslados y transferencias culturales = XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Vercelli y Turín, Italia, 4-7 de julio de 2017). Kassel: Reichenberger, 333-55.
- Marco, J. (2002). *El Fil d'Ariadna: Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eu-mo Editorial.
- Marrast, R. (éd.) (1994). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, t. I. Paris: Gallimard. Bibliothèque de La Pléiade 407.
- Matthews, D. (trans.) (1998a). *Juan Ruiz de Alarcón: The Truth Can't Be Trusted [La Verdad Sospechosa]*. New Orleans: University Press of the South.
- Matthews, D. (trans.) (1998b). *Juan Ruiz de Alarcón: The Truth Can't Be Trusted [La Verdad Sospechosa]*. The Association for Hispanic Classical Theater, Inc. http://www.comedias.org/play_texts/translat/trutru1.html. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0075_TheTruthCantBeTrusted.php.
- Matthews, D. (2008). «Translating ‘Comedias’ in English Verse for Modern Audiences». Paun de García, S.; Larson, D.R. (eds), *The Comedia in English Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis, 37-53.
- Oleza, J. (2013). «Exploring a Multilingual Digital Edition of Early Modern European Theater». *Journal of Early Modern Cultural Studies*, 13(4), 152-54.
- Power, E. (trans.) (2018). *Lope de Vega: Punishment without Revenge*. Valencia: ARTELOPE - EMOTHE Universitat de València. Biblioteca Digital EMOTHE. https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0421_PunishmentWithoutRevenge.php.
- Profeti, M.G. (trad.) (1989). «Lope de Vega: *Il castigo senza vendetta*». *Teatro del Siglo de Oro: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca*, vol. 1. Milano: Garzanti, 707-943. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0027_Il-CastigoSenzaVendetta.php.
- Profeti, M.G. (trad.) (1999). *Lope de Vega: Nuova arte di far commedie in questi tempi*. Napoli: Liguori. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0024_NuovaArteDiFarCommedieInQuestiTempi.php.
- Quilis, A. (1975). *Métrica Española*. 3a ed. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Royer, A. (trad.) (1863). «*Don Gil Aux Chausse Vertes [Don Gil de Las Calzas Verdes]*». *Théâtre de Tirso de Molina, traduit pour la première fois d'espagnol en français, par Alphonse Royer*. Paris: Michel Lévy frères. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0303_DonGilAuxChaussesVertes.php.
- Royer, A. (trad.) (1865). «*La vérité suspecte*». *Théâtre d'Alarcon, traduit pour la première fois d'espagnol en français, par Alphonse Royer*. Paris: Michel Lévy frères, 23-99. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0130_LaVeriteSuspecte.php.
- Sachs-Hamilton, B.M. (2009). *The Shy Courtier: A Translation of Tirso de Molina's "El Vergonzoso en Palacio"* [undergraduate thesis]. Wesleyan University Digital Collections. <https://doi.org/10.14418/wes01.1.349>.

- Schleiermacher, F. [1813] (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Ed. y trad. de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Semplice, S. (trad.) (2018). *Lope de Vega: Il Perseguitato [El Perseguido]*. Valencia: ARTELOPE - EMOTHE Universitat de València. Biblioteca Digital EMOTHE. https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0534_IlPerseguitato.php.
- Shapiro, K.; Beum, B. (1965). *A Prosody Handbook*. New York; Evanston; London: Harper and Row.
- Stoica, R. (2017a.) 'El Bastardo Mudarra' / 'The Bastard Mudarra'. *Traducir, editar, construir en paralelo con nuevos instrumentos de investigación*. [Tesis doctoral]. València: Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació. Universitat de València.
- Stoica, R. (trans.) (2017b). *Lope de Vega: The Bastard Mudarra, Tragicomedy*. Valencia: ARTELOPE - EMOTHE Universitat de València. Biblioteca Digital EMOTHE. https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0437_TheBastardMudarraTragicomedy.php.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies – And Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tropé, H. (ed.) (2003). *Lope de Vega: Los Locos de Valencia*. Madrid: Castalia. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0204_LosLocosDeValencia.php.
- Tropé, H. (trad.) (2014). «*Lope de Vega: Les Fous de Valence [Los Locos de Valencia]*. Folie et littérature dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles. Paris: L'Harmattan, 165-255. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0205_LesFousDeValence.php.
- Vecchia, M. (trad.) (2008a). *Lope de Vega: La finzione veritiera [Lo fingido verdadero]*. Milano: CUEM Soc. Coop. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0045_LaFinzioneVeritiera.php.
- Vecchia, M. (2008b). «Nota alla traduzione». Cattaneo, M.T. (a cura di), *Lope de Vega Carpio. La Finzione Veritera. Lo Fingido Verdadero*. Milano: CUEM Soc. Coop, 39-40.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Williamson, V.G. (trans.) [1986]. «*Lope de Vega: In Love but Discreet [La Discreta Enamorada]*». The Association for Hispanic Classical Theater, Inc. http://www.comedias.org/play_texts/translat/lovdis1.html. Reproducido en Biblioteca Digital EMOTHE: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0628_InLoveButDiscreet.php.
- Wright, G.T. (1988). *Shakespeare's Metrical Art*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

En busca del príncipe polaco calderoniano

Las traducciones de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y la presencia del teatro clásico español en Polonia

Beata Baczyńska

Uniwersytet Wrocławski, Poland

Abstract This essay presents Polish translations of *La vida es sueño* (*Life is a dream*) and *El príncipe constante* (*The constant prince*) to provide a survey of the historical and cultural context of Calderón's reception in Poland.

Keywords Polish theatre. Spanish Golden Age theatre. Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. *El príncipe constante*.

Índice 1 Dos príncipes polacos calderonianos. A modo de prefacio. – 2 Segismundo calderoniano como Bolesław/Władysław en la Leópolis austriaca (1826). – 3 Segismundo como Zygmunt. «No nos hemos de enfadar con Calderón» (1881). – 4 La conquista polaca de don Fernando y el Segismundo calderoniano de Barbara Zan (1927). – 5 *Życie snem*. Zygmunt reaparece en Leópolis y llega a Varsavia de la mano de Wilam Horzycy (1937). – 6 *Życie jest snem*. Segismundo imitado por Jarosław Marek Rymkiewicz (1969). – 7 *Życie to sen*. Zygmunt según Marta Eloy Cichocka (2013). – 8 A modo de epílogo.

1 Dos príncipes polacos calderonianos. A modo de prefacio

Son dos los príncipes polacos calderonianos: don Fernando y Segismundo. El infante portugués, el protagonista de *El príncipe constante*, constituye uno de los más importantes paradigmas de la cultura polaca desde el año 1844, cuando Juliusz Słowacki – uno de los más grandes poetas románticos – sacó a la luz en París, donde residía exiliado, su versión de «la tragedia de Calderón de la Barca».¹ *El príncipe constante* polaco resulta anómalo desde el punto de vista de la pragmática teatral, que suele potenciar traducciones en serie de los clásicos para que correspondan a la cambiante realidad de modas y usos escénicos. De hecho, *El príncipe constante* polaco, en la versión decimonónica de Słowacki, originó en pleno siglo XX, gracias a Jerzy Grotowski y su emblemático montaje del drama calderoniano, una nueva vía en la historia del teatro europeo. El caso de *La vida es sueño* es diferente. El drama, con el príncipe polaco Segismundo como protagonista, cuenta con seis versiones polacas: la más temprana fue estrenada en el año 1826 y la más reciente, en 2013.²

2 Segismundo calderoniano como Bolesław/Władysław en la Leópolis austriaca (1826)

Se conservan dos distintas redacciones de la primera versión polaca de *La vida es sueño* (cf. Baczyńska 1991 y 2017). El primer manuscrito ostenta tachaduras y sobreescritos que eliminan la localización polaca. Se trata de un borrador con un epígrafe bimembre que nombra al protagonista (Bolesalo, príncipe de Transilvania) y precisa que es una versión de *La vida es sueño*, cuyo texto se encuentra en las ‘obras’ de don Pedro Calderón de la Barca y que fue traducido por Leon Rudkiewicz: *Bolesław, książę siedmiogrodzki czyl Źycie snem z Dzieł don Pedra Calderona de la Barca przez Leona Rudkiewicza przełożone*.³ El segundo manuscrito está fechado el año 1829. Su frontispicio testimonia que *La vida es sueño*, drama histórico-fantástico en cinco actos, escrito por don Pedro Calderón de la Barca, vertido en ‘verso polaco’ por Leon Rudkiewicz en 1825, fue estrena-

1 Remito a la edición bilingüe de *El príncipe constante* (Calderón, Słowacki 2009).

2 Véase *Dramat obcy w Polsce 1765-2002. Premiery. Druki. Egzemplarze*, http://sowiniiec.nazwa.pl/public_html/dramat_o/index.php; el catálogo recoge datos referentes a estrenos (fecha, compañía), versiones impresas de dramas traducidos al polaco, y copias teatrales (manuscritas e impresas). La búsqueda se puede realizar a partir de la versión original del título. Se publicó también en forma impresa en dos entregas: Michalik 2001 y Hałabuda, Michalik, Stafiej 2007.

3 Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław (Polonia): Ms. 11427/II.

do el 25 de enero de 1826 en el Teatro nacional de Leópolis:⁴ *Życie snem, historyczno-dramatyczny dramat w pięciu aktach przez don Pedra Kalderona de la Barca, wierszem polskim przez Pana L. Rudkiewicza w 1825 roku przełożony a dnia 25 stycznia 1826 r. na Teatrze narodowym Lwowskim na Dochód tegoż po raz 1^{sz}y wystawiony.*⁵ El estreno polaco de *La vida es sueño* fue una gala benéfica en homenaje a Leon Rudkiewicz (1785-1855), actor y autor de la primera versión polaca del drama calderoniano. Rudkiewicz eligió para sí el papel del ayo del príncipe polaco, a quien le puso el nombre de Zawisza en su versión del drama. Segismundo lleva el nombre de Władysław y es príncipe polaco.

En el albor del Romanticismo polaco, Leópolis era el foco de la recepción polaca del teatro clásico español: Jan Nepomucen Kamiński (1777-1855) - siguiendo el modelo de la empresa teatral que había impulsado Wojciech Bogusławski (1757-1829), conocido como el 'padre' del teatro polaco - dirigía a actores polacos que actuaban junto con la compañía alemana. Leópolis se encontraba dentro de las fronteras del Imperio de Austria. Kamiński, desde 1824, empezó a introducir comedias españolas en su repertorio, recurriendo a las versiones estrenadas en los teatros vieneses: *El secreto a voces* de Calderón (*Miłość dworskie, czyli otwarta tajemnica* 1824, *Głośna tajemnica* 1826), *El desdén con el desdén* de Moreto (*Donna Diana* 1825).⁶ Al año siguiente del estreno de *La vida es sueño*, en 1827, montó *El médico de su honra* de Calderón. El estreno fue precedido por una campaña en la prensa local y la publicación de la versión polaca del drama. La portada de *El médico de su honra* polaco lee «tragedia en cinco actos de las obras de Pedro Calderón de la Barca por Jan Nepomucen Kamiński para el teatro polaco refundida»: *Lekarz swojego honoru. Tragedia w pięciu aktach z Dzieł Don Pedra Kalderona de la Barka. Przez J.N. Kamińskiego dla teatru polskiego przerobiona.*⁷ Kamiński tuvo que disponer de una copia de *Don Gutierre* de Josef Schreyvogel, quien había estrenado su libre adaptación del drama de honor calderoniano en el Burgtheater de Viena ya en el año 1818 (Sullivan 1998, 281-90). No deja de ser curioso que Leon Rudkiewicz no se sirviera de la adaptación de *La vida es sueño* elaborada por Schreyvogel, publicada en 1820, sino de la traducción alemana en verso, de Johann D. Gries.

Cuatro años después del estreno de *La vida es sueño*, en 1830, el periódico literario varsoviano *Pamiętnik dla Płci Pięknej* publicó una curiosa nota dedicada a *La vida es sueño* («Komedyja Kalderona o Polakach» 1830). Su autor resumió de una manera hábil los anacro-

⁴ Leópolis en polaco Lwów, actualmente Lviv (Ucrania).

⁵ Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław (Polonia): Ms. 11281/I.

⁶ Para los detalles de las fuentes alemanas, véase Baczyńska 2017, 197.

⁷ Cito por la biblioteca virtual Polona, véase: <https://polona.pl/item/697086/0/>.

nismos del drama calderoniano sin mencionar siquiera al príncipe de Moscova. Varsovia se encontraba entonces dentro del dominio del Imperio Ruso. Aquel mismo año, la noche del 29 de noviembre de 1830 los cadetes polacos se rebelaron contra el Gran Duque Constantino Románov, quien en Varsovia representaba al zar de Rusia, su hermano y nominalmente rey de Polonia. Entre los conspiradores que asaltaron el palacio Belvedere, donde residía el príncipe moscovita, hubo un grupo de jóvenes literatos que pudieron haber asistido al estreno de *La vida es sueño* en el año 1826. La ficción se adelantó a la realidad, pero no pudo prevenir la catástrofe.

Al fracasar la insurrección de noviembre (1830-31) la élite cultural polaca tuvo que exiliarse, entre ellos, el joven poeta Juliusz Słowacki (1809-49), quien nada más asentarse en París empezó a aprender castellano para poder leer «las tragedias de Calderón».⁸ Años más tarde, en 1844, hizo imprimir en París su traducción de *El príncipe constante: Księga niezłomny (Z Calderona de la Barca). Tragedia we trzech częściach*.

3 Segismundo como Zygmunt. «No nos hemos de enfadar con Calderón» (1881)

Son palabras del historiador polaco, Józef Szuski (1835-83), traductor de *La vida es sueño*, cuando la enfermedad no le dejó dedicarse «a trabajos más serios», según confesó en el prólogo fechado en diciembre de 1881 (en Calderón 1882, 13). *Życie snem* salió a luz al año siguiente, en 1882, en víspera de su prematura muerte. Quizá aquella fuese la razón por la cual «el drama de Calderón cuya acción es en Polonia» (así reza el subtítulo), siendo «representado en Viena y en Berlín», no llegase a ser estrenado (en Calderón 1882, 14). Szuski colaboró durante años con el Teatr Krakowski: fue autor de dramas históricos e impulsor de la presencia de Shakespeare en los repertorios del teatro polaco (Cetera-Włodarczyk, Kosim 2019, 378-88). Su labor como dramaturgo la entendía como misión educativa. Fue titular de la cátedra de Historia de Polonia en la Universidad Jaguellona y político, lo que aporta un valor añadido a su traducción del drama calderoniano. Pertenecía a un grupo de pensadores que se propusieron redefinir la historia de Polonia para entender el origen de las desgracias nacionales, tanto la pérdida de la soberanía y la partición del país entre las potencias vecinas, como la inutilidad de las insurrecciones fracasadas.

8 Słowacki en la carta a su madre fechada en París, el 20 de octubre de 1831 (en Calderón, Słowacki 2009, 12-13).

El prólogo que acompaña la traducción de *La vida es sueño* testimonia sus amplios conocimientos históricos y teatrales:

la acción del drama es en Polonia y su intención es ser un drama polaco. Sin embargo, aquella Polonia es como la Bohemia shakespeareana en *The Winter's Tale*. La capital y el palacio real se encuentran a la orilla del mar, hipogrifos anidan en sus montañas, y en primavera florece un magnolio llenándola de perfume. No nos hemos de enfadar con Calderón: si no nos conocía, quería lo mejor y se nos imaginaba de la mejor manera: el rey Basilio es un gran sabio, como lo era Alfonso X de Castilla, el príncipe Segismundo (el único nombre que nos suena familiar) resulta ser un hombre valiente, Clotaldo representa la fidelidad de los grandes para el poder real, en fin, el país en sí mismo es grande y célebre. Y sin duda ninguna es el reflejo de la opinión que tuvo la corte de Felipe IV sobre la Polonia de Segismundo III y Ladislao IV. (en Calderón 1882, 3-4; trad. de la Autora)

Szujski menciona la versión polaca de *El príncipe constante* calderoniano. Cita a Ticknor, Schack y Goethe, a este último para ponderar la superioridad de Calderón frente a Shakespeare.

Observemos al margen que Szujski tuvo que haber asistido al estreno polaco de *El príncipe constante* en Cracovia en 1874, treinta años después de la publicación de *Książę niezłomny* en París. La revista cracoviana *Przegląd polski*, de la cual Szujski fue cofundador, publicó entonces una larga reseña firmada por Adam Asnyk, poeta y crítico literario. Es uno de los textos más tempranos dedicados a la traducción de Słowacki:

No creo que haya otra nación en todo el mundo que pudiese entender y debiese sentir de una manera igualmente profunda todas las sublimes bellezas de *El príncipe constante* como nosotros, los polacos; otros pueblos pueden dejarse llevar por la suma nobleza de la flor de su poesía, y evaluar la obra según su valor literario e ideales que encarna; sin embargo, nosotros nos la hemos ganado - esa singular lectura - con el pasado nuestro, con los sacrificios y los sufrimientos, con la indignación y la humillación. (Asnyk 1874, 295; cito la versión castellana por Baczyńska 2007, 25)

Hasta el año 1900 hubo tan solo cuatro estrenos de *El príncipe constante* que sumaron seis funciones en total (Baczyńska 2007, 24-5). Además de Cracovia (1874) el drama calderoniano fue representado en Leópolis (1875), ambas ciudades se encontraban entonces en el Imperio austrohúngaro; y dos veces en Poznań (1878 y 1886), en el territorio incorporado a Prusia, con ocasión de galas benéficas de los actores de la compañía teatral polaca. En Varsovia aparecería en el

cartel el 13 de septiembre de 1918, en la víspera de la recuperación de independencia de Polonia. Curiosamente fue *Donna Diana*, la versión de *El desdén con el desdén* de Moreto, el título español más representado en los teatros de lengua polaca a lo largo del siglo XIX (Baczyńska 2017).

Szuski cerró su prólogo con una puntual observación referente a los largos soliloquios tan característicos del teatro clásico español:

El secreto de las largas tiradas, que solo con gran moderación habría que atajar, consiste en dominar bien el texto para declamarlo con pasión e ingenio. No vale la pena representar Calderón siguiendo al apuntador. (en Calderón 1882, 14; trad. de la Autora)

Aquella era la realidad del teatro decimonónico. El principio del siglo XX marcó una nueva época en la recepción de Calderón en Polonia. El verismo dejó paso al modernismo que potenció los valores teatrales de los textos del canon clásico. Sin embargo, Segismundo (en la versión de Szuski, Zygmunt) seguía ausente en los teatros polacos, que habían redescubierto la fuerza de la partitura teatral de *El príncipe constante* en la versión de Słowacki. Se trataba - según Michał Tarasiewicz (1871-1923), uno de los actores trágicos más destacados de la época - de una «ópera parlante» (en Baczyńska 2007, 25). En 1906 Tarasiewicz vio cumplido su deseo de hacer el papel de don Fernando en un memorable montaje del Teatr Miejski en Cracovia que figuraría en el cartel durante varias temporadas. Su éxito lo quisieron imitar otras compañías en Vilna (1910), Poznań (1911), Łódź (1912). Es por eso que Tadeusz Peiper (1891-1969), poeta vanguardista polaco, que durante la Primera Guerra Mundial estuvo viviendo en España,⁹ pudo informar a los lectores de *El Sol* (24 de diciembre de 1918) que «*El príncipe constante* entró en el corazón de Polonia de un modo triunfal» precisando que:

figura constantemente en el repertorio del teatro de Cracovia, ejerce sobre los actores de más autoridad un atractivo que no decrece y para nuestros reformadores escénicos, es también motivo de valiosas innovaciones. (Peiper 1918)

Pocos meses después en *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes* publicaría un ensayo aun más detallado dedicado a la presencia de *El príncipe constante* en la cultura polaca:

⁹ Sobre la estancia de Tadeusz Peiper véase el catálogo de la exposición *Tadeusz Peiper: heraldo de la vanguardia entre España y Polonia* (Rypson 2015): Museo Nacional en Varsovia, 28 de mayo - 6 de septiembre de 2015; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, 18 de septiembre - 6 de noviembre de 2015.

El drama calderoniano tuvo entre nosotros un éxito no igualado hasta ahora por ninguna obra extranjera. No se lee – como podría suponerse – únicamente entre el grupo de los pacientes eruditos ni entre el de los refinados amantes de la literatura cubierta de pátina; vive en el corazón de la nación entera, gozando de una situación absolutamente privilegiada. El grado de su éxito puede medirse por las manifestaciones exteriores. Una cantidad innumerable de ediciones, desde las más lujosas hasta las de unos cuantos céntimos, conducen los llantos de Fernando y las languideces de Félix a los lectores de todas las clases sociales. El drama de Calderón se encuentra en la más modesta bibliotequilla de familia y no falta en ninguna biblioteca pública. Su éxito teatral es permanente. Antes de la guerra figuraba casi sin cesar en el repertorio del teatro de Cracovia (el único que – en aquellos tiempos – tenía condiciones de un libre desarrollo), pertenecía al grupo selecto de las obras con las cuales inaugurábase cada año la temporada, ejercía sobre los mejores actores. Un atractivo continuo y servía a nuestros reformadores del arte escénico de ocasión apropiada para intentar innovaciones introducidas por los teatros extranjeros en la representación de las obras de Shakespeare. (Peiper 1919, 265-6)

Peiper no era nada exagerado. Incluso es posible que le llegase a Madrid la noticia de que el Teatr Polski de Varsovia, uno de los escenarios teatrales más modernos de la Europa de aquel momento, había inaugurado la temporada 1918-19 con el montaje de *El príncipe constante* dirigido por Juliusz Osterwa (1885-1947).

4 La conquista polaca de don Fernando y el Segismundo calderoniano de Barbara Zan (1927)

El archivo del Teatr Juliusza Słowackiego en Cracovia posee seis copias mecanografiadas de *Życie jest snem* traducidas por Barbara Zan (Baczyńska 2008). Uno de los ejemplares, según el catálogo, es copia de autor y data de 1927; las demás son textos limpios y se supone que fueron hechas en 1930, lo que parece indicar que el teatro cracoviano barajase la idea de estrenar *La vida es sueño*. Barbara Zan (1886-1974) publicó, en 1927, un fragmento de su traducción en la revista *Mysł Narodowa*: la escena en la cual el rey Basilio se reúne con sus sobrinos, Estrella y Astolfo, para anunciar que su hijo, Segismundo, está vivo y que piensa traerlo a la corte desde la torre donde lo confinó al nacer (Calderón 1927). La traductora consideró importante informar que en el original las quintillas dejan paso al verso romance. La composición métrica salta a la vista en la plana: los versos romances pronunciados por Basilio están presentados como dieciseisílabos. Barbara Zan conservó el nombre castellano del protagonista: Segismundo.

El año 1927 no resulta casual en el contexto de la presencia de Calderón en Polonia. El 21 de junio llegaron por mar, desde Francia a Polonia, los restos mortales de Juliusz Słowacki, traductor de *El príncipe constante*, y fueron llevados ceremoniosamente en un barco, por el Vístula, a Varsovia, y desde la capital polaca, en un tren especial, a Cracovia donde fueron depositados en un sarcófago en la catedral de Wawel, en el panteón real polaco. Aquel simbólico acto de homenaje que rendían los polacos al poeta romántico quiso ser imitación del gesto performativo que cierra *El príncipe constante* (Calderón, Słowacki 2009, 240-1). Słowacki en su versión trasformó el discurso final de don Alfonso amplificando la didascalia implícita que organiza la marcha fúnebre con los restos del príncipe mártir; cito por la edición bilingüe:

Ahora vosotros, que en el cautiverio / habéis llevado junto con el Príncipe las cadenas / con un acunado movimiento / llevad ese cuerpo, despacio, / para que descance... y nosotros detrás del ataúd, / que es como el Arca santa, / el ejército con orden / de entierro hasta los buques / donde vamos a depositar en una caja de plata / este cadáver del alma constante... / y con las cenizas la armada zarpará, / partirá hacia la Patria. (Calderón, Słowacki 2009, 286)

El 23 de junio de 1927 el Teatr Narodowy de Varsovia representó *El príncipe constante* con Juliusz Osterwa como Fernando; el montaje formaba parte de los eventos que acompañaban el entierro de los restos de Słowacki. Aquel año Osterwa, como estrella invitada, hizo el papel de Fernando también en el Teatr Wielki de Lwów (3 de septiembre) y Teatr Miejski de Łódź (14 de septiembre). Además, el mismo Osterwa, una de las figuras más extraordinarias en la historia del teatro polaco, adaptó el montaje de *El príncipe constante*, que había estrenado en Vilna al aire libre con su compañía teatral Reduta el año anterior (y había representado en el castillo de Wawel de Cracovia; en el patio del colegio jesuita de Poznań; en la plaza mayor de Wejherowo y en el parque Łazienki de Varsovia), para que se adaptara más fácilmente a los fondos arquitectónicos o naturales con el fin de llevar su monumental montaje a los confines de la Polonia de aquel entonces. La gira fue todo un desafío logístico. Osterwa contó con un doble para el papel de don Fernando, Edmund Wierciński. En los meses del verano de 1927 la compañía Reduta representó *El príncipe constante* más de sesenta veces frente a un público popular congregado en plazas, patios, espacios abiertos en ciudades y en pueblos de provincias. Para muchos de aquellos espectadores era el primer contacto con el teatro.

Aquel año de 1927, si a las actuaciones de Reduta les sumamos la cartelera de los teatros de repertorio, en Polonia hubo - como mínimo - unas cien funciones de *El príncipe constante* en la versión de

Słowacki. En 1930 Władysław Folkierski, romanista cracoviano, preparó la edición del drama calderoniano para la serie Literatura Universal de colección Biblioteca Nacional. En la introducción escribió, no sin vena profética:

¡La excelente historia teatral de *El príncipe constante* testimonia contundentemente que a través de Słowacki hemos vuelto de nuevo a Calderón! ¡El don Fernando de Tarasiewicz maduró con la generación del cautiverio, como el de Osterwa ha madurado con la de la libertad! Y no me puedo callar aquí el hecho de las expediciones de *El príncipe constante* hacia los confines de Polonia, organizadas por la Reduta fundada en Varsovia, pero que ahora está en Vilna. Experimentamos una conquista *sui generis* de don Fernando, que avasalla al público ajeno, no en los teatros cerrados, sino al aire libre, creando al parecer para sí mismo - qué asombro! - unos corrales españoles en la lejana septentrional Polonia. Y aquí es justificando decir que ese conquistador avance no se acabará nunca, porque su fuerza interior no se extinguirá. (en Calderón 1930, LIII; cito por Calderón, Słowacki 2009, 44)

En los años siguientes, además de *La vida es sueño* de Barbara Zan, que nunca llegaría a estrenarse, hubo otros intentos de ampliar el repertorio del teatro polaco con títulos calderonianos (cf. Michalik 2001, 134-5). Stefan Essmanowski (1898-1942) tradujo *El mágico prodigioso*, cuyo fragmento salió publicado en la revista literaria *Tęcza* de Poznań en julio de 1928, Emil Zegadłowicz (1888-1941) estrenó en Łódź *El mayor encanto, amor* en 1932. Hubo más estrenos de *El príncipe constante*, pero ninguno repitió el éxito de Osterwa y su Reduta. Para el estreno de *La vida es sueño* habría que esperar hasta el año 1937.

5 *Życie snem. Zygmunt reaparece en Leópolis y llega a Varsovia de la mano de Wilam Horzyca (1937)*

El 15 de febrero de 1937, al cumplirse 111 años desde la primera y única representación en polaco de *La vida es sueño*, se volvió a escuchar en la polaca Leópolis a una actriz vestida de hombre decir que llegaba a Polonia. La traducción era de Edward Boyé (1897-1943), romanista y reconocido traductor; gran promotor de literatura española en Polonia (Szałagan 2020).

La idea de estrenar *La vida es sueño* fue de Wilam Horzyca (1889-1959), quien en los años 1931-37 había dirigido los teatros municipales de Leópolis. Fue uno de los promotores de la reforma del teatro en la Polonia de entreguerras. Buscaba la manera de deconstruir el espacio escénico y crear una forma poética de la expresión teatral capaz de cambiar los hábitos del público teatral abriéndolo hacia el ca-

non teatral europeo y la dramaturgia romántica polaca. Su propósito era romper con la ilusión a través del juego metateatral: una cualidad por excelencia del teatro calderoniano. Horzyca confió el estreno de *Życie snem* a Antoni Cwojdziński (1896-1972), uno de los directores de la vanguardia teatral, y a Andrzej Pronaszko (1888-1961), quien experimentaba con espacios creados a base de figuras geométricas.

El 2 de octubre de 1937 el mismo montaje de *La vida es sueño* fue estrenado en el Teatr Narodowy de Varsovia, cuyo director artístico a partir de la nueva temporada 1937/38 era Wilam Horzyca. En aquel entonces Antoni Słonimski, uno de los más temidos críticos teatrales de la época, escribió:

La vida es sueño nos conduce a un país donde reina la verdadera poesía. [...] La traducción de Boyé no ha perdido nada de la hermosura del drama. Horzyca le ha hecho un favor al teatro polaco estrenando *La vida es sueño*. El gran repertorio poético tan pocas veces llega al teatro, que cada nuevo título es digno de un aplauso más sincero. (Słonimski 1959, 2, 380-1; trad. de la Autora)

Wilam Horzyca volvería a estrenar *La vida es sueño*, en sus palabras «una fábula hispano-polaca al estilo poético de *Hamlet*» (en Baczyńska 2000, 214), después de la Segunda Guerra Mundial en el Teatr Pomorski de Toruń en 1948.

Edward Boyé, durante la Segunda Guerra Mundial, estuvo trabajando en nuevas traducciones del teatro áureo español, pero estas se perdieron. Murió en 1943. Su versión de *La vida es sueño* con el título *Życie snem* fue publicada en 1956 por Maria Strzałkowa, eminente romanista y promotora de los estudios hispánicos en Polonia, en la serie de Literatura Universal de la prestigiosa Biblioteka Narodowa (Calderón 1956). Antes de que apareciera, en Cracovia fue estrenada en 1951 una nueva traducción calderoniana de *El Alcalde de Zalamea* en la versión de Ludwik Hieronim Morstin. *Alkad z Zalamei* salió impreso en 1954 con un amplio prólogo de Jarosław Iwaszkiewicz, uno de los más destacados escritores polacos (Calderón 1954). En fechas anteriores, Ludwik Hieronim Morstin tradujo *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, estrenado también en Cracovia el 17 de abril de 1948 con los decorados de Andrzej Pronaszko, antiguo colaborador de Horzyca (Aszyk 2001). El 15 de enero de 1949 en Varsovia, en el Teatr Placówka, se estrenó *El perro del hortelano* anticipándose a la compañía teatral de Moscú que en abril iba a presentar la comedia de Lope durante su gira por Polonia. La traducción se encargó a Tadeusz Peiper, cuyos conocimientos de lengua y cultura españolas - adquiridos durante su larga estancia en España durante la Primera Guerra Mundial - resultaron muy apreciados en la Polonia de la posguerra, lo que manifiestan sus artículos publicados en los años cuarenta y cincuenta, muchos de ellos

dedicados al teatro áureo español y sus traducciones polacas.¹⁰ Resulta al menos digno de notar que en los años cincuenta los repertorios teatrales polacos se empezaron a nutrir con títulos españoles, especialmente, con las comedias de Lope por influencia de los teatros de la URSS.

La vida es sueño en la versión de Boyé no volvería a ser estrenada hasta después de veinte años, el 3 de enero 1968, en el Teatr Polski en Wrocław - ciudad convertida en un centro de atracción teatral a nivel mundial - donde en marzo de 1965, el Teatr Laboratorium había estrenado *El príncipe constante*¹¹. Ya en 1968 *Primer Acto* dedicó al montaje polaco todo un volumen. José Monleón, director de la revista, apuntaba:

No recuerdo ningún montaje español de *El príncipe constante*. Naturalmente, el montaje de Grotowski no tiene nada que ver con el que aquí habríamos sido capaces de plantear. No quiere esto decir que tomemos el "modelo" de Grotowski como la adecuada manera de representar hoy *El príncipe constante*. Es seguro que hay otras maneras igualmente vivas o quizá más ricas y complejas. Lo que resulta totalmente admirable es el poder estimulante que ha sido transferido al viejo texto calderoniano. (Monleón 1968)

6 **Życie jest snem. Segismundo imitado por Jarosław Marek Rymkiewicz (1969)**

A lo largo de 1969 hubo cinco diferentes estrenos de *La vida es sueño* en Polonia en base a la nueva versión del drama calderoniano de Jarosław Marek Rymkiewicz (n. 1935).¹² Cuando escribo estas palabras, *Życie jest snem* en la versión de Rymkiewicz acaba de cumplir medio siglo en cartel con 25 montajes: el último en el Teatr Bagatela

¹⁰ En 1996 en La Universidad de Roma 'La Sapienza' se leyó una *tesi di laurea* titulada *Sulle tracce di Peiper, traduttore di Lope de Vega*. Conoci a la autora del trabajo, Amanda Coccetti (1996), a través de Stefano Arata, que fue su *correlatore* junto al insigne eslavista Luigi Marinelli, véase el blog *Abbanews. Notizie senza confine*: <http://www.abbanews.eu/pubblicazioni/tadeusz-peiper-lope-de-vega/>. <https://stud-ylibit.com/doc/946513/sulle-tracce-di-peiper-traduttore-di-lope-de-vega>.

¹¹ Véase Baczyńska 2009, 6-11, 44-55; la enciclopedia de *Grotowski.net* del Instituto Jerzy Grotowski en Wrocław: <https://grotowski.net/en/encyclopedia/constant-prince-ksiazek-niezłomny>. Eugenio Barba, colaborador de Grotowski en los años 1962-64, fue autor del primer libro sobre Teatr Laboratorium *Alla ricerca del teatro perduto* (1965) y organizó la primera gira de *El príncipe constante* fuera de Polonia en 1966 (cf. Barba 1998).

¹² La lista de los estrenos de *La vida es sueño/Życie jest snem* de J.M. Rymkiewicz ver *Encyklopedia teatru polskiego*: <http://www.encyklopediaateatru.pl/autorzy/1600/jaroslaw-marek-rymkiewicz#>; o el archivo virtual del teatro polaco disponible en el portal *e-teatr.pl*: <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/51856,karierateatr.html#start>.

de Cracovia, dirigido por el director lituano Gintaras Varnas, estrenado el 20 de septiembre de 2019.¹³

Jarosław Marek Rymkiewicz es poeta, dramaturgo y traductor, pero ante todo estudioso de la literatura, actualmente catedrático emérito del Instituto de Estudios Literarios de la Academia de las Ciencias Polacas. Se ha dedicado, principalmente, a la literatura romántica polaca. Es uno de los más eminentes conocedores de la vida y obra de Juliusz Słowacki, y también de la literatura barroca, polaca y europea, que constituye un esencial referente del Romanticismo polaco.

No es casual que una nueva versión del drama de Calderón sobre Polonia y los polacos (subrayemos que aquellos polacos se sublevan en contra de un rey que piensa designar como su heredero al príncipe moscovita) apareciese en fecha tan cercana al año 1968, marcado por las protestas sociales y políticas en todo el mundo. En Polonia, el detonante de las protestas estudiantiles fue la suspensión del montaje del drama romántico *Dziady* de Adam Mickiewicz en el Teatr Narodowy de Varsavia. Sin embargo, habría que mencionar también el año 1965, fecha del estreno de *El príncipe constante* por Jerzy Grotowski y los actores de Teatr Laboratorium en Wrocław; y el 1964, cuando había salido a la luz en inglés el volumen de ensayos del crítico polaco Jan Kott (con el prefacio de Peter Brook), cuyo título resultaría no menos revolucionario que el montaje calderoniano de Grotowski: *Shakespeare, our Contemporary* (Kott 1964).

Años antes de que Francisco Ruiz Ramón (2000) escribiera su «ensayo sinóptico» titulado *Calderón nuestro contemporáneo*, publicado por Castalia, Lourdes Ortiz parafraseó la fórmula de Kott – «Calderón: ¿Nuestro contemporáneo?» – para manifestar su asombro por la sorprendente actualidad de *La vida es sueño* que los actores polacos representaron en Madrid durante el Festival de Teatro en 1987:

hay en el montaje una extraña fusión de elementos que lo aproxima al mejor Shakespeare y nos rescata a un Calderón próximo y terrible. [...] El Calderón que nos devuelve Jarocki tiene la grandeza trágica de los dramas políticos shakespeareanos. Y salimos del teatro con el escalofrío de reconocimiento que proporciona la desdentada sonrisa trágica. (Ortiz 1987, 16-17)

Se trataba del montaje dirigido por Jerzy Jarocki que la compañía del Teatr Stary de Cracovia estrenó el 30 de abril de 1983, inscribiéndose en la confusa realidad del estado de sitio de Polonia.¹⁴ Aquel mis-

¹³ *Życie jest snem*, dir. Gintaras Varnas, Teatr Bagatela en Cracovia: <https://www.bagatela.pl/spektakl/zycie-jest-snem-1>.

¹⁴ *Życie jest snem*, dir. Jerzy Jarocki, Teatr Stary en Cracovia: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/359/zycie-jest-snem/fotografie/3/1/5711>.

mo año, en 1983, Leszek Biały (n. 1954), historiador de arte e hispanista, completó una nueva traducción polaca de *El príncipe constante* queriendo devolverle al drama calderoniano «sus valores dramáticos y escénicos» (en Calderón 1990, 92), la cual no saldría impresa hasta el año 1990. La nueva versión de *Książę niezłomny* nunca fue representada, no así otras traducciones de Leszek Biały, como autos sacramentales de Calderón y comedias de Tirso de Molina.¹⁵ Las versiones de Leszek Biały formarían parte de dos volúmenes que completarían el panorama de la literatura española en la prestigiosa serie Literatura Universal de la colección Biblioteca Nacional (Calderón 1997; Tirso de Molina 1999).

Jarosław Marek Rymkiewicz – a diferencia de Leszek Biały – siempre ha insistido en que su versión de *La vida es sueño* es una imitación y no una traducción. *Życie jest snem*, que conserva todos los nombres del original castellano, de manera que el príncipe sigue siendo Segismundo, fue publicado en 1971 acompañado de un prefacio titulado «¿Qué es la imitación?» (en Calderón 1971, 5-12). Se trata de una declaración de principios por parte de Rymkiewicz:

Mi imitación quiere ser comparable al original, es decir, quiere – me permito recurrir a esta imagen preferida por los poetas del siglo XVII – ser espejo que, aunque fuese cóncavo, aunque fuese elaborado mal, sería siendo espejo en el que podría reflejarse el original. Esto quiere decir: un espejo en el cual podría reflejarse la experiencia de los hombres de la época en la que fue creado. Y además quiere emular al original, es decir, tener en el original un espejo en el que puedan ser reflejados las experiencias de los hombres de nuestra época. De otra manera: [la imitación] se propone a través de un sistema de dos espejos, que se reflejan uno al otro, formar parte de la confrontación con el original confirmando la identidad de las experiencias y la existencia paralela de los hombres en diferentes épocas. Y solo así podemos confirmar esa igualdad: reescribiendo otra vez más lo que fue escrito antes, para hacer de lo que fue y que puede desaparecer – porque el paso de tiempo es siempre una amenaza – algo que es y tiene que sobrevivir. Y solo de esta manera – recreando e imitando, estudiando el parentesco de los rasgos reflejados en el espejo – podemos concluir ese acto mágico de la imitación: es decir compararnos con nuestros muertos. (Calderón 1971, 12; cito por Baczyńska 2015, 267)

Rymkiewicz es autor de cinco imitaciones de comedias calderonianas: *Niewidzialna kochanka, czyli Hiszpańskie czary* (estreno 10 de

¹⁵ Véase *Encyklopedia teatru polskiego*: <http://www.encyklopediaateatru.pl/osoby/56554/leszek-bialy>.

marzo de 1969), basada en *La dama duende; Księźniczka na opak wywrócona* (estreno 3 de diciembre de 1969), *El acaso y el error* y *La señora y la criada*; *Kochankowie piekła* (16 de junio de 1972), *El mágico prodigioso; Niebiańskie bliźnięta* (17 de noviembre de 1973), *La devoción de la cruz*.

7 **Życie to sen. Zygmunt según Marta Eloy Cichocka (2013)**

Desde 2013 tenemos a un Zygmunt nuevo: la nueva versión de *La vida es sueño* se encargó para el montaje del drama calderoniano dirigido por Wojciech Klemm en el Teatr Współczesny de Szczecin.¹⁶ Su autora, Marta Eloy Cichocka, es poeta e hispanista. *Życie to sen* combina prosa y verso blanco silábico en partes líricas y monólogos. El director lituano Gintaras Varnas recurrió a los monólogos en la versión de Cichocka en su montaje cracoviano de *La vida es sueño*. No es de extrañar. Rymkiewicz se sirvió del verso libre privándolo de cualquier signo de puntuación. Su imitación de *La vida es sueño* es un verdadero desafío para los actores polacos que se ven obligados a enfatizar, sin ningún soporte métrico, la estructura morfosintáctica de las tiradas calderonianas que reflejan la compleja retórica del original barroco. Cichocka optó por la versión polaca del nombre del protagonista: Zygmunt.

En un brillante artículo Marta Eloy Cichocka resumió su experiencia de trabajo mano en mano con el director y los actores (Cichocka 2015). Recientemente formó parte de un curioso experimento de reescritura teatral cuyo fruto fue presentado en la 42 edición del Festival del Teatro Clásico de Almagro: *Hijas del aire. Sueño de Balladyna // Córki powietrza. Sen Balladyny*.¹⁷ Ignacio García dirigió a actores polacos que elaboraron un proyecto bilingüe emparentando a Pedro Calderón de la Barca y Juliusz Słowacki. El texto fue fruto de una intensa colaboración de Marta Eloy Cichocka con Anna Galas-Kosil y José Gabriela López Antuñano (cf. Galas-Kosil et al. 2019).

¹⁶ Valga decir que aquel año hubo cuatro montajes distintos de *La vida es sueño* (Baczyńska 2015).

¹⁷ *Hijas del aire. Sueño de Balladyna*, dir. Ignacio García, Teatr Jan Kochanowski en Opole: <https://www.youtube.com/watch?v=7SD7jRKYvoE>; <https://teatropole.pl/spektakle/corki-powietrza-sen-balladyny/>.

8 A modo de epílogo

Las traducciones del teatro clásico español al polaco están, en su gran mayoría, íntegramente relacionadas con la historia del teatro polaco. En Polonia, el origen ilustrado del teatro como institución pública al servicio de la nación ha ejercido una particular influencia en sus creadores y promotores a lo largo de sus más de 250 años de historia (cumplidos en 2015). A falta de una dramaturgia clásica nacional, los empresarios teatrales se esforzaron en potenciar la presencia de los grandes dramaturgos europeos en la cartelera ya en el albor del Romanticismo. Cuando el territorio de Polonia estuvo repartido entre los tres estados vecinos – Austria, Rusia y Prusia –, las compañías teatrales polacas quedaron como el único baluarte de la defensa de la lengua y cultura nacionales; sin embargo, los directores y actores fueron a la vez naturales intermediarios culturales. A partir del año 1918, en la Polonia de entreguerras, el teatro polaco como institución englobó de una manera dinámica las búsquedas teatrales europeas que encarnaban el anhelo de crear una nueva realidad nacional y social. Tras la Segunda Guerra Mundial, el teatro polaco intentó a través de sus más grandes creadores seguir fiel a su histórico cometido.

El 17 de febrero de 2020 asistí a la lectura dramática de *Życie jest snem* en la versión de Jarosław Marek Rymkiewicz en el Teatr Dramatyczny de Varsovia, dirigida por Tadeusz Bradecki.¹⁸ Me sorprendió ver llenarse la sala de ensayos con espectadores, un lunes, para escuchar a un Calderón leído por actores. Calderón, en Polonia, sigue siendo nuestro contemporáneo.

¹⁸ Véase <https://www.facebook.com/events/121564979265808/> y <https://www.youtube.com/watch?v=B8mIv2jMQHQ>.

Bibliografía

- Asnyk, A. (1874). «*Książę Niezłomny*. Dramat Don Pedra Calderona de la Barca. Przekład Juliusza Słowackiego» (*El príncipe constante*. Drama de don Pedro Calderón de la Barca. Traducción de Juliusz Słowacki). *Przegląd Polski* (Revista Polaca), 9(4), 295-307.
- Aszyk, U. (2001). «Sobre la escenificación de *Fuente Ovejuna* en Cracovia, en 1948 (la comedia villanesca fuera de contexto)». Pedraza Jiménez, F.B.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *La comedia villanesca y su escenificación = Actas de las XXIV Jornadas de teatro clásico* (Almagro, 10-12 de julio de 2001). Almagro: Ediciones dela Universidad de Castilla-La Mancha, 117-36.
- Baczyńska, B. (1991). «La recepción de *La vida es sueño* en Polonia». *Castilla*, 16, 19-38. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/13900>.
- Baczyńska, B. (2000). «Calderón na scenie toruńskiej» (Calderón en la escena de Toruń). Skuczyński, J. (ed.), *80 lat teatru w Toruniu, 1920-2000* (80 años del teatro en Toruń, 1920-2000). Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 206-19.
- Baczyńska, B. (2007). «*El príncipe constante* de Calderón y los actores polacos (1874-1965)». *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 9, 21-33.
- Baczyńska, B. (2008). «*La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y su recepción teatral: una olvidada traducción polaca». Wilk-Racięska, J.; Lyszczyna, J. (eds), *Encuentros. Vol. 1, Encuentros con la literatura y el teatro del mundo hispano*. Katowice: Oficina Wydawnicza Waclaw Walasek, 50-63.
- Baczyńska, B. (2015). «En busca de una nueva versatilidad de *La vida es sueño* de Calderón en el siglo XXI. El drama áureo español en el contexto de los performances studies». Aszyk, U.; Kumor, K.; Pitat-Zuzankiewicz, M. (eds), *El teatro español como objeto de estudio a comienzos del siglo XXI*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoameiricanos de la Universidad de Varsovia, 259-84.
- Baczyńska, B. (2017). «Moreto en Polonia. Reflexiones en torno a la presencia del teatro clásico español en el teatro decimonónico polaco». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, 188-210. [http://anagnorisis.es/pdfs/n15/BeataBaczynska\(188-210\)n15.pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n15/BeataBaczynska(188-210)n15.pdf).
- Barba, E. (1998). *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. Bologna: il Mulino.
- Calderón de la Barca, P. (1827). *Lekarz swojego honoru. Tragedia w pięciu aktach z Dziełem Don Pedra Calderona de la Barka. Przez J.N. Kamińskiego dla teatru polskiego przerobiona* (*El médico de su honra. Tragedia en cinco actos de las obras de Pedro Calderón de la Barca. Adaptada por Jan Nepomucen Kamiński para el teatro polaco*). Lwów: Piotr Piller.
- Calderón de la Barca, P. (1882). *Życie snem. Dramat Calderona dzieżący się w Polsce w przekładzie J. Szuskiego* (*La vida es sueño*. Drama de Calderón cuya acción es en Polonia, en la traducción de J. Szuski). Lwów: Gubrynowicz i Schmidt.
- Calderón de la Barca, P. (1927). «*Życie jest snem*» (*La vida es sueño*). *Myśl Narodowa*, 7(16), 291.
- Calderón de la Barca, P. (1930). *Książę Niezłomny. Tragedia w trzech aktach. W przekładzie Juliusza Słowackiego. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył Władysław Folkierski* (*El príncipe constante*. Tragedia en tres actos. Traducida por Juliusz Słowacki). Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.

- Calderón de la Barca, P. (1954). *Alkad z Zalamei* (Al alcalde de Zamalea). Trad. de L.H. Morstin. Warszawa: PIW.
- Calderón de la Barca, P. (1956). *Życie snem* (La vida es sueño). Trad. de E. Boyé, ed. de M. Strzałkowa. Wrocław: Ossolineum.
- Calderón de la Barca, P. (1971). *Życie jest snem* (La vida es sueño). Imitación de J.M. Rymkiewicz. Warszawa: PIW.
- Calderón de la Barca, P. (1974). *Księżniczka na opak wywrócona wywrócona* (La princesa vuelta al revés – *El acaso y el error y La señora y la criada*). Imitación de J.M. Rymkiewicz. Warszawa: Czytelnik.
- Calderón de la Barca, P. (1990). *Książę niezłomny* (El principe constante). Trad. de L. Biały. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Calderón de la Barca, P. (1997). *Autos sacramentales*. Trad., introd. y notas de L. Biały. Wrocław: Ossolineum.
- Calderón de la Barca, P.; Słowacki, J. (2009). *El principio constante. Księże Niezłomny*. Ed, bilingüe, introd. y notas de B. Baczyńska. Wrocław: The Grotowski Institute. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn8944>.
- Cetera-Włodarczyk, A.; Kosim, A. (2019). *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku. Część I. Zasoby, strategie, recepcja* (Las traducciones polacas de Shakespeare en el siglo XIX. Parte I. Fondos, estrategias, recepción). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. https://www.wuw.pl/data/include/cms/Polskie_przeklady_Shakespearea_czescl_Cetera_Anna_2019.pdf.
- Cichocka, M.E. (2015). «*Życie to sen*: Calderón w nowej odsłonie» (*La vida es sueño*. Calderón traducido de nuevo). *Przekładaniec. A Journal of Translation Studies*, 31, 182-200. <https://doi.org/10.4467/16891864PC.15.028.4957>.
- Galas-Kosil, A.; López Antuñano, J.G.; García, I.; Łapicka, K. (2019). «*Las hijas del aire*, espectáculo a partir de los clásicos polaco y español, *Balladyna* de Juliusz Słowacki y *La hija del aire* de Calderón de la Barca. Tres miradas sobre el proceso creativo de la dramaturgia y la puesta en escena». *Pygmalion*, 11, 205-34.
- Hałabuda, S.; Michalik, J.; Stafiej, A. (2007). *Dramat obcy w Polsce (1966-2002). Premiery. Druki. Egzemplarze. Informator* (Dramas extranjeros en Polonia [1966-2002]. Estrenos. Impresos. Copias teatrales. Guía). Kraków: Księgarnia Akademicka. http://sowiniec.nazwa.pl/public_html/dramat_o/index.php.
- «Komedyja Kalderona o Polakach» (Una comedia de Calderón sobre polacos) (1830). *Pamiętnik dla Płci Pięknej* (Memorias para las mujeres), 3(2), 91-2. <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/326476/display/Default>.
- Kott, J. (1965). *Shakespeare, our Contemporary*. Trad. de B. Taborski. London: Methuen.
- Michalik, J. (2001). *Dramat obcy w Polsce (1765-1965). Premiery. Druki. Egzemplarze. Informator. A-K* (Dramas extranjeros en Polonia [1765-1965]. Estrenos. Impresos. Copias teatrales. Guía. A-K). Kraków: Księgarnia Akademicka. http://sowiniec.nazwa.pl/public_html/dramat_o/index.php.
- Monleón, J. (1968). «Grotowski, o el teatro límite». *Primer Acto*, 95, 7.
- Ortiz, L. (1987). «Calderón: ¿Nuestro contemporáneo?». *Primer Acto*, 218, 16-17.
- Peiper, T. (1918). «Calderón en Polonia». *El Sol. Diario Independiente*, 24 de diciembre, 8. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000199637>.

- Peiper, T. (1919). «La traducción polaca de *El príncipe constante* de Calderón». *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes*, 19(225), 265-79. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002791900&page=5&search=peiper+calder%C3%B3n&lang=en>.
- Ruiz Ramón, F. (2000). *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*. Madrid: Castalia.
- Rypson, P. et al. (2015). *Tadeusz Peiper: heraldo de la vanguardia entre España y Polonia*. Warszawa: Muzeum Narodowe; Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Słonimski, A. (1959). *Gwalt na Melpomenie* (El rapto de Melpómene). Warszawa: Czytelnik.
- Sullivan, H.W. (1998). *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*. Trad. de M. Grass. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- Szałagan, A. (2020). «Edward Boyé». *Słownik tłumaczy. Nowa panorama literatury polskiej* (Diccionario de traductores. Nuevo panorama de literatura polaca). <http://nplp.pl/artykul/boye-edward/>.
- Tirso de Molina (1999). *Dramaty. Wybór* (Dramas. Selección). Trad., introd. y notas de L. Biały. Wrocław: Ossolineum.

La vida es sueño en lituano

Traducción para la escena

Carmen Caro Dugo

Vilnius University, Lithuania

Abstract Calderón's *La vida es sueño* was translated into Lithuanian at the end of the 1990s. The purpose of this paper is to analyse some aspects of the translated text, in order to establish how the original was adapted to such a different language. When translating cases of hyperbaton, what is considered to be an alteration of the normal word order in Spanish, in Lithuanian, the target language, results in a natural speech. The translator chose to use transpositions such as verbalisation, thus making the text more dynamic and closer to Lithuanian. The original text was merely domesticated, but – as the translator himself acknowledged – was transformed for the stage.

Keywords Theatre translation. Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Gyvenimas – tai sapnas. Lithuanian translation of Spanish literature.

Índice 1 Consideraciones generales. – 2 Estructura oracional: la traducción al lituano del hipérbaton calderoniano. – 2.1 El orden de las palabras en castellano y lituano; el hipérbaton. – 2.2 Anteposición del complemento directo. – 2.3 Disrupción del orden en el sintagma nominal. – 3 Dinamización y personalización del texto; verbalización. – 4 Métrica en la traducción. – 5 Conclusiones.

1 Consideraciones generales

Las circunstancias históricas de los países bálticos no han facilitado que proliferé la traducción de obras clásicas del castellano en estas tierras. Lituania fue parte del imperio de los zares desde 1795 hasta la Primera Guerra Mundial. En este país se llevó a cabo una política de rusificación especialmente dura, sobre todo desde la insurrección de 1863. Un fuerte obstáculo para el desarrollo de la lengua lituana y su cultura fue la prohibición del alfabeto lituano entre 1864 y 1904 por parte de las autoridades zaristas. Estas

circunstancias históricas y culturales entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX no hacían muy factible la apertura a la cultura occidental ni las posibilidades de traducciones de obras de la literatura española (Caro Dugo 2019, 18-19). A eso hay que añadir que los estudios hispánicos propiamente dichos son muy recientes en Lituania, por lo que hasta ahora la labor de traducción se debía sobre todo a entusiastas aislados o humanistas no especializados en castellano, personas polifacéticas y en muchos casos políglotas, que tenían la traducción al castellano como una de sus múltiples actividades. En su completo estudio sobre el hispanismo en Estonia desde sus principios hasta el 1996, el poeta, traductor y eminentе hispanista estonio Jüri Talvet describe la situación de su país y las posibilidades del hispanismo y señala, refiriéndose en general a los países del Este:

Lo curioso es que casi análoga a lo que ha ocurrido con nuestras culturas minoritarias en el ancho mundo (p. ej., en España, Francia o Inglaterra, donde, como es sabido, casi se desconocen) ha sido la situación del hispanismo en Estonia y – creo no equivocarme – en toda el área noreste de Europa. El hispanismo, si bien existe en estas regiones, ha sido un fenómeno reciente, que se limita casi exclusivamente al siglo XX. (Talvet 1996, 5)

Aunque la situación ha ido mejorando a finales del siglo XX y principios del XXI y ya se cuenta con estudios de hispanismo en algunas universidades, el número de traductores del castellano es aún escaso en Lituania, mucho más cuando se trata de traductores de teatro, ya que hay poca tradición de traducción de este género; la gran mayoría de las traducciones existentes se han realizado con vistas a la representación.

La versión lituana de *La vida es sueño* fue realizada por Aurelijus Katkevičius (1962-2020) al final de los años noventa del siglo pasado. No se trata de un traductor profesional ni de un especialista en estudios hispánicos; era políglota y se dedicaba al periodismo. Las últimas traducciones firmadas por él son del italiano y se trata de obras de carácter histórico divulgativo.¹

A la pregunta sobre la traducción de *La vida es sueño* el traductor respondió:

¹ Sus traducciones más recientes son tres obras de Alberto Angela: *Una giornata nell'antica Roma. Vita quotidiana, segreti e curiosità* (*Viena diena senovės Romoje: kas-dienis gyvenimas, paslapty ir įdomybės*, Vilnius: Tyto Alba, 2012); *Impero. Viaggio nell'Impero di Roma seguendo una moneta* (*Romos imperija: kelionė paskui monetą*, Vilnius: Tyto Alba 2013); *Amore e sesso nell'antica Roma* (*Meilė ir seksas senovės Romoje*, Vilnius: Tyto Alba, 2014).

Creo recordar que la traducción de *La vida es sueño* la realicé hacia el año 1996 a petición del director Gintaras Varnas. Le gusta mucho Lorca y, al profundizar en Lorca, más tarde o más temprano comprendes que sus raíces están en el barroco español.²

Efectivamente, el director de teatro Gintaras Varnas (n. 1961) fue el primero en llevar a la escena en lituano tales obras como *La vida es sueño* (Teatro Nacional de Lituania, 2000), *Público*, de Federico García Lorca (Teatro Nacional Académico de Lituania, 1996, y teatro *Utopía*, 2010) (Plaza Velasco 2018, 172).

El propio traductor refirió que, a petición del mismo Gintaras Varnas, siguió con la traducción de *El gran teatro del mundo*, también para una representación, así como con la versión lituana de *El principio constante y Eco y Narciso*, obras que no llegaron a representarse. Concluía el traductor que generalmente traducía teatro cuando lo solicitan los directores; de hecho, la primera obra que tradujo fue *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, también encargada por Gintaras Varnas.

En cuanto al proceso de traducción de *La vida es sueño*, el traductor estima que el texto no ofreció una dificultad especial por lo que se refiere al léxico o estilo y que tradujo directamente del español, cotejando en ocasiones las traducciones inglesa y rusa.

La publicación de la versión lituano de *La vida es sueño*, *Gyvenimas - tai sapnas*,³ fue posterior y el texto fue revisado en orden a la publicación por el mismo traductor, que lo ajustó más al original, pues había sufrido algunas alteraciones para la representación, por ejemplo, acortando los monólogos largos, que eran físicamente imposibles de recitar para los actores. Aun así, el texto de la traducción resulta más breve que el original y consta de 2975 versos en vez de los 3319 del texto calderoniano.

El propósito de este estudio es considerar cómo el texto de *La vida es sueño* ha adquirido forma en el idioma lituano. No se trata de hacer una valoración exhaustiva de los recursos utilizados por el traductor, sino más bien de considerar algunos aspectos lingüísticos y estrategias traductoras que nos permitan establecer algunas tendencias y hacernos una idea de la transmisión del texto original en un idioma y tiempo tan distantes. Como indica Angela Tiziana Tarantini, al traducir para el teatro, la naturaleza del medio podría precisar un nivel más alto de domesticación, al menos a nivel sintáctico

² Katkevičius, Aurelijus, comunicación personal con la autora de este estudio (vía correo electrónico), 14 de octubre 2019.

³ Se utilizará aquí el texto lituano *Gyvenimas - tai sapnas*, publicado por Baltos lankos (Calderón 2009) y reproducido en el sitio web <http://www.dramustalcius.lt/>. Los versos no están numerados.

y léxico (2016, 60). El traductor debe tener en cuenta no solo la naturaleza oral del discurso, sino la naturaleza auditiva de su recepción. Así – precisa Tarantini –, algunas estrategias extranjerizantes que se aplican con éxito en la traducción escrita, pueden presentar problema en la traducción para la escena. Nos proponemos investigar si las características del texto traducido demuestran hasta qué punto en el proceso translativo se ha tenido en cuenta la naturaleza de la lengua lituana y el medio para el que se traduce. Para ello comenzamos por el análisis de algunos aspectos sintácticos de *Gyvenimas – tai sapnas*.

2 Estructura oracional: la traducción al lituano del hipérbaton calderoniano

2.1 El orden de las palabras en castellano y lituano; el hipérbaton

El carácter flexivo y sintético de la lengua lituana permite un alto grado de libertad en la disposición de las palabras en la oración; desde luego, bastante más flexibilidad que en las lenguas románicas. Naturalmente, esta libertad no es absoluta; como en la mayoría de los idiomas europeos, en la lengua escrita predomina la estructura oracional SVO (sujeto + verbo + objetos), aunque en la lengua hablada también es frecuente la estructura SOV (Ambrazas 1982, 116). En cualquier caso, está claro que el orden de los elementos oracionales no tiene tanta relevancia funcional como en otras lenguas con menos complejidad morfológica. El famoso traductor y teórico de la traducción Valentín García Yebra afirma que, en las lenguas que mantienen el sistema flexivo, los casos tienen un importante papel gramatical, y los traductores que traducen de una lengua sintética a una analítica deben prestar atención al aspecto funcional de esta categoría (García Yebra 1997, 133). Efectivamente, el sistema flexivo permite alterar con cierta libertad los elementos oracionales, por ejemplo, anteponiendo o dando un lugar prominente a algunas partes de la oración por motivos expresivos, de cohesión textual o de distribución informativa, sin necesidad de realizar otras alteraciones sintácticas, pues la función de las partes de la oración viene determinada por la desinencia flexiva y no por el lugar que ocupa en la estructura oracional.

El hecho de que cada lengua tenga un orden percibido como natural permite jugar o contravenir ese orden para provocar efectos estilísticos. Según M^a Luz Gutiérrez Araus, «el hipérbaton es un cultismo sintáctico que destaca en la obra de Calderón», recordando que se produce un hipérbaton

cuando unos grupos de palabras, sintagmas o elementos oracionales con una función específica, que normalmente presentan un orden de sucesión en relación a su contenido y para un equilibrio de la comunicación, se presentan en una disposición diferente de la habitual. (Gutiérrez Araus 1983, 1111)

El orden de las palabras en castellano no es tan rígido como, por ejemplo, el de su lengua hermana el francés, pero – al haber perdido las marcas flexivas – es más fijo que en lituano. Así, en los casos que se perciben como una alteración del orden habitual de las palabras en el discurso por motivos métricos, de rima o expresivos, que a veces dan un aire latinizante al texto calderoniano, el equivalente lituano puede no presentar tal distorsión. Para ilustrar la traducción al lituano de casos del hipérbaton tan característico de Calderón, vamos a referirnos a dos alteraciones del orden habitual.

2.2 Anteposición del complemento directo

La anteposición del complemento directo, es decir, su colocación antes del verbo, en la mayoría de los casos no resulta posible en castellano sin realizar otras adaptaciones sintácticas. Samuel Gili Gaya ha sido el primer lingüista en tratar extensamente el orden oracional, dedicando todo un capítulo de su sintaxis (Martínez Oronich 2007, 64). En él señala que el orden oracional español – siendo más flexible que el de otros idiomas románicos – también tiene sus límites. En este contexto señala precisamente el lugar que corresponde al complemento directo. En la estructura oracional más frecuente en español (SVO o (S)VO) el complemento directo sigue al verbo, excepto en los casos en que la función de complemento directo está desempeñada por un pronombre átono, pronombres interrogativos o relativos en la oración subordinada adjetiva. La anteposición del complemento directo en otros casos se puede hacer solo con algunas alteraciones sintácticas – repitiendo el complemento directo antes del verbo con pronombre átonos – o cuando el complemento directo no está actualizado por ser indeterminado y no podría por tanto confundirse con el sujeto.

Por supuesto, en poesía es posible prescindir de la ordenación habitual dentro de unos límites. En la obra calderoniana se encuentran abundantes casos de anteposición del sustantivo o sintagma nominal con función de complemento directo. Como es natural, hay que tener en cuenta las necesidades del ritmo y la rima en un texto versificado, que a veces exigen un cambio de estructura oracional, pero el hipérbaton es una característica del estilo calderoniano y resulta interesante ver hasta qué punto se mantiene ese deseo de alterar el orden oracional sentido como habitual en la traducción al lituano.

Así, por ejemplo, en la primera jornada de la *Vida es sueño* (versos 1-985) se han encontrado 40 casos de anteposición del complemento directo. De esos 40, en la traducción se ha mantenido la anteposición en 13 ocasiones. En otras 5 se ha conservado la anteposición del complemento directo original, pero aplicando una transposición: el complemento directo se convierte en sujeto o bien en complemento circunstancial e incluso en verbo, realizando otras adaptaciones sintácticas. En 7 casos el complemento directo sigue al verbo. En la traducción de las unidades restantes, se han aplicado diversas transformaciones o bien no se ha traducido ese complemento directo. En cambio, en los 971 versos lituanos que corresponden a los 985 de la primera jornada se encuentran 71 casos más de anteposición de un complemento directo (en caso acusativo o genitivo), bien en una estructura oracional SOV, bien OVS, aun cuando en español no se ha recurrido a la inversión. Como se ha dicho, la anteposición del complemento en lituano no se percibe como una distorsión del orden que se considera normal. Véanse a modo de ejemplo los versos 96-97 del original, en los que no hay ni siquiera una estructura transitiva, y el uso de dos verbos transitivos en la traducción con sendos complementos directos antepuestos:

*en el traje de fiera yace un hombre / de prisiones cargado
visq kūnq dengia kailiai, / Rankas grandinės sunkios kausto.*
(‘todo el cuerpo cubren pieles, / las manos cadenas pesadas aherrojan’)⁴

El caso acusativo de los equivalentes lituanos de los grupos nominales ‘todo su cuerpo’ y ‘las manos’ no deja lugar a duda sobre su función de complemento directo; el hecho de que se sitúen ambos grupos nominales al principio de la oración no causa violencia alguna en la estructura oracional, por lo que esta no se interpreta como una distorsión de lo que se considera el orden normal en lituano.

Por otra parte, resulta interesante comprobar que no se ha aplicado la anteposición del complemento directo cuando en lituano pudiera darse una disrupción del orden natural, como sería la anteposición de una oración subordinada sustantiva con función de complemento directo. Véanse dos ejemplos:

*desde aquí sus desdichas escuchemos; (v. 100)
paklausom, / Kuo šis nelaimėlis čia skundžiasi.
(‘Escuchamos de qué este desgraciado se queja’)*

⁴ Aquí y en las citas que siguen, tras la versión lituana de los versos se incluye entre paréntesis su traducción literal al castellano.

que la guardes / te encargo (vv. 370-371)
prašau išsaugot / Ši taurų ginkla
 ('te pido guardar / esta noble arma')

Tampoco se ha procurado imitar posibles juegos sintácticos derivados del cambio de orden del complemento directo; véase el ejemplo del siguiente quiasmo en los versos 790-791:

solo el albedrío inclinan, / no fuerzan el albedrío.
Ir laisvą valią tiktais lenkia, / Bet jos nesugeba palaužti.
 ('y el albedrío solo inclinan, pero no lo consiguen forzar')

La flexibilidad sintáctica lituana permitiría sin disrupción alguna cambiar el orden del complemento directo, pero el traductor decide optar por su anteposición en los dos casos, en el segundo en forma pronominal.

Como señala Samuel Gili Gaya,

el hipérbaton no consiste en la alteración de un orden regular o lógico establecido por los gramáticos, sino en colocar los elementos oracionales en una sucesión comprensible, pero sentida como no habitual en cada época del idioma. (1980, 94)

La disrupción del orden sintáctico habitual que supone en castellano la anteposición del complemento directo se ha traducido al lituano con una variedad amplia de posibilidades que en ningún modo resulan en una disrupción sintáctica, sino en un flujo natural del discurso.

2.3 Disrupción del orden en el sintagma nominal

Un recurso que resulta más disruptivo del orden natural de los elementos oraciones es el que afecta al interior de un sintagma. Al referirse al hipérbaton en la obra de Calderón, Gutiérrez Araus (1983, 1111) hace notar que «en nuestra lengua, el orden de los elementos que componen un sintagma es más rígido que el de los oracionales». En relación al sintagma nominal y tras especificar la posición de sus determinantes y presentadores, afirma sobre los posibles complementos del nombre:

Tanto los alargamientos por determinación (mediante una preposición, *de* normalmente, como introductor) como aquellos alargados por complementación (mediante un traspositor relativo o una pausa como indicador de aposición) presentan en español un orden habitual: la posposición inmediata al núcleo del sintagma nominal. (1983, 1113)

En el teatro calderoniano encontramos distintas posibilidades de disruptión de esa estructura sintáctica. Como afirma Gutiérrez Araus (1983, 1114), el sintagma determinativo puede aparecer o bien antepuesto al núcleo, de modo inmediato o distanciado, o puede ir pospuesto, como es habitual, pero distanciado. De ambas maneras lo hallamos en el drama calderoniano. De todos modos, «las anteposiciones de los sintagmas determinativos con *de* constituyen el hipérbaton más difundido y aclimatado en la lengua literaria española» (Gutiérrez Araus 1983, 1114; cf. Alonso 1960, 136).

Como en el caso del complemento directo, la anteposición de un complemento de nombre al núcleo del sintagma nominal, que fuera de la lengua literaria no se admite en castellano, es muy propia de una sintaxis envolvente, como es el caso de la lituana. Aunque la desinencia flexiva de genitivo puede usarse para un complemento directo con algunos verbos que rigen ese caso, su función más habitual es la de complemento de nombre. Con esta función el sustantivo o pronombre en caso genitivo suele preceder al sustantivo que modifica (Ambrizas 1997, 655). Por lo tanto, sucede una vez más que lo que en castellano supone una clara alteración del orden percibido como habitual, en lituano resulta perfectamente natural al hablante contemporáneo, tanto en la lengua escrita como hablada.

Veamos de nuevo algunos ejemplos en la primera jornada. De nueve casos de anteposición del sintagma determinativo con *de*, dos se han perdido en la traducción, en cuatro se sigue la misma estructura en lituano, pero en todos los demás se ha cambiado la estructura oracional, aunque tampoco hay posposición del complemento del nombre.

Un ejemplo de anteposición sería el siguiente:

de un vivo cadáver sepultura (v. 94)
tamsybių kapą
 ('de oscuridades tumba')

En el texto lituano la casi totalidad de los complementos del nombre restantes preceden al nombre que determinan. En cambio, no se aplica en lituano la distanciación del sintagma determinativo de su núcleo intercalando un verbo. En la primera jornada se encuentran cuatro casos de intercalación del verbo entre el núcleo del sintagma nominal y su complemento determinativo. En ningún caso se ha reproducido esa alteración del orden sintáctico en el texto lituano. Véanse los dos ejemplos en que se conserva el complemento del nombre (en los otros dos se ha cambiado la estructura sintáctica):

apenas signo es de estrellas (v. 135)
Panašios į žvaigždes dangaus
 ('Parecidas a las estrellas del cielo')

las noticias sé / de cielo y tierra; (vv. 206-207)

Ką praneša ženkliai dangus ir žemės

('qué revelan los signos de cielo y tierra')

En ambos se evita la distanciación del complemento del nombre de su núcleo, aunque estos son dos de los escasos ejemplos en que el complemento del nombre está pospuesto al sustantivo que modifica; en lituano - al contrario que en castellano - precisamente la posposición al núcleo es un orden marcado, se usa cuando se pretende enfatizar ese complemento de nombre o en un lenguaje más altisonante o poético (Ambrazas 1997, 655), pero no deja de ser un orden gramatical y no violento. Es probable que se haya aplicado esta inversión por necesidades métricas, aunque también quizá estaba en la intención del traductor reflejar cierta disrupción del orden más habitual. En cualquier caso, la estructura flexiva de la lengua lituana permite esa libertad.

Como resultado del estudio de estos aspectos sobre la disposición de las partes de la oración, podemos indicar que en la traducción lituana la disposición de los elementos de la oración responde a un orden natural en el idioma meta, y que se ha dado prioridad a la fluidez del discurso en lituano, más que a una imitación de estilo calderoniano.

3 Dinamización y personalización del texto: verbalización

En algunos ejemplos mencionados arriba se ha hecho ya referencia a cambios de categoría gramatical aplicados en la traducción al lituano. Al referirse a los procesos de ajuste sintáctico necesarios en la traducción en orden a producir un texto que pertenezca verdaderamente a la lengua de la traducción y no sea un mero trasplante del texto original, Esteban Torre menciona el cambio de categoría gramatical y comenta que «la transposición ha sido considerada como el alma de la auténtica traducción» (2001, 128). La transposición es, efectivamente, necesaria para crear un texto que respete la naturaleza de la lengua a la que se traduce. El traductor y traductólogo lituano Lioginės Pažūsis (2014), en su completo estudio sobre la traducción del inglés al lituano, remarca que, en la lengua lituana y en comparación con el inglés, hay una preeminencia de la expresión de carácter verbal. Una característica propia de las traducciones del inglés al lituano es, por ello, la transposición del sustantivo - especialmente si se trata de un sustantivo verbal - en un verbo, es decir, la verbalización. De hecho, los editores de textos traducidos al lituano insisten en que

si en vez de un sustantivo se puede usar un verbo, esa forma de expresión más verbal resultará sin duda la más adecuada. (Pažūsis 2014, 380)

Lo mismo se puede afirmar de la traducción del castellano al lituano. En la traducción de *La vida es sueño* al lituano destaca la aplicación de la transposición mencionada. Véanse los siguientes ejemplos:

de tus furias arrogantes / un freno (vv. 324-325)

Kitaip sutramdyt tavo pyktj,
(‘de otra forma frenar tu furia’)

nació Segismundo, dando / de su condición indicios (vv. 702-703)

Tuomet ir gimé Sigizmundas, / Pranešdamas, ko reikia laukti.
(‘Entonces nació Segismundo, anunciando qué cabía esperar.’)

esa fineza / os agradezco y estimo. (vv. 852-853)

Už tai, kad jūs mane supratot, / Aš jums dėkoju nuoširdžiai.
(‘Porque me habéis entendido yo os agradezco sinceramente.’)

Resulta particularmente ilustrativa la transformación de un pasaje más descriptivo y repleto de sintagmas nominales:

¿No es breve luz aquella, / caduca exhalación, pálida estrella, / que en trémulos desmayos, / pulsando ardores y latiendo rayos, / hace más tenebrosa / la obscura habitación con luz dudosa? (vv. 85-90)

Bet kas gi tai - menka švieselė žéri, / Ji skleidžia kuklių šilumą ir šviesą, / Ji merdi, bunda, alpeja ir vėlei / Sužibusi juoda paverčia tamsią vėsą.

(‘Pero qué es eso: pálida lucecilla destella, / irradia su modesto calor y luz, / desfallece, despierta, desmalla y otra vez / refulgiendo convierte en negro el oscuro frescor.’)

Llama la atención que los abundantes sintagmas nominales se transforman en verbos y la propia estructura oracional atributiva pasa a ser predicativa, dando así al discurso gran naturalidad lingüística y dinamizándolo, lo que facilita también que el texto se adapte a la escenificación. Una transformación parecida tiene lugar en el siguiente pasaje:

¡Qué es lo que escucho, cielo! / Inmóvil bulto soy de fuego y yelo (vv. 73-74)

Ką aš girdžiu, dangau! Kas daros! / Iš baimės aš degu, drebu sušalus.
(‘¡Qué oigo, cielo! ¿Qué ocurre? De miedo yo ardo, tiemblo congelado.’)

En los dos ejemplos que siguen tiene lugar una verbalización de sustantivos verbales, que, además de dinamizar el discurso, contribuye a personalizarlo.

Aun no sé determinarme / si tales sucesos son / ilusiones o verdades. (vv. 396-398)

Man net nelengva susivokti, / Ar tai, ką aš dabar matau, / Yra akių apgaulė ar tiesa.

('No me es fácil comprender si eso que ahora veo es de los ojos engaño o verdad.'

Si la voz se ha de medir / con las acciones humanas (vv. 495-496)

Turėtų žodžiai atitikti tai, ką darom

('Tendrían las palabras que corresponder a aquello que hacemos')

Aun no tratándose de un cambio de categoría gramatical, el traductor se vale también del cambio de persona verbal para hacer el texto más cercano y personal. Véanse los siguientes ejemplos:

Cuentan de un sabio, que un día / tan pobre y mísero estaba, (vv. 253-254)

Prisimenu aš sakmę vienq / Apie išminčių, tokį skurdžių,

('Recuerdo yo un cuento de un sabio, tan pobre')

que, por si acaso era muerto, / no quiso entonces nombrarle. (vv. 393-394)

Bet vardo jo tau neišduosi, / Nes miręs gali būti jis.

('Pero su nombre no te revelaré, pues muerto puede estar él.'

En los dos ejemplos mencionados se ha cambiado una tercera persona por la primera persona del singular. El traductor asimismo recurre a formas deícticas, partículas o verbos que de alguna manera funcionan como didascalías para los actores o llamadas de atención al público y que en la mayoría de los casos no están verbalizadas en el texto original.

Bet pažiūrék - tenai

('pero mira - allí')

Žiūrėk, jos truputį pravertos / Ir bando mus vidun pašaukti

('Mira, están encajadas e intentan nos adentro invitar')

La partícula *štai* (que sirve para subrayar o llamar la atención, algo parecido a 'he aquí') se utiliza unas 25 con significado deíctico.

Los diversos recursos mencionados - algunos léxicos, otros sintácticos - contribuyen en diverso grado a dinamizar el texto y hacerlo más vivo y cercano para el oyente.

4 Métrica en la traducción

No podemos dejar de hacer una breve mención a los moldes métricos utilizado por el traductor de *La vida es sueño*, aunque en el presente estudio no se pueda llevar a cabo un análisis exhaustivo. Bastaría decir que el traductor no se ha ajustado a la polimetría original. Tampoco se ha utilizado el octosílabo, que, como se sabe, predomina en el texto calderoniano. Al preguntar al traductor por el criterio seguido para la versificación, recibimos la siguiente explicación:

Mi idea era encontrar un paralelismo métrico y cultural lituano. El barroco español en cuanto a la poesía se corresponde más o menos con nuestro siglo XIX, el momento en el que la lengua se está formando y encontrando su expresión. Por eso decidí que lo más cercano era la métrica endecasílabica (excepto en los pasajes de Clarín de tono folclórico).⁵

Así, el traductor explicaba que, para el grueso de la obra, se basó en el tipo de estrofas usadas en la literatura lituana en el estadio equivalente al de la obra calderoniana, lo que, según él, se correspondería con la poesía anterior al poeta y dramaturgo Maironis (1862-1932), representada en lengua lituana por Antanas Baranauskas (1835-1902). Esta elección supone la utilización de versos endecasílabos con una mezcla de rima asonante y consonante. Por otra parte, para los parlamentos de Clarín y los fragmentos ‘de tono más folclórico’, intentó emplear moldes cercanos a la poesía de Antanas Strazdas (1760-1833), en este caso versos eneasílabos de rima asonante.

Nos parece que - también para la versificación - el traductor ha dado prioridad a la lituanización, esto es, a la adaptación al oyente lituano. Los dos poetas mencionados por el traductor, Antanas Strazdas y Antanas Baranauskas, utilizaron el octosílabo en algunas composiciones, pero entendemos que el traductor lo percibe como un molde de métrico poco apto para el drama calderoniano y prefiere optar por un ritmo al que el oyente lituano está más habituado.

A modo de ejemplo se puede comentar que en la traducción de las silvas de la entrada de Rosaura y Clarín (1-101) se ha evitado la alternancia heptasílabo-endecasílabo y se ha traducido con una sucesión de eneasílabos. Las siete décimas del primer monólogo de Segismundo (102-172) se convierten en 61 versos con 23 endecasílabos y 38 eneasílabos, algunos intercalados con los endecasílabos y una serie de 29 eneasílabos al final. La alternancia no es ajena al teatro lituano y, de hecho, se recurre a ella en la célebre trilogía dramática

⁵ Katkevičius, Aurelijus, comunicación personal (vía correo electrónico), 14 de octubre 2019

(*Mindaugas. Mažvydas. Katedra*) del poeta Justinas Marcinkevičius (1930-2011), tan conocida para el público lituano y en la que, por cierto, también de encuentran octosílabos.

En algún caso, hemos notado una falta de coherencia en la elección del patrón métrico. El mismo endecasílabo «¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!» de los versos 78 y 102 se ha traducido de forma distinta: en la segunda versión con el ritmo endecasílabo del original, no así en la primera.

Kiek vargšas aš galiu kentéti!
(‘Cuánto, pobre de mí, puedo sufrir!')

Vien vargas ir nelaimės - mano kelias.
(‘Solo agote y desgracias: mi camino.’)

Entendemos que el traductor no ha dado prioridad a seguir los modelos métricos del original, sino que más bien ha procurado facilitar la declamación a los actores y ha renunciado a la polimetría calderoniana, persiguiendo la naturalidad.

5 Conclusiones

El análisis realizado nos permite concluir que en la traducción de *La vida es sueño* al lituano el traductor realiza un trabajo de domesticación y adaptación del texto teatral. Por tratarse de un idioma flexivo, con más libertad sintáctica, los frecuentes hipérbatos, tan característicos del estilo calderoniano, no se perciben como tales en el texto de la traducción. Los casos en que se han producido las dos alteraciones del orden sintáctico que hemos considerado – la anteposición del complemento directo al verbo en el grupo oracional y la disruptión del orden de los componentes del sintagma nominal – no siempre han quedado reflejados en la traducción, pero cuando se ha mantenido el orden sintáctico original, este no se percibe en lituano como una alteración y funciona con naturalidad en esa lengua. El carácter flexivo del idioma lituano favorece la movilidad de los elementos de la oración y, por lo tanto, facilita la rima y el ritmo de los versos sin necesidad de acudir a distorsiones sintácticas.

Por otra parte, hemos constatado que el traductor recurre con frecuencia a la transposición o cambio de categoría gramatical, especialmente a la verbalización de los sustantivos o el cambio de estructuras atributivas por predicativas. Todo ello contribuye a acercar más el texto calderoniano al idioma lituano, caracterizado por la preeminencia de la expresión verbal. Además, se aprecia el traductor también se vale de algunos recursos en orden a la personalización del texto y su puesta en escena.

En cuanto a la polimetría del texto original, el traductor no la ha respetado. Según asegura el propio traductor, los criterios determinantes de los patrones métricos utilizados fueron la adaptación a los moldes lituanos. Así, no se ha utilizado el octosílabo ni se ha buscado la imitación de la polimetría del texto calderoniano.

Aun cuando el texto analizado está impreso y disponible para el lector, nos parece que sus características sintácticas revelan que fue concebido para la representación. Así pues, el traductor ha realizado un trabajo de adaptación al medio de llegada: no solamente a la lengua lituana, sino también a las tablas.

Bibliografía

- Alonso, D. (1960). *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos.
- Ambrazas, V. (1982). «Žodžių tvarka ir baltų kalbų sakinio tipo rekonstrukcja» (El orden de las palabras y la reconstrucción de la tipología oracional de las lenguas bálticas). *Baltistica*, 18, 100-18.
- Ambrazas, V. (1997). *Dabartinės lietuvių kalbos gramatika* (Gramática de la lengua lituana contemporánea). Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas.
- Calderón de la Barca, P. (1978). *La vida es sueño*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Calderón de la Barca, P. (2009). *Gyvenimas – tai sapnas* (La vida es sueño). Trad. de Aurelijus Katkevičius. Vilnius: Baltų lankų leidyba.
- Caro Dugo, C. (2019). «La presencia de la literatura española en los países bálticos (1850-1914)». Strosetzki, C. (coord.), *Perspectivas actuales del hispanismo mundial*. Vol. 2, Ss. XVIII y XIX. Münster: Wissenschaftliche Schriften der WWU, 17-30.
- García Yebra, V. (1997). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.
- Gili Gaya, S. (1980). *Curso superior de sintaxis española*. 13a ed. Barcelona: Bi-bliograf S/A.
- Gutiérrez Araus, M.L. (1983). «Funcionamiento del hipérbaton en *El principio constante*». García Lorenzo, K. (ed.), *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1109-24.
- Martínez Oronich, O. (2007). «El Curso superior de sintaxis española de Samuel Gili Gaya: un enfoque transversal». *Sintagma*, 19, 57-72.
- Pažūsis, L. (2014). *Kalba ir vertimas* (Lengua y traducción). Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Plaza Velasco, M. (2018). «El teatro de Gintaras Varnas». *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 172, 171-82.
- Talvet, J. (1996). *El hispanismo en Estonia*. Tartu: Tartu Ülikool.
- Tarantini, A.T. (2016). «A Psycholinguistic Approach to Theatre Translation». *The AALITRA Review: A Journal of Literary Translation*, 11 (May), 60-77.
- Torre, E. (2001). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.

El Burlador y la perspectiva traductológica moderna

Francesca Leonetti

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract This article explores the different philological and methodological strategies of three Italian translations of *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, a particularly complex and rich text. The comparative analysis will focus on a number of sequences that are significant both for interpretation of the original text and the different translation options that may arise. Issues related to the title's translation, onomastics, neologisms, proverbs and problematic places, will be addressed. Such issues call for metalinguistic reflections that can be extremely useful when we decide to make one of the products of the *aurei ingegni* travel to Italy.

Keywords Tirso. El Burlador. Siglo de Oro. Italian translations.

Índice 1 *El Burlador* en Italia: tres enfoques metodológicos. – 2 ¿*Ingannatore* o *Beffatore*? – 3 Catalinón y Ripio: la traducción de la onomástica. – 4 «*Habla quedo y cierra el labio!*»: problemas de interpretación. – 5 Los neologismos entre creación y neutralización. – 6 «*El bien suena y el mal vuela*»: un ejemplo de traducción de los refranes. – 7 Conclusiones.

1 *El Burlador* en Italia: tres enfoques metodológicos

La fama del Don Juan viaja por los siglos y se impone en la escena literaria mundial mediante un sinfín de traducciones, que confirman el genio de su artífice primigenio. Este estudio se propone presentar unas reflexiones sobre tres traducciones italianas de *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, comedia atribuida a Tirso de Molina, pseudónimo de Gabriel Téllez, pero de autoría todavía discutida.¹ Di-

¹ Para la cuestión compleja y problemática sobre la autoría del *Burlador* remito a Fernández 1981; Vázquez 1985, 1986; D'Agostino 2017.

chas traducciones exhiben posturas filológicas y metodológicas diferentes al enfrentarse con la compleja riqueza de la obra.

A pesar de no haberme dedicado personalmente a la traducción de clásicos y a la práctica editorial en este ámbito, espero, sin embargo, rehuir de esas disertaciones teóricas especulativas, tan reprochadas por Eco (2003, 20-1), que tienen como objetivo el de juzgar el éxito o el fracaso estéticos de una traducción. Para ese análisis, me anima el interés hacia el estudio crítico de las traducciones, fundamental, en mi opinión, no solo para mi praxis traductora futura, sino también para la indagación de los aspectos semánticos y formales, que ese trabajo pueda fomentar.

Para emprender un estudio sobre las traducciones del *Burlador*, es preciso recordar las consideraciones previas que Fausta Antonucci expuso en el ensayo dedicado a la traducción de *La vida es sueño*:

si tratta di un testo composto per la rappresentazione teatrale; si tratta di un testo composto - come d'abitudine nel teatro aureo - in una varietà di forme metriche e strofiche (polimetrico); si tratta di un testo composto in una lingua che non solo è ormai lontana dallo spagnolo odierno ma è anche caratterizzata da una peculiare densità stilistica e retorica. (Antonucci 2008, 165)

Sus reflexiones querían subrayar también el *nuevo corso* de las traducciones italianas de obras teatrales del Siglo de Oro, que tuvo como responsable principal a Carmelo Samonà, quien, con su traducción en verso de *El nacimiento de Cristo* publicada en 1985, convenció definitivamente sobre la inconveniencia de las traducciones en prosa.

Los textos objeto de mi análisis corresponden a tres traducciones bastante recientes del *Burlador*, que son:

Tirso de Molina (1991). *L'ingannatore di Siviglia e il convitato di pietra*. Profeti, Maria Grazia (ed.), *Teatro del "Siglo de Oro"*. Vol. 2, *Tirso de Molina*. Trad. de Roberto Paoli. Garzanti: Milano (el mismo texto se publicó en Tirso de Molina (2004). *Don Giovanni o l'Ingannatore di Siviglia*. Garzanti: Milano);

Tirso de Molina (1998). *L'ingannatore di Siviglia*. Ed. y trad. de Laura Dolfi. Torino: Einaudi;

Tirso de Molina (2011). *Don Giovanni. Il beffatore di Siviglia*. Ed. y trad. de Alfonso D'Agostino. Rizzoli: Milano.

Laura Dolfi publica su traducción italiana sin el texto español, que declara, sin embargo, ser la edición crítica comentada de *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* de Luis Vázquez (Tirso 1989). La traductora justifica su elección con las siguientes palabras: «Se-

guendo più di altre il dettato della *princeps*, [la edición de Vázquez] riesce finalmente a chiarire vari passi rimasti finora controversi e oscuri». Y añade: «seguo quest'edizione anche nel conservare le lacune del testo, senza intervenire con tentativi di emendamento, destinati a configurarsi solo come libere, e non confermate, congetturate» (Tirso 1998, 39). En las últimas líneas de la «Avvertenza», Dolfi ofrece breves indicaciones sobre los criterios que informan su praxis traductora, declarando haber renunciado a la rima a favor de una «prosa ritmica», la cual, respetando la medida de los versos, «ripronesse, sia pure in parte, quella fusione di generi, lirico e drammatico, che caratterizza l'originale» (Tirso 1998, 39).

En edición bilingüe se presenta, en cambio, el texto de Roberto Paoli. La traducción se basa en la edición de Américo Castro de 1910, resultado del cotejo de la versión de la obra como apareció en *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores*, publicadas en 1630, con las otras ediciones de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, añade Paoli, en la traducción se acogen algunas enmiendas de otras ediciones modernas, a saber, la de Hartzenbusch (1944), de Cotarelo y Mori (1907), de Barry (1910), de Blanca de los Ríos (1952) y de Casalduero (1977), todas señaladas en las notas. No obstante, hay que observar que las notas, de cuño generalmente informativo, colocadas en una sección aparte al final del volumen, hacen su lectura bastante incómoda.

Entre las exigencias que empujaron a Alfonso D'Agostino a realizar una nueva versión del *Burlador*, según él mismo declara en las páginas preliminares de su edición, aparece el deseo de que su hijo pudiese ponerla en escena en una de las representaciones teatrales escolares de final de curso. A esta ambición 'familiar', que le exigió una atención a la riqueza simbólica y formal de los versos de Tirso, para que el texto italiano pudiese ser autónomo y utilizable en una actuación, se suma la voluntad de realizar una nueva edición crítica del *Burlador*.² La traducción de D'Agostino constituye, efectivamente, un esfuerzo hermenéutico que se inserta en una labor ecdótica, por la cual el filólogo fija el texto crítico de la obra tirsiana, colocando al final de la misma el aparato crítico. De hecho, tras un estudio muy pormenorizado sobre los temas implicados en el texto, D'Agostino se detiene en observaciones de carácter filológico, en las que detalla unos datos fundamentales: de un original perdido descende una copia 'defectuosa' (arquetipo también perdido), de la que deriva, por un lado, la *editio princeps* del *Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* atribuida a Tirso (alrededor de 1627-29) y, por otro, el drama titulado *Tan largo me lo fiais*, que representa una refundición realizada por un autor desconocido, que puede remontarse al año 1635.

² La edición crítica apareció en Tirso de Molina 2018.

Con respecto a las ediciones más famosas, D'Agostino declara haber mantenido una actitud intermedia, que no ha sido ni hiperconservadora, como la de Dolfi, fiel al texto de la *princeps* hasta en las lagunas y corrupciones patentes, ni hiperreformadora, aceptando algunas sugerencias de sus predecesores, pero ofreciendo en muchos casos nuevas soluciones e interpretaciones. La versión de D'Agostino se basa, por lo tanto, en un texto crítico reconstruido y se atiene al criterio de la «versión literaria semimimética»,³ por la que se respeta la forma estrófica y la medida de los versos del original, sin someter el texto italiano a las exigencias de la rima que, muy a menudo, lo alejan del tejido semántico y poético del original. Los dos textos de la edición de D'Agostino - el castellano y el italiano - se completan de notas al pie que, siguiendo la doble vertiente de su labor, filológica y traductora, exhiben abundante variedad tipológica en los detalles de tipo literario, histórico,ecdótico y traductológico.

Nuestro análisis comparativo sobre las tres traducciones se centrará en algunas secuencias, a mi parecer, significativas tanto por la interpretación del texto original, como por las diferentes opciones traductoras que puedan surgir.

2 *¿Ingannatore o Beffatore?*

Para empezar a destacar las primeras diferencias en los enfoques de los tres traductores, me parece interesante concentrar la atención primero en el título de la obra. Si bien el segundo elemento que completa el título, *il Convitato di pietra*, se incorpora en la portada de las tres traducciones, en la cubierta destaca el personaje más llamativo y sugerente para el lector, con una mayor explicitación y amplificación en Paoli y en D'Agostino. De hecho, mediante la elección del título, el traductor vehicula el mito del Don Juan y anticipa al nuevo receptor la característica predominante del protagonista. Tanto Dolfi como Paoli ven en la 'burla' la finalidad y, a la vez, el resultado de la conducta de don Juan y de la reiteración de sus acciones. Los dos títulos - *L'ingannatore di Siviglia* y *Don Giovanni o l'ingannatore di Siviglia* - superan la elección del término *seduttore*, presente en las traducciones anteriores de Szombathély (1916) y de Marone (1933), mediante el cual, por una evidente «distorsione in-

³ En su ensayo sobre las traducciones italianas de *La vida es sueño*, y más precisamente del monólogo de Rosaura, D'Agostino comentó la elección de una traducción semimímética, preferida por Mario Socrate para la traducción de *El caballero de Olmedo* y por Carmelo Samoná para la traducción de *El nacimiento de Cristo*, afirmando que «Si trattò non solo della posizione più assennata da un punto di vista pratico, ma anche di quella che meglio risponde al criterio dell'*udibilità* del testo poetico da conquistare fra *opacità e vischiosità*» (D'Agostino 2002, 62, cit. en Antonucci 2008, 167; cursivas del original).

terpretativa» (Curi 2002, 47-8, nota 72),⁴ se decidió poner de relieve solo un aspecto parcial e instrumental de la figura del protagonista, perdiendo la intencionalidad de sus ‘ataques’ a las mujeres. La solución traductora de D’Agostino está estrechamente relacionada con unos versos de la obra, explicativos, según el estudioso, de la voluntad destructora de don Juan: «Sevilla a voces me llama/ el “Burlador”, y el mayor/ gusto que en mí puede haber/ es burlar una mujer,/ y dejalla sin honor» (vv. 1309-1313), pronunciados por don Juan, y «(Almagrar y echar a extremo» (v. 1800),⁵ pronunciado por Catalinón, en aparte, sintetizan el comportamiento de Juan, quien elige a una mujer, la ‘almagra’ e, inmediatamente después, la abandona. Juan *si fa beffe* de las mujeres y, en segunda instancia, de los amigos, de sus familiares y de la autoridad que estos representan. A la luz de estas consideraciones, el verbo ‘burlar’ tiene, en palabras de D’Agostino, «una connotazione più forte dell’italiano *burlare* o *ingannare*, perché indica qualcosa di più crudele ed aggressivo» (Tirso 2011, 16). A esto se debe la solución *Il Beffatore di Siviglia* – ya elegida por Celestino Capasso en el *Dizionario letterario Bompiani* (1947, 815-23) – por remitir a la tradición italiana de la *beffa*, presente en los *novellieri*. Frente a estas afirmaciones, es lícito recordar que el verbo ‘burlar’ posee una amplia gradación semántica, que abarca tanto la burla inocente y pueril, como el chasco más cruel. Asimismo, los daños de la burla se difractan en distintas formas e intensidad. Sin embargo, hay que reconocerle a D’Agostino la pertinencia de su observación sobre la probabilidad de que Tirso pudo leer a los *novellieri* italianos, desde Boccaccio a los autores del siglo XVI y admitir que *beffare*, en sus declinaciones de *farsi beffe*, *beffeggiare* y *sbeffeggiare* acentúa el deliberado escarnio y la mofa a expensas de las mujeres.

La solución elegida para la traducción del título adquiere valor traductológico también por la coherencia con respecto a las otras ocurrencias del término dentro del texto.

Una de las más ejemplificativas aparece en la primera jornada, en el monólogo de Tisbea, quien afirma:

⁴ «Risulta davvero inspiegabile» – observa Curi a propósito de la traducción de Gherardo Marone – «la traduzione italiana fornita dal titolo della commedia (*El Burlador de Sevilla, Il seduttore di Siviglia*) [...] Poiché, data la complessiva attendibilità della traduzione, è difficile ipotizzare una semplice “svista”, la congettura più plausibile e assai sintomatica è che la predominante distorsione interpretativa, tendente a concepire Don Giovanni come un seduttore, abbia a tal punto influenzato i curatori dell’edizione italiana, da suggerire una (peraltro non piccola né insignificante) manomissione del titolo originale» (Curi 2002, 47-8, nota 72).

⁵ Para las referencias al *Burlador* cito según la edición de D’Agostino (2011), resultado de una labor filológica, que representa uno de los textos objeto de este estudio.

Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta,
que siempre las que hacen burla
vienen a quedar burladas. (Tirso 2011, vv. 1014-1017)

Las traducciones de estos versos de romance son las siguientes:

Io sono quella che sempre
si è fatta beffe degli uomini,
ma quella che si fa beffe
finisce sempre beffata.
(Tirso 1991, vv. 1014-1017)

Io sono quella che sempre
degli uomini si burlava,
ma sempre colei che burla
rimane infine burlata.
(Tirso 1998, vv. 1014-1017)

Io sono quella che sempre
si è fatta beffe degli uomini.
Ma quante si fanno beffe
restano sempre beffate.
(Tirso 2011, vv. 1014-1017)

Roberto Paoli restituye perfectamente la reiteración del concepto construido por la figura etimológica, si bien los plurales de «que siempre las que hacen burla/ vienen a quedar burladas» en italiano pasan al singular «ma quella che si fa beffe/ finisce sempre beffata», produciendo la personalización del caso, que traiciona, de alguna manera, la transcendencia de las palabras de la mujer.⁶ En Dolfi, en cambio, se registra una correspondencia fónicamente más marcada con el original, mediante el uso del verbo *burlare* y se aprecia, a la vez, la recreación de la asonancia ‘a-a’, presente en el original en «tanta» y «burladas» y en la traducción en «burlava» y «burlata». No se nos puede escapar en estos dos textos italianos la variación léxica con respecto al título, que, al contrario, sigue la tradición del título *Ingannatore* trazada por Gasparetti (Tirso 1956).

No parece nada irrelevante la coincidencia en D’Agostino del título italiano con las demás ocurrencias en el texto de las declinaciones verbales y nominales de *beffare*, las cuales representan la consecuencia de un efecto dominó generado por la primera evocación del protagonista.

Otra presencia del término la encontramos en la segunda jornada, cuando don Juan recibe un papel que una mujer desconocida le pasa por una reja: se trata de un mensaje de doña Ana, que él deberá entregar al marqués de la Mota. Entendido el contenido del mensaje de doña Ana, don Juan aprovechará la ocasión para urdir una burla contra su amigo:

Sin duda que es de la dama
que el marqués me ha encarecido.

⁶ En singular hablará, en cambio, Catalinón en la segunda jornada, al enterarse de que su amo quiere realizar otra burla: «el que vive de burlar / burlado habrá de escuchar» (Tirso 2011, vv. 1351-1352). De hecho, don Juan decidirá engañar a la noble Ana mediante la sustitución de persona y, a la vez, al marqués de la Mota, citándole una hora más tarde, de manera que pueda gozar a la mujer fingiéndose su enamorado.

¡Venturoso en esto he sido!
 Sevilla a voces me llama
 el "Burlador", y el mayor
 gusto que en mí puede haber
 es burlar una mujer,
 y dejalla sin honor. (Tirso 2011, vv. 1306-1313)

Como anticipado anteriormente, encontramos en estos versos la clamorosa declaración de la intencionalidad dañina y diabólica que informa las 'gestas'⁷ de don Juan, de parte del mismo protagonista, quien se jacta de su fama como singular motivo de elogio. En correspondencia con esta secuencia de redondillas, registramos distintas soluciones traductoras:

Senza dubbio è della dama
 che il marchese ha decantato.
 Ho avuto fortuna in questo.
 Siviglia mi chiama in pubblico
l'Ingannatore, e il piacere
 massimo che infatti provo
 è d'ingannare una donna
 e lasciarla senza onore.
 (Tirso 1991, vv. 13010-1317)

Senza dubbio è della dama
 che il marchese ha decantato.
 Sono stato fortunato!
 Siviglia tutta mi chiama
l'Ingannatore, e il più grande
 piacere che posso avere
 è di burlare una donna
 lasciandola senza onore.
 (Tirso 1998, vv. 1306-1313)

Certamente è della dama
 decantata dal marchese:
 la fortuna è dalla mia parte.
 A Siviglia sono noto
 col nome di "Beffatore":
[mentre parla si allontana
dalla piazzetta]
 la mia più grande goduria
 è di beffare una donna,
 privandola del suo onore.
 (Tirso 2011, vv. 1306-1313)

Destaca, en primer lugar, el uso del verbo *burlare* en Dolfi, que traduce 'burlar' del original; esto sucede en contraposición con lo que leemos en las otras dos traducciones, en las que se registra una coherencia entre el apodo de don Juan, que da el título a la obra, y el verbo colocado dos versos más abajo. Parece interesante notar en estos versos italianos otros detalles, que denuncian una diferencia de enfoque. El primero se corresponde con la traducción de «a voces» del verso 1309: Paoli y Dolfi están en la misma línea, optando por conservar en primera posición el sujeto del verso original - «Sevilla a voces me llama» - y por traducir «a voces» con un adverbio de lugar pospuesto, en el primer caso, y con una amplificación enfática que permite recrear la rima de la primera redondilla del original, en el segundo. Es distinta la solución ofrecida por D'Agostino, quien, además del cambio de sujeto, demuestra ser fiel a su propósito de tra-

⁷ En la introducción a su edición D'Agostino afirma que «la parabola di don Juan [...] ha quasi più le caratteristiche dell'epos che della tragedia (tratto peraltro non raro nel teatro barocco spagnolo). Non è solo un momento della vita di don Juan quello che Tirso ci presenta, ma tutta la sua vita. Una vita di beffe canagliesche» (Tirso 2011, 30).

ducir de modo «piano»⁸ y en una lengua contemporánea, mediante pocas, pero significativas, intervenciones: el participio *decantata* anticipado en primera posición, que reemplaza la preposición relativa «que el marqués me ha encarecido», la elección del término *gorduria*, más actual y más connotado, y la rima cruzada causada por la reconstrucción de los primeros dos versos.

3 Catalinón y Ripio: la traducción de la onomástica

En el *dramatis personae*, al lado de la reproducción o de la traducción literal de la onomástica clásica, aparecen algunas variantes en la traducción de Catalinón y de Ripio.

Según la costumbre dramatúrgica de los nombres *parlanti*, sobre la que reflexionó, entre otros, Noël Salomon (1965), la onomástica anticipa los aspectos y comportamientos mezquinos y anti-heroicos de los criados. En el caso de Catalinón, se trata del aumentativo de ‘catalina’, que en español coloquial significa «estiércol» (DRAE) y que, por metonimia, pasa a ser ‘hombre pálido y cobarde’.

La traducción «Coniglione» de Roberto Paoli se basa en la acepción de ‘cobarde’. Paoli intenta establecer una semejanza fónica con «Catalinón», a través de la conservación del sufijo, que en italiano intensifica el carácter cómico y despectivo del sustantivo al que se une.

Laura Dolfi traduce «Caterinone», aumentativo de la traducción literal ‘Caterina’, nombre con el que se traduce generalmente ‘Catalina’. Es muy evidente que esto supone la pérdida de la alusión original, dado que en italiano el término no es bisémico. Para el lector italiano «Caterinone» será, por lo tanto, un nombre propio, cuyas características cómicas, fácilmente deducibles de su papel de criado, parecen sugeridas solo por el sufijo aumentativo ‘-one’.

D’Agostino opta, en cambio, por «Cacarello»: en su acepción de ‘hombre pálido’ es sinónimo de «Coniglione», pero su sufijo ‘-ello’, ya no aumentativo, sino casi de matiz cariñoso, recuerda al Leporello de *Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart, como el mismo D’Agostino declara (Tirso 2011, 95-6, nota 3). Es interesante notar cómo el traductor elige el masculino de *cacarella*, al igual que Tirso utilizó el masculino de ‘catalina’.

Pasando al criado Ripio, notamos la situación siguiente: Paoli traduce «Trombetta», Dolfi deja sin traducir «Ripio» y D’Agostino elige

⁸ En su práctica de traducción, D’Agostino se propone «di tradurre in modo tendenzialmente “piano”, in una lingua totalmente contemporanea, rifuggendo da forme culte o antiquate (principio che seguò sempre, con eccezioni in ogni caso giustificabili), sia pur cercando di non tradire le differenze tonali del testo di partenza e adottando quindi un dettato più sostenuto, quando il cultismo dell’autore lo richiede, o una scrittura più colloquiale, quando il testo la reclama» (Tirso 2011, 81).

«Vanvera». Si Dolfi, contrariamente a su actitud frente a Catalinón, decide reproducir el nombre tal y como aparece en la obra original, los otros dos traductores optan por proponer un nombre italiano. Tanto «Trombetta» como «Vanvera» se basan en una de las acepciones del término 'ripió', o sea «Palabra o frase inútil o superflua que se emplea viciosamente con el solo objeto de completar el verso, o de darle la consonancia o asonancia requerida» (DRAE), referido al gracioso que siempre dice cosas repetitivas y fuera de propósito. Aunque la elección léxica de D'Agostino se presenta, a mi parecer, estéticamente poco eficaz, representa, sin duda, la explícitación del significado de 'ripió'. En cambio, «Trombetta» alude en italiano a una repetición molesta y fastidiosa o, si lo remontamos al verbo *strombettare* o *trombettare*, a la acción de divulgar una noticia. En ambos casos - el de trompeta molesta o de una persona que *strombetta* todo - es posible detectar una correspondencia semántica ligeramente más débil.

4 «¡Habla quedo y cierra el labio!»: problemas de interpretación

La secuencia que pasamos a analizar ahora se coloca en la primera jornada y dramatiza en redondillas el momento en que don Juan se ve obligado por su tío don Pedro a confesar que engañó a Isabela:

Don Juan	Tío y señor, mozo soy y mozo fuiste; y pues que de amor supiste, tenga disculpa mi amor. Y pues a decir me obligas la verdad, oye y direla: yo engañé y gocé a Isabela la duquesa.
Don Pedro	¡No prosigas! ¡Tente! ¿Cómo la engañaste? ¡Habla quedo y cierra el labio!
Don Juan	Fingí ser el duque Octavio.
Don Pedro	¡No digas más, calla, baste! (Tirso 2011, vv. 61-72)

Si miramos las tres traducciones de estos versos, descubrimos que, desde el punto de vista métrico, demuestran la factibilidad de una traducción semimímética, puesto que logran recrear y respetar el isosílabismo del octosílabo:

D. Giovanni	Zio e signore, son giovane e tu lo fosti: poiché sapesti d'amore, sia scusato anche il mio amore. E siccome mi costringi a dire il vero, odi bene: ho ingannato la duchessa Isabella e l'ho goduta...	D. Giovanni	Zio e signore, giovin sono, tu lo fosti, l'amore che hai conosciuto sia discolpa del mio amore. E poiché m'obblighi a dire il vero, ascolta, lo dico: ho ingannato e sedotto Isabella, la duchessa.	D. Giovanni	Zio e signore, anche tu sei stato giovane; se l'amore hai conosciuto, ora perdonà il mio amore. E se mi costringi a dire la verità, ascolta pure. Con l'inganno ho fatto mia Isabella, la duchessa.
D. Pietro	Zitto. Aspetta. Con che inganno?	D. Pietro	Aspetta! Con quale inganno?	D. Pietro	Fermo! Tac! Com'è stato?
	Di' a bassa voce e poi taci.		Parla piano, bisbigliando.		Parla piano e vieni al dunque.
D. Giovanni	Ho finto di essere il duca	D. Giovanni	Mi son finto il duca Ottavio.	D. Giovanni	Mi son finto il duca Ottavio.
Ottavio...		D. Pietro	Non aggiungere altro. Basta.	D. Pietro	Non dir altro. Tac! Basta!
D. Pietro	Basta così.		(Tirso 1998, vv. 61-70)		(Tirso 2011, vv. 61-72)
	(Tirso 1991, vv. 61-72)				

Como se puede notar, en la traducción se conserva la lengua esencial y rápida de este momento dialéctico y el paralelismo antítetico - yo/tú y presente/pasado -, que se desarrolla a partir del segundo verso. Con respecto al original en el que la conexión antítética se construye a través de la repetición del término «mozo» y la oposición del tiempo verbal, por exigencias métricas, Dolfi y Paoli recrean la estructura binaria, manteniendo solo la antítesis de los tiempos verbales. En cambio, en el texto de D'Agostino se disuelve este dinamismo, del que quizás se percibe una eco en la repetición vocálica - 'o' 'e' - de los términos «signore» y «giovane». Aunque se pierde la rima de las redondillas, sobre todo en los primeros versos de las tres traducciones, se recrea la red de repeticiones y correspondencias fónicas que garantiza el efecto estético y sonoro.

Sin embargo, el verso que más llama la atención en esta secuencia es «habla quedo y cierra el labio». Nos encontramos frente a un lugar problemático, que los editores del *Burlador* han intentado interpretar y, en algunos casos, enmendar.

La que parece una contradicción - hablar en voz baja y cerrar el labio, o sea callar - corresponde evidentemente a la exigencia, por parte de don Pedro, de escuchar las razones de su sobrino, al cual, sin embargo, le exige, por la circunstancia, concisión y rapidez. La traducción de Paoli «Di' a voce bassa e poi taci» sigue esta interpretación, que aparece aún más explícita en D'Agostino «Parla piano e vieni al dunque». De hecho, este último cita a Cervantes en «El coloquio de los perros», cuando Cipión y Berganza intercambian un diálogo sobre la murmuración:

Cipión. ¡Al murmurar llamas filosofar? ¡Así va ello! Canoniza, canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración, y da-le el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cíni-cos, que quiere decir perros murmuradores; y por tu vida que calles ya y sigas tu historia.

Berganza. ¿Cómo la tengo de seguir si callo?

Cipión. Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas. (Cervantes 1987, III, 268)

Cipión exhorta a Berganza a contar su historia de manera rápida y sin digresiones y sin caer en la murmuración que, además de ser pe-cado, alarga mucho el cuento. Laura Dolfi sigue aquí la interpre-tación del editor Luis Vázquez, que entiende «hablar en voz baja, y con los labios entreabiertos» (D'Agostino 2007, 260-2).⁹ Elige, por lo tan-to, el verbo italiano *bisbigliare*, recategorizando el imperativo, ope-ración útil a la creación de la asonancia con el verso anterior: «As-petta! Con quale inganno? / Parla piano, bisbigliando».

5 Los neologismos entre creación y neutralización

El texto que vamos a analizar ahora, en versos de romance, solicita otro tipo de reflexiones. En este aparece un diálogo entre Octavio y su criado Ripio, que muestra aquí su perfil de gracioso y que acom-paña sus palabras con la gestualidad. Su amo se muestra, en cambio, muy preocupado por las convenciones sociales, convencido de que los asuntos amorosos de las clases superiores tienen que respetar una cierta ritualidad, que lacayos y lavanderas ignoran:

Ripio	[...]
	Si ella a ti no te quisiera,
	fuerza bien el porfialla,
	regalalla y adoralla,
	y aguardar que se rindiera.
	Mas si los dos os queréis
	con una misma igualdad,

⁹ En su ensayo dedicado a algunos lugares problemáticos del texto del *Burlador*, D'Agostino se detiene en el verso 70 «habla quedo, y cierra el labio». Denunciando la dificultad interpretativa del caso, el filólogo repasa las intervenciones e interpretacio-nes de algunos editores de la obra: «Emilio Cotarelo, imitado por muchos editores (en-tre los cuales Américo Castro [...] corrige en "habla quedo o cierra el labio". Xavier Fer-nández regresa a la *princeps*, entendiendo "dos mandatos: hablar en voz baja, y con los labios entreabiertos. Esa articulación impide la percepción de lo que se dice a los que no ven". Luis Vázquez acepta la interpretación de Fernández» (D'Agostino 2007, 260).

Octavio	dime: ¿hay más dificultad de que luego os desposeís? Eso fuera, necio, a ser de lacayo o lavandera la boda.
Ripio	Pues, ¿es quienquiera una lavandriz mujer? Lavando y fregatrizando, defendiendo y ofendiendo, los paños suyos tendiendo, regalando y remendando...; (Tirso 2011, vv. 223-238)

También aquí hay que observar el respeto de la medida de los versos, todos octosílabos, los cuales se componen, en su mayoría, de las acumulaciones léxicas de Ripio:

Trombetta [...]	Ripio [...]	Vanvera [...]
Se non t'amasse, sarebbe comprensibile ostinarsi, lusingarla e corteggiarla, aspettando la sua resa, ma se tutti e due vi amate in pari misura, dimmi, che impedimenti vi sono a che vi sposiate subito?	Se invece lei non t'amasse, ti converrebbe incalzarla, ossequiarla, adorarla, aspettare la sua resa. Ma se tutte e due vi amate in perfetta consonanza, dimmi: che cosa impedisce che subito vi sposiate?	Infatti, se non ti amasse, sarebbe bene assediarla, farle una corte spietata, e aspettare la sua resa. Ma se tutti e due vi amate con lo stesso sentimento, dimmi: cosa v'impedisce di sposarvi anche domani?
Ottavio	Ottavio	Ottavio
Sarebbe così, se fossero di lacchè e di lavandaia le nozze.	Sciocco, sarebbe così se fossero tra lacchè e lavandaie le nozze.	Bestia, non è un matrimonio di lacchè e di lavandaia.
Trombetta	Ripio	Vanvera
È proprio una donna qualunque una lavandaia che lava e strofina, offende e difende, tende, stira e rammenda i panni sporchi?	Ti par poco una lavessa? Star lavando e sciacquitando difendendo e offendendo, stendendo e poi ricreando, rammendando tutti i panni? (Tirso 1998, vv. 223-238)	Dici niente! Tutto il giorno una donna <i>lavatrice</i> sta lavando e <i>sfregacciando</i> affondando e rinculando e stendendo poi i suoi panni, coccolando e rammendando. (Tirso 2011, vv. 223-238)

Notamos en Paoli la omisión del insulto «necio» en la respuesta de Octavio, pero sobre todo llaman nuestra atención los neologismos burlescos que traducen los respectivos castellanos «lavandriz» (en realidad cómicamente culto por su terminación en '-riz') y «fregatrizando», los cuales aparecen en la parte final de este fragmento. Los tres traductores optan por soluciones diferentes. Dolfi crea los neologismos «lavessa» y «sciacquitando», deformando, como sucede en el texto tirsiano, los términos 'lavandera' y 'fregar'. En el mismo plano lingüístico se colocan las soluciones de D'Agostino «lavatrice» e «sfregacciando», ambos muy cercanos al aspecto morfológico y fó-

nico de los originales españoles. De hecho, si bien la palabra *lavatrice* remite al conocido electrodoméstico, se aprecia en su elección la creación de una expresión rara que suscite sorpresa en el lector. Menos eficaz aparece la traducción de Paoli, quien decide neutralizar la ‘extrañeza’, a favor, quizás, de la claridad expresiva. A la aceptación de la enmienda con «sucios» por «suyos» propuesta por Cotarelo y Barry (Tirso 2004, 278, nota 8) se debe, además, su traducción «panni sporchi». Es preciso dedicar una observación al verbo ‘regalar’, que entra en la enumeración de verbos en gerundio, por los que Ripio describe los beneficios de casarse con una lavandera. «Ri-creando» se utiliza, como declara Dolfi en nota, de manera deliberadamente impropia en lugar de *stirando*, si bien, a mi parecer, esta elección podría basarse en una de las acepciones del verbo, o sea ‘crear o producir de nuevo’ que, en este caso, hay que referir a los paños que, gracias a la actividad de remiendo de la lavandera (en el texto original los dos verbos parecen sinónimos, debido a la conjunción), se vuelven nuevos. La solución de Paoli, si bien perfectamente integrada en el contexto semántico, parece forzar el significado del verbo y casi modernizarlo. Aunque comparta con D’Agostino su comentario sobre la impropiedad de la expresión ‘regalar los paños’ (Tirso 2011, 119, n. 238), creo que su traducción «coccolando» queda un poco opaca, al perder su matiz semántico particular.

6 «El bien suena y el mal vuela»: un ejemplo de traducción de los refranes

Antes de concluir, es útil detenernos en la traducción de los refranes y de sus significados idiomáticos. Para el análisis, elijo uno, que aparece en el diálogo entre Octavio y don Pedro, encargado por el Rey de encarcelar al duque por haber deshonrado a Isabela, como ella misma denunció. Al enterarse de la noticia, Octavio pronuncia las siguientes palabras, que revelan su falta de carácter y su ingenuidad:

¿Será verdad que Isabela,
alma, se olvidó de mí
para darme muerte? Sí,
que el bien suena y el mal vuela. (Tirso 2011, vv. 325-328)

El uso de este refrán está generalmente relacionado con una desgracia, dado que alude al hecho de que, por el sentido común, primero se conoce lo malo que lo bueno. La paremia tiene en italiano la equivalencia «nessuna nuova, buona nuova», la cual indica que «a falta de noticia de alguien, siempre cabe pensar que todo va bien, porque es sabido que las malas noticias vuelan y las buenas no siempre llegan» (Sevilla Muñoz, Zurdo Ruiz-Ayúcar 2009). Dado que la equivalencia

italiana se revela no funcional en el texto, donde la exigencia del autor es confirmar ante el protagonista, con el auxilio de la paremia (que tradicionalmente constituía una verdad universal), la traición de Isabela, los traductores optan por una equivalencia semántica:

Sarà vero che Isabella
è di me così dimentica
da farmi morire? Sì,
dato che, se il bene suona,
il male tuona...
(Tirso 1991, vv. 325-329)

Sarà vero che Isabella
anima mia, m'ha scordato
per darmi morte? È certo:
«suona il bene e vola il male».
(Tirso 1998, vv. 325-328)

Sarà vero che Isabella,
anima mia, mi ha scordato
per uccidermi? Sí, certo:
“urla il male e il bene mormora”.
(Tirso 2011, vv. 325-328)

El refrán aparece en Correas (1906, 88)¹⁰ y en *Refranes y modos de hablar castellanos* (Caro y Cejudo 1792, 98), donde es acompañado por la siguiente glosa en latín: «Fama boni clauda est, longe lateque vagatur; fama mali volitat cuncta per ora scelus». Esta reminiscencia popular sobre las noticias buenas que avanzan cojeando y las malas que se propagan rápidamente vuelve a la mente de Octavio, que la recibe como una iluminación sobre lo que le estaba ocurriendo.

El texto propuesto por Dolfi traduce literalmente el original y resuelve su opacidad mediante una nota, en la que se explica que se trata de un proverbio, según el cual «le cattive notizie si divulgano più velocemente di quelle buone» (en Tirso 1998, 20, nota 27). Paoli y D'Agostino intentan transferir el aspecto semántico y replicar, a la vez, la estructura bimembre del refrán. El primero, frente a la aparente incongruencia de los verbos 'sonar' y 'volar', traduce literalmente un refrán similar, también presente en Correas, en la misma página: «El bien suena y el mal truena». Aunque se aprecia la recreación del paralelismo en los dos segmentos del refrán y la asonancia interna entre los verbos («suona» y «tuona»), no se aclara el motivo del cambio. Como Paoli, D'Agostino logra ofrecer un texto que encaja semánticamente en la situación dramática, interviniendo, sin embargo, en el aspecto formal y estético: invierte los miembros y, prescindiendo de la asonancia, sustituye el paralelismo con una construcción quiástica, eligiendo dos verbos 'sonoros' que establecen una *gradatio* descendiente. En nota, el traductor declara las razones de esta solución, que se fundan en la observación del nivel semántico no homogéneo de la pareja verbal puesta en oposición: 'sonar' y 'volar'. El estudioso sostiene que el refrán puede ser

¹⁰ En Correas aparece también una forma emparentada con la presente en *El Burlador*, más extendida, por la adición de detalles y de símiles de indudable eficacia explicativa: «La mala fama vuela como ave y rueda como la moneda y la buena en casa queda» (Correas 1906, 183).

el resultado de una contaminación entre dos refranes existentes: «El bien suena y el mal truena» y «El bien anda y el mal vuela» (este estrechamente relacionado, como se puede notar, con la glosa latina que acompaña el refrán registrado en Caro y Cejudo). De hecho, los refranes son expresiones de la lengua que, por moverse y evolucionar dentro de la oralidad, resultan dinámicas y producen, por una parte, la creación de esquemas, que luego generan nuevas formulaciones similares, y por otra, la combinación de segmentos que delatan su origen y parentesco (Bizzarri 2004, 58).

7 Conclusiones

De las pocas calas que he presentado en este estudio emerge ante todo la importancia de sopesar filológicamente el texto que se decide traducir. Se trata de un momento imprescindible, en el que el *iudicium*, recordado por Maria Grazia Profeti en su introducción a *L'ingannatore di Siviglia* en el primer volumen de *Il teatro dei secoli d'oro* (2014, 1842), debe vencer los extremos del conservadurismo, la contaminación impropia y la hipercorrección.

Frente a tres traducciones de muy buena calidad, en las que es patente la intención de conservar el mayor número de características lingüístico-estilísticas del original, hemos podido detenernos en algunas cuestiones traductológicas que solicitan reflexiones metalingüísticas, las cuales se vuelven provechosas, como espero, a la hora de decidir hacer viajar a Italia uno de los productos de los *aurei ingegni*.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2008). «Tradurre *La vida es sueño* oggi: alcune riflessioni, alcune proposte». *Quaderni del Dipartimento di Letterature Comparate dell'Università degli Studi di Roma Tre*, 3, 165-80.
- Bizzarri, H.O. (2004). *El refranero castellano en la Edad Media*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Caro y Cejudo, G.M. (1792). *Refranes y modos de hablar castellanos*. Madrid: Imprenta real.
- Correas, G. (1906). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Rates.
- Curi, U. (2002). *Filosofía del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*. Milán: Mondadori.
- D'Agostino, A. (2002). «Versione letteraria e interpretazione: il primo monologo di Rosaura (*La vida es sueño*, vv. 1-22)». *Il confronto letterario*, 37(1), 39-71.
- D'Agostino, A. (2007). «Ocho apostillas al texto de *El Burlador de Sevilla*». Alonso, Á.; Díez Fernández, I. (eds), «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*. Málaga: Universidad de Málaga, 259-76. Anejo LXV de «Analecta Malacitana».

- D'Agostino, A. (2017). «Sobre la atribución de los textos literarios. El caso de *El Burlador de Sevilla* y de *Tan largo me lo fiáis*». *Carte Romanze*, 5(1), 233-86.
- Dizionario letterario Bompiani 1947 = Capasso, C. (a cura di) (1947). *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. 2. Milano: Bompiani
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Fernández, X.A. (1981). «Precisiones diferenciales entre *El burlador* y el *Tan largo*». en Vázquez, L. (ed.) «*Homenaje a Tirso*», *Estudios*, 132-135, 393-406.
- Miguel de Cervantes (1987). «Coloquio de los perros». Avalle-Arce, J.B. (ed.), *Novelas ejemplares*, vol. 3. Madrid: Castalia.
- Profeti, M.G. (a cura di) (2014). *Il teatro dei secoli d'oro*. Vol. 1, *Lope de Vega, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes*. Roma: Bompiani.
- Salomon, N. (1965). *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines. Trad. es.: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Castalia: Madrid, 1985.
- Sevilla Muñoz, J.; Zurdo Ruiz-Ayúcar, M.I.T. (dir.) (2009). *Refranero multilingüe*. Madrid: Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes). <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/>.
- Tirso de Molina (1630). *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra. Comedia famosa del maestro Tirso de Molina, en Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores. Segunda parte*. Barcelona: Gerónimo Margarit.
- Tirso de Molina (1907). «*El Burlador de Sevilla y el Convidado de piedra*». Cota-relo y Mori, E. (ed.), *Comedias de Tirso de Molina*. Madrid: NBAE.
- Tirso de Molina (1910). *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Ed. de E. Barry. París: Garnier.
- Tirso de Molina (1916). *Il Seduttore di Siviglia e Convitato di pietra*. Trad. di M. de Szombathély. Lanciano: Carabba.
- Tirso de Molina (1932). *El Burlador de Sevilla y el Convidado de piedra*. Ed. di A. Castro. Madrid: Espasa-Calpe.
- Tirso de Molina (1933). *Il Seduttore di Siviglia e il Convitato di pietra*. Trad. di G. Marone. Torino: UTET.
- Tirso de Molina (1944). «*El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*». Hartzenbusch, J.E. (ed.), *Comedias escogidas de fray Gabriel Téllez (el maestro Tirso de Molina)*. Madrid: Rivadeneyra, 572-90. Biblioteca de Autores Españoles 5.
- Tirso de Molina (1952). «*El Burlador de Sevilla y el Convidado de piedra*». de los Ríos, B. (ed.), *Obras dramáticas completas*, vol. 2. Madrid: Aguilar, 634-94.
- Tirso de Molina (1956). *L'ingannatore di Siviglia e il convitato di pietra*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli.
- Tirso de Molina (1977). *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Ed. de J. Casalduero. Madrid: Cátedra.
- Tirso de Molina (1989). *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Ed. de L. Vázquez Fernández. Madrid: Estudios.
- Tirso de Molina (1991). «*Don Giovanni o l'Ingannatore di Siviglia*». Profeti, M.G. (a cura di), *Teatro del "Siglo de Oro"*. Vol. 2, *Tirso de Molina*. Pref. di C. Samonà; trad. di R. Paoli. Garzanti: Milano, 362-657.
- Tirso de Molina (1998). *L'ingannatore di Siviglia*. Ed. e trad. di L. Dolfi. Torino: Einaudi.
- Tirso de Molina (2004). *Don Giovanni o l'ingannatore di Siviglia*. Introd. di A. Baldissera; pref. di M.G. Profeti; trad. di R. Paoli. Milano: Garzanti.

- Tirso de Molina (2011). *Don Giovanni. Il beffatore di Siviglia*. Ed. di A. D'Agostino. Milano: BUR.
- Tirso de Molina (2018). *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Ed. de A. D'Agostino. Madrid: Clásicos Hispánicos.
- Vázquez, L. (1985). «Andrés de Claramonte (1580?-1626), La Merced, Tirso de Molina y *El Burlador de Sevilla* (Anotaciones críticas ante un intento de usurpación literaria)». *Estudios*, 151, 397-429.
- Vázquez, L. (1986). «Documentos toledanos y madrileños de Claramonte y reafirmación de Tirso como autor de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*». *Estudios*, 153, 53-130.

Las dos traducciones de *El purgatorio de San Patricio* por Denis Florence MacCarthy (1853 y 1873) Primeras calas

Eugenio Maggi

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

Abstract The article analyses *The Purgatory of Saint Patrick*, a translation of Calderón's *El purgatorio de San Patricio* which the Irish poet Denis Florence MacCarthy (1817-82) published in two versions, one in 1853 and one in 1873. The comparison of the two texts shows how MacCarthy, as a lucid importer of the Catholic and Baroque Calderón in a predominantly hostile Anglophone culture, progressively refined his poetics of translation, adopting in particular a completely imitative versification (including a bold assonant English verse) and showing a growing, if eclectic, fidelity to the Calderonian rhetorical universe.

Keywords Pedro Calderón de la Barca. Denis Florence MacCarthy. Translation. Ireland. Romanticism. Victorian Age.

Índice 1 Introducción. – 2 Onomástica, exotismos, lenguajes especiales. – 3 La remodelación métrica. – 4 Una primera mirada al tratamiento de la retórica calderoniana.

1 Introducción

Dentro del cuantioso corpus de traducciones calderonianas del literato dublinés Denis Florence MacCarthy (1817-82), *The Purgatory of Saint Patrick*, versión del drama hagiográfico dedicado al santo patrón de Irlanda, representa un caso de estudio especialmente sugestivo: tras aparecer en 1847 como ensayo parcial de traducción en el primer número del *Duffy's Irish Catholic*

Magazine, confluyó en la primera colección de traducciones completas de MacCarthy, *Dramas of Calderón* (MacCarthy 1853, 2: 141-258; notas: 397-400; a partir de ahora, *P53*); veinte años después, una segunda versión de la comedia, radicalmente revisada, cerraba *Calderón's Dramas*, el último tomo calderoniano que llegó a publicar en su vida el traductor irlandés (MacCarthy 1873, 235-377; de ahora en adelante, *P73*). Se trata de la única pieza de don Pedro que MacCarthy, su más prolífico intérprete en lengua inglesa hasta la actualidad, tuvo interés en retraducir,¹ ampliando, además, el aparato de comentario paratextual: las escuetas cinco páginas de introducción y cuatro de notas de *P53* se abultan hasta las veintinueve páginas de notas finales de *P73*, dedicadas en buena medida a aclarar las fuentes de la leyenda del purgatorio de san Patricio.

Aunque en sus paratextos MacCarthy (nada propenso a reivindicaciones políticas explícitas, y más bien cauto en el ámbito confesional; cf. MacCarthy 2011, 54) abordó la (re)traducción del *Purgatorio* desde una perspectiva principalmente estética y folclórica, es legítimo inferir de su operación una intención identitaria, considerando que el autor, católico, se había formado en los ambientes nacionalistas de la Young Ireland (MacCarthy 2011, 46-7; O'Connor 2017, 91-2 y 145-6). La actitud, tozuda y reflexiva al mismo tiempo, con la que el poeta dublinés intentó importar a Calderón en el mundo anglófono queda cifrada en el arranque de las notas a *P53*, típica mezcla macarthiana de orgullo pionero y *understatement*, que deja intuir los inevitables roces estéticos e ideológicos con la cultura de llegada:

It would be unjust to Calderón to omit quoting in this place the following celebrated passage of Augustus William Schlegel. However some readers may dissent from the opinions herein expressed, and however disappointed others may have been, who, led to the study of Calderón by this glowing and enthusiastic elogium, have not been able to find in his writings a perfect realization of the expectations which it raised; it should never be forgotten, that to one of the most gifted and cultivated minds that Germany has ever produced, Calderón's poetry appeared with the lustre and was hallowed with the tendency which the passage so beautifully describes. Had this tribute been offered to the great Spanish poet by the hands of Frederick Schlegel, there might be some grounds for suspecting that the zeal of the neophyte had in this instance swallowed up the discernment of the critic; but the suspicion must van-

¹ La retraducción a cargo de un mismo autor representa de por sí una anomalía en el panorama de las versiones calderonianas decimonónicas. Un ejemplo parecido, pero con modificaciones de menor envergadura, sería el de *Das late Geheimnis (El secreto a voces)* de Johann Diederich Gries, publicado en 1816 y revisado en 1840 (Kroll 2020, 255).

ish when it is remembered that the offering was made, *not* by the hands of the Catholic Frederick Schlegel, but by those of his brother, the Protestant Augustus William. (P53, 397; énfasis del autor)

El *caveat* de una aproximación al *Purgatory* en clave identitaria consiste en no desviar la mirada del proyecto global dedicado a Calderón, un auténtico taller traslativo que ocupó a MacCarthy durante décadas. En cuanto al contexto cultural general, Anne MacCarthy ha reconstruido un convincente cuadro de la hispanofilia filo-católica tan característica del Romanticismo irlandés, resaltando cómo las traducciones del romancero tradicional y de Calderón, a través de la fundamental mediación crítica alemana, contribuyeron a armar un canon cultural autónomo, a menudo contrapuesto al inglés; en este sentido, la estudiosa define el *Purgatory*, que desafortunadamente considera solo en los fragmentos de 1847 y en la primera versión de 1853, «a potent import to Irish literature» (MacCarthy 2011, 55). Resultan menos sólidas, en cambio, las argumentaciones de O'Brien (2006), quien ha abordado la versión de MacCarthy como eslabón temprano de un corpus de textos modernos (ss. XIX-XX) sobre el peregrinaje al monasterio de Lough Derg, sitio del legendario purgatorio de san Patricio. Aunque las páginas de O'Brien abunden en observaciones potencialmente fructíferas sobre la colocación de MacCarthy dentro de la conflictiva cultura angloirlandesa, la solvencia de su análisis queda mermada por un conocimiento muy somero de la labor traductora del dublinés: en particular, del caso que aquí nos ocupa la autora cita solo la segunda versión de 1873, pero fechando su publicación en 1887 (año de la reimpresión londinense de Kegan Paul, Trench & co.).² Este desconocimiento de la bibliografía de MacCarthy, y en concreto de la primera traducción completa de 1853 (cuando el escritor todavía residía en Dublín), hace que O'Brien interprete su *Purgatory* como obra tardía, fruto del desarraigo de un irlandés que ya ha abandonado su patria. Este desfase da pie a una serie de aserciones tan atrevidas como fácilmente refutables:

That this Lough Derg text is completely a translation seems apt at many levels. MacCarthy, who began his professional life as a considerable figure in Irish culture, close to the center of Young Ireland and the Catholic hierarchy, soon found himself at a distance from Ireland in self-imposed exile abroad. Translating Calderón's *Purgatorio* in many ways became a way of restoring an idealized Ireland to himself, an Ireland dashed by the premature loss of

² Tampoco parece reparar la autora en que dicha reimpresión salió póstuma. La única otra traducción de MacCarthy que O'Brien cita en su bibliografía es la de *Los dos amantes del cielo* (MacCarthy 1870).

[Young Irisher Thomas] Davis, who died in 1845 at the age of thirty-one from tuberculosis, and by the Armageddon of the Great Famine. MacCarthy's translation of a Renaissance [sic] Spanish playwright's imaginary rendering of Ireland parallels the emergence after the Famine, in part as a reaction to that catastrophe, of a compensatory, Romanticized Ireland. It makes further sense, given the way a post-independence, sanctified Ireland emerges eventually as an urban superimposition on an objectified rural west, that MacCarthy, cut off by geography, but more by disillusionment and tragic events, from Ireland in the flesh, constructs his myth. This product, in contrast to [William] Carleton's ever impure, ever fluid re-creations, bespeaks of loneliness and alienation far in excess of Carleton's and, above all, a prophetic fetishizing of Ireland by means of Lough Derg. (O'Brien 2006, 17)

Es fácil concluir, al contrario, que precisamente el *Purgatory* es un elemento de continuidad simbólica en la labor traslativa de MacCarthy, y como tal, a distancia de veinte años, sufre una remodelación extremadamente útil para sondear el microcosmos de su taller de traductor. El análisis que presentaré a continuación, sin pretender agotar el abanico de comparaciones posibles, intentará moverse a lo largo de coordenadas ya tanteadas en un aporte anterior (Maggi 2020) para dar cuenta, aun parcialmente, de cómo MacCarthy limó o incluso trastocó su concepción originaria de la traducción.

2 Onomástica, exotismos, lenguajes especiales

Empiezo con algunas observaciones sueltas sobre el nivel léxico, que en general no depara especiales sorpresas. Como es usual en su corpus de traducciones, MacCarthy no adopta un criterio coherente para el tratamiento de la onomástica de los personajes:

TO³(149)	P53 (148)	P73 (239)
Egerio	Egerio	Egerius
Patricio	Patrick	Patrick
Ludovico Enio	Ludovico Enio	Luis Enius
Filipo	Philip	Philip
Leogario	Laoghaire	Leogaire
Polonia	Polonia	Polonia
Lesbia	Lesbia	Lesbia
Llocía	Lucy	Lucy
Paulín	Paul	Paul

Salta a la vista cómo en *P73* MacCarthy decide utilizar dos formas latinizantes (Egerius y Luis Enius), más usuales en inglés, frente a nombres que, igual que en *P53*, aparecen anglicados (Patrick, Philip, Lucy, Paul) o bien se mantienen como foráneos (Polonia, Lesbia). Como contraejemplo, es significativo que el personaje de Leogario (en la historia irlandesa medieval, High King y adversario de Patricio) figure no como Logarius sino con su nombre gaélico, pero con una variante gráfica, de Laoghaire (*P53*) a Leogaire (*P73*).

La neutralización de los nombres rústicos Llocía (con palatalización inicial y vacilación vocálica) y Paulín (diminutivo cómico) apunta a la supresión de los rasgos sayagueses presentes en las partes cómicas de la comedia, que se reducen casi exclusivamente a esporádicas interjecciones de registro bajo (cf. «Od's my life», por «God save my life», en *P73*, 266).

En cuanto a la toponimia, al lado del uso culto de «Hibernia» por Irlanda, ya presente en el *TO*, merece la pena mencionar este ejemplo, donde a primera vista «Irlanda» respondería a un capricho exótico:

TO (157)	P53 (204)	P73 (295)
¡Ay de ti, mísera Hibernia, Ay de ti, pueblo infelice!	Woe to thee! forlorn Hibernia! Woe to thee, sin-stained Irlanda! Woe to thee! unhappy people Woe to thee, unhappy people!	

En realidad, nos encontramos con uno de los casos en que MacCarthy fuerza su propio sistema lingüístico por exigencias métricas: mientras que en *P53* el romance é-a del *TO* se adapta a una secuencia de versos sin rima, en *P73* la imitación de la asonancia, innovación tras-

³ Según atestigua el paratexto de *Dramas of Calderón* (MacCarthy 1853), el traductor cotejó las ediciones calderonianas de Keil (1827-30) y Hartzenbusch (1848-50); aquí citaré el texto original (sigla *TO* seguida del número de página) por la más reciente de las dos, en su segunda impresión (Calderón 1851), que en los pasajes que mencionaré solo presenta variantes de puntuación respecto a Keil. Sobre la minuciosidad filológica de MacCarthy, un tema que no podré tratar en este artículo, remito a Maggi 2020, 341-2.

lativa que comentaré con más detenimiento en el próximo apartado, obliga a MacCarthy a encontrar una palabra que rime vocálicamente, por lo menos de manera aproximada, con «anger», «fashioned», «accents», «dagger», etc., lo que lo lleva a excluir «Ireland».

Cierto gusto por los exotismos lexicales permanece como rasgo secundario en la producción del irlandés, sobre todo en el habla de los graciosos (cf. Maggi 2020, 349-51), pero en P73 se observa más bien el fenómeno contrario:

T0 (153)	P53 (173)	P73 (268)
señor soldado	Señor Soldier	Sir Soldier

3 La remodelación métrica

La revisión más profunda a la que MacCarthy sometió el texto del *Purgatory*, hasta llegar a una reescritura radical de P53, tiene que ver con su nuevo acercamiento traslativo a la polimetría de los originales calderonianos. En el prefacio a los *Dramas of Calderón* de 1853, que en la portada se anuncian como «translated from the Spanish, principally in the metre of the original», el dublinés reivindicaba con toda razón la novedad de su «imitative verse» (MacCarthy 1853, 1: iii), pero con esta salvedad:

Of every species of versification used by Calderón, that seemed capable of being reproduced in English with a sensible harmonious effect, I have thought it my duty to attempt the imitation, and I have, therefore, copied all of them but *one*, namely, the assonant or vowel rhyme. If this truly Castilian measure, which even in the original Spanish is scarcely perceptible to our northern ears, had any higher value in English than as a mere proof of verbal or literal dexterity, only to be detected by the eye, I would have been induced to try and carry out my idea of the closeness which should exist between the translation and the original to that extent also. The attempt (within certain limits, to be sure) has been found to be practicable, but the continuance of the same assonance through an entire scene, or even act, as is sometimes the case in the original, while greatly increasing the difficulties and labours of the translator, would in most cases, be scarcely perceived by the reader; except, indeed, by an awkward stiffness in the versification, and an accumulation of ungrammatical inversions, the cause of which even would not be clearly understood. The rigid and inflexible assonance therefore, I conceive to be nearly impracticable in English. (MacCarthy 1853, 1: v)

Prosigue MacCarthy ilustrando cómo, para salir del paso de esta «rígidamente inflexible asonancia», ha adoptado soluciones eclécticas: afortunadas rimas vocálicas, involuntarias y esporádicas, dentro de tiradas no rimadas, oscilaciones funcionales en la medida silábica, uso de rimas consonantes o bien, y es algo que afecta al *Purgatory*, del *blank verse*, admitido como componenda ocasional y no como verso comodín:

For this metre [el romance] I have, in most instances, substituted the unrhymed trochaic of eight syllables, usually preserving it strictly, but often varying it with alternate monosyllabic-terminating lines, and occasionally increasing the number of syllables when the measure became too monotonous, changing its beat and flow to a quicker time. In one play, *The Constant Prince*, I have alternated the unrhymed trochaics with rhymed lines; and in one scene of *The Purgatory of St. Patrick*, and for a brief dialogue in *The Secret in Words*, I have introduced blank verse. A noble measure truly, but generally speaking, quite unsuited to the lyrical form and spirit of Calderón's poetry. (MacCarthy 1853, 1: vi)

La revolución copernicana de la versificación de MacCarthy se manifiesta en 1861 con su siguiente tomo de traducciones, *Love the Greatest Enchantment*, *The Sorceries of Sin*, *The Devotion of the Cross*, ahora anunciadas como «attempted strictly in English assonante and other imitative verse»: es decir que el esfuerzo insalvable de 1853 se ha transformado en el principal reclamo del nuevo rumbo traslativo de MacCarthy. Esta «fiendish fidelity» (O'Brien 2006, 61) reemplaza la «timidity» de las primeras pruebas, con el objetivo último de «express [the meaning of my author] strictly in the form of the original, or not to express it at all» (MacCarthy 1861, vii-viii), reconociendo en este sentido el primado metodológico del deán anglicano, también dublinés, Richard Chevenix Trench, autor de una traducción parcial de Calderón en asonantes imitativos (Trench 1856).⁴ La recepción crítica coetánea de la titánica empresa de MacCarthy, en general muy positiva y ocasionalmente entusiasta, debió de afianzar las convicciones del autor acerca de su proyecto traslativo: el prefacio de la última entrega de 1873, *Calderón's Dramas*, reitera sus coordenadas metodológicas:

⁴ También habría que profundizar el conocimiento que tenía MacCarthy (buen conocedor del alemán) de los experimentos con la asonancia en aquel idioma, y especialmente de las traducciones calderonianas de Johann Diederich Gries (1775-1842), publicadas entre 1815 y 1842 (Sullivan 1998, 209-10; Kroll 2020). Ya en 1853 MacCarthy expresaba su admiración hacia la «photographic fidelity of German translation» (1853, 1: xii), aunque sin mencionar explícitamente a Gries.

All the forms of verse have been preserved; while the closeness of the translation may be inferred from the fact, that not only the play but every speech and fragment of a speech are represented in English in the exact number of lines of the original, without the sacrifice, it is to be hoped, of one important idea. (MacCarthy 1873, vii-viii)

Aunque estas palabras estén sacadas de la presentación de *Life Is a Dream*, pueden aplicarse perfectamente al tomo entero; en efecto, la nueva versión de *The Purgatory of Saint Patrick* se justifica de forma muy parecida:

The present version of *The Purgatory of Saint Patrick* is, with the exception of a few unimportant lines, an entirely new translation. It is made with the utmost care, imitating all the measures and contained, like the two preceding dramas, in the exact number of lines of the original. One passage of the translation which I published in 1853 is retained in the notes, as a tribute of respect to the memory of the late John Rutter Chorley, it having been mentioned with praise by that eminent Spanish scholar in an elaborate review of my earlier translations from Calderón. (MacCarthy 1873, xvi)

En mi trabajo anterior sobre MacCarthy (Maggi 2020, 340-1) he puesto un ejemplo de cómo cambia el texto del *Purgatory* al introducirse la asonancia imitativa en lugar del *blank verse*, analizando un pasaje del parlamento inicial de Patricio. Aquí me interesa destacar un fenómeno aún más significativo, que muestra hasta qué punto los nuevos condicionamientos métricos orientaron las elecciones traductoras de MacCarthy. Consideremos este fragmento de la tirada de romance en é-o en la que Ludovico Enio relata la seducción de su prima:

TO (152)	P53 (165)	P73 (259)
Las mujeres persuadidas a que son de amor efectos las locuras, fácilmente perdonan: y así, siguiendo al llanto el agrado, halló a sus desdichas consuelo; aunque ellas eran tan grandes, que miraba en un sujeto escalamiento, violencia, incesto, estupro, adulterio al mismo Dios, como esposo, y al fin, al fin sacrilegio.	[...] Women if they're once convinced That man's excesses are the fruit of love Easily pardon them: and thus, delight Replacing sorrow, she for a little while Escaped the misery of her wretched state- Although were centred in her hapless person The scaling of a cloister's sacred walls, Violence, incest, ravishment, adultery, Towards God himself, since she was vowed his spouse, And to crown all, unheard-of sacrilege.	Women, when they are persuaded That the wildest of excesses Are the effects of love, forgive them Easily; and, therefore, pleasure Following tears, some consolation In her miseries was effected; Though, in fact, they were so great, That united in one person She saw violence, violation, Incest, nay, adultery even, Against God who was her spouse, And a sacrilegious most dreadful.

La mayor adherencia de *P73* es inmediatamente perceptible en términos de extensión, ritmo y sintaxis, con la típica fluidez del romance que contrasta con la cadencia más pausada de *P53*; sin embargo, precisamente para respetar la correspondencia verso por verso, MacCarthy tiene que sacrificar la perifrasis del tecnicismo «escalamiento» (un rodeo algo torpe, pero relevante para el imaginario del público anglófono), que ocupa un verso entero en *P53* («The scaling of a cloister's sacred walls»). Pero se trata de una pérdida mínima, en definitiva, si se la considera en el conjunto del proyecto traductor, encaminado hacia una traslación más rigurosa del texto original, como el propio MacCarthy observaba con su usual lucidez en 1861:

I have found, from my own experience, that an inflexible determination to reproduce [the *asonante rhyme*], at whatever trouble, even though with imperfect success, enables the translator more closely to render the meaning of the original, and saves him from the danger of being tempted into diffuseness by the facilities of expansion which even the unrhymed trochaic, *without the asonante*, too readily supplies. Translators who have felt the weight of too much liberty might find within the restricted limits of the *asonante* the same salutary restraints which Wordsworth discovered «Within the sonnet's scanty plot of ground» – it is to be hoped with some slight portion of the same success. (MacCarthy 1861, xi; énfasis del autor)

Lo que cabe destacar en este tercer apartado, para no perder de vista la acribia metodológica de MacCarthy, es que el texto de *P53* se somete a revisión también en casos donde en líneas generales ya se imitaba la forma estrófica del *TO*. En el prefacio de 1873 que he citado arriba, MacCarthy hablaba de «every speech and fragment of a speech», expresión con la que se refería con toda probabilidad a los versos partidos entre dos o más personajes. *P53* contiene algunos, pero es *P73* la versión que restaura cabalmente la interlocución original. Se puede afirmar que MacCarthy, aunque esté traduciendo para un público de lectores, sin ambición dramatúrgica alguna,⁵ capta ahora todas las implicaciones performativas de los diálogos, estrictamente ligadas a su repartición métrica. Considérese este ejemplo, donde la restauración del verso partido marca la interrupción del aparte del ángel malo por la intervención del ángel bueno (con el probable movimiento escénico del personaje, que en este caso se deja a la fantasía del lector):

⁵ Recuérdese que esta es la norma para el Reino Unido, donde las puestas en escena de Calderón no se reanudaron hasta bien entrado el siglo XX (García Gómez 2003). Sin embargo, es importante apuntar que a comienzos del siglo W.B. Yeats tuvo la intención de poner en escena el *Purgatory*, en la versión de MacCarthy, durante la segunda temporada (1900) de su Irish Literary Theatre (Yeats 2004, 618).

ÁNGEL MALO (*Para sí*) Temeroso de que el cielo
descubra a Patricio santo
este prodigo, este encanto,
mayor tesoro del suelo,
quise, de rigores lleno,
como ángel de luz, venir
a turbar y pervertir,
vertiendo rabia y veneno,
su petición.

ÁNGEL BUENO (*Al malo*) No podrás,
monstruo cruel; porque soy
quién en su defensa estoy.
Enmudece, no hables más.
(*TO*, 159)

BAD ANGEL

Fearful that the favouring skies
May accede to Patrick's prayer,
And discover to him where
Earth's most wondrous treasure lies;
Like a minister of light
Hither have I dared to range,
That I may disturb and change
The same prayer with demon might.

GOOD ANGEL

Back again, then, thou mayst soar,
Cruel monster; to defend
Patrick do I here attend:
But be silent, speak no more.

(*P53*, 212)

BAD ANGEL (*to himself*)

Fearful that the favouring skies
May accede to Patrick's prayer,
And discover to him where
Earth's most wondrous treasure lies,
Like a minister of light,
Full of scorn, I hither fly
It to chill and nullify,
Covering with my poison blight
His petition.

GOOD ANGEL

Then give o'er,
Cruel monster; for in me
His protecting angel see.
But be silent, speak no more.-
(*P73*, 303-304)⁶

Asumiendo, en resumen, que la mimesis métrica, que es el reclamo más vistoso de las traducciones de MacCarthy a partir de 1861, apunta a una revisión metodológica más profunda, cabe preguntarse si entre *P53* y *P73* se detectan diferencias de relieve en el campo retórico, otro ámbito plagado de incompatibilidades culturales, ya que los lectores anglófonos del siglo XIX no estaban familiarizados con las herramientas expresivas, plenamente barrocas y posgongorinas, de Calderón de la Barca. Quizás la síntesis más paradigmática de este recelo se encuentre en el prólogo a los *Six Dramas of Calderón* (1853) del otro gran traductor calderoniano de la época, Edward FitzGerald, autor de libérrimas versiones de las piezas originales:

⁶ A partir de este punto, significativamente, las redondillas de la escena vuelven a coincidir en las dos versiones.

I do not believe an exact translation of this poet can be very successful; retaining so much that, whether real or dramatic Spanish passion, is still bombast to English ears, and confounds otherwise distinct outlines of character; Conceits that were a fashion of the day; or idioms that, true and intelligible to one nation, check the current of sympathy in others to which they are unfamiliar; violations of probable, nay *possible*, that shock even healthy romantic licence; repetitions of thoughts and images that Calderón used (and smiled at) as so much stage properties – so much, in short, that is not Calderón's own better self, but concession to private haste or public taste by one who so often relied upon some striking dramatic crisis for success with a not very accurate audience, and who, for whatever reason, was ever averse from any of his dramas being printed. (FitzGerald 2000, 9)

Al contrario, MacCarthy se había declarado «equally scrupulous in preserving what may be considered [Calderón's] defects» (MacCarthy 1853, 1: v); es interesante verificar ahora, a falta de alusiones suyas al sistema retórico calderoniano, las implicaciones de esta afirmación y el alcance de su rigor a través del cotejo de *P53* y *P73*.

4 Una primera mirada al tratamiento de la retórica calderoniana

Por lo general, el texto de *P73* apunta a cómo, dentro de los límites formales comentados arriba, MacCarthy se esforzó en suplir por compensación algunos matices sacrificados en la primera versión del drama. Frente a «caístro», por ejemplo, un cultismo muy grato a Calderón,⁷ *P73* recupera por lo menos la alusión mitológica de base, aunque sin acudir a un registro especialmente elevado:

TO (151)	P53 (165)	P73 (258)
y en sus exequias las aves nocturnas, en vez de versos cantan caístros	For the sun's death, whose obsequies are sung By nightly birds	In whose obsequies the night-birds Swan-notes sang instead of verses

⁷ Explica Plata Parga (2003, 170) que «[e]n la poesía áurea [Caístro] es [...] río muy celebrado por sus cisnes, ave que desde Ovidio lleva el epíteto "caystrius" y al que se conoce por cantar antes de morir [...]. [En Calderón] la palabra "caistro" parece sufrir una traslación de significado: "Caístro" ya no es el río con mayúscula, sino un sustantivo que significa 'canto triste y funeral, como el de los cisnes que cantan antes de su muerte en el río Caístro'».

Sin embargo, también es fácil encontrar contraejemplos. Basta pensar, además del caso de «escalamiento» que he expuesto arriba, en el tratamiento de una figura retórica tan frecuente en Calderón como la antonomasia vossiana, como la pareja «volcanes y mongibelos», suprimida en las dos versiones:

T0	P53	P73
mis entrañas son volcanes y mongibelos (155)	my ire Burns within me, like the fire That from Etna's top doth break (187)	volcanic fires awake In my breast (279)
¿Qué es temor? ¿Pueden a mí darme horror volcanes y mongibelos? (159)	What is fear? Could the wild volcano wake Any feeling of the name? (215)	What is fear? Could it ever me come near In an earthquake's agonies? (307)

Este equilibrio precario entre conservación, respeto mimético y formas compensatorias se hace especialmente evidente en el campo de las metáforas, donde a menudo MacCarthy se muestra reacio a la traducción literal de la figura retórica, sobre todo cuando implica la personificación de un objeto o ambiente (Maggi 2020, 344-7), optando por una serie de alternativas como la transformación en símil (superada solo parcialmente en P73), la paráfrasis o expansión aclinatoria, hasta llegar a la desactivación completa:

T0	P53 (énfasis añadido)	P73 (énfasis añadido)
Sal, señor, a la orilla del mar, que la cabeza crespa humilla al monte que le da, para más pena, en prisión de cristal cárcel de arena (149)	Come, my lord, descend with me To the white fringe of the rolling sea, Which doth humbly bow its curled head To this mountain, lone and dread; Which, because it proudly braves The sea and storm must ever dwell In a lone and sandy cell, Guarded round by crystal waves (152)	Descend, my lord, with me Down where the foam -curled head of the blue sea Bows at the base of this majestic hill, Whose sands, like chains of gold, restrain its wilder will (243)
Divierta tu cuidado ese monstruo nevado, que en sus ondas dilata a espejos de zafir marcos de plata (149)	Come, and all your cares forget, At this snowy monster's sight- Like a sapphire mirror set In a rich frame, silver white (153)	Let it divert thy care, This snow-white monster fair, Whose waves of dazzling hue Shape silver frames round mirrors sapphire blue (244)

ver quebrando vidrios una nave, siendo en su azul esfera, del viento pez, y de las ondas ave (149)	a vessel softly gliding, Like a plough the azure field dividing, Or go breaking through the crystal glass, With the light breeze for its willing slave, Like a bird upon the rippling wave, Or a fish within the yielding air (153)	a vessel breaking through the glass Of crystal seas, and seeming there to be, As with light share it cuts the azure mass, A fish of the wind, a swift bird of the sea (244)
En vano propongo darle muerte, ¡vive Dios! que rayos de acero arrojo (161)	Ah! vainly Does my sword flash out its lightnings To destroy him (226)	Oh, heavens! Lightnings flash from off my sword here (318)
En medio de esta fealdad y esta hermosura, sacó la frente un grave edificio (163)	Half-way 'twixt these different regions, One so fair and one so frowning, Riseth up a stately building (242)	Half way 'twixt that ugliness And this beauty, I behold A plain building whose grave front [...] (332)

Son casos que tan solo marcan una tendencia general, determinada por una cantidad de posibles variables (el metro y la rima en primer lugar, pero también el arbitrio del traductor), y que no excluyen la eventualidad de una completa conservación:

TO (157)	P53 (202)	P73 (293)
Ya el sol las doradas trenzas extiende desmarañadas sobre los montes y selvas	See the sun his golden tresses In the orient disentangling, Spreads them o'er the woods and mountains	See the sun his disentangled Golden tresses far extends Over mountains, groves and gardens

Pero precisamente este último ejemplo da pie para señalar un tercer fenómeno interesantísimo, o sea un trueque interno de figuras metafóricas sacadas del propio repertorio calderoniano. Volvamos atrás unos cuantos versos de la misma jornada y fijémonos en lo que le ocurre en P53 a la personificación original:

TO (155)	P53 (189)	P73 (281)
se eclipsó el sol, que en sangrienta guerra no quiso dar a la luna luz, que en su faz resplandece	the sun grew dark- And the moon lay cold and stark, Missing the long golden hair Which the sun's bright brow doth wear	Dark eclipse the sun lay under, Deigning not a single glance Of his radiant countenance To the moon

Mientras que P73 enriquecerá el TO con la metáfora añadida de la mirada, es evidente que en P53 MacCarthy duplica y anticipa la metáfora «luz solar = cabello dorado» que como traductor debió de haber absorbido como figura de repertorio. El aspecto más interesan-

te es que esta suerte de contaminación ‘intracalderoniana’ continúa también en *P73*, a partir del arranque de la comedia:

TO (149, énfasis añadido)	P53 (150, énfasis añadido)	P73 (241, énfasis añadido)
Dejad que desde aquella punta vecina al sol, que de una estrella corona su tocado , a las saladas ondas despeñado baje quien tantas penas se apercibe	Let me from this point that shines afar, Upraised in Heaven, which with one brightest star Its rugged brow is crowning, Down, where the rocks above the waves are frowning , There 'mid the wild salt billows let me lie	Yes, from this rocky height, Nigh to the sun, that with one starry light Its rugged brow doth crown, Headlong among the salt waves leaping down Let him descend who so much pain perceives

Es otra prolepsis, ya que en la segunda jornada encontramos el siguiente pasaje, donde sin embargo la metáfora del *TO* se elimina (*P53*) o aparece debilitada (*P73*):

TO (159)	P53 (216)	P73 (307)
Huyendo de mí misma, he penetrado deste rústico monte la espesura, cuyo ceño, de robles coronado, amenazó del sol la lumbre pura	From myself, with hurried footsteps, flying, I have sought this wilderness profound: Where the pure bright summer beam is dying In the shadow of this hill oak- crown'd	Here from myself with hurried footsteps flying, I dared to tread this wilderness profound, Beneath the mountain whose proud top defying The pure bright sunbeam is with huge rocks [sic] ⁸ crowned

Creo que los datos recogidos en este cuarto apartado dicen mucho, por muy parciales que sean, sobre el método traductor de MacCarthy, progresivamente más mimético pero sin renunciar a cierto eclecticismo, bien por sus idiosincrasias, bien por los fuertes vínculos de una tradición cultural anglófona respecto a la cual Calderón representaba en buena medida una voz arcaica y discordante (García Gómez 2003). El reto de las futuras investigaciones sobre el corpus de MacCarthy consistirá tanto en catalogar y analizar los resortes internos de su *modus operandi*, como en contextualizarlo en este marco cultural conflictivo.

⁸ Cabe preguntarse si «rocks» no será una errata por «oaks».

Bibliografía

- Calderón de la Barca, P. (1851). «*El purgatorio de san Patricio*». Hartzenbusch, J.E. (ed.), *Comedias*, tomo I. Madrid: Rivadeneyra, segunda edición, 149-66.
- FitzGerald, E. (trad.) (2000). *Eight Dramas of Calderón*. Ed. M.R. Greer. Champaign: University of Illinois Press.
- García Gómez, Á.M. (2003). «Contextualización de las primeras puestas en escena de *La vida es sueño* (1925, 1929) en Inglaterra dentro del marco de la crítica anglo-irlandesa del siglo XIX». Tietz, M. (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos = XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Florencia, 10-14 de julio de 2002). Stuttgart: Franz Steiner, 163-93.
- Kroll, S. (2020). «Traducir rimas: Las asonancias calderonianas en las traducciones de Johann Diederich Gries». Grunnägel, C.; Ehrlicher, H. (eds), *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales = Actas del XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Vercelli/Turín, 2017). Kassel: Reichenberger, 253-75.
- MacCarthy, A. (2011). «Spanish Literature and Irish Romanticism, 1800-50». Kelly, J. (ed.), *Ireland and Romanticism. Publics, Nations and Scenes of Cultural Production*. London: Palgrave Macmillan, 45-58.
- MacCarthy, D.F. (transl.) (1853). *Dramas of Calderón, Tragic, Comic and Legendary*. 2 vols. London: Charles Dolman.
- MacCarthy, D.F. (transl.) (1861). *Love the Greatest Enchantment, The Sorceries of Sin, The Devotion of the Cross*. London: Longman, Green, Longman and Roberts.
- MacCarthy, D.F. (transl.) (1870). *The Two Lovers of Heaven: Chrysanthus and Daria*. Dublin: John F. Fowler; London: John Camden Hotten.
- MacCarthy, D.F. (transl.) (1873). *Calderón's Dramas*. London: Henry S. King & Co.
- Maggi, E. (2020). «“Honestly, conscientiously, and strictly”: Un acercamiento a las traducciones calderonianas de Denis Florence MacCarthy (1817-1882)». Grunnägel, C.; Ehrlicher, H. (eds), *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales = Actas del XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Vercelli/Turín, 2017). Kassel: Reichenberger, 333-55.
- O'Brien, P. (2006). *Writing Lough Derg. From William Carleton to Seamus Heaney*. Syracuse: Syracuse University.
- O'Connor, A. (2017). *Translation and Language in Nineteenth-Century Ireland*. London: Palgrave Macmillan.
- Plata Parga, F. (ed.) (2003). *Pedro Calderón de la Barca: El Pastor Fido*. Kassel: Reichenberger.
- Sullivan, H.W. (1998). *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)* [1983]. Trad. de M. Grass. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- Trench, R.C. (transl.) (1856). *Life's a Dream, The Great Theatre of the World. From the Spanish of Calderón, With an Essay on His Life and Genius*. London: John W. Parker & Son.
- Yeats, W.B. (2004). *The Collected Works*. Vol. 9, *Early Articles and Reviews*. Ed. by J.P. Frayne and M. Marchaterre. New York: Scribner.

Pietro Monti y el teatro del Siglo de Oro

Estrategias de traducción del humor

Elena Marcello

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract This article deals with the humor translation in Italian through the analysis of two comedies by Calderón de la Barca. In the 19th century, Pietro Monti published several volumes with different plays of the Spanish Golden Age, among which are *Amar después de la muerte* and *Casa con dos puertas malas es de guardar*. This article focuses on two problem areas, language-specific and culture-specific jokes, and it analyses the strategies used for Italian translation, in particular, the forms of compensation and adaptation or cases of ‘untranslatability’.

Keywords Translation of verbal humor. Calderón de la Barca. Pietro Monti. Amar después de la muerte. Casa con dos puertas mala es de guardar.

Índice 1 Introducción. – 2 Alcuzcuz, el morillo hablador. – 3 Calabazas, el gracioso charlatán. – 4 Conclusiones provisionales.

1 Introducción

La traducción del humorismo es tema de investigación fecundo y, hoy en día, bastante en boga sobre todo en el ámbito de la Traducción audiovisual (TAV). El dilema – común, por otra parte, a otros contextos traductivos – afecta a la extranjerización o naturalización de los elementos culturales específicos y a la decisión de anteponer el efecto cómico al respeto de los componentes que dan forma o fundamentan la risa en el prototexto. Aunque el humorismo

(término que usaremos para definir la comicidad en general y no el solo *humor*) tenga reflexiones teóricas y modalidades que apuntan a su universalidad, su permeabilidad de unas lenguas a otras, de una cultura a otra, resulta gravosa y complicada.

Esa cuestión relativa a las estrategias de traducción del humor se enmarca, además, en el ámbito más extenso del estudio de lo cómico, que cuenta con una cuantiosa bibliografía. En esta ocasión, es suficiente señalar que el tema ha sido abordado desde la perspectiva psicológica (Lipps 2015), filosófica (Morreal 2011), estética (D'Angelis, Paduano 2001), antropológica (Ceccarelli 1988), literaria (Alfano 2016), lingüístico-traductológica (por ejemplo, Attardo 2002, 2017; Delabastita 1994; Venuti 2001; Low 2011) y que dichos enfoques a menudo se entrelazan. Esa atención hacia las modalidades del humorismo aflora, puntualmente, también en las reflexiones de literatos y dramaturgos a lo largo de los siglos.

Al ser el humorismo esencial para la configuración del género cómico, en esta ocasión, nos centraremos en la traducción y grado de traducibilidad al italiano de un exiguo núcleo de comedias calderonianas, conscientes tanto de las limitaciones como el estado provisinal de nuestra indagación. El corpus consta de dos comedias –*Amar después de la muerte* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*– que en el siglo XIX tradujo Pietro Monti (1838-41, 1855)¹ para formar, junto con otras piezas, los cuatro volúmenes dedicados al teatro español. La elección estuvo supeditada también por las fuentes. En efecto, el editor-traductor declaró haber usado la edición de Keil (Lipsia, 1830) para la primera y la colección sobre el teatro español de Eugenio Ochoa (1838) para la segunda, pero consultando también el impreso lipsiense. Acudiremos, por lo tanto, a las fuentes primarias para nuestro análisis,² aun comparando, cuando necesario, el texto transmitido en el siglo XIX con las más recientes ediciones críticas.

El latinista lombardo (de Como), dialectólogo y traductor (del francés y del español) Pietro Monti (Carmignani 1986, 13-30)³ tiene un

¹ Para las citas usaremos la edición en cinco volúmenes (Calderón 1855). Las piezas objeto de análisis ya habían salido publicadas por Monti en 1838 (*Amare dopo la morte*, *La devozione della croce*, *L'aurora in Copacabana: commedie di Pietro Calderon della Barca*, trad. P. Monti, Milano, Società tipográfica de' Classici Italiani, 1838), en 1839 (*Il segreto ad alta voce*, trad. P. Monti, Milano, A. Bonfanti) y en 1841 (*La violenza pietosa* di Lope de Vega Carpio. *Il medico del suo onore*; *Casa di due porte è difficile guardare*; *Il segreto ad alta voce* di Pietro Calderon della Barca. *Il maggior nemico amico* di Luigi Belmonte, trad. P. Monti, Milano, Società tipografica de' Classici Italiani).

² La transcripción desbroza el texto solo de ciertos hábitos gráficos fonéticamente irrelevantes, como el uso de las mayúsculas al principio de cada verso, de la conjunción è o la preposición à acentuadas.

³ Para la biblioteca ibérica del cura lombardo, remitimos a Carmignani 1986, 92-102. Su fondo dramático aurisecular constaba de: la *Primera parte* (Madrid, Viuda de Juan Sánchez, 1640) y la *Séptima...* (Madrid, Sánz, 1683) de Calderón, junto con la colección de

rol cívico-social e intelectual comprometido y decididamente favorable a la traducción como vehículo de conocimiento. En el prólogo a su traducción del *Romancero del Cid o Storia dei fatti del celebre Cid Castigliano* (1838), expresa su dedicación hacia la operación traductora aplicada a una literatura desatendida por los contemporáneos, es decir, la española:

Veramente se io avessi seguito l'inclinazione mia, anzi che l'idea dell'utile che mi sono proposto, mi sarei dato a tradurre, giusta le mie forze, alcun autore greco o latino, dei quali massimamente mi diletto; ma in ciò altri già impiegano il loro ingegno, e alcuni pure coltivano con lode questa o quella parte della francese, tedesca ed inglese letteratura. Mi parve dai nostri nel generale trascurata la spagnola, e che pure questa vanti opere eccellenti, il perché io sono entrato, come quasi in vòto campo, ma certo da buon vole-re animato. (en Carmignani 1986, 53)

A la consideración positiva de la práctica traductora, siempre en el *Romancero*..., Monti expone sus criterios orientados a la fidelidad al prototexto, aunque se muestra abierto a la comparación de diferentes traducciones (incluso a otras lenguas) y preocupado por la mimesis lingüística, pues intentó arcaizar la lengua para que «tenesse all'antico», tomando como referencia el italiano de las coronas del Trescientos. Por otra parte, confesó cierta dificultad de estilo a la hora de imitar los romances. En palabras de Carmignani,

Il primo criterio di traduzione, dichiara Monti, è la fedeltà al testo; premette infatti al lavoro il motto: «A guisa di Demetrio scultore, curava ne' ritratti più la similitudine, che l'eleganza», ed è cosciente che qualsiasi traduzione sarà comunque poco soddisfacente, perché

Keil (*Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca...*, Leipsique, Fleischer, 1827, 4 vols.) y la traducción francesa *Chefs d'oeuvres du théâtre español...* (París, C. Gosselin, 1841, 2 vols.). Asimismo, en su biblioteca figuraban las misceláneas: *Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Pablo del Val, 1663; de Lope de Vega, la *Primera parte y Décima parte* de las comedias (Barcelona, Cormellas, 1618, 2 vols.) y *Las comedias recopiladas por B. Grassa* (Valladolid, Luis Sánchez, 1604); *Los bandos de Verona y Castelvines y Monteses* de Rojas Zorrilla y Lope (Leipsique-Paris, Brockhaus-Avenarius, 1839) y el mencionado *Tesoro del teatro español...* de Ochoa. Entre los instrumentos lexicográficos, poseía dos ediciones del diccionario de Cristóbal de las Casas, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* (Venecia, Zenaro, 1582 y Venecia, Bertano, 1597); el *Vocabolario* (Geneva [sic], Associati, 1706) de Franciosini, así como su *Gramatica spagnola e italiana* (Venecia, Sarzina, 1624); y además, la *Gramática castellana. Tratado primero de la analogía y la sintaxis* (Barcelona, De Jordi, 1802), la *Gramática de la lengua castellana compuesta por la Real Academia Española...* (París, Masson, 1825) y el *Tesoro de tres lenguas Española Francesa y Italiana...* (Cologne, De Tournes, 1671). Los breves estudios de Gallina (1962) y Arce Menéndez (1990) se detienen en sus traducciones líricas, mientras que Scaramuzza Vidoni (2010) aborda la versión de otra comedia calderoniana.

«una poesia di tale antichità e di pregio singolare vuole essere conosciuta da' lettori nella sua forma originale». [...] «Per la lingua», scrive Monti, «cercai che tenesse all'antica» riferendosi soprattutto ai classici del Trecento. Più ardui i problemi di stile: il tono scarso dei *romances*, afferma il curato obbliga il traduttore italiano «a lasciar correre la sua frase talvolta disadorna, e così alla semplice, e di non dare al suo verso quella armonia e varietà e scioltezza di cui sarebbe | capace, [anche perché] spesso quello che per li Castigliani è verso, per noi umile prosa sarebbe». Ma nonostante questa premessa, il nostro finisce, come anche altri ha notato [i.e. Gallina], per assumere un tono troppo aulico e compiaciuto, del tutto estraneo alla sobria semplicità dei *romances*. A sua scusa si deve invocare la sensibilità poetica ottocentesca, così diversa da quella contemporanea, tant'è che i critici dell'epoca solo a malincuore (e riconoscendo l'imperativo di fedeltà al testo) gli perdonarono le «ruvidezze» del suo stile di traduttore. (Carmignani 1986, 67-8)

Debe reseñarse también la terminología presente en la portada de la edición italiana de 1855 que tilda de «volgarizzamento» la operación llevada a cabo por Monti, es decir, una adaptación en lengua vernácula en la estela de la tradición humanística del siglo XVI. Una traducción del verso a la prosa, que, anticipamos, fue desacreditada en las postprimerías del siglo y, sobre todo, en el siglo XX por no plasmar la hermosura conceptista española. Una traducción 'literaria' y no 'dramática', cuyo objetivo no era, por tanto, una posible puesta en escena.

La relevancia de esta publicación, así como de la anterior de Gamboa (1824) o de la siguiente de La Cecilia (1857) (Rogai 2011, 2013), merece señalarse tanto por su importancia en la difusión/redescubrimiento del teatro aurisecular en el contexto italiano, como por su proyección en la historiografía literaria positivista italiana, en la cual fraguó el canon de un Calderón como poeta dramático contrarreformista, filosófico-alegórico, así como el juicio negativo hacia su estilo metafórico (Vaiopoulos 2015).

Focus de nuestro análisis serán las intervenciones de los graciosos que cifran, por su imitación de la lengua arábigo (Alcuzcuz) y su tendencia al juego de palabras (Calabazas), las principales estrategias de traducción de Pietro Monti. Asimismo, los dos actantes cómicos configuran el humorismo de las respectivas piezas, siendo puntual interludio en el caso del drama historial *Amar después de la muerte* o contrapunto constante de las andanzas de su amo a lo largo de la comedia de enredo *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Extrapolamos siete segmentos en los que se refleja el uso humorístico y, a la vez, connotativo del lenguaje del gracioso, combinado con elementos culturales (en esta ocasión, mayoritariamente literarios y religiosos), que dan forma al humor verbal, aun cuando este extienda el *divertissement* a la comicidad de situación.

2 Alcuzcuz, el morillo hablador

Uno de los resortes cómicos y verbales de Alcuzcuz en *Amar después de la muerte* consiste en su lengua arábiga, que se configura, en el plano fonético, por la ausencia, no sistemática, de los fonemas palatales (1) y las oscilaciones vocálicas y monoptongaciones (2); en el plano morfológico, por el uso del infinitivo en lugar de las formas personales del verbo (3), por la ausencia de concordancias en género o número (4), por el tipo y posición de pronombres, tanto personales como oblicuos, tónicos y átonos (5); y, finalmente, en el plano léxico, por la tendencia a deformar las palabras, cuyas muestras analizaremos en detalle. Son características ya codificadas en el teatro aurisecular (Belloni 2012 y 2017, donde se encontrará la bibliografía anterior: en particular, los trabajos de Sloman, Case y Santos Domínguez).

Estos resortes, desde la perspectiva gramatical, pueden trasponerse fácilmente en italiano, siempre y cuando el término contenga en la lengua terminal el rasgo fonético o morfológico. Sin embargo, Monti los dosifica menguando su cantidad en *Amare dopo la morte*, aunque a veces esa operación es de obligado cumplimiento por la ausencia en italiano del correspondiente fonema palatal.

- | | |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. sonior Mahoma manda..., morisquilio..., crestianilio fingido..., Zarilia..., Liego aquí por la posta..., gran perecilia entre amantes..., en trompas el monte lieno..., haliar en este puesto..., vencer el sueno..., manera..., etc.
 2. deste voneno..., escochar..., morer..., tendecilia..., pimentos..., etc.
 3. el portas estar cerradas..., me pensar hacer astillas..., etc.
 4. el leña..., el nuez del gazonato..., trabajar para si mismos/ solo el alcahueto para el otros..., el yegua..., el EspaÑolilicio antigua..., etc.
 5. ¿A me decilde?, cuando la querer mirar..., a questa forja [i.e. alforja] me dando..., apenas solo le ver..., aunque me seguir quiso..., me dormir..., se me ir corriendo..., etc. | <ol style="list-style-type: none"> 1. nostro signor Macometto..., Moricino..., fingermi cristiano..., Zarilla..., Mi star oggi in posta..., granda tempo perdere gli amanti..., già star pieno il monte di trombe..., vincere il sonnio..., magniera..., etc.
 2. questa veleno..., sentir..., morir..., botteghetta..., pepe..., etc.
 3. Già star chiuse le porte..., Mio mestier far stecchi..., etc.
 4. dare legna..., tuo gozzo..., solo el roffiano per sè minga lavorare..., Ø cavalla, l'antico spagnoletto..., etc.
 5. A me, venite qua?, che lui volere vederlo..., mi voler dormire..., dare a mi sua bisaccia..., e lui non potermi seguire..., mi essere stracco..., e mi bisognar correre a ciapparla..., etc. |
|---|---|

(Calderón 1827-30, 4: *passim* en 574-6, 583-9)

(Calderón 1855, 1: *passim* en 39-40, 43, 64, 69, 72, 73, 76, 81)

En lo que atañe a la deformación de palabras, el primer segmento (caso 1) atañe a la religión profesada por Alcuzcuz, que, preso en campo

de Juan de Austria, abjura de Mahoma y su «Alacrán» para fingirse un cristiano practicante pues conoce la «doctrina cristiana» («De trina cristiana»), como trata de confirmar enumerando los rezos de la liturgia: Credo, Salve Regina, el Padre nuestro y los diez mandamientos. Sin embargo, su ignorancia resulta patente por las deformaciones onomásticas, así como la cuantificación de preceptos que Dios dio a Moisés.

Monti compensa las incorrecciones fonéticas y gramaticales del moro, o más bien morisco/morillo, calderoniano con otras (piénsese en la ausencia de la fricativa prepalatal /f/ de *cosienza*, la des-palatalización de la lateral en *battalia* o la oscilación vocálica en *ditto*); se muestra conservador en la repetición del pronombre directo / oblicuo con función de sujeto (*mi*) y, cuando la traslación léxica no tiene correspondiente inmediato (como en el caso de *hoyendo* por *huyen-do* pero homófono de *oyendo*) la omite compensándola con la intensificación verbal (*minga menarmi, mazzarmi*).

Caso 1

Aquí importar el cautela. — [aparte] Alcuzcuz, un Morisquillo,
a quien llevaron por fuerza
al Alpujarro, que me
ser Crestiano en me **conciencia**,
saber la **Trina crestiana**,
el **Credo**, la **Salve Reina**,
el **Pan nostro**, y el **catorce Mandamientos de la iglesia**.
Por decir que ser Crestiano,
darme otros el **muerte** intentan;
yo correr, e **hoyendo**, dalde
en manos de quien me prenda.
Si me dar el vida, yo
decilde cuanto allá piensan,
y llevarlos donde entréis
sin alguna **resistencia**.
(Calderón 1827-30, 4: 583)

Qui volervi malizia. (tra sè) - Star mi un Moricino; loro, che mi voler minga menarmi all'Alpujarro; esser mi Crestiano in **cosienza**, sapere la **Trina Crestiana**, la **Credo**, il **Salve Regina**, il **Pan Nostro** e il **quattordici Comandamenti della Chiesa**. Per aver ditto che mi star Crestiano, loro voler **mazzarmi**, e mi **scappare** e star preso. Voi dare a mi la vita, e mi dite a voi quanto pensano loro, e menar voi a entrare senza far **battalia**.

(Calderón 1855, 1: 64)

El caso 2 ilustra cómo el mecanismo cómico de las deformaciones a menudo se alimenta del de la enumeración. La inteligibilidad textual se sustenta en la anticipación de listado exclamativo estándar por parte del galán, al que sigue la repetición deformada del gracioso. La estrategia de adaptación de Monti resulta acertada, si no perfecta, pues a su adecuación fonética con el significante no siempre se respeta la relación del significado, conservada solamente para los términos finales de la acumulación léxica. Si en español los *volcanes* son *alacranes*, en italiano se transforman en *pelacani*, toscanismos compuesto de *pelare* y *cane* con la que se define al «conci-

tore di pelli» y en sentido despectivo a la persona «spregevole e di bassa origine, che fa carriera grazie agli imbrogli o alla pratica dell’usura; strozzino, imbroglione, lestofante. - Anche; persona avida e taccagna» (GDI), adoptando la estrategia de conservación del morfema gramatical. Sin embargo, ni los hábitos de las monjas (*monjiles*) ni los peces teleósteos marinos, que designan a la persona torpe y necia (*besugos* por *Vesuvios*), ofrecen dilogías u homofonías burlescas en italiano. En estos casos, el traductor redujo la deformación a la sustitución de la inicial, resguardando así el efecto cómico a través de la deformación fónica y la *accumulatio*. En cambio, el paralelismo entre *Etna* / *lenas* y *lene* por *aliento* (pero incluso en su acepción de *alcahueta*) no ofrece particulares dificultades de traducción.

Caso 2

Alv. ¿Qué Etnas, qué Mongibelos,
qué Vesuvios, qué Volcanes
en su vientre concibieron
los montes, que así los paren?
Alc. ¿Qué **mongiles**, qué **besugos**,
qué **lenas**, ni qué **alacranes**?
Que todo ser humo y fuego.
(Calderón 1827-30, 4: 589-90)

Alv. Quali Etna, Mongibelli, Vesuvi,
Vulcani concepirono i monti
nelle loro viscere da fare simili
parti?
Alc. Quai **pongibeli**, **besuvj**, **lene**,
pelacani! Qui tutto stare fuoco
e fumo.
(Calderón 1855, 1: 82)

El caso 3, anterior en el tejido dramático al que acabamos de analizar, describe burlescamente el oficio y las pertenencias de Alcuzcuz. Pasamos por alto los errores de traducción (*pimientos* / *pepe*, *varas* / *braccia*), aunque el último falla, en realidad, solo en el plano de la finalidad traductora, pues ateniéndose al significado de *vara* como *unidad de medida*, Monti traduce oportunamente *braccio* sin percatarse de la incoherencia lógico-semántica implícita en el inventario de un almacén. Centrémonos, en cambio, en ciertos arcaísmos, el primero de ello ya señalado en el siglo XVII: (1) *bindelle*, voz en desuso ya en el 2º *Vocabolario de la Crusca*, para definir los *nastri-ni* y *fettucce*; (2) *bazzicatura*, voz desusada por *bazzecole*, que rinde la *zarandaja* (por el *zarandajo*, con el cambio de género reseñado antes para el habla del gracioso), y define las cosas inútiles o de escaso valor; (3) *pàssola* o *pàssula*, variante de *passera*, para las *pasas* que no suelen tener pepitas; (4) la condensación realizada, por modulación, de *camones* para *hacer plumas* traducidos por su efecto/resultado, es decir, las *penne*; (5) y finalmente, la deformación *hostios*, los sellos, no acogida, pero correctamente traducida para definir al «pezzetto circolare di cialda o ostia a uso specialmente di sigillar lettere». Otra traslación perfecta es la que se establece entre el *pañel de estraza*, es decir, el «tosco y grosero, fabricado de trapo grueso de lana, cáñamo y lienzo basto, que sirve para envolver mercade-

rías y otros usos» (*Aut.*) y las demás voces engarzadas por Alcuzcuz.

Igualmente interesantes son los versos relativos a las *alcañomías* y *buxetas de perro*, que han sido recientemente objeto de un articulado estudio. En la edición usada por Monti leemos *alcamonios*, *agujetas de perro*, reproduciendo las lecturas de la edición cuidada por Vera Tassis (frente a *alcañomías*, del resto de la tradición). Según la reconstrucción de Rodríguez Molina, el primer término constituye un *hapax* en la producción calderoniana y no está documentado en los diccionarios y bases de datos. Coenen postula se trate de una deformación de *alcamonías*, que sí aparece en varios textos del Siglo de Oro, como arábismo que «hace referencia a un conjunto de semillas que se emplean como condimento, tales como anís, alcaravea o comino» (Rodríguez Molina 2018, 242). Por otra parte, la lectura *agujetas de perro*, también coincidente con Vera Tassis, hace referencia a las correas confeccionadas con piel de perro, más baratas que otras de pieles más refinadas, usadas para atar ciertas prendas de vestir. Esta lectura se enfrenta a la de *bujeta* o *buxeta*, forma aferética, con variación de la velar (del tipo *aguja/abuja*) y, en el segundo caso, connotada gráficamente como xexeante (de *xexo*), de *agujeta* con la cual se caracteriza lingüísticamente el habla morisca de Alcuzcuz. Si el análisis del lingüista español arroja luz para la exacta reconstrucción textual, a nosotros interesa porque Monti, a pesar del *hapax* supo identificar los *alcamonios* con los *semi da condire*, mientras trasladó, posiblemente para acortar la distancia cultural y cronológica, las cintas realizadas con piel de perro por las correas usadas para sujetarlos.

Caso 3

Me, que solo tener una
tendecilia en **Bevarrambla**,
de aceite, vinagre e jigos,
nueces, almendras e **pasas**,
cebollas, ajos, **pimentos**,
cintas, escobas de palma,
jilo, agujas, faldriqueras,
con **papel** blanco e **de estraza**,
alcamonios, **agujetas**
de perro, tabaco, **varas**,
camones para hacer plumas,
hostios para cerrar cartas,
ofrecer lievarla a cuestas,
con todas sus zarandajas;
porque me he de ver, si liegan
a colmo mis esperanzas,
de todos los Alcuzcuces
marqués, conde o duque.
(Calderón 1827-30, 4: 575)

Mi aver solo **botteghetta** in
Bevarrambla di olio, aceto, fichi
secchi, noci, mandorle, **pàssola**,
cipolle, agli, **pepe**, **bindelle**, scope,
stame, aghi, tasche, carta bianca
e **carta bruna**, **semi da condire**,
guinzagli, tabacco, **braccia**, **penne**,
cialde da lettere, mi prometter
portarla sulle spalle con tutte sue
bazzicature; perché se le speranze
de mi giungere a compirsi, dover mi
vedermi fatto marchese, conte o duca
di tutti gli Alcuzcuz.
(Calderón 1855, 1: 43)

Cerramos las muestras del humorismo implícito en las impropiedades del lenguaje de Alcuzcuz con la onomástica (caso 4), tema que nos acerca a los ejemplos de *Casa con dos puertas mala es de guardar*. La mención de los personajes históricos que afrontaron la rebelión de las Alpujarras, es decir, el príncipe don Juan de Austria, el marqués de Mondéjar, el marqués de los Vélez, Sancho de Ávila y don Lope de Figueroa sufrían en castellano deformaciones fónicas creando, aleatoriamente, conexiones semánticas ridículas: de Austria a Andustria, de Mondéjar a Mondejo («Certo relleno de la panza del cerdo o carnero», *Aut.*), de Los Vélez a Luzbel, uno de los nombres del diablo, de 'de Ávila' a Dévil (débil o flaco), mientras que, para el militar célebre por las campañas de Orán y Flandes, Calderón opta por una invención léxica en rima: de Figueroa a Figura-roma. Resultan muy efectivas las soluciones de Monti, sobre todo porque compensan el peso, intensificador del humor, de las referencias histórico-culturales - lejanas y, con toda probabilidad, ya difuminadas para el receptor italiano - con el potenciamiento del ridículo. En efecto, el traductor elige términos que tratan de reproducir el sonido de los originarios, sin que haga falta asociarlos a los reales; a la vez, recalca la asociación burlesca - piénsese en Immondezza (*basura*), Fica (*higa*) o d'Asina (*de asno hembra*; este último término se explica solo partiendo del nombre originario del personaje, d'Ávila, y no Devil) - e, incluso, conserva una rima interna para adaptar el apellido Figueroa (Fica-roma).

Caso 4

E yo venir con aviso
de que ya muy cerca dejó
Don Juan de Andustria en campaña,
a quien decir que acompaña
el gran **Marques de Mondejo**,
con el **Marques de Luzbel**,
y el que fremáticos doma,
Don Lope Figura-roma,
y **Sancho Devil** con él.
Todos hoy a la Alpojarra
venir contra ti.
(Calderón 1827-30, 4: 585)

Mi venire con nuova, che qui presso
aver lasciato in campo **Don Giovanni d'Industria**, e aver udito che
accompagnar lui il **gran marchese d'Immondezza**, col **marchese di Lucifer**, e lui che Scismatici doma
Don Lope Figa-roma e **Sancio d'Asina**. Oggi tutti all'Albogliara
venire contra ti.
(Calderón 1855, 1: 69)

3 Calabazas, el gracioso charlatán

Para *Casa con dos puertas mala es de guardar*, empezaremos por el segmento textual (Caso 5) en el cual Calabazas identifica a la dama de su amo con la célebre dama duende, autorreferencia,⁴ que constituye en traducción un elemento cultural y literario específico. El público del Seiscientos podía decodificar fácilmente la autorreferencia cultural/teatral del dramaturgo por ser ya conocido tanto el enredo como la protagonista principal de la pieza compuesta en 1629. El comentario cómico de Calabazas proporciona dos mensajes al público: el primero ataña a la naturaleza imprevisible y escurridiza de esa dama ‘duende’; el segundo acrecienta el efecto humorístico a través de la alusión referencial. Debemos suponer que la intensificación cómica de la referencia perdiese con el paso del tiempo fuerza al llegar al siglo XIX, cuando Monti emprendió su traducción. Y eso, pese a que la comedia fue una de las más traducidas desde su estreno hasta el Romanticismo en Italia y Europa (y sigue siéndolo).

Monti desatendió, suponiendo que supiese de su existencia, los títulos de las traducciones anteriores (incluida la más cercana edición de Gamboa, de 1824), que tildaban obra y mujer de *dama spirito*, *dama folletto*, *fantasma*, *dama incognita*. Y sin embargo, su elección está en sintonía con otro título: el de un *scenario* de finales del XVII cuyo encabezamiento es *La dama demonio* (Antonucci 1998). El vocablo *versiera*, forma aferética de *avversiera*, es adjetivo burlesco y literario, ya presente a partir de la 2^a edición del *Vocabolario de la Crusca* (1623), que se usaba para definir en primera instancia a la mujer del diablo o diablesa y, en sentido figurado, a la bruja.⁵ A ese adjetivo, ahora en desuso y con claras connotaciones despectivas y burlescas (no es causal que se registre el testimonio de Pulci), el traductor italiano añade una nota explicativa que remite a la comedia calderoniana, recuperando así, desde una perspectiva filológica, el origen de la referencia. Sin embargo, el dato desvela la neutralización del impacto, de la intensificación humorística, de la réplica.

La referencia cierra la *boutade* del gracioso al final de una serie de calificadores que describen su actitud y de un razonamiento ló-

⁴ No es la única, como veremos, en Calderón. Como señalan los editores de *El secreto a voces*, se encuentra también en *El galán fantasma* y *Ni amor se libra de amor*, que se excluyen de ese trabajo. (Calderón 2015, 276).

⁵ Este el lema del *Vocabolario della Crusca*: «versiera 1 s. f. [aferesi dell'ant. avversiera, femm. di avversiero = avversario (eufemismo con cui viene spesso indicato il diavolo)], tosc. o letter. - 1. La moglie del diavolo, o in genere essere infernale immaginato di sesso femminile: Mai non si vide più sozza figura, Tanto ch'ella pareva la versiera, E Satanasso n'arebbe paura (Pulci); ant., fare il diavolo e la v., buttare tutto sottosopra; non avere paure né di diavoli né di versiere, non avere paura di nessuno. 2. fig. Donna molto brutta e cattiva; strega» (*Lessicografia della Crusca in rete*: <http://www.lessicografia.it/>).

gico cuya conclusión es que, como adelantábamos, puesto que se esconde, debe tratarse de una *discretísima fea* que se acerca al galán para engañarlo. Al ver refutada su argumentación, es decir, que la dama podría ser hermosa, casi un ángel, la igualmente lógica inferencia de Calabazas es que entonces en esa belleza está reviviendo de la ‘dama duende’. La protagonista de la comedia había sido definida *bachillera*, derivado del título de *bachiller*, que en su acepción más amplia y despectiva definía a quien «habla mucho fuera de propósito y sin fundamento» (*Aut.*), adjetivo que el mismo *Diccionario de Autoridades* reconducía al latín *garrulus, loquax*. De ahí que el calificador emparejado por Calderón *importuna* reincidía en «lo que se hace fuera de propósito» añadiendo la acepción de «molesto y enfadoso, por instancia y continuación en lo que se hace o dice» (*Aut.*), definición que fundamenta también el refrán, registrado a continuación, «Pobre importuna saca mendrugo», con el cual «se da a entender que muchas veces se hacen las cosas por librarse de la instancia o molestia del que pide, más que por el motivo que se debía». A los ojos de Calabazas, por consiguiente, la enamorada de su amo habla sin ton ni son, a deshora e inconsistentemente.

Y en esa línea la traducción de Monti *ciarliera e importuna* es coherente en su literalidad. Otra opción hubiera sido *loquace / gàrrula / chiacchierona* junto con *fastidiosa / insistente*. Sin embargo, es en la tópica alusión a la falta de inteligencia o discreción en las mujeres bellas, concretada en la unidad léxica *discretísima fea*, que Monti orienta su traducción exclusivamente hacia uno de los componentes: los atributos de la fealdad. Esta ya no es detentora de sabiduría, como en el prototexto, sino exteriorización del mal. Se construye así la imagen de fémina bruja, por su fealdad y artes del engaño. Una dama, cuyo complemento (*della commedia*), aun si remitir explícitamente al prototipo calderoniano, la circunscribe en la ficción dramática. El criterio adoptado es coherente con la selección léxica dominante en Monti en el resto de la pieza: en efecto, las posteriores alusiones del Calabazas italiano transforman a la *gentil embustera en grande strega*, a la *dueña*, aquí *dama principal, señora*, en una mera *donna* y se aplican también a la criada que la sirve, que, de *tapada de las tapadas*, se convierte en *stregaccia* (Ochoa 1838, 3: 61; Calderón 1855, 3: 221-2). Además de vehicular la descripción femenina hacia una *brutta maliarda*, es decir, una *fea hechicera* que pretende burlarse del gracioso y de su señor, como se hace en la caza de las aves, debe notarse la equivalencia en la traducción del modismo *pescarnos al amo con el pico*, es decir, con la habilidad de la plática, que Monti subsume en el verbo *uccellare*, donde se incluye, según parece, tanto el fin como la causa del engaño.

Caso 5

Cal. **Muger** que se viene así
a hablar con quien no la vea,
donde ostentarse deseas
bachillera e importuna,
¡qué me maten! si no es una
muy **discretísima fea**,
que por el **pico** ha querido
pescarnos.

Lis. ¿Y si la hubiera
visto yo, y un ángel fuera?

Cal. ¡Vive Dios! que me has cogido;
La dama duende habrá sido,
que volver a vivir quiere.
(Ochoa 1838, 3: 35)

Cal. **Femina**, che in questo modo si
reca a parlare con chi non le vede
il volto, e fa pompa di **ciarliera e
importuna**, possa io morire, se
non è una **brutta maliarda**, che
ci ha voluto **uccellare**.

Lis. E se io l'avessi veduta in volto, e
fosse un angelo?

Cal. Giuro a Dio! Tu l'hai indovinata;
ella sarà la **dama versiera della
comedia**, che vuole tornar viva.
(Calderón 1855, 3: 174)

Merece señalarse que idéntica traducción *dama duende / dama versiera* se repite en la autorreferencia calderoniana de *El secreto a voces* (caso 6). Allí, además, *La dama duende* se combina con *El galán fantasma*. Sin embargo, la situación diverge de la anterior por dos razones: en primer lugar, se focaliza en la actitud imaginativa del galán, quien crea mentalmente una dama inexistente; en segundo lugar, aunque el mecanismo dramático sea muy afín al anterior, la referencia se desvincula de la configuración cómico-dramática del *volgarizamiento*, pues no se dilata en el resto de la comedia.

Caso 6

Fab. Ahora creo,
que es verdad,...
Fed. ¿Qué?
Fab. Que estás loco,
y, **galán fantasma**, has hecho
una **dama duende** allá
dentro de tu pensamiento
a quien amas mentalmente.
Y así suplicarte quiero
una merced.
Fed. ¿Qué merced?
Fab. Que, pues vive en tu concepto
imaginada esa dama,
sin más alma ni más cuerpo
que el que tú has querido darla,
vengan sus papeles llenos
de amores y de ternezas;
que es notable desacierto,
pudiendo hacerte favores,
hacerte, señor, despacios.
(Calderón 1827-30, 3: 347)

Fab. Credo adesso sia vero...
Fed. Che?
Fab. Che sei matto, e **amante**
fantasima ti sei formato nella
tua testa una **dama versiera**,
cui ami immaginariamente.
Voglio perciò chiederti una
grazia.
Fed. Quale?
Fab. Questa; che poiché vive nella
tua mente questa **dama**
fantastica senza altr'anima e
altro corpo fuor quello che tu
hai voluto darle, ti giungano le
sue lettere piene di tenerezze
e di amore. È notabile fallo
che potendo farti dei favori, ti
faccia dei di spetti.
(Calderón 1855, 3: 256-7)

Como muestra de ‘intraducibilidad’ sacamos a colación el caso 7, un juego de palabras, fundado en una falsa derivación etimológica. La réplica de Silvia a su homólogo Calabazas obliga a Monti antes a conservar el término español *y*, posteriormente, a una nota explicativa con cierto deje autocensorio, que aclara la etimología del verbo *pedir*, mientras anuncia, sin explicitarlo, la existencia de un chiste irrespetuoso: «*Pido* è lo stesso che *peto* latinamente. È brutto scherzo da non dichiararsi».

Caso 7

Sil.	Y si me sigue, tenga por muy cierto...	Sil.	E se mi vien dietro, sia ben certo...
Cal.	¿Qué?	Cal.	Eh?
Sil.	...que me persigue; porque quien me sigue, me persigue.	Sil.	Che mi persegue; perché chi mi segue mi persegue.
Cal.	¡Ya sé el caso, vive Dios!	Cal.	Già ne so la causa, viva Dio!
Sil.	¿Qué va que no le declaras?	Sil.	Dunque perché non la palesa?
Cal.	Muy malditísimas caras debéis de tener las dos.	Cal.	Voi due dovete avere un bruttissimo ceffo.
Sil.	Mucho mejores que vos.	Sil.	Assai più bello di voi.
Cal.	Y está bien encarecido, porque yo soy un Cupido .	Cal.	Davvero si lodano molto, perché io sono un Cupido .
Sil.	Cupido somos yo y tú.	Sil.	Un Cupido siamo tu ed io.
Cal.	¿Cómo?	Cal.	In che modo?
Sil.	Yo el pido , y tú el cu .	Sil.	Io sono il pido , e tu sei il cu .
Cal.	No me está bien el partido. (Ochoa 1838, 3: 35)	Cal.	Non mi quadra l'accordo. (Calderón 1855, 3: 173)

4 Conclusiones provisionales

Esos contados casos de traducción del humor permiten constatar la sensibilidad traductora de Monti, quien, por lo menos en el contexto cómico, trató de adoptar estrategias paralelas al prototexto *y*, a la vez, superar las dificultades o casos de intraducibilidad, con mecanismos compensatorios, como la adopción de arcaísmos o regionalismos, ya al uso en la tradición teatral italiana. Asimismo, intentó obviar el distanciamiento cultural-literario – manifiesto en la reproducción del habla morisca de Alcuzcuz – con la intensificación de rasgos lingüísticos diastráticos corolarios. A este propósito, sin embargo, debe medirse la elección del traductor con las convenciones lingüísticas del teatro italiano, pues, al contrario de lo que ocurre en Italia, el habla morisca tenía una consolidada tradición en el contexto teatral español. De ello deriva, creemos, también la contención traductora de Monti, quien, aun utilizando procedimientos idénticos (despalatalización, confusión de género, etc.) al prototexto para definir

su grado de *storpimento*, menguó algunos resaltando solo aquellos definitorios de un criado quizás vagamente moro o turco, pero indiscutiblemente no italófono.

Por otra parte, es evidente la necesidad de ahondar, de forma más sistemática, en el estudio de esas traducciones del siglo XIX, documentos fundamentales de una época histórica, que, desestimados por razones estético-poéticas o dramatúrgicas, dan testimonio tanto del estado la lengua teatral y del modelo cultural, como de la traducibilidad del teatro español aurisecular. Obviamente, para que ese estudio tenga sólido fundamento, sería conveniente crear *corpora* que incluyan el patrimonio español – que en las últimas décadas ha puesto al alcance del estudioso numerosas ediciones críticas – y el correspondiente en la vertiente italiana.

Bibliografía

- Alfano, G. (2016). *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*. Roma: Carocci.
- Antonucci, F. (1998). «Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de *La dama duende*: las traducciones italianas del siglo XVII y principios del XVIII». García de Enterría, M.C.; Cordón Mesa, A. (eds), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la A.I.S.O.* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), vol. 1. Alcalá: Universidad de Alcalá, 173-84.
- Arce Menéndez, Á. (1990). «Pietro Monti y su versión de la I de Garcilaso». Margit Raders, M.; Conesa, J. (dirs), *II Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Universidad Complutense, 291-5.
- Attardo, S. (2002). «Translation and Humor». *The Translator*, 8(2), 173-94.
- Attardo, S. (2017). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York-London: Routledge.
- Aut. = *Diccionario de autoridades, facsímil del Diccionario de la lengua castellana [...] compuesto por la Real Academia Española*. Madrid, 1726-39; Madrid: Gredos, 1976, 3a reimpr. <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUI-LoginNtllE>.
- Belloni, B. (2012). «“Que es gente que come arroz,/ pasas, higos y alcuzcuz”: la construcción de la imagen estereotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, XVIII, 80-113.
- Belloni, B. (2017). *La figura del morisco nella drammaturgia spagnola dei secoli XVI e XVII. Tra storia ed evoluzione letteraria*. Milano: Led.
- Calderón de la Barca, P. (1827-30). *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keil*. Ed. de J. Georg Keil. 4 vols. Leipzig: Brockhaus.
- Calderón de la Barca, P. (1855). *Teatro scelto, con opere teatrali di altri illustri poeti castigliani, volgarizzamento con prefazione e note P. Monti*. 4 voll. Milano: Società tipografica de' Classici Italiani.
- Calderón de la Barca, P. (2015). *El secreto a voces*. Ed. de W. Aichinger, S. Kroll, F. Rodríguez-Gallego. Kassel: Reichenberger.
- Carmignani, I. (1986). *Pietro Monti e la letteratura spagnola*. Pisa: Giardini.

- Ceccarelli, F. (1988). *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*. Torino: Einaudi.
- D'Angeli, C.; Paduano, G. (2001). *Lo cómico*. Madrid: Antonio Machado Libros. Trad. de: *Il comico*. Bologna: il Mulino, 1999.
- Delabastita, D. (1994). «Focus on the pun». *Target*, 6(2), 223-43.
- Gallina, A.M. (1962). «Traduzioni ottocentesche italiane del “Romancero”». *Quadrerni ibero-americanos*, 2, 210-17.
- GDI = Battaglia, S. (1961-2002). *Grande dizionario della lingua italiana*. 21 vols. Torino: Utet. <http://www.gdli.it>.
- Lipps, T. (2015). *El humor y lo cómico. Un estudio estético-psicológico*. México D.F.: Herder.
- Low, P.A. (2011). «Translating Jokes and Puns». *Perspectives: Study in Translation*, 19(1), 59-70.
- Morreal, J. (2011). *Filosofia dell’umorismo. Origini, etica e virtù della risata*. Milano: Sironi editore.
- Ochoa, E. de (1838). *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*. 5 vols. Paris: Baudry.
- Rodríguez Molina, J. (2018). «“Alcañomías y buxetas de perros”: observaciones léxicas a un verso de Calderón (*Amar después de la muerte*)». *Anuario Calderoniano*, 11, 237-58.
- Rogai, S. (2011). «Se vuolsi vedere di che sia capace un popolo moderno [...] si studi il teatro spagnuolo». Profeti, M.G.; Pini, D. (eds), *Leyendas negras e Leggende auree*. Firenze: Alinea, 315-26.
- Rogai, S. (2013). «“Tradurre a capello”. Una traduzione ottocentesca di *Entre bobos anda el juego*». *Orillas*, 2, 1-21. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/02_13rogai_anclas/.
- Scaramuzza Vidoni, M. (2010). «Milán 1838: *La aurora en Copacabana* traducida por Pietro Monti». *Anuario Calderoniano*, 3, 333-48.
- Vaiopoulos, K. (2015). «Calderón en las polémicas italianas del siglo XIX: Carucci, Graf y Martini». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 21, 183-92.
- Venuti, L. (2001). «Tradurre l’umorismo: equivalenza, compensazione, discorso». Nasi, F. (a cura di), *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore, studi sulla traduzione*. Ravenna: Angelo Longo Editore, 13-29.

Il cane dell'ortolano de Lope de Vega según Ameyden, Gasparetti y Fiorellino

Marcella Trambaioli

Università del Piemonte Orientale, Vercelli, Italia

Abstract Lope de Vega's posthumous fame in Italy differs according to the ages: if in the 17th century he was really appreciated and his dramas and comedies were often translated, adapted and represented, nowadays he's practically absent in the dramatic production and there are just a few titles available in Italian translation. This also happens for his masterpieces. The case of *El perro del hortelano* is quite interesting, since there are three versions, by Ameyden, Gasparetti and Fiorellino, belonging to different periods and different conceptions of translation and literary taste. This article tries to analyse them in a comparative perspective.

Keywords Lope de Vega. El perro del hortelano. Theodoro Ameyden. Antonio Gasparetti. Barbara Fiorellino.

«Es de Lope», como es bien sabido, era una muletilla que, aludiendo a todo lo bueno en campo literario, testimoniaba la extraordinaria popularidad de la que el madrileño llegó a gozar en su momento.¹

Los contemporáneos empezaron a designarle en fecha temprana como Félix de los Ingenios² y Cervantes en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) lo apoda con malicia inmejorable «Monstruo de la natu-

¹ Cf. Ruiz Pérez 2009, 24-5: «La proverbial expresión ‘es de Lope’ para ensalzar la calidad de una obra es signo de una excepcional personalidad, que, como el tópico indica, viene a sancionar una generalidad a la que Cervantes dota de rotunda expresión, pues, como el autor, ‘el hombre es hijo de sus obras’».

² El soneto panegírico de Don Diego de Ágreda y Vargas en la I parte de las *Rimas* documenta que ya en 1602 el simil del ave fabulosa se aplicaba como sobrenombe del madrileño: «Y en vos,

raleza» (Cervantes 2015, 12). Incluso circuló una oración blasfema prohibida por la Inquisición toledana en 1647, cuando el poeta había fallecido ya desde hacía más de una década: «Creo en Lope de Vega todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra...».³

Con motivo de su defunción, en 1635 frey Alonso Pérez Serafino le ofrece una canción elegíaca en la *Fama póstuma* de Pérez de Montalbán, donde afirma con admiración: «Todos solían decir 'esto es de Lope', | pero desde hoy dirán 'Lope es de todos'» (2001, 276).

Unos años después, su amiga María de Zayas, en el «Desengaño VIII» de su segunda colección de novelas, así lo elogia: «aquel principio del Parnaso, Lope de Vega Carpio, cuya memoria no moriría mientras el mundo no tuviere fin» (1993, 369).

El jesuita expulso Antonio Eximeno, ya cercano al clima romántico, reconoce la grandeza lopesca y la talla europea de su dramaturgia, al afirmar: «A no haber cerrado los ojos y tapádose los oídos a las reglas de los unitarios, ni Inglaterra hubiera tenido un Shakespeare, ni España un Lope de Vega» (cit. en Sala Valldaura 2000, 183). Pero es un hecho que a posteriori la mención del Cisne del Avón ya no se acompaña con la del madrileño, sino con la de Calderón en tanto que hitos del teatro universal.

Sabido es que la responsabilidad de este cambio irreversible en el canon dramático europeo es en gran parte de los románticos alemanes. Apuntemos con Oleza que: «Lope fue el precio que Friedrich Schlegel, con su severa crítica, hizo pagar al teatro español para poder entronizar a Calderón en el parnaso romántico europeo» (1995, 121).⁴ De hecho, los hermanos Schlegel, Tick y otros, sin casi leerle, evalúan de forma negativa la asombrosa fecundidad de Lope, tachando su composición dramática de superficial e invertebrada. Hasta qué punto se impone dicho planteamiento en la propia España lo testimonia el «Discurso sobre Shakespeare y Calderón» pronunciado en la Universidad de Madrid y publicado en 1849 por Juan Federico Muntadas (Ruppert y Ujaravi 1920, 81).

Pues bien, una de las consecuencias más graves de la mengua que la fama del Fénix ha sufrido *post mortem* estriba en la escasez de tra-

como el de Arabia único y solo» (v. 12); ver Pedraza, en Vega 1993, 1: 624: «debió de es-cribirse para la primera edición de los sonetos en *La hermosura de Angélica*».

³ Menéndez Pelayo 1994, 783, nota a pie de página: «El entusiasmo, o mejor dicho, la idolatría [...] llegó en algunos a tan risible extremo que la Inquisición de Toledo tuvo que recoger en 1647 una parodia del *Credo*, que empezaba...».

⁴ Cf. Profeti 2002, 17: «cuando con el romanticismo, sobre todo alemán, se reanuda la memoria del teatro clásico, el caudal textual se percibe de forma fraccionada; las predilecciones románticas orientarán las ediciones y estudios posteriores de forma evi- dente. Dentro de esta situación, que afecta a todo el teatro áureo, un olvido especial parece rodear al Fénix desde finales del siglo XVII; mientras que la obra de Calderón sigue proponiéndose a lo largo de la centuria siguiente, a pesar de las resistencias de los intelectuales neo-clásicos, y el amor-odio de Voltaire».

ducciones extranjeras, lo que conlleva la relativa o total ausencia del repertorio de Lope en las bibliotecas particulares, y, por ende, en el bagaje cultural hasta del público de lectores relativamente cultos.⁵ De forma paradójica, el ámbito lingüístico en que se ha traducido un relevante corpus textual es el alemán, ya que en las décadas de los sesenta y setenta del Novecientos se han publicado dos series de comedias selectas que cuentan con algunas docenas de textos dramáticos,⁶ además de existir traducciones sueltas de obras maestras como *La dama boba* y *Fuenteovejuna*.

No obstante, lo que me interesa destacar aquí es la situación italiana, porque Italia fue el país europeo en que en los siglos XVII y XVIII Lope llegó a gozar de la mayor fama y de una difusión editorial muy relevante, dando pie a un nutrido repertorio de adaptaciones en los distintos ambientes teatrales de la península, máxime en Nápoles. Si consultamos la fundamental monografía de Marchante Moralejo: *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII* publicada en 2007, además de muchos estudios específicos sobre este importante capítulo de la recepción del teatro del Fénix fuera de España, resulta realmente llamativa la lista de comedias que vieron traducciones y adaptaciones escénicas en esa época. Cito al azar: *El mayorazgo dudosos*, *La hermosura aborrrecida*, *La carbonera*, *La amistad pagada*, *La discreta enamorada*, *El bastardo Mudarra*, *Carlos el perseguido* y *La fuerza lastimosa*, que tuvo un éxito y un número de adaptaciones asombroso.

Por el contrario, hoy en día, de su inmenso repertorio dramático son muy escasos los títulos que se encuentran comercializados.⁷ A saber: cinco piezas en un reciente volumen bilingüe al cuidado de Maria Grazia Profeti - *La dama sciocca*, *I capricci di Belisa*, *Fuente Ovejuna*, *Il cavaliere di Olmedo*, *Non è vendetta il castigo*⁸ - y cinco ediciones más en tres colecciones de clásicos: *La nascita di Cristo* (1985) e *Il nuovo mondo scoperto da Cristoforo Colombo* (1992) en Einaudi; *Peribáñez e il commendatore di Ocaña* (2003) en BUR; *Il cavaliere di Olmedo* (2004) y *Fuenteovejuna* (2007) en Garzanti.

El abanico de rótulos teatrales vertidos al italiano en tiempos recientes se amplía - hecha salvedad por *La dama boba* que se repi-

⁵ Las razones de la ausencia de Lope y más en general del teatro aurisecular fuera de España son muy complejas e imposibles de recordar aquí; me limito a destacar, con Profeti (2002, 17), que la visión problemática que los propios españoles han tenido de su teatro clásico hasta hace poco «se refleja en la paralela difidencia europea».

⁶ Vega, *Ausgewählte Werke* (1960-63 y 1960-74).

⁷ Cf. Profeti 2002, 21: «Por razones históricas, ha faltado [...] la formación en el público italiano de una afición al teatro áureo; los hispanistas italianos en los últimos años no han logrado cambiar esta situación, y las traducciones tampoco han sabido establecer un puente adecuado hacia el lector-espectador».

⁸ En *Il teatro dei Secoli d'Oro* (Vega 2014).

te -, si consideramos las editoriales vinculadas a los ambientes académicos. En este repertorio contamos con *La dama sciocca* (Marsilio, 1996); *Il cane dell'ortolano* (Liguori, 2006); *L'audace Belisa* (Alinea, 2012); *La finzione veritiera* (CUEM, 2017); *I nemici in casa* (Pensa Multimedia Editore, 2018).

Notemos que en los años sesenta la Biblioteca Universale Rizzoli había publicado otros rótulos, todos traducidos por el hispanista Antonio Gasparetti, de los cuales solo algunos se han vuelto a publicar con nuevas versiones. Se trata de *Il cane dell'ortolano*, *Castigo non vendetta*, *Il certo per l'incerto*, *La dama sciocca*, *Le famose asturiane*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *La schiava del suo innamorato*. *La fedele custode*, dada a la imprenta por Edizioni Paoline, aun sin fecha de publicación, ensancha la lista.

Para un panorama completo de las traducciones modernas del teatro de Lope en italiano desde principios del siglo XX remito, en cualquier caso, a Maria Grazia Profeti (2002; véase también el «Apéndice» relativo a las traducciones modernas de Lope desde 1900 a las pp. 35-7]).

El estado de la cuestión que acabo de trazar pone al descubierto en qué medida el capilar conocimiento del cual el repertorio lopeño gozaba en la Italia del siglo XVII se haya ido perdiendo a lo largo de los siglos hasta reducirse a los pocos títulos aislados. Lo corrobora, entre otras cosas, el hecho de que *La fuerza lastimosa*, tras el gran éxito editorial de antaño, ha desaparecido del abanico de títulos hoy asequibles en italiano.

Tras estas necesarias premisas, voy a fijar mi atención en las traducciones italianas de *El perro del hortelano*, que, además de ser una de las obras maestras del Fénix, es una pieza teatral que representa un verdadero reto para un traductor, dado que, según destaca Laskaris en su reciente edición publicada en el marco del proyecto PROLOPE de la UAB, se trata de «una comedia falta de acción, en la que todo dinamismo dramático se limita al nivel verbal y procede de estímulos interiores o impulsos electro-magnéticos, como los define Dixon» (Laskaris, «Prólogo», en Vega 2012b, 57).⁹ Aun teniendo en cuenta que «la traducción de teatro es una traducción doble: no solo de una lengua a otra, sino de una praxis teatral a otra bien distinta» (Profeti 2002, 15), mis consideraciones no pretenden salir del plano lingüístico y estilístico del texto literario.

La primera versión italiana de la comedia, publicada en 1642 en Viterbo, resulta ser entre las más tempranas en el contexto europeo, y fue dada a la imprenta por Teodoro Ameyden con el título *Il can dell'or-*

⁹ Laskaris, «Prólogo», en Vega 2012b, 57.

*tolano.*¹⁰ Según Profeti (1996), el abogado de origen flamenco aficionado al teatro español pudo basar su traducción en la *princeps*, o una suelta o un manuscrito desconocido. El texto presenta varios recortes de secuencias dramáticas y fragmentos libremente elaborados, de acuerdo con la práctica de las adaptaciones tempranas del teatro español aurisecular en la península italiana.¹¹ Con todo, esta versión presenta escasos errores traductológicos y muestra el esmero de Ameyden por encontrar expresiones comprensibles para el espectador/lector italiano, alejándose en los fragmentos correspondientes de los modismos y locuciones del original (cf. Profeti 1996). Según aún Profeti la traducción es «*accurata*», si bien denota la intención autorial de buscar un estilo conciso: «Ameyden tralascia gli apologhi intercalati da Lope; le moralità, le comparazioni, le “eleganze” poetiche, destinate fatalmente a perdersi nella traduzione e ad annoiare un auditorio diversamente motivato» (1996, 40 y 41). No obstante, aun escogiendo la prosa, el abogado flamenco optó por traducir en versos algunos de los numerosos sonetos que se incrustan en el texto lopesco, así como el soliloquio en décimas de Teodoro del II acto (vv. 1278-1327) que fue convertido en una silva. Por su parte, Fiorellino, quien somete el texto de Ameyden a un análisis más que minucioso, destaca dos tendencias:

quella ad enfatizzare ed esplicitare il ruolo di Diana come tentatrice per dare un maggiore rilievo alla sensualità [...] e quello di dislocazione della comicità dagli interventi verbali di Tristán a personaggi secondari o a situazioni sceniche, con abbassamento e banalizzazione del livello ironico e frantumazione del ruolo del *gracioso*, ricondotto a quello della maschera comica italiana. (Fiorellino 2007, 88)

En síntesis, dentro de lo que cabe Ameyden quiso ofrecer al público italiano un texto ameno y a su manera evocador de la escritura teatral de Lope.

A distancia de tres siglos, la traducción de Gasparetti representa un eslabón muy distinto de la cadena textual de adaptaciones/traducciones de *El perro del hortelano*. En primer lugar, fue realizada

¹⁰ De Lope Ameyden tradujo también *Los melindres de Belisa* con el título de *La dama frullosa* (1643).

¹¹ Cf. Fiorellino 2007, 75: «La traduzione rispetta perfettamente la trama, semplificando un po' la complessità del terzo atto. [...] Su 3383 versi che costituiscono il testo di Lope ne sono stati omessi circa il 24% (circa il 16% sono veri e propri tagli, mentre i singoli versi saltati - incisi e simili - costituiscono approssimativamente l'8%). A proposito delle traduzioni teatrale del siglo XVII, Profeti (2002, 14) observa que su principal objetivo: «es alcanzar el éxito entre el público y llegar a un destinatario lo más amplio posible. El resultado será la supresión de todo momento de puesta en cuestión del código, la edulcoración de toda “dificultad” literaria, el exorcismo contra los “riesgos” que puede presentar el texto».

a partir del texto publicado por Sainz de Robles, que, según el autor destaca, «riproduce fedelmente quello della Parte XI, con la divisione in scene e le didascalie aggiunte dallo Hartzenbusch, intese a facilitarne la comprensione».¹² Pues bien, desde el punto de vista filológico, está claro que en la época a la que se remonta la labor traductológica de Gasparetti, la crítica textual no se había afirmado todavía en los estudios del teatro aurisecular como necesaria herramienta, por lo que el traductor no se preocupó por basar su versión en un texto ecdóticamente fiable, lo que hoy en día, en cambio, tenemos que dar por sentado.¹³

En segundo lugar, hoy asumimos sin más que el texto dramático aurisecular no resulta organizado por escenas en el sentido decimonónico, sino que presenta una segmentación basada en una variable combinación entre cambio de personajes, métrica y espacios dramáticos. Además, es preciso subrayar que Gasparetti a la vez que inserta la partición en escenas, omite la mayoría de las acotaciones del original.

En tercer lugar, si es verdad que el hispanista siciliano no elimina fragmentos de la comedia lopasca como había hecho Ameyden, queda apegado a una concepción del texto totalmente ajena al modelo español. Su prosa, sin ninguna concesión al verso, resulta calamitosa bajo todos los puntos de vista, y utiliza el adjetivo según la acepción recogida por *Autoridades*: «infeliz, lleno de infortunios, desdichas, adversidades, trabajos y miserias». No cabe duda de que la traducción de Gasparetti además de ser ampulosa, redundante y, a veces, realmente farragosa, cancela el lirismo y el ritmo de la comedia del Fénix con perífrasis y paráfrasis que, si a su manera dan cuenta del significado de las réplicas de los personajes, se alejan años luz de la escritura del gran Lope de Vega, ofreciendo, en ocasiones, auténticos horrores traductológicos, es decir fragmentos que pierden de vista los matices semánticos originales. Por todas las razones destacadas no sorprende que sus traducciones no hayan contribuido al rescate del teatro de Lope en Italia, sino más bien todo lo contrario.

La reciente versión de Barbara Fiorellino representa una vuelta de tuerca en la concepción de lo que una traducción de la comedia nueva a otro idioma tiene que implicar: cierto rigor ecdótico, respeto, hasta donde sea posible, de la polimetría, y traducción literal de las locuciones originales, entregando en nota a pie las explicaciones de lo que puede resultar oblicuo o del todo incomprendible para el lector italiano.

¹² Gasparetti, «Nota», en Vega 1966, 10.

¹³ Cf. Serralta 1991, 519: «Traducir a cualquier idioma un texto del teatro clásico español requiere, por supuesto, la existencia previa de una edición crítica suficientemente fidedigna. Como corolario de esto que parece una perogrullada se podría añadir que la posición del traductor es un observatorio inmejorable para apreciar la fiabilidad textual de las ediciones ya realizadas».

Con respecto al primer punto, Fiorellino ha realizado su versión a partir del que Antonucci considera

il testo fissato dal miglior editore moderno della commedia, Victor Dixon, il quale si è basato a sua volta sul testo della *princeps* [...] confrontato con il testo dell'edizione barcellonese dell'*Onze-na parte* (Sebastián de Cormellas, 1618) e con quello di un manoscritto teatrale della metà del XVII secolo appartenuto alla collezione di Lord Holland. (en Vega 2006, 49)

La traductora, además de la edición fijada por Dixon, tenía a disposición distintas ediciones modernas, es decir la de Hartzenbusch (B.A.E. XXIV), la de Cotarelo (1929), la de Kohler (1934), la de Kossoff (1970) en Clásicos Castalia, la de Carreño (1991), la de Barral Cabestrero (2000) y la de Armiño (2000) en la serie Letras Hispánicas de Cátedra. Y es preciso advertir que su traducción, acompañada por los sabios comentarios de Antonucci y Arata, al menos en dos casos ofrece una *lectio* mejor de la de Dixon y hasta de la de la *Parte XI* editada por PROLOPE. La primera se incrusta en una réplica de Dorotea en el acto I:

Cárcel aquí no la temas,
que para puertas de celos
tiene Amor llave maestra.
(vv. 1020-1022)

Non sarà prigione stretta;
per porte di gelosia
l'Amore ha chiave maestra.

Todas las ediciones citadas mantienen la lectura de la príncipe en el v. 1021: «y que» en lugar de «que para», *lectio* compartida por la edición de Barcelona de 1618 y el manuscrito del siglo XVII. Aclara la nota correspondiente: «Il senso del passo è che Marcela non deve temere di subire una prigionia rigida perché (il *que* è causale) l'Amore riesce sempre ad aprire (con *chiave maestra*, quella cioè che può aprire tutte le serrature di una casa) le porte chiuse dalla gelosia». ¹⁴

Otro fragmento en que tanto los editores como la traductora mejoran el texto desde un punto de vista ecdótico coincide con una réplica de Marcela del acto intermedio, que se incrusta en una secuencia dramática donde la camarera de Diana intenta resistir a los nuevos requiebros de su antiguo enamorado. Todas las ediciones modernas, incluida la de Dixon leen: «Vengo, | mi amor» (vv. 1941-1942). La traducción de Fiorellino así como el texto de Lope que la acompaña eliminan la coma y leen el verbo con el significado de «Vendico». En la nota correspondiente se nos explica en efecto que, de acuerdo con una sugerencia de Frédéric Serralta,

¹⁴ Antonucci y Arata, en Vega 2006, nota a los vv. 1021-1022.

il *Vengo* dell'originale non va inteso come voce del verbo *venir* (in quanto l'uso corrente della lingua castigliana avrebbe voluto un *Voy*, voce del verbo *ir*), bensì come voce del verbo *vengar*. La correzione rende anche molto più coerente la progressione psicologica delle battute.¹⁵

Los casos destacados implican que tenemos una traducción que acompaña dignamente un texto el cual, aunque sea de forma mínima, representa un adelanto en la historia textual del *Perro del hortelano*. Y considerando que la versión de Fiorellino es anterior a la última edición crítica publicada, que es la de PROLOPE, no se entiende por qué la editorial de la misma no haya considerado oportuno citarla al final de su introducción, pasando por alto las versiones italianas modernas.¹⁶ Es un hecho que Laskaris ignora ambas lecciones, leyendo con la principio; con evidencia debió de pensar que una traducción no puede aportar nada desde un punto de vista ecdótico, lo que, por lo visto, no es cierto.

Pero hay más. En la réplica en que Teodoro cuenta la historia mítica de Faetonte, que tan claramente funciona como un símil mitológico de lo que le ocurre al propio protagonista, quien se atreve a subir hasta el sol (Diana), la principie y la mayoría de los testimonios lee «precipitado en un monte» (v. 822). También la edición que acompaña la versión de Fiorellino mantiene dicha lectura que, por consiguiente, se traduce «sopra un monte», pero esto no quita que en la nota relativa el lector pueda encontrar la siguiente explicación: «Il manoscritto che Dixon utilizza fra i testimoni per la sua edizione legge in effetti *precipitado del monte*, e Dixon stesso cita un'altra opera di Lope in cui il drammaturgo parla di Fetonte “precipitado del celeste monte/de su soberbia” (*Laurel de Apolo*, silva V)» (Fiorellino, en Vega, 2006, 303-4). Tampoco en esta ocasión la edición de Laskaris toma en cuenta dicha cuestión textual.

En lo tocante a la modalidad de *locutio*, Fiorellino asume que «la traduzione in prosa [...] spesso non riesce neppure a rispettare il testo retorico della frase, che dev'essere interpretato, riallestito, alleggerito per risultare linguisticamente accettabile» (en Vega 2006, 50);¹⁷ por lo que, como ya había hecho en el caso de *El castigo sin venganza* y de *Peribáñez*,¹⁸ opta por el verso, intentando respetar rimas

¹⁵ Antonucci y Arata, en Vega 2006, 310; cf. Serralta 1991, 524-5.

¹⁶ Por lo que atañe a las traducciones modernas del *Perro*, Laskaris, en Vega (2012b, 88), cita tan solo la versión al inglés por Jill Booty (New York, Hill and Wang, 1961).

¹⁷ Cf. Profeti 2002, 25: «en la prosa no solo se pierde el brillante tejido polimétrico de la comedia española, su complejidad rítmico-fónica, sino que con la forma de la expresión se pierde la textura poético-lírica densísima y frágil; densa porque *summa* de una época y de una cultura, y frágil porque está ligada a un código contemporáneo».

¹⁸ La primera ha quedado inédita, pero sirvió para una representación en el Castello Orsini di Fiano Romano a cargo del director Alessio Bergamo en el agosto 2000; la segunda fue publicada por Rizzoli en 2003.

y asonancias en la medida de lo posible. La traductora tiene perfecta conciencia de que el verso, por muy difícil que sea verterlo a otro idioma, es lo que garantiza «quel tessuto retorico e metrico necessari ad ottenere una fedeltà più profonda»,¹⁹ y verdad es que Fiorellino ha procurado acudir a la gama de posibilidades lingüísticas y semánticas que el italiano posee para acercarse al original castellano, traicionando lo menos posible el idiolecto literario y poético lopesco.

En las páginas que siguen voy a espigar una serie de ejemplos que permiten ilustrar con claridad el adelanto textual que la traducción de Fiorellino constituye en relación con la de Gasparetti, a pesar de algunos posibles límites de aquella. También, tendré ocasión de señalar hasta qué punto la versión de Ameyden, por ser casi coetánea del original lopesco, a veces ofrece soluciones que respetan, a su manera, el ritmo y el lenguaje del Fénix, aun sirviéndose de la prosa.

Empecemos por el *incipit* de la pieza, en que Teodoro y Tristán huyen de los aposentos de Diana, tras una cita nocturna del primero con Marcela:

TEODORO Huye, Tristán, por aquí.
 TRISTÁN Notable desdicha ha sido.
 TEODORO ¿Si nos habrá conocido?
 TRISTÁN No sé; presumo que sí. (vv. 1-4)

Aaneyden
 VIRBIO Fuggi Tristano presto per di qua!
 TRISTANO Disgrazia grande è stata...
 VIRBIO Crediamo che ci abbia conosciuti?
 TRISTANO Non lo so, ma per me credo di sì. (10)

Gasparetti
 TEODORO Scappa per di qua, Tristano!
 TRISTANO Ci è andata proprio male!
 TEODORO Credi che ci abbiano riconosciuto?
 TRISTANO Non so, ma credo di sì. (13)

Fiorellino
 TEODORO Fuggi, Tristán, per di qui.
 TRISTANO Che sfortuna abbiamo avuto!
 TEODORO Ma ci avrà riconosciuto?
 TRISTANO Non so; presumo di sì. (57)

¹⁹ Fiorellino, «Criteri di edizione e traduzione», en Vega 2006, 50.

Notemos que la redondilla lopesca vuelve a resonar en la versión de Fiorellino, capaz de mantener el ritmo y la medida de los versos; al igual que en Ameyden, en el v. 1 se escoge un verbo, «fuggire», ya de por sí poético en la lengua literaria italiana en lugar del prosaico «scappare» de Gasparetti, y sin mayor esfuerzo se conserva el verbo del texto español «presumo» del v. 4. En el v. 2 Ameyden consigue mantener una sintaxis parecida a la de Lope, mientras que Gasparetti la trastrueca por completo. Consideraciones parecidas se pueden hacer en un sinnúmero de fragmentos análogos.

En ocasiones, la solución que Fiorellino propone, aunque se aleje ligeramente del original, resulta acertada no solo poéticamente, sino también desde el punto de vista semántico. Veamos la siguiente réplica de Fabio, el gentilhombre de Diana:

No he visto tal;
como un gavilán partió. (vv. 47-48)

Ameyden
Non viddi cosa in vita mia, corre como un caprio, si che non gli
ho putoto tener appresso. (12)

Gasparetti
Non ho visto nessuno. Ha preso il volo come un falcone... (15)

Fiorellino
Un prodigo tale...
Partito come sparviero. (59)

Las dos traducciones en prosa amplifican y modifican el fragmento, pero, con todo, no cabe duda de que la farragosa prosa de Gasparetti no comparte nada con la de Ameyden capaz de proporcionar al lector un sabor literario análogo al del original. También, adviértase que la fiel traducción de «gavilán» como «sparviero» en la versión de Fiorellino permite mantener la rima de la redondilla (v. 45: «Andate, che io non ero»).

Un caso emblemático de la verborrea de Gasparetti lo encontramos, entre muchos, en una cortante réplica de Diana aún en la secuencia inicial:

¡Caminad,
y responded con los pies! (vv. 21-22)

Ameyden
Cammina, e rispondi co' piedi. (11)

Gasparetti

Correte, e rispondetemi con i piedi, non con la lingua. (14)

Fiorellino

Ora va',

e rispondimi coi piedi. (57)

Una vez más, Ameyden traduce literalmente en una prosa poética, y la traductora romana depara una solución impecable tanto en el plano métrico como en el semántico, respetando al pie de la letra el v. 22.

Otro ejemplo parecido corresponde a una réplica de Fabio en relación con el sombrero abandonado en las escaleras por Tristán: «este aquél galán tiró» (v. 110). Ameyden sigue la *lectio lopesca* añadiendo tan solo un detalle: «questo tiró quel cavaliero alla lampada» (14). Fiorellino no solo utiliza el mismo verbo, sino que mantiene el ritmo y las sonoridades del verso: «Questo è quello che ha tirato» (65). En cambio, Gasparetti modifica el verbo y se explaya en detalles redundantes: «È quello che ha scagliato mentre scappava» (16).

Un fragmento espigado al azar en que Gasparetti para evitar una frase idiomática que considera poco accesible para el público italiano escoge una traducción muy torpe es el siguiente. Dice Diana a Otavio que acaba de acudir a su llamada: «¡Muy lindo Santelmo hacéis!» (v. 29), y el siciliano escribe: «Fate lo gnorri, adesso!» (14). En realidad, «essere come il fuoco di Sant'Elmo» es una expresión italiana, aunque su sentido, figurado y poco frecuente, se le puede escapar a más de uno. Desde luego, no se le escapa al abogado romano que así traduce: «Sei un gustoso santelmo» (11). Por su parte Fiorellino mantiene también el sentido literal del verso de Lope, «Che bel Santelmo sembrate!» (59), a sabiendas de que los editores de la edición bilíngüe explican en nota el matiz semántico de la frase.

Otro caso de concepto difícil de transmitir de un sistema lingüístico y cultural a otro es el que se sobreentiende en una réplica del último acto en que Tristán acaba fichado como matón por los nobles pretendientes de la Condesa. El criado pide de entrada cien escudos y Ricardo le contesta: «Cincuenta tengo en esta bolsa; luego | que yo os vea en su casa de Diana, | os ofrezco los ciento, y muchos cientos». Tras lo cual, Tristán comenta en aparte: «(Eso de muchos cientos no me agrada)» (vv. 2493-2496), aludiendo a los latigazos que se aplicaban a los delincuentes por centenares. Ameyden opta por traducir elidiendo la referencia picaresca:

RICCARDO Ecco 50 scudi, l'altri 50 ti darò subito, che ti vegga in
casa della Duchessa, l'altri 200 e molto più doppo l'effetto.

TRISTANO Questo molto più non mi piace. (79)

En la prosa de Gasparetti la referencia hampesca se mantiene entre líneas creando ambigüedad: «Questo discorso delle molte ma molte centinaia mi piace poco» (82), mientras que en la edición bilingüe una nota a pie aclara la socarrona alusión y la traducción consigue explicitarla de alguna manera: «(Questo di molti cento sa di frusta)» (231). Semejante elección traductológica de Fiorellino puede resultar opinable, como cualquier otra, pero tiene el mérito de intentar aclarar la que resulta ser una evidente dificultad textual para el lector italiano.

Cuando Diana declara de buenas a primera que favorecerá los amores de sus criados, antes de que empiece el vaivén que la transformará en el perro del hortelano, subraya su estatuto social con la típica fórmula de los nobles de comedia: «no puedo dejar de ser | quien soy» (vv. 303-304). En este caso específico, Ameyden opta por simplificar el fragmento y, de paso, eliminar la muletilla que resultaría oscura para el público italiano; Gasparetti mantiene el sentido, eliminando la fórmula: «non posso venir meno agli obblighi del mio stato» (22), mientras que Fiorellino consigue respetarla: «non posso adesso non essere | chi sono» (79), pese a que el v. 303 resulta hipermétrico. Tal vez, cabría otra solución que permite respetar la medida del verso: «non posso evitar d'essere».

Basándose en la versión de Sainz de Robles, el traductor siciliano no puede hacer menos de propagar los errores del texto base. Por ejemplo, los vv. 41-44, que en una réplica de la Condesa reiteran con sorna la frase con que Otavio pide disculpas por acudir con retraso a su llamada, se atribuyen al propio mayordomo; con lo cual se pierde un matiz de la ironía del texto lopesco.

Así y todo, se pueden recopilar también soluciones traductológicas poco satisfactorias en todas las versiones. Veamos algunas.

En la secuencia dramática inicial Diana reprocha a Fabio su incapacidad de cautivar a los desconocidos que se han esfumado en un santiamén: «Hermosas dueñas | sois los hombres de mi casa» (vv. 52-53). Ameyden mantiene el tono sarcástico de la Condesa eliminando la palabra «dueñas»: «Gratosi homini sono gl'huomini di casa mia» (12). Gasparetti opta por traducirlo con «donnicciole» (15), cuyo significado italiano armoniza solo en parte con el sentido irónico del símil. Fiorellino elige, en cambio, «damigelle» (61), término menos apropiado a nivel semántico, pero que en la redondilla correspondiente le permite componer una rima imperfecta con «segni» (v. 49). Tal vez se podría sustituir «Che damigelle» con «Belle matrone» que mantiene el cómputo métrico y ofrece una comparación irónica digna de la de Lope, aunque cojee algo más con respecto a la asonancia.

Cuando Otavio intenta explicar que, tal vez, la actitud desdeneosa de Diana podría ser responsable de que un hombre se introduzca por la noche en sus aposentos, dice: «Pero aunque es bachillería, | y más estando enojada, | hablarte en lo que te enfada...» (vv. 93-95).

Bien mirado, la solución de Ameyden me parece la más pertinente: «benché fia sciocchezza parlarne» (13). Gasparetti, no sabiendo cómo traducir «bachillería», recurre a una perifrasis que modifica el sentido original: «Ma anche se mi chiamerai pettegolo» (16); dado que emplea la prosa, sin problemas de asonancias o rimas, hubiera podido utilizar más bien adjetivos como «pedante» o «inopportuno» que remiten a matices semánticos más cercanos a los de la palabra española: «locuacidad sin fundamento, conversación inútil y sin aprovechamiento, palabras, aunque sean agudas, sin oportunidad e insustanciales» (*Autoridades*). Por su parte, Fiorellino escribe: «Ma anche se è un'impertinenza» (63); bien es cierto que el sustantivo le permite respetar la rima con el v. 96 («questa tua giusta insistenza»), pero tampoco resulta atinado en relación con el texto español porque añade semánticamente una falta de respeto excesiva por parte del mayordomo.

En otra secuencia del acto inicial, Tristán, farsesco médico de amor, ofrece un método jocoso para que su amo se olvide de Marcela, invitándolo, pues, a pensar en sus defectos. Aprovechando uno de los manidos tópicos misóginos de la literatura satírico-burlesca del Siglo de Oro, Lope trae a colación los altos calzados que servían para proteger los zapatos de las damas de la suciedad callejera, y por boca de Tristán retrata a la camarera de Diana «en el balcón | de unos chapines subida» (vv. 421-422). Ameyden, aun recortando el diálogo entre el secretario y el criado, mantiene la imagen del calzado: «la pianella o scarpa attillata» (21). Gasparetti así vierte el pasaje: «perché è arrampicata su scarpini dalle suole alte così» (25), perdiendo la metáfora del balcón y utilizando una palabra impropia, «scarpini», no solo por el uso del diminutivo, sino también porque, como recordado, el chapín es un calzado sobrepuerto al zapato propiamente dicho. Por su parte Fiorellino, respetando la estructura poética traduce: «sul balcone | degli alti tacchi salita» (87). En realidad, en la historia de la moda femenina europea los chapines no son privativos de las damas españolas, dado que en Venecia la Serenissima había promulgado una premática que limitaba sus dimensiones y, de hecho, en el dialecto correspondiente se halla una forma parecida, «chopine», que bien se puede adaptar al v. 422: «di alte chopine salita», remitiendo a una nota a pie la explicación correspondiente. También cabría utilizar la palabra «zeppe» que, siendo bisílaba, obligaría a otra variación para mantener la medida del verso: «de lle alte zeppe salita». Sea como fuere, a mi modo de ver, la opción de Fiorellino «alti tacchi» suena demasiado moderna y no traduce de forma adecuada la imagen referencial. En definitiva, ninguna de las tres versiones resulta satisfactoria.

Justo antes de la primera entrevista entre Diana y Marcela, esta intenta ironizar sobre su relación con el secretario, revelando:

Está Teodoro tan necio,
que dondequiero me dice
dos docenas de requiebros. (vv. 252-254)

La traducción de Ameyden, a pesar de la prosa, conserva el tono ligero y coqueto de la camarera: «Ea Signora, e quel matto di Virbio ogni volta che mi vede, mi dice doi dozzine di scherzi amorosi» (17).

La versión de Gasparetti no deja de ser pesada y falta de ritmo, como siempre: «Teodoro è tanto sciocco che dovunque mi trova, mi snocciola una dozzina di complimenti» (21).

Los versos de Fiorellino mantienen las asonancias del romance en -éo, pero el fragmento tampoco logra respetar el donaire y la sonoridad del estilo lopesco:

Teodoro è sciocco completo,
mi dice lodi a dozzine
dovunque e in ogni momento. (77)

Una solución alternativa que permite respetar el ritmo octosílabico y algunos paralelismos con el texto lopesco, además de resultar más fluida sonoramente, aunque modifica la asonancia en -óo, podría ser la siguiente:

È Teodoro così sciocco
che ovunque e sempre mi dice
che sono il suo bel tesoro.

Como es de esperar, los fragmentos en que el garbo, la emoción y el lirismo lopescos se pierden de forma inevitable hasta en la excelente traducción de Fiorellino son los que atañen a las manifestaciones amorosas de los protagonistas. Voy a fijar mi atención tan solo en un fragmento significativo. En el último acto, casi al final, cuando Teodoro estaría a punto de marcharse a Italia porque su amor por Diana no tiene realísticamente remedio, se entrevista con la Condesa. El diálogo vibrante y tierno de los dos personajes, un verdadero dúo con ritmo operístico, resulta, por supuesto, menguado por el uso de la prosa de Gasparetti, aunque cabe reconocer que se trata de uno de los pasajes más logrados de su torpe versión, y halla una digna traducción tanto en la adaptación de Ameyden como en el texto de Fiorellino. Empecemos con recordar los versos inmejorables de Lope:

DIANA	Teodoro,	3035
	tú te partes, yo te adoro.	
TEODORO	Por tus crueidades me voy.	
DIANA	Soy quien sabes: ¿qué he de hacer?	
TEODORO	¿Lloras?	

DIANA	No, que me ha caído algo en los ojos.	
TEODORO	¿Si ha sido amor?	3040
DIANA	Sí debe de ser; Pero mucho antes cayó, y agora salir querría.	
TEODORO	Yo me voy, señora mía; yo me voy, el alma no. Sin ella tengo de ir, no hago al serviros falta porque hermosura tan alta con almas se ha de servir. ¿Qué me mandáis? Porque yo soy vuestro.	3045
		3050

Veamos a continuación cómo traduce el abogado flamenco:

DIANA	Tu ten vai, et io ti adoro.
VIRBIO	La vostra crudeltà m'uccide.
DIANA	Son quella che sai: che posso fare?
VIRBIO	Vostra Signoria piange?
DIANA	O mi è caduto non so che negli occhi.
VIRBIO	Sarà forse amore.
DIANA	Sí, sarà, cademmi però molto prima, et hora cerca di uscire.
VIRBIO	Io me ne vò Signora mia. Io mi parto, ma l'anima no, senza lei convien partirmi. Non commetto mancamento, mentre obbidisco, e servo. Bellezza sì grande non si serve che con l'anima, la quale vi chiede, in gratia, che vi ricordiate talvolta che son vostro. (93-4)

A mi modo de ver, el tono emocionado del diálogo amoroso queda respetado y sobre todo en las primeras réplicas del fragmento la prosa adquiere sonoridades poéticas.

Pasemos a la traducción del siciliano que, en cierta medida, consigue compensar lo farragoso de su prosa mediante el empleo de algunos términos y locuciones de sabor eminentemente literario como «debbo», «beltà», «son privo»:

DIANA	Tu parti, Teodoro mio; e io ti adoro.
TEODORO	La tua crudeltà mi costringe a partire.
DIANA	Tu sai chi sono io... Che debbo fare?
TEODORO	Piangi ora?
DIANA	No! M'è andato qualcosa negli occhi...

TEODORO Non sarà amore?
 DIANA Può esser benissimo; ma è molto tempo che c'è entrato, e forse adesso ne vorrebbe uscire.
 TEODORO Me ne vado, signora; ma l'anima mia rimane qua, e dovrò partire senza di lei. Del resto non sarei più in grado di servirti, perché una sì alta beltà si deve servire con tutta l'anima, e io ne son privo. Che mi comandi? Sai bene che ti appartengo. (99)

Veamos ahora la versión de Fiorellino:

DIANA Teodoro,
 tu parti, ed io ti adoro.
 TEODORO È per le tue crudeltà.
 DIANA Sono chi sai. Cosa posso fare?
 TEODORO Piangi?
 DIANA No; mi è entrato qualcosa negli occhi.
 TEODORO È stato
 l'amore.
 DIANA Sì, credo proprio;
 da molto tempo però,
 e adesso cerca l'uscita.
 TEODORO Io vado, signora mia;
 io vado, l'anima no.
 Senza quella devo andare;
 d'amore non è mancanza,
 perché bellezza così alta
 l'anima la deve amare.
 Ciò che ordinate farò;
 sono vostro. (269)

Aunque la métrica resulta respetada, la musicalidad de los versos dista de presentar el brío del texto español, y no solo por la sustitución de dos rimas con sendas asonancias («posso» vs «proprio»; «mancanza» vs «alta»).

Ahora bien, a sabiendas de que traducir un texto es traicionarlo, porque, al fin y al cabo, se trata de una reescritura, lo más importante para alejarse lo menos posible del texto que hay que verter es, sin duda alguna, intentar respetar el ritmo, el sonido, la posibilidad de que en las soluciones traductológicas suene, aunque de forma parcial, el texto que estamos llamados a traducir. Y esto vale especialmente en relación con un texto poético, o con un texto literario para el teatro que conlleva todas las implicaciones acústicas de su reelación escénica, máxime en el caso de Lope de Vega, cuya poesía

dramática llega a menudo a cumbres estéticas sin par. Tal vez para conseguir un resultado más respetuoso del ritmo y lenguaje lopescos sería necesario reverdecer un estilo anacrónico que no le haría gracia a algunos pero que, de hecho, acercaría la traducción a un texto poético del siglo XVII. Al fin y al cabo, se trata de una dialéctica muy parecida a la que se produce en campo musical en relación con la ejecución de obras antiguas: optar o bien por una ejecución que intente reproducir con instrumentos de la época y técnicas adecuadas el efecto musical de antaño o bien ajustarse a un gusto y a un estilo de dirección musical modernos. Yo personalmente soy partidaria de la primera solución tanto por lo que se refiere a la música como por lo que atañe a la traducción. Para poner un ejemplo significativo, ya que *de gustibus non est disputandum*, vertería los vv. 3036-3039 de la siguiente manera:

DIANA	tu t'en parti, io ti adoro.
TEODORO	Per tua crudeltà me vo'.
DIANA	Son chi tu sai... che poss'io far?
TEODORO	Deh, piangi?

Sea como fuere, las tres versiones italianas de *El perro del hortelano* constituyen un capítulo destacado en el marco de la historia de la traducción teatral, ya que evidencian los cambios del gusto dramático, lingüístico y traductológico que se han producido del siglo XVII a nuestros días. Por supuesto, se trata de un capítulo abierto, a la espera de que se escriban otras páginas capaces de acrecentar el interés del público italiano actual por las obras maestras del gran Lope de Vega.

Bibliografía

- Cervantes, M. de (2015). «Prólogo al lector». Gómez Canseco, L. (ed.), *Comedias y tragedias*. Madrid: RAE, 9-16.
- Fiorellino, B. (2007). «Fra traduzione e adattamento: Ameyden, Lope, Tirso e l'ascesa del segretario». Antonucci, F. (a cura di), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*. Firenze: Alinea Editrice, 69-89.
- Marchante Moralejo, C. (2007). *Traducciones, adaptaciones, "scenari" de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Menéndez Pelayo, M. (1994). *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 1. Ed. facsímil. Madrid: CSIC.
- Oleza, J. (1995). «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, 119-35.
- Pérez de Montalbán, J. (2001). *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio yelogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Ed. de E. Di Pastena. Pisa: Edizioni ETS.
- Profeti, M.G. (1996). «Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden». *Commedia aurea e pubblico italiano*. Vol. 1, *Materiali, variazioni, invenzioni*. Firenze: Alinea Editrice, 33-51.
- Profeti, M.G. (2002). «La recepción del teatro áureo en Italia»; «Apéndice. Traducciones modernas. Lope de Vega». *Calderón en Italia. La biblioteca Marucelliana*. Firenze: Alinea Editrice, 11-34; 35-37.
- Ruiz Pérez, P. (2009). *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Ruppert y Ujaravi, R. (1920). *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura Española*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Sala Valldaura, J.M. (2000). «Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII». *Anuario Lope de Vega*, 6, 163-93.
- Serralta, F. (1991). «Traducción, coherencia y fijación textual: apuntes sobre *El perro del hortelano*». Arellano, I.; Cañedo, J. (coords), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro = Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro* (Pamplona, 1990). Madrid: Castalia, 519-28.
- Vega, L. de (1642). *Il can dell'ortolano*. Comedia di Theodoro Ameyden. Tratta dallo Spagnuolo. Recitata dagli Accademici Volubili. Viterbo.
- Vega, L. de (s.a.). *La fedele custode*. Trad. di A. Gasparetti. Catania: Edizioni Paoline.
- Vega, L. de (1960-63). *Ausgewählte Werke*. 6 Bände. Wiesbaden: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Vega, L. de (1960-74). *Ausgewählte Werke*. 12 Bände. Emsdetten: Lechte.
- Vega, L. de (1963a). *La dama sciocca*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1963b). *Le famose asturiane*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1965a). *Castigo non vendetta*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1965b). *Il certo per l'incerto*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1965c). *Fuenteovejuna*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.

- Vega, L. de (1965d). *Peribáñez*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1965e). *La schiava del suo innamorato*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1966). *Il cane dell'ortolano*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli.
- Vega, L. de (1985). *La nascita di Cristo*. Trad. di C. Samonà. Torino: Einaudi.
- Vega, L. de (1992). *Il nuovo mondo scoperto da Cristoforo Colombo*. Trad. di S. Bullegas. Torino: Einaudi.
- Vega, L. de (1993). *Rimas*. 2 vols. Ed. de F.B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vega, L. de (1996). *La dama sciocca*. A cura di M.G. Profeti; trad. di R. Trovato. Venezia: Marsilio.
- Vega, L. de (2001). *Fuenteovejuna*. Introd. di A. Baldissera; prefazione di M. Socrate; trad. di F. Tentori Montalto. Milano: Garzanti.
- Vega, L. de (2003). *Peribáñez e il commendatore di Ocaña*. A cura di F. Antonucci; trad. di B. Fiorellino. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (2004). *Il cavaliere di Olmedo*. Introd. e trad. di M. Socrate. Milano: Garzanti.
- Vega, L. de (2006). *Il cane dell'ortolano*. Introd. e note di F. Antonucci y S. Arata; trad. di B. Fiorellino. Napoli: Liguori Editore.
- Vega, L. de (2012a). *L'audace Belisa*. Introd. e trad. di K. Vaiopoulos. Firenze: Alinea.
- Vega, L. de (2012b). «*El perro del hortelano*», ed. de P. Laskaris. Fernández, L.; Pontón, G. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Madrid: Gredos, 53-262.
- Vega, L. de (2014). «*La dama sciocca, I capricci di Belisa, Fuente Ovejuna, Il cavaliere di Olmedo, Non è vendetta il castigo*». Profeti, M.G. (a cura di), *Il teatro dei Secoli d'Oro*, vol. 1. Ed. bilingue castigliano-italiano. Milano: Bompiani, 3-1093.
- Vega, L. de (2017). *La finzione veritiera*. A cura di M.T. Cattaneo; trad. di M. Vecchia. Milano: CUEM.
- Vega, L. de (2018). *I nemici in casa*. Prologo e note di D. Símini; trad. di I. Resta. Lecce; Rovato: Pensa Multimedia Editore.
- Zayas, M. de (1993). *Desengaños amorosos*. Ed. de A. Yllera. Madrid: Cátedra.

Las experiencias

coord. Eugenio Maggi

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

Esta última sección del volumen – desafortunadamente menos nutritiva de lo que habíamos previsto, a causa de unos meses de encierro nefastos para las actividades académicas – ha sido concebida para hospedar los testimonios de traductores contemporáneos de teatro clásico español, que nos abren virtualmente sus talleres aportando reflexiones generales de corte metodológico, pero también anécdotas sobre sus tanteos y aciertos, las dificultades y sinsabores de la labor traductora y los contextos de elaboración de sus versiones (editoriales y académicos o, en una medida significativamente menor, dramatúrgicos). Como era previsible, si consideramos las tendencias traslativas presentadas en la primera sección de este libro, los cuatro aportes de *Las experiencias* se concentrarán en los indiscutibles representantes del canon aurisecular en el extranjero, Lope (Ly y Vaiopoulos) y Calderón (Coenen y Racz).

En su artículo, antes de ilustrar su personal experiencia traductora, Nadine Ly parte de los datos aportados por Christophe Couderc en

la sección *Panoramas*, subrayando el interés académico o ‘periférico’ (de provincias) en la puesta en escena de piezas clásicas, en contraste con la sustancial indiferencia de la capital. A la escasez de representaciones se contraponen, sin embargo, unas iniciativas editoriales muy significativas para la divulgación en francés del teatro del siglo XVII, como los dos tomos de la *Bibliothèque de la Pléiade* al cuidado de Robert Marrast (1994 y 1999), las piezas calderonianas presentadas por *Éditions Théâtrales* (2004-09) y las obras de Calderón y Lope en el catálogo de Garnier Flammarion (1992-2006). Asimismo, Ly recorre las puestas en escena recientes (2002-19) de tres comedias lopianas para destacar cómo el teatro actual favorece al Lope cómico, desenfadado e irreverente. Es precisamente en esta veta de la obra del Fénix donde se coloca *El acero de Madrid*, comedia que Ly tradujo junto con Patrice Bonhomme para el primer tomo de la *Pléiade* (1994). Aquí la traductora recuerda cómo los criterios editoriales de la colección impusieron una componenda con respecto a la polimetría de la versión francesa, finalmente ‘prosificada’, pero conservando en buena medida su originaria escansión en versos. También considera Ly algunos escollos de traducción específicos, como la disimetría entre las fórmulas de tratamiento españolas y francesas, o el léxico alusivo de la comedia, acerca del cual la estudiosa propone algunas soluciones traslativas que mejorarían su propia versión de 1994, todavía a la espera de una *mise en scène*.

El testimonio de Katerina Vaiopoulos, traductora al italiano de *Las bizarrías de Belisa y Los melindres de Belisa* de Lope de Vega, presenta numerosas observaciones afines a las de Ly cuando aborda las dificultades de traducir teatro barroco para un público selecto de lectores, al margen de un circuito teatral nacional escasamente interesado en el Siglo de Oro español. Por su parte, Vaiopoulos reconstruye su intento de crear una versión polimétrica de *Las bizarrías de Belisa* que sin prescindir completamente de las rimas consonantes lograse evitar el que Maria Grazia Profeti definía el ‘efecto martilleo’ del texto rimado para los oídos contemporáneos: se trata de soluciones necesariamente eclécticas, que a veces sacrifican la rima pero que mantienen lo más posible la estructura métrica de la pieza original. Vaiopoulos se detiene en particular en la ilustración de cómo abordó en su momento la traducción del soneto «Canta con dulce voz en verde rama», pasando por una prosificación aclaratoria y luego recodificando el texto en forma métrica, con sus inevitables pérdidas y reajustes. La traductora reflexiona también sobre las modificaciones del texto original que conllevaría una traducción concebida para la puesta en escena, como los recortes y reformulaciones de pasajes (por ejemplo, convirtiendo en diálogo una relación monológica), la eliminación de referencias culturales poco transparentes para el público italiano actual y el uso de hiperónimos para simplificar el nivel léxico, frente a la escasa necesidad de modernizarlo.

Pasando a la mitad calderoniana de la sección, «Treinta y cinco años traduciendo a Calderón» es un sabroso *memoir* de la larga frecuentación de Erik Coenen con la obra de don Pedro, como traductor al neerlandés, filólogo y estudiioso. Destaca entre sus rememoraciones el recuerdo del impacto con el primer soliloquio de Segismundo, memorable por «la calculada interacción entre forma y contenido, las simetrías verbales, la fecundación mutua entre la dialéctica y la poesía», que despertaron enseguida el deseo de imitarlo en neerlandés, como «respuesta a un repentino flechazo». Una traducción que, una vez revisada, pasará por las tablas en 1991, con la compañía Theaterplatform, pero que Coenen seguirá reescribiendo o limando, cada vez más atento a sus potencialidades dramatúrgicas, hasta su publicación en 2006. Prosigue el hispanista reconstruyendo los orígenes de sus versiones de *Amar después de la muerte* (2010), que corrió parejas con su edición crítica de la pieza, y de *A secreto agravio, secreta venganza* (2013), que en cambio fue «un efecto colateral de un proyecto teatral que nunca superó la fase de los preestrenos», menos adherente, por su propia concepción, a las formas métricas del original. Coenen atestigua además las dificultades de recepción de sus traducciones en los Países Bajos, junto con el «calvario» de una traducción de Lope finalmente resuelta en prosa, como forma de componenda ante la falta de apoyos públicos.

Cierran esta última sección las reflexiones traductológicas del hispanista estadounidense Gregory J. Racz, traductor de la reciente antología *The Golden Age of Spanish Drama* (Norton Critical Editions, 2018), el proyecto divulgativo más importante de los últimos años en lo que atañe al mercado anglófono. Aquí Racz se centra en *La vida es sueño*, que tradujo por primera vez para los Penguin Classics en 2006, recorriendo la historia, reciente y más remota, del clásico calderoniano en las traducciones y escenificaciones en lengua inglesa, y especialmente en las de Estados Unidos, detectando una tendencia a «deshistorizar y despoetizar el [texto original] mediante la traducción» por una forma de «solipsismo cultural». Partiendo de las reflexiones metodológicas de James S. Holmes, Racz aboga por un «retorno a la forma analógica», que permitiría producir traducciones comunicativamente eficaces para el contexto lingüístico y cultural de llegada, sin por ello renunciar a la responsabilidad ‘ética’ reivindicada por los ya clásicos estudios de Berman y Venuti. Para fundamentar su propuesta, Racz aduce ejemplos de acercamientos, según las categorías holmesianas, ‘desviados’ (José Rivera) u ‘orgánicos’ (Edwin Honig) a *La vida es sueño*, demostrando cómo por distintas vías estos métodos acaban empobreciendo y desvirtuando el texto original. Sus reflexiones terminan con un repaso crítico de la recepción de su propia *Life Is a Dream*, defendiendo que hay que interpretar «forma y contenido» como «herramientas mayéuticas» y no como «entidades separables» y estáticas.

Eugenio Maggi

Traducir a Lope: *El acero de Madrid*

Nadine Ly

Université Bordeaux Montaigne, France

Abstract This essay takes on and reorganises the elements brought forth at the time of the round table conference *To translate Lope*, coordinated by Renata Lontero in October 2019. It considers the place that the Spanish baroque theatre occupies today in the French context. It mentions some translations of Lope de Vega in accordance with the taste of the public and it analyses a successful Spanish adaptation of *El acero de Madrid*. Attending to the translation in prose of the play (Gallimard, 1994), it evokes the method chosen by translators and presents some ecclotic and linguistic questions and their impact on the translation. It ends on a more personal note.

Keywords Translation. Adaptation. France. Comedia. Lope de Vega. Acero de Madrid. Seventeenth century.

Índice 1 Introducción: el teatro barroco español en el contexto actual francés. – 1.1 Programación de algunos teatros. – 1.2 Una actividad editorial notable. – 2 Escenificar en traducción a Lope: los gustos del público de hoy. – 2.1 Tres comedias (en traducción) acordes a los gustos del público francés actual. – 2.2 ¿Otra comedia acorde al gusto del público de hoy? – 3 Una adaptación de *El acero de Madrid*: el texto espectacular de Antonio Andrés Lapeña. – 4 La cuestión de la métrica: un imperativo editorial (en parte) desatendido. – 5 Del texto (cuestiones ecclóticas y lingüísticas) a su traducción (adaptar/mantener, corregir). – 5.1 Un ejemplo de confusión paleográfica. – 5.2 Algunas peculiaridades lingüísticas. – 6 Conclusión en forma de homenaje.

1 **Introducción: el teatro barroco español en el contexto actual francés**

La estructura de esta contribución se amolda con cierta flexibilidad a la serie de preguntas propuestas por Renata Lontero, moderadora, a los tres traductores participantes de la mesa redonda del pasado 25 de octubre de 2019,

Traducir a Lope de Vega. No se reproducen aquí las preguntas sino que de ellas se extraen los ejes de la reflexión que sigue.

La primera de las preguntas orienta el debate hacia la escasez de puestas en escena, traducciones y escenificaciones de las comedias españolas en el extranjero. Por innegable que pueda ser esa falta de interés, merece matizarse en lo que se refiere a Francia. La presentación, muy detallada y completa, que en este mismo volumen hace Christophe Couderc de «Las traducciones francesas del teatro español del Siglo de Oro (siglos XIX-XXI)»¹ no solo aporta toda la información deseada al respecto sino que pone de manifiesto las características más relevantes de la actividad traductora y escenográfica observable en el área de Francia entre los siglos XIX y XXI. Sus conclusiones demuestran que a finales del siglo XIX se le ofrecen pocas representaciones del teatro español barroco al público francés, mientras que se va formando un «canon para la lectura». Lope de Vega es el dramaturgo más traducido (32 obras), seguido muy de cerca por Calderón (31 obras), siendo mayores en cambio la difusión y reediciones de las obras de Calderón. Marca el siglo XX un cambio notable, recalado por Couderc:

la vida teatral, profesional o de aficionados, en algunos momentos muy intensa, dará lugar a lo largo del siglo XX a una actividad traductora vinculada directamente con proyectos de puesta en escena. [...] Tal vez se pueda considerar que la diferencia con la época anterior es que las traducciones van asociadas de manera más sistemática con las puestas en escenas: ya no es, o no es tanto, teatro para leer, sino para ser representado. (p. 62)

En cuanto al siglo XXI, observa Couderc que «las modificaciones en el ranking son escasas: tan solo se puede señalar que *El alcalde de Zalamea* ha sido desbancada, a lo largo del siglo XX, por *La vida es sueño*» (p. 72).

Uno de los aportes del análisis de Couderc concierne al interés sorprendente de ciertos traductores actuales por comedias poco conocidas de Lope. Aunque la mayoría de las traducciones se apoyan en versiones existentes, llama la atención el hecho de que el público francés descubre obras menos conocidas, principalmente en los festivales, en pequeños teatros independientes o en el teatro universitario, en el que destaca la labor de Robert Marrast. En el caso de Lope, si se sigue traduciendo, retraduciendo, montando o represen-

¹ Le agradezco a Eugenio Maggi haberme facilitado el texto de C. Couderc antes de que se imprima el volumen: dada la proximidad de nuestras intervenciones y el carácter exhaustivo (o casi) de la exposición de Couderc, era imprescindible rendirle homenaje y adaptar mis propias observaciones a tan considerable aportación.

tando un repertorio relativamente fijo de unas diez comedias,² Couderc señala iniciativas más originales: *La Découverte du Nouveau monde* (*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*), puesta en escena por Hubert Gignoux en 1953, comedia que no se cuenta entre las más apreciadas pero de la que, además de la adaptación de Georges Raeders, publicada en 1944 (Couderc, p. 68), me parece útil señalar que se beneficia de una nueva edición, establecida por los hispanistas franceses Jean Lemartinel y Charles Minguet, publicada en las Presses Universitaires du Septentrion (Lille, s.d.). La tendencia, aunque poco marcada, se prosigue en el siglo XXI (Couderc, p. 72), gracias a la iniciativa del «grupo Scène européenne de la Universidad de Tours, [que] da acceso, en línea, a traducciones más sorprendentes: *Las bizarriás de Belisa*, de Lope (traducción de Nathalie Peyrebonne, 2010) y *El astrólogo fingido* de Calderón (traducción de Catherine Dumas, 2012)».

En una perspectiva más general, alcanza excepcionalmente el estatus de obra 'clásica' *La vida es sueño*. Junto a *El caballero de Olmedo* y *El burlador de Sevilla*, las tres comedias podrían dar la impresión de que «se resume el corpus teatral áureo, visto desde Francia, a esa corta serie de títulos» (Couderc, p. 72). Yo diría: 'visto desde París'. De hecho, el estado de la cuestión realizado por Couderc me da la impresión de poner de relieve un primer contraste entre una actividad escenográfica notable, en cuanto a teatro áureo se refiere, en el territorio francés de 'provincias' o en el área universitaria, y una desafección de las grandes escenas de París por ese mismo teatro. En las líneas que siguen, quiero darles un enfoque algo distinto a ciertos elementos que han despertado el interés tanto de Couderc como el mío propio.

1.1 Programación de algunos teatros

En lo que atañe al siglo XIX, Christophe Couderc ya recalca (2007, 342-4) un desequilibrio entre una actividad traductora notable y una casi total ausencia de representaciones. En el siglo XX, en cambio, gracias al impulso dado por Charles Dullin a la difusión del teatro español en Francia, con *La vie est un songe* (1922), destacan tres momentos decisivos: la victoria del Frente Popular en febrero de 1936, la Guerra Civil (épocas de verdadera «hispanomanie», Couderc 2007, 343) y la posguerra. El interés de escritores, actores, adaptadores, escenógrafos y directores de teatro franceses se tiñe de una fuerte

² *El mejor alcalde el rey*, *El castigo sin venganza* (varias veces), *Peribáñez* (varias veces), *El perro del hortelano* (varias veces), *Fuenteovejuna* (varias veces), *El caballero de Olmedo* (varias veces), *El anzuelo de Fenisa*, *Amar sin saber a quién...*

connotación ideológica y política, dándoles por ejemplo un protagonismo notable a varias comedias de Lope: *Le chien du jardinier* (1937, 1955), *Font-aux-Cabres* (*Fuenteovejuna*, en la traducción de Jean Cas-sou y Jean Camp, 1973, 1976), *Les amants de Galice* (otra vez Jean Camp) y *Le meilleur Alcalde est le roi* (Dullin, 1942), *l'Hameçon de Séville* (*El anzuelo de Sevilla*), *Le Chevalier d'Olmedo* (Camus, 1952, 1961, 1992), *Le châtiment sans vengeance* (Jacques Mauclair, 1962)... Se representan esas comedias en teatros como el Théâtre Antoine, el Odéon, el Théâtre du Peuple, el Théâtre de la Cité, etc.

Por lo que toca a la escenificación de *El acero de Madrid* (que tradujo en colaboración con Patrice Bonhomme para la «Bibliothèque de La Pléiade» en 1994), solo he encontrado dos referencias: la película de Jean-Claude Nesle (1966) en una adaptación de Jean-Claude Brousse, *Les eaux de Madrid*, y, en 1969, la adaptación de Jacques Destoop, puesta en escena por Jean Darnel y representada en el Théâtre de la Nature de San Juan de Luz, bajo el título *Les Fontaines de Madrid*.

Señala Couderc (nota 30, p. 66 de este volumen) la difusión radiofónica del *Acero de Madrid*, en una adaptación de Jean Camp. Más cerca de nosotros, en 2006, se representa por primera vez en un teatro francés, la Comédie-Française, *Pedro ou le Commandeur* (Peribáñez), en la traducción de Florence Delay, notable por la puesta en escena de Omar Porras (Couderc 2007, 344 y en este volumen, p. 71).

En cuanto a la Comédie-Française, es significativa la programación de ese prestigioso teatro, entre los años 2015-20. Desaparecen totalmente Lope y Calderón, reemplazándolos, aunque en proporciones muy reducidas, una obra del siglo XX en 2015-16: García Lorca, *La maison de Bernarda Alba* y, en 2019-20, de Lluïsa Cunillé Salgado, *Massacre - Occisió*. Si la presencia de Lorca en la cartelera de la Comédie-Française incita a pensar que *La casa de Bernarda Alba*, una de sus obras más representadas en Francia, se considera un clásico, en cambio, *Occisió* (compuesta en 2001) le da a la venerable institución un verdadero *coup de jeune*. Parece indicar una voluntad de renovación (por cierto limitada) del repertorio, así como el reconocimiento de la actualidad teatral española, en detrimento, fuerza es constatarlo, de su teatro barroco.

Terminando ya con ese rápido repaso, saludemos la reaparición de Lope de Vega con *Le chien du jardinier* en la programación, en 2002, del Théâtre de l'Opprimé y, en el Théâtre 13, en París, con dos de sus más logradas, divertidas y atrevidas comedias de enredo: en marzo de 2015, *La discrète amoureuse*, y en enero de 2019, *La dama boba, ou celle qu'on trouvait idiote*, ambas puestas en escena por Justine Heynemann, ambas adaptadas por Justine Heynemann y Benjamin Penamaria, y ambas exitosas.

1.2 Una actividad editorial notable

Si nos remontamos a los años ochenta y noventa del pasado siglo, destaca la importante actividad editorial de la «Bibliothèque de la Pléiade» (Gallimard) que, entre los años 1983 y 1999, publica tres volúmenes de traducciones del teatro español, bajo la dirección de Robert Marrast: un primer volumen titulado *Théâtre espagnol du XVI^e siècle* (1983), con 28 obras traducidas, 12 autores y 11 traductores, todos universitarios, y los dos volúmenes del *Théâtre espagnol du XVII^e siècle* (1994 y 1999) con un total de 50 comedias. El primer volumen presenta 21 textos, entre los que 12 de Lope (incluida *La estrella de Sevilla*), 1 de Guillén de Castro, 1 de Antonio Mira de Amescua, 1 de Luis Vélez de Guevara y 5 de Juan Ruiz de Alarcón, con 14 traductores. El segundo ofrece 29 textos: 6 de Tirso, 1 de Antonio Hurtado de Mendoza, 2 de Luis Quiñones de Benavente, 17 de Calderón, 1 de Rojas Zorrilla y 2 de Agustín Moreto, con 18 traductores.

Otra editorial, las Éditions Théâtrales, en colaboración con la Maison Antoine Vitez, publica entre los años 2004 y 2009 seis traducciones de Calderón: *Le magicien prodigieux* (*El mágico prodigioso*, J-Jacques Préau, 2004), *Le peintre de son déshonneur* (*El pintor de su deshonra*, Denise Laroutis, 2004), *Le grand théâtre du monde* (*El gran teatro del mundo*, Claude Murcia, 2005), *Le prince constant* (*El principio constante*, Philippe Minyana y J-Jacques Préau, 2005), *Le Schisme d'Angleterre* (*La Cisma de Inglaterra*, Denise Laroutis, 2009), *La dame lutin* (*La dama duende*, Claude Murcia, 2009).

Las ediciones Garnier Flammarion publican de Lope: *Fuenteovejuna* (ed. bilingüe, Louis Combet, 1992), *Le Chevalier d'Olmedo et Le Duc de Viseu*, *El Caballero de Olmedo*, *El duque de Viseo* (ed. bilingüe, Françoise y Roland Labarre, 2003); de Calderón, *La vida es sueño* (ed. bilingüe, Bernard Sésé, 1992/1976 Aubier), y en 2003 *Le grand théâtre du monde*, a cargo de François Bonfils. En 2006, otra vez de Lope, *La Dorotea* (traducida por Yves Roulliére, con presentación, notas, cronología, bibliografía y revisión de la traducción por Nadine Ly).

No puedo menos de mencionar la fecunda actividad traductora de Florence Delay, cuya adaptación de *La Celestina* para el escenario se representó en la Cour d'Honneur du Palais des Papes (Aviñón), en el Festival del mismo nombre, el 12 de julio de 1989: con la puesta en escena de Antoine Vitez, y entre los actores Jeanne Moreau (Celestina), Lambert Wilson (Calixto) y Valérie Dréville (Melibea). Volviendo a Lope, quisiera expresar un deseo: que un(a) traductor(a) adaptador(a) haga con *La Dorotea* lo que Florence Delay con *La Celestina*. Humorísticamente y como a contrario resalta el propio Lope lo que de comedia puede tener su *acción en prosa*, definitivamente irrepresentable: en la escena quinta del primer acto, momento dramático de la ruptura inicial entre Dorotea y Fernando, Celia, la criada de Dorotea, le contesta a Julio, confidente de Fernando, que pide cómicamente

«un hacha» para disipar las tinieblas de la desesperación de su joven amigo: «Calla, pícaro, que no estás en la comedia» (Vega 1980, 103).

2 Escenificar en traducción a Lope: los gustos del público de hoy

Cuando, en 1609, Lope (2006, 133) proclama provocativamente y sin rodeos: «escribo por el arte que inventaron | los que el vulgar aplauso pretendieron | porque como las paga el vulgo, es justo | hablarle en necio para darle gusto» (vv. 45-48), rinde homenaje a cuantos dramaturgos le precedieron o fueron sus coetáneos y amigos en esa formidable aventura literaria que fue la ‘invenCIÓN’ de la comedia nueva. Lejos de atribuirse todo el mérito de la empresa condensa en pocas palabras su deuda hacia aquellos (Oleza 1995) a quienes considera sucesores modernos de Terencio y Plauto. Y plantea con cínica arrogancia el estatus mercantil y socioeconómico del arte dramático y de las representaciones teatrales, convocando el gusto del vulgo, a quien procede («es justo») hablarle «en necio». No conviene analizar aquí la complejidad del concepto de necesidad en el teatro de Lope, del que la comedia *La dama boba* es compendio paradigmático (Ly 1995), pero no dejan lugar a dudas el júbilo y la ironía con los que reivindica el Fénix el haberse ganado la aprobación entusiasta del público.

Las cosas, sin embargo, no son tan sencillas: ese vulgo, que a Lope parece dictarle su gusto, hacía tiempo, en 1609, que veía comedias, tanto del propio Lope como de otros dramaturgos, y las apreciaba: aquellas que le habían educado el gusto eran precisamente esas obras teatrales, novedosas en un principio y luego ya fruto de una fórmula dramatúrgica eficaz, fecunda y exitosa. Como sintetiza acertadamente Enrique García Santo-Tomás en la sustanciosa introducción de su edición del *Arte nuevo*,

la obra llega a mitad de carrera y no supone nada original en cuanto a su elaboración y sus estrategias retóricas. No es por tanto un texto inaugural ni un «arte nuevo», sino más bien el estado de la cuestión del gusto de los españoles y de sus preferencias estéticas: una radiografía de la naturaleza de sus horizontes de expectativas tras nada menos que 483 comedias escritas. (en Vega 2006, 45)

Y varias o muchas de ellas escenificadas y aplaudidas por el público. Solo la constelación de creadores entre los que destaca Lope ha podido, aprovechando *l'air du temps* y el desgaste de las viejas fórmulas, adaptar el gusto del público a sus innovaciones. Sirva ese preámbulo para sentar que antes de imponerse a los dramaturgos y a sus traductores el gusto del público, esos últimos fueron los que les impusieron gustos nuevos.

2.1 Tres comedias (en traducción) acordes a los gustos del público francés actual

Llama la atención, en 2002, la puesta en escena y la representación en el Théâtre de l'Opprimé (París) de la traducción, por Frédéric Serralta (Vega 1994a, 437-511), de *El perro del hortelano* (*Le chien du jardinier*). Dada la orientación ideológica y política de ese teatro, la elección de una comedia en la que la Condesa de Belflor, Diana, y su secretario Teodoro (probable trasunto del propio Lope, también secretario de un Grande, el duque de Sessa) - ambos enamorados, ambos prisioneros, ella de su estatus, él de sus amores con Marcela, y ambos dignos de ser el perro del hortelano, que sí quiere y no quiere amar pero no deja amar -, recalca el tenor sociodramático (y en parte autobiográfico) de la comedia y la doble残酷 del juego amoroso entre los protagonistas. Señala la farsa final, urdida por el gracioso Tristán, el poder de la ilusión teatral y la libertad de la fantasía dramática que resuelve la disparidad entre la aristócrata y su secretario, inventándole a este un padre capaz de allanar el obstáculo socio-dramático, más potente que la evidente superioridad intelectual y poética de Teodoro.

Años más tarde, las representaciones de *La discrète amoureuse* (2015) y *La dama boba, ou celle qu'on trouvait idiote* (2019) confirman que, desde los años treinta del pasado siglo a la actualidad, el gusto de los dramaturgos franceses por el teatro de Lope ha cambiado, debido a un contexto cultural y político radicalmente distinto. Conformando el gusto del público y/o adaptándose a él, las comedias que se le proponen resaltan el paso del compromiso político-teatral a la elección de comedias caracterizadas por una (aparente) ligereza, ese tan alabado ritmo vivaracho de Lope, esas situaciones sentimentales intrincadas y graciosísimas, a veces escabrosas (piénsese en los deseos seniles del padre del galán y de la madre de la dama por cada uno de los jóvenes amantes en *La discreta*, o en el erótico desván de la casa familiar donde la boba Finea encierra a su amante, para poder reunirse con él, a la vista de su mismo padre), esa libertad de tono alegre e insolente, esa deliciosa e irresistible *vis comica* no desprovista de emoción, y una capacidad asombrosa de captación del público a pesar de la distancia temporal, cultural y contextual.

2.2 ¿Otra comedia acorde al gusto del público de hoy?

Si se proyectara convertir el diptico que forman *La discrète amoureuse* (1604-08) y *La dama boba, ou celle qu'on trouvait idiote* (1613), en un tríptico coherente, tanto en lo que respecta a las fechas (unos años de oro en los que Lope compone sus comedias más logradas), como al argumento (comedias urbanas de capa y espada o de enredo) y

a la sal y la poesía de los diálogos, y por ser esa comedia la única que traduje, en colaboración con Patrice Bonhomme, propondría que sea *El acero de Madrid* (1606-09), *L'eau ferrée de Madrid* (Vega 1994b), esa comedia «acorde al gusto del público de hoy». Ceñidas a esta única experiencia de traducción del teatro de Lope, las líneas que siguen tendrán forzosamente el alcance limitado de un caso particular.

Como en las otras dos comedias, destaca en ella el protagonismo de la dama, la libre, determinada y astuta Belisa que, frente a la pasividad de su amante Lisardo, inventa la estratagema gracias a la que podrá encontrarse con él en el Prado. Otros ingredientes cómicos, tradicionales pero siempre exitosos, la mojigatería de Teodora, vieja dueña y falsa beata, sensible a los fingidos halagos de un galán y la bufonesca ciencia de Beltrán, criado de Lisardo y médico fingido, dan lugar a verdaderas escenas de teatro en el teatro. Al hacer de médico ridículo, el gracioso se convierte en nuevo personaje para el barba y Teodora, y para Belisa y Lisardo en actor cuyos latinajes asustan al galán. Distinta de las otras dos, ofrece *El acero* elementos originales, como el protagonismo del Madrid del siglo XVII, con sus calles, carreras, iglesias, jardines y parques, perfectamente reconocibles por un espectador francés actual, así como la puesta en escena o la dramatización de una costumbre, tal vez desconocida de ese mismo espectador: la que tenían las niñas de «comer barro» con el objetivo de hacerse una tez blanca, señal de que enfermaban de clorosis (anemia). Se curaban tomando agua acerada y dando un largo paseo antes de que saliera el sol.

Tiene fama *El acero de Madrid* de ser una de las comedias mejor estructuradas de Lope, propiciándole así al público, como lo puede hacer una sinfonía, un marco, unas líneas directrices y unos motivos que orquestan la coreografía de poemas y diálogos. Captando la atención del espectador, le impone, amén de las peripecias de la intriga, estar a la espera de que vuelvan a darse, con variaciones, momentos privilegiados de gracia y poesía. Si bien se mantiene la división en dos intrigas, la principal (Lisardo, Belisa, Otavio) y la secundaria,³ excepcionalmente doble (Riselo, Teodora, Marcela/Riselo, Marcela, Florencio), la estructuración ternaria de la comedia afecta esencialmente la distribución de los papeles, no ya en dos niveles, superior o serio de galanes y damas (Lisardo, Belisa y Otavio) e inferior y cómico de criados y criadas (Beltrán, Leonor, Salucio), sino en tres niveles, con uno intermedio de personajes híbridos que tanto participan del nivel superior como del inferior por su lenguaje, sus preocupacio-

³ No considero intriga secundaria la urdida por el padre de Belisa para casarla con su primo Otavio gracias a la dispensación otorgada por «el curial de Roma». El encuentro de Otavio y Marcela, unidos en los celos y el despecho amoroso, en el Prado donde «pasean el acero» Belisa y Lisardo por una parte, Riselo y Teodora por otra, no carece de gracia y eficacia dramática.

nes, los tratamientos que utilizan (Ly 1977) y su actuación: destaca así el personaje de Riselo, amigo de Lisardo, que acepta enamorar a la falsa beata, la dueña Teodora, para apartarla de los jóvenes amantes, en detrimento de sus amores con la apasionada y celosa Marcela. Refuerza esa estructura ternaria la presencia de tres invocaciones líricas a Madrid, en los dos primeros actos (vv. 643-708 y 1891-1931) y en el Prado, cantadas por el galán Lisardo, su amigo Riselo y Beltrán, el gracioso: en la primera invitan a sus amadas a salir antes que el sol y en la segunda se dirigen a los aires y vientos de Madrid.

A esas dos veces tres invocaciones les contesta, en el tercer acto, el dúo Teodora-Belisa que confiesan, arrepentida la primera y lírica la segunda en sus 112 versos hexasílabicos, sus amores: no compartidos en el primer caso, compartidos en el segundo, con la consecuencia de que Belisa cumple con la canción que interpretan los músicos en el acto segundo: «*Niña del color quebrado, | o tienes amores o comes barro*», reelaboración de la canción anónima de la «falsa opilada» (Arata en Vega 2000, 31); la del *Acero* «tiene la función de canción de aviso» (Arata en Vega 2000, 177) dirigida al barba Prudencio y, diría yo, de encantadora recapitulación poética y ‘popular’, en medio de la pieza, del trepidante encadenarse de escenas y acciones.

Esos elementos relativos a la estructura particular de *El acero de Madrid* no son sino argumentos a favor de la posible escenificación de una comedia que, pese a la extrañeza o al exotismo del tema de la «opilación», sí es «desopilante»,⁴ divertidísima, además de emocionante y poética. En los párrafos que siguen, se tratan dos de los temas de reflexión propuestos por Renata Londero: los posibles cambios del texto-meta con vistas a su escenificación y el reto de traducir en verso.

3 Una adaptación de *El acero de Madrid*: el texto espectacular de Antonio Andrés Lapeña

El día 6 de julio de 1995 se estrenó en el Hospital de San Juan de Almagro la adaptación de Antonio Andrés Lapeña de *El acero de Madrid*, puesta en escena por José Luis Castro y montada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, representándose poco después, el 5 de octubre, en el teatro Lope de Vega de Sevilla con un éxito notable (García Lorenzo 2003). En el libro, publicado por la CNTC en la «Colección Textos de Teatro Clásico», viene precedida la versión escenificada de la comedia de una breve presentación (dos páginas) titulada «La adaptación».

⁴ Eduardo Haro Tecglen, «Una opilación», *El País Cultura*, 4 de diciembre de 1995.

Llama la atención la importancia que el adaptador le concede a la necesidad de resaltar la fuerte coherencia de la comedia en torno a la canción *Niña del color quebrado*:

La canción, y estos motivos que dan lugar a ella, han sido fundamentales a la hora de plantearnos la adaptación de esta pieza y, de ahí, que rescatemos la copla, para convertirla en uno de los motivos centrales de nuestra visión de la comedia. La canción será un elemento de articulación de las diferentes escenas, haciendo que sea un grupo de músicos populares el que cuenta-canta la historia nacida de la misma, del mismo modo que Lope efectuó la genial recreación de unas estrofas y de un estribillo que, a buen seguro, serían ya de dominio público y fuente temática para otros autores. Todo, pues, gira alrededor de esa canción. (Vega 1995, 7)

En concreto, ‘inventa’ acertadamente Antonio Andrés Lapeña un prólogo (Vega 1995, 11-12) en el que, antes de que salgan al escenario los comediantes, «Salen un grupo de músicos y cantan». Lo que cantan es precisamente la canción «*Niña del color quebrado | o tienes amor o comes barro*» de 1589, que explica claramente el destino de esas niñas que comían barro, enfermaban de opilación y daban a luz a los nueve meses. Otro interés tiene ese añadido: el de insertar la comedia en la historia de la poesía y en la relación entre poesía y teatro, tan magníficamente ilustrada por Lope en sus comedias. Vuelve a oírse la canción, esta vez en la reelaboración de Lope, en la escena VI del primer acto de la adaptación, en el momento en que Prudencio, al ver a su hermana Teodora también opilada, tiene sospecha de que todo sea enredo. Una didascalia, al final del primer acto (Vega 1995, 78) indica: «Se oyen los músicos al fondo cantando la canción». Por fin, sustituyendo la despedida original confiada por Lope al galán Lisardo: «Aquí acaba la comedia, | en vuestro nombre, senado, | del *Acero de Madrid*. | Bésaos las manos Belardo», la canción, reelaborada por el adaptador, cierra la versión de 1995. Desaparece el estribillo, cuya repetición ya no se necesita y tal vez pudiera percibirse algo machacona. Yo diría que Antonio Andrés Lapeña no solo entendió la unidad y coherencia del texto de Lope sino también el beneficio estético que se deriva de la disimetría. Lope, en efecto, si bien introduce la canción en el centro de la pieza, prefiere recalcar la estructura ternaria que rige acción y personajes. Ya señalé las tres invocaciones de Lisardo, Riselo y Beltrán a los campos o calles de Madrid y luego a sus vientos y nubes, en los primeros dos actos. Pero no las introduce en el tercero: de repetirse, hubieran lastrado la elegancia, la *sprezzatura* de la disimetría, más afín a la gracia, fantasía y alegría del desenlace y al talante poético y dramático de Lope.

El adaptador reduce llamativamente las dos veces triples invocaciones, tan importantes a mi parecer en la estructura lírica de la comedia,

a pesar de que ocupan mucho espacio (107 versos). Pero el cambio estructural más importante que introduce concierne a la división del texto escenificado en *dos* actos en vez de los tres canónicos. Cada acto nuevo se divide en escenas largas: seis en el primero y ocho en el segundo. Una observación: mientras que se admiten para la representación de una ópera dos descansos largos, se supone que la división en dos actos elegida por el adaptador se amolda a la necesidad de un solo intermedio entre dos bloques homogéneos de escenas. En este caso, son exigencias ajenas a la intriga, impuestas por la organización material de la representación en un teatro, las que le dictan al adaptador ciertas modificaciones. El corte se introduce en el acto segundo del texto original, en la línea que separa el momento en que Teodora determina escribir un papel a Riselo para que le avise a Lisardo que Prudencio se prepara a casar a Belisa con Otavio, y la salida al escenario de Lisardo y Riselo. Por primera vez en la comedia Riselo se rebela contra Lisardo: «servir a Teodora sin mi gusto, | por el vuestro, Lisardo, fuera justo; | pero verme olvidado de Marcela, | celoso de Florencio y desdenado, | no lo puedo sufrir» (vv. 1509-1513). Con respecto a la economía del espectáculo, al desarrollo de la función y también a la configuración de la obra original, no me parece violenta la nueva división.

La lengua de la adaptación difiere realmente poco de la del texto de Lope y son aceptables ‘actualizaciones’ como *bruja* en vez de *Circe*, *quemarme* en vez de *pudrirmee*, *tapiz* en vez de *telliz* o *ataque mortal* en vez de *gota coral*. Falta espacio para comentar los tijeretazos de Antonio Andrés Lapeña, consultados todos con el director, José Luis Castro, para superar las dificultades de la puesta en escena. Son los tradicionales: suprimir repeticiones, acortar episodios, ‘peinar’ largas tiradas, «buscar la mayor claridad en la exposición [...] y todo ello como excusa para que el entorno de Madrid se convierta en el centro de la comedia» (en Vega 1995, 8). Obviamente, el texto de la adaptación mantiene la variación métrica.

4 La cuestión de la métrica: un imperativo editorial (en parte) desatendido

Precisamente, de lo que trato aquí es de un problema singular que hemos tenido, Patrice Bonhomme y yo, por descuido nuestro, con las ediciones Gallimard, y de la solución que se nos ocurrió darle al desacuerdo. Al emprender y preparar el trabajo de traducción, Patrice Bonhomme y yo acordamos respetar la variación métrica: hexasílabos, heptasílabos u octosílabos franceses en vez de los españoles; en vez del endecasílabo, el decasílabo francés, de ritmo ternario, 4-7-10, o binario: 4-6 o 6-4 y el socorrido pero menos fluido alejandrino francés (6-6), dependiendo la elección de la prosodia y la extensión de las palabras. Aquello a que determinamos no atarnos fue a la rima con-

sonante, que nos hubiera obligado a torcer demasiado sea la sintaxis sea el mismo léxico. Cuando se presentaban de modo espontáneo y natural rimas asonantes o consonantes, las acogíamos con gusto.

Al terminar la traducción la mandamos a La Pléiade. A los pocos días nos la devolvieron diciéndonos que no habíamos respetado las normas de la colección: solo se aceptaban traducciones en prosa. De hecho, no nos habíamos preocupado en absoluto por las normas. Nos percatamos entonces de que, en el «Avant-propos» del *Théâtre espagnol du XVIIe siècle, I*, escribe Robert Marrast (1994, xiv), director del volumen: «Era inconcebible restituir en metros franceses comedias caracterizadas por una sutil polimetría. Dos excepciones a esta regla: se traducen en verso los fragmentos cantados, así como – a costa de inevitables ripios – los monólogos en forma de soneto, cuya traducción literal en prosa se da en nota» (trad. de la Autora).

Discrepo de Marrast en lo de traducción *literal* de una comedia métrica en prosa, ya que la forma del discurso no puede ser ajena al ‘sentido literal’ de un texto, entendido incluso en su significado más estrecho: una versión considerada como idealmente literal debería respetar la variación métrica es decir, en primer lugar, el diseño tipográfico de la comedia. En el volumen consagrado al teatro del siglo XVI, insistía Marrast (1983, xiv), aunque afortunadamente lo quitó en los dos volúmenes dedicados al teatro del siglo XVII: «El genio y la métrica de las dos lenguas difieren demasiado para que tal empresa logre reflejar fielmente la obra original». Sigo pensando, al contrario, que la traducción en metros franceses hubiera preservado al menos ese diseño o esa traza del texto español. No nos acercamos del mismo modo a los rectángulos de las páginas en prosa que a las figuras variables, sea algo compactas, sea alargadas, de los diálogos en verso, ni los leemos con el mismo ritmo. La forma en verso no pude sino condicionar, estemos conscientes o no de ello, la lectura. En las recomendaciones de La Pléiade, si bien quedan a salvo sonetos y canciones, esa excepción no tiene en cuenta que todos, absolutamente todos los diálogos del teatro barroco se amoldan a tipos de estrofas: romances, romancillos, redondillas, quintillas, octavas, décimas, tercetos, sonetos, etc. Sin hablar de la bien conocida función semántica, estructural y caracterizadora, de las estrofas y de su variación.

Frente a tal rechazo y ya enterados de las exigencias de la colección, fuerza nos fue volver a reelaborar toda la traducción. Sin embargo, decidimos mantener lo más posible nuestra transposición métrica – por imperfecta que fuera, nos parecía más fiel al original que la ancha y holgada prosa – usando de una treta tipográfica. En vez de fragmentar el texto en versos, acordamos colocar los versos uno detrás del otro, de modo que ocuparan las líneas tipográficas como si fueran renglones de un texto en prosa. El paso del metro a la disposición prosaica nos llevó a veces a ampliar la brevedad métrica, añadiendo una que otra palabra o modificando la sintaxis.

Una de las correctoras de las pruebas, dotada de un finísimo oído mental y musical, nos escribió que nuestra versión en prosa tenía un ritmo extraño, a no ser que restituyera el ritmo de los metros españoles... Y aceptó nuestra «prosimétrica» traducción. Nos sentimos aliviados por ese juicio, tan clarividente. Pero si quiero ser completamente sincera, debo reconocer que la soltura y el espacio más amplio que ofrece la prosa nos permitió ocultar metros incorrectos o torpes. En cambio, nos llevó también a sobrecargar a veces la traducción, quitándole vivacidad y brío.

Si se escenificara y representara nuestra traducción de *El acero*, lo primero que cambiaría en el texto-meta sería la forma del discurso: trataría de volver a una traducción métrica mejorada. En cuanto a la elaboración de un texto ‘espectacular’, destinado a la puesta en escena, mi experiencia es nula. Afortunadamente, me libra de arriesgarme a practicar ese ejercicio difícil la existencia de la adaptación de Antonio Andrés Lapeña, ya evocada, que a cambio de algunas inevitables modificaciones bien se podría pasar, en verso, al francés.

5 **Del texto (cuestionesecdóticas y lingüísticas) a su traducción (adaptar/mantener, corregir)**

La participación en el volumen dedicado al teatro barroco de La Pléia-de no solo suponía la traducción de una o varias comedias sino también una edición de las mismas y la redacción de «*Notices, notes bibliographiques, notes et variantes*»: presentación y análisis de cada comedia, bibliografía que diera cuenta de las ediciones, estudios y traducciones al francés de cada pieza y aparato de variantes y notas, tanto ecdóticas como lingüísticas, textuales, históricas, literarias, eruditas (ver Vega 1994b, 1394-432), a las que remito globalmente por no repetirlas. Nuestra edición subsana errores de puntuación y deturpaciones de palabras así como varias atribuciones equivocadas de réplicas. En cuanto a las notas y a pesar de no compartir el juicio de Marrast acerca de si se puede o no mantener la forma métrica de los diálogos, quiero repetir aquí mi profundo agradecimiento y respeto por el cuidado con que las leyó, revisó y, cuando le pareció oportuno, enmendó y enriqueció, dejándome en cambio totalmente libre de presentar e interpretar la comedia.

A los seis años de publicarse nuestro trabajo en el volumen de Gallimard, Clásicos Castalia publica en 2000 la espléndida edición del malogrado Stefano Arata que nos hace el honor de acercarse a él rendiéndole un generoso homenaje y rectificando algunos errores, sin dejar de comentar los fragmentos de difícil comprensión que señaláramos y a los que aporta luminosas soluciones cuando no confiesa que tampoco él da con el sentido.

5.1 Un ejemplo de confusión paleográfica

En el parlamento de Florencio (rival de Riselo) a Marcela (I, vv. 587-588), una confusión paleográfica (Arata en Vega 2000, 126-7, nota 588) entre las preposiciones *a* y *de* tiene consecuencias en el sentido, dando lugar a dos lecciones opuestas pero que se pueden justificar alegándose en cada caso argumentos a favor de la verosimilitud de una y otra opción. Florencio, ansioso de seducir a Marcela, le revela que Riselo tiene algo que ver con Teodora, la dueñesca tía de Belisa: «Mas no sé si la anafaya [...] | tiene desta noble dueña | los pensamientos a raya | porque la veo mirar | **a/de** Riselo atentamente | como a hurto de la gente, | ya al salir y ya al entrar».

Los testimonios antiguos proponen «*de Riselo*», lectura que adopté, mientras que Hartzenbusch lee «*a Riselo*», y lo sigue Arata. Le parece poco lógica la lectura con «*de*» y de sintaxis algo dudosa, pero su explicación es pura hipótesis (nota 588): le parece difícil imaginar que Riselo se hubiese fijado en tan poco atractiva señora, mientras que juzga verosímil que Teodora ya llevase tiempo mirándole. Último argumento: «Además, el sujeto de toda la descripción de Florencio es claramente Teodora, y no Riselo» (nota 588). Yo apoyaría la elección de Arata alegando que el hecho de mirar a Riselo se deriva de los pensamientos poco honestos de Teodora.

A favor de la lectura «*la veo mirar | de Riselo*»: no hay ningún indicio en el primer encuentro, a la salida de la iglesia, de que Teodora se haya fijado en la presencia de Riselo, mientras que él, en cambio, le pregunta a Lisardo quién es la «arpía» que a Belisa «la convierte» (vv. 86-87); le entusiasma a Riselo (vv. 200-204) la treta imaginada por Belisa en los encantadores tercetos encadenados de su billete: «llévate al lado algún discreto amigo | y dile que con ella finja amores» (vv. 193-194). Además, Florencio quiere que sepa Marcela «a quien tiene amor | *Riselo*» (vv. 549-550), no Teodora y hasta le enseña la calle, rondada por Riselo, donde vive la tía: «Bien sé yo | que le hallarás por allí» (v. 626).

5.2 Algunas peculiaridades lingüísticas

Un primer problema, común a todas las obras del Siglo de Oro, y sin solución, es el de la variación de los tratamientos y fórmulas de cortesía, más compleja en español que en francés. Un ejemplo: no existe en francés ningún equivalente de la tercera persona alocutiva *él/ella*, o de la tercera persona sin pronombre explícito, ya que los pronombres *lui/elle*, incluso cuando se usan para dirigirse a alguien (en ocasiones limitadas), mantienen su papel delocutivo. En *El acero* se da el alocutivo *él/ella* (o la tercera persona sin tratamiento) en los diálogos paródicos entre criados y criadas (I, vv. 988-992, Leo-

nor/Beltrán) o en encuentros en que galanes y damas se piden celos. En varias escenas de *El acero* (I, vv. 1607-1610, II, vv. 1759-1766, III, vv. 2510-2529) Marcela pasa del *tú* o del *vos* (con los que suele tratar a Riselo) a la tercera persona, variación que el francés solo puede restituir con la alternancia *tu/vous*. Siendo esta variación la habitual entre amantes, lo que se pierde en la traducción francesa de *él/ella* es la insolencia del tratamiento asociado al furor de los celos (Ly 1977). En la primera salida de los amantes al Prado (I, vv. 924-981), el tratamiento de tercera persona acentúa el carácter burlesco del enamoramiento de Teodora. No tiene equivalente francés la sutilísima variación de las fórmulas con que se saludan Riselo y Teodora: un *vuestra merced* cortés por parte del galán, un *vuesa merced* algo alterado y más agresivo en la respuesta de la dueña. En una perspectiva más general, destaca el porcentaje elevado que alcanza este alocutivo, un 9,3%, con respecto a *La discreta enamorada*, un 1,8%, o a *La dama Boba*, un 2,5%. En cuanto a la historia del sistema español de tratamientos, *El acero de Madrid* ofrece datos de interés. En varios diálogos entre Belisa y su insoportable tía, la joven la trata de *su merced* o peor, de *vusted*, penúltimo avatar de la forma *vuestra merced* en el proceso evolutivo que la lleva a transformarse en *usted* (Ly 1981, 50-61).

Otro problema, léxico, concierne a las palabras claves de la comedia: *opilación* y *acero*. *Opilación* y *opilada* y sus equivalentes franceses *opilation* y *opilée* son palabras que hoy en día casi nadie usa, y hace treinta años parecían tan anticuadas y extrañas como hoy. A eso se junta el que los diccionarios franceses, antiguos y actuales, hasta donde yo sepa, si bien definen la palabra como obstrucción de las vías naturales y de los humores, nunca relacionan la palabra con ninguna costumbre que pueda recordar la de comer barro ni con ningún remedio que tenga que ver con el agua acerada. Littré da para la enfermedad llamada «chlorose», ‘clorosis’, propia de las jóvenes que sufrían amenorrea, detalles relativos a la excesiva palidez de su cara, sin más. La farsa de Molière, *Le médecin volant* (1645), la que más parecido tiene con *El acero* (parecido limitado sin embargo a la sola invención, por el galán Valère, de la treta del lacayo convertido en médico), nunca nombra la enfermedad fingida de Lucile sino con el término general de *maladie*, designándola a ella solo como *mala-de*. El público francés de hoy se encuentra, pues, frente a una palabra desconocida, extraña y más aún, frente a una costumbre rara, exótica, señalada brevemente a Otavio por Prudencio y comentada por Belisa (I, vv. 299-302). Sin embargo, optamos por mantenerla: «P: Belisa, pour avoir consommé de cette argile du Portugal ...// B [, à part]: Il parle juste, en vérité; amour aussi est portugais; il a causé l’opilation. // P: Je soupçonne une opilation». Desde un principio se repite la palabra y, precisamente por ser opaca y extraña y por repetirse de modo casi mecánico, debería de surtir el efecto deseado:

la risa del público. La aparición, poco después, en boca del fingido médico, de sus antónimos *desopilar*, *desopilado*, *desopilada*, más conocidos, si no disipa la oscuridad referencial, supone la comicidad y condiciona la recepción.

En cuanto a *acero* (palabra *comodín* para Arata), remite al metal, la espada, la fortaleza, y en la comedia al *agua acerada*, en la que se echaba un hierro ardiente para curar a las niñas *opiladas*, enfermas de clorosis, anemia y amenorrea a fuerza de comer barro. Se la tomaban muy temprano para luego dar un largo paseo, *pasear el acero*, antes de que saliera el sol, permitiendo esos paseos encuentros amorosos que convertían la opilación en embarazo, como en la canción del acto segundo. Se repite tanto que, además de *comodín*, funciona como cifra críptica, erótica y cómica usada por los protagonistas de la estratagema de la falsa enfermedad. El equivalente francés más adaptado, aunque no cubre todas las significaciones de *acero*, es *le fer* (*hierro*) o *acier* si se trata del metal o de la fortaleza. *Fer* tiene tres derivados *ferrement* (acción de *herrar*) y los verbos *ferrer* y *enferrer* (*herrar*), que, fuera de su sentido corriente, tienen un sentido marcadamente erótico en el siglo XVI (*ferrement* designa el *pene*, y *ferrer/enferrer* es *copular*). En cuanto a *acero* o *agua acerada*, existía un término específico de la farmacología, presente en Littré, *chalybé*, e aplicado al vino o al agua que contenían aceiro o hierro, pero obviamente inservible en una traducción. Procedía pues conservar el título francés elegido por Eugène Baret (1870, 93-175): *L'eau ferrée de Madrid* (no ‘ferruginosa’ como creyeron algunos, sino *acerada*).

La extensión de la *opilación* a otros personajes así como el proceso de erotización del léxico médico, remotiva el valor erótico del *járbabe* por ejemplo o del *pico de oro* así como el de los verbos *ver* y *hablar*, tanto en español como en francés (Guiraud [1978, 1984] 1993). Valga como ejemplo que, además, me permite proponer una enmienda, un corto fragmento de la primera escena del Prado (I, vv. 899-900) al que precede un intercambio entre Belisa y Teodora sobre el tema de «*ver gente* y *hablar gente*, | y *andar* con gente» (Belisa, vv. 765-766). Ya repuesta la dama, gracias a Lisardo, de su fingido desmayo, exclama: «¡Qué dulce consolación!», «Quel délicieux réconfort!». Sigue un brevísimo intercambio entre Riselo y Teodora: «Riselo. ¿Habló? -Teodora: Sí, después de hablada», con un participio pasado que no tiene, sintácticamente hablando, equivalente en francés y un juego con el sentido erótico de *hablada*, reforzado por la forma del participio. La traducción «-Elle a parlé ? / -Oui, après qu'il lui a parlé», muy decente, no da cuenta del doble sentido. Ahora bien, cuando Chateaubriand traduce al francés el poema de Milton, *Paradise Lost*, señala en sus «Remarques à propos de la traduction de Milton» (Berman 1999, 97-114): «J'ai calqué le poème de Milton à la vitre: je n'ai pas craint de changer le régime des verbes

lorsqu'en restant plus français, j'aurais fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie [...]» y da el ejemplo del verbo ‘emanar’ que no es verbo activo ni transitivo en francés: «un firmament n'émane pas de la lumière, la lumière émane d'un firmament; mais traduisez ainsi, que devient l'image?».

Lo que hoy me parece imprescindible en la traducción de «después de hablada» es prestarle a la fórmula francesa la densidad, la concisión y la malicia de la construcción española. Siguiendo a Chateaubriand, bastaría con cambiar el regimen de *parler à*, intransitivo y sin participio pasado pasivo, con el riesgo evidente de incumplir la sintaxis correcta: «-Elle a parlé? / -Oui, après qu'il l'a parlée». El empleo, rayano en incorrección, de *il l'a parlée* en vez de *il lui a parlé*, tal vez tenga la ventaja de llamar la atención del lector, ya avisado, sobre la ‘conversación’ de los cuerpos en la que cada uno de los amantes ‘habla’ y ‘es hablado’. En resumidas cuentas, si tuviera que revisar la traducción, me ceñiría más estrechamente a la configuración literal del texto de Lope hasta lograr un calco aceptable en francés, más fiel al brío, al ritmo, a la concisión y a la naturalidad de su lenguaje dramático.

6 Conclusión en forma de homenaje

Esta experiencia traductora se vincula a una época de mi vida de hispanista en que trabajaba sobre varias comedias de Lope o de Tirso y, por otra parte preparaba, también para La Pléiade, la antología bilingüe de la poesía española. Pero se vincula también a una relación de amistad excepcional que iluminó mi vida, no solo profesional sino personal.

Patrice Bonhomme, que había sido mi estudiante de *Agrégation*, mi doctorando con una tesis sobre *La Poétique du vers. «Aire nuestro» de Jorge Guillén*, defendida en 1990, y daba clases en las llamadas *Classes préparatoires aux concours des Grandes Écoles*, era un amigo muy entrañable, el mejor y más fiel que he tenido jamás, y un excelente conocedor de la poesía y la métrica tanto española como francesa. Desgraciadamente, murió prematuramente en 1993, sin ver publicado el volumen en el que figura *El acero*. Me emociona recordar cómo trabajamos juntos y me alegra poder rendirle homenaje hoy, a los 27 años de su desaparición.

Bibliografía

- Baret, E. (1870). *Oeuvres dramatiques de Lope de Vega*. T. 2, *Comédies*. Paris: Hachette; BNF.
- Berman, A. (1999). *La Traduction ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- Couderc, C. (2007). *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*. Paris: PUF.
- García Lorenzo, L. (2003). «*El acero de Madrid*: de las puestas en escena a la edición de Arata», en «*Estaba el jardín en flor ...: Homenaje a Stefano Arata*», *Criticón*, 87-88-89, 325-32. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_331.pdf.
- Giraud, P. [1978, 1984] (1993). *Dictionnaire érotique*. Paris: Éditions Payot et Rivages.
- Ly, N. (1977). «Valeur et fonction de la troisième personne d'adresse dans la *comedia* de Lope de Vega *El acero de Madrid*». *Bulletin hispanique*, LXXIX, 301-28.
- Ly, N. (1981). *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- Ly, N. (1995). «La poética de la Bobería en la Comedia de Lope de Vega. Análisis de la literalidad de *La Dama boba*». Canavaggio, J. (ed.), *La Comedia*. Madrid: Casa de Velázquez, 321-47.
- Marrast, R. (dir.) (1983). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Introduction générale par J. Canavaggio. Textes présentés, traduits et annotés par J. Canavaggio, F. Delay, J.-L. Flecnikoska et al. Paris: Gallimard. Bibliothèque de La Pléiade.
- Marrast, R. (dir.) (1994). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle I*. Introduction générale par J. Canavaggio. Textes présentés, traduits et annotés par É. Arnaud, P. Blasco, P. Bonhomme et al. Paris: Gallimard. Bibliothèque de La Pléiade.
- Marrast, R. (dir.) (1999). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle II*. Introduction de J. Canavaggio. Textes présentés, traduits et annotés par P. Alzieu, E. Arnaud, L. Barbe et al. Paris: Gallimard. Bibliothèque de La Pléiade.
- Oleza, J. (1995). «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión». Canavaggio, J. (ed.), *La Comedia*. Madrid: Casa de Velázquez, 181-226.
- Serralta, F.; Vitse, M. (1971). Compte rendu de Lope de Vega, *El acero de Madrid* (1971). *Caravelle*, 17, 261-6.
- Vega, L. de (1971). *El acero de Madrid*. Texte établi avec une introduction et des notes par A. Bergougnoux, J. Lemartinet et G. Zonana. Paris: Éditions Klincksieck.
- Vega, L. de (1980). *La Dorotea*. Ed. de E.S. Morby. Madrid: Castalia. Clásicos Castalia 102.
- Vega, L. de (1992). *Le nouveau monde découvert par Christophe Colomb*. Trad. de S. Estorach et M. Lequenne. Paris: La Différence.
- Vega, L. de (1994a). «*Le chien du jardinier*». Trad. par F. Serralta. Marrast, R. (dir.), *Théâtre espagnol du XVIIe siècle I*, 437-511; Notices et notes par F. Serralta, 1482-506.
- Vega, L. de (1994b). «*L'eau ferrée de Madrid*». Trad. par N. Ly et P. Bonhomme. Marrast, R. (dir.), *Théâtre espagnol du XVIIe siècle I*, 151-220; Notice et Notes par N. Ly, 1394-432.
- Vega, L. de (1995). *El acero de Madrid*. Adaptación de A.A. Lapeña. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico; Ministerio de Cultura. Colección Textos de Teatro Clásico 16.
- Vega, L. de (2000). *El acero de Madrid*. Ed. de S. Arata. Madrid: Castalia.

- Vega, L. de (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. de E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- Vega Carpio, L. de (2010). *Les coups d'éclat de Belisa (Las bizarriás de Belisa)*. Introduction, édition, trad. et notes de N. Peyrebonne. Scène européenne. Traductions introuvables. <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/traductions/belisa>.
- Vega, L. de (2015). *La discrète amoureuse*. Trad. de B. Penamaria, adaptation de J. Heynemann et B. Penamaria. París: Les Cygnes.
- Vega, L. de (2019). *La dama boba, ou celle qu'on trouvait idiote*. Trad. de B. Penamaria, adaptation de J. Heynemann et B. Penamaria. París: Les Cygnes.
- Vega, L. de (2020). *El acero de Madrid*. Ed. de J. González Barrera. Madrid: Cátedra.

Traducir comedias de Lope al italiano

De *Las bizarrias de Belisa* a *L'audace Belisa*

Katerina Vaiopoulos

Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract Today, on Italian stages, the Spanish Golden Age theatre is almost unknown. To explain this absence, we must take into account both reasons related to Italian stage culture and linguistic reasons. First of all, it should be noted that this theatre is perceived as something far from our scenic customs, especially because it has been transmitted according to a very partial and topical vision. This is the reason why, when translating texts, it is necessary to deepen the knowledge of the starting context (Baroque Spanish culture, Lope de Vega, his comedies, other texts belonging to the same years and genre). Secondly, this absence is due to formal reasons, mostly the problem of verses.

Keywords Translation. Theater. Comedy. Poetry. Adaptation.

En la Italia de hoy, el teatro áureo español se conoce poco y de forma limitada a la lectura; esto puede asombrar si pensamos en el éxito que tuvo en los siglos XVII y XVIII, cuando se realizaron muchas reelaboraciones, reescrituras y adaptaciones, destinadas a la escenificación. Para explicar esta falta en el panorama teatral actual italiano, hay que tomar en cuenta tanto razones vinculadas con la cultura escénica como razones de tipo lingüístico y formal. En primer lugar, cabe subrayar que este teatro se percibe como algo alejado de nuestras costumbres escénicas, sobre todo porque se ha transmitido según una visión muy parcial y topical, en la que priman obras religiosas, dramas de honor, venganzas sangrientas, dogmas y variados recursos pensados en su época para difundir ideales contrarreformistas y nobiliarios y tam-

bién a fin de generar consenso hacia la dinastía de los Austrias.¹ Por lo que, a la hora de traducir los textos, cabe sí profundizar el conocimiento del doble contexto de llegada – los lectores y los espectadores italianos de hoy – pero sobre todo del contexto de partida: la cultura barroca en que nació este teatro, los escritores, entre los que destaca Lope de Vega, el conjunto de sus comedias, los otros textos que pertenecen al mismo género y la misma época.

En segundo lugar, la falta de éxito del teatro áureo español en la escena italiana se debe a razones de tipo lingüístico y formal: fundamentalmente el problema de los versos, a menudo traducidos en un tipo de prosa que ya hace treinta años Maria Grazia Profeti (1993, 205) definía «dimesso vestito prosastico», con pocas excepciones.² En cambio es imprescindible traducir en verso un teatro que fue pensado de esta manera, un teatro en el cual la forma es sustancia y que hace de la polimetría uno de sus pilares.

El debate sobre la traducción del texto poético es antiguo y muy articulado, gira alrededor del problema central del lenguaje polisémico, del cual se pueden transmitir los significados denotativos pero no los connotativos, por lo que casi nunca se logra conservar todo el caudal del sentido y su densidad. Muy difícil es la transmisión de los nexos semánticos procedente de la morfosintaxis poética y del sistema fonológico de los versos (Lotman 1995, 260). Los distintos niveles del discurso – fonológico, métrico-rítmico, léxico-semántico, sintáctico – son todos portadores de significado; asimismo, se rela-

¹ Por ejemplo en los años 1970 en *Rai Scuola*, en un programa de la televisión pública italiana dedicado al teatro internacional se afirma: «La sacra rappresentazione trova terreno fertile soprattutto in Spagna, dove nasce il più prestigioso teatro religioso di tutti i tempi, che trova la sua massima espressione in Lope De Vega [...] e Calderón de la Barca». Y luego se encuentra un cuadro biográfico de Lope y algunas escenas sacadas de *La estrella de Sevilla*. El programa se puede ver en YouTube: <http://www.raiscuola.ra.it/articoli/lope-de-vega-e-il-teatro-liturgico-medievale/5812/default.aspx>. Otro ejemplo es una reseña del 17 de enero de 1976, firmada por Carlo Terron, en *La Notte*, de la puesta en escena de *Fuenteovejuna* «in una libera traduzione in versi sciolti, applicata a un non meno libero adattamento alquanto riduttivo, compensato, però, [...] da una fedeltà, una coerenza, una chiarezza, una persuasività ineccepibili [...] del più ‘autore’ dei nostri migliori registi: Alessandro Fersen». El espectáculo se hizo en San Babilo el 16 de enero, por la compañía del Teatro Stabile de Bolzano (<https://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/8961-lope-de-vega-carpio-fuenteovejuna.html>).

² De Lope, por ejemplo, se recuerdan *Le bizzarrie di Belisa* de Gherardo Marone (Vega 1933), *Il cavaliere di Olmedo* de Mario Socrate (Vega 1963), *La nascita di Cristo* de Carmelo Samonà (Vega 1985) y el proyecto de Samonà, Socrate y Profeti con la editorial Garzanti, al que pertenece un volumen entero de Lope (Vega 1989), junto con otros dos dedicados a Calderón de la Barca (1990) y a Tirso de Molina (1991). Remontan a años posteriores con respecto a la cita de Profeti las traducciones en verso indicadas en la bibliografía final como Vega 1996, 2003, 2006, 2008, 2012 y 2014. En Vega 2014 se incluyen las siguientes traducciones ya editadas: *La dama sciocca* de Rosario Trovato y *Fuente Ovejuna y Non è vendetta il castigo* de Maria Grazia Profeti; además, las inéditas: *I capricci di Belisa* de Katerina Vaiopoulos y *Il cavaliere di Olmedo* de Fausta Antonucci.

cionan entre sí y, aportando un cambio a un nivel, los demás también mudan, según un efecto dominó.

A la luz de todo lo dicho, traducir en verso es una hazaña que genera frustración y un sentido de insuficiencia e insatisfacción, pero en el teatro de Lope la polimetría es un rasgo estructural, ya que la alternancia de metros y estrofas contribuye al sentido del texto y a la caracterización de los personajes. Por eso en mis traducciones he intentado respetar los cambios métricos, y también asonancias y rimas, cuando ha sido posible, aunque otras/os traductoras/es (por ejemplo Profeti 2002, 27) aconsejen abandonar la rima para alejarse del 'efecto martilleo'. Por ejemplo en *Las bizarrias de Belisa*, de la que puedo hablar detenidamente por haber llevado a cabo la traducción en verso *L'audace Belisa* (Vega 2012), para la impresa, he conservado la alternancia estrófica, la cantidad silábica y a menudo las rimas.

El caso más libre son los 11 versos blancos de la segunda jornada que constituyen una canción, trasformados solo conservando la cantidad de sílabas; a continuación los versos romance (1514 versos) convertidos en secuencias de octosílabos. Menos libertad se da en el caso de las décimas (310 versos), las silvas (255 versos) y las octavas reales (80 versos): he traducido las primeras con estrofas de diez octosílabos, con rimas varias, a menudo consonante *abba-ac-cddc*, las segundas con secuencias de versos de siete y de cinco sílabas, con varias rimas consonantes, y las últimas con estrofas de ocho endecásílabos, con rimas varias, a veces consonante *abababcc*.

Hasta llegar a la conversión de las redondillas (580 versos) en cuartetas de octosílabos con rima perfecta *abba* o *aabb*, sin duda el tipo de estrofa más afectado por el 'efecto martilleo', y a la forma con más vínculos formales, el soneto, traducido como soneto, que voy a tomar en consideración como ejemplo:

Canta con dulce voz en verde rama
Filomena dulcísima al aurora,
y en viendo el ruiseñor que le enamora,
con recíproco amor el nido enrama.
Su tierno amante por la selva llama
cándida tortolilla arrulladora,
que si el galán el ser amado ignora,
no tiene acción contra su amor la dama.
No de otra suerte al dueño de mis penas
llamé con dulce voz en las floridas
selvas de amor, que oyendo el canto apenas,
se vino a mí, las alas estendidas,
porque también hay voces Filomenas
que rinden almas y enamoran vidas.
(vv. 1599-1612; Vega 2012, 102-4)

Canta con dolce voce sopra un ramo
Filomena dolcissima all'aurora,
vedendo l'usignolo che l'adora,
con reciproco amor nido ricama.
Il mite amante per la selva chiama
candida tortorella incantatoria,
che se l'amato d'esser tale ignora,
non fa nulla contro il suo amor la dama.
Così il padrone del mio patimento
nelle selve chiamai con dolce voce
e venne verso di me in un momento,
udendo il canto, con ala veloce,
perché trionfano sul sentimento
i canti della filomena voce.
(vv. 1599-1612; Vega 2012, 103-5)

En los cuartetos se describe el canto de las aves enamoradas, que se llaman la una a la otra en la selva, en los tercetos se compara la situación de los pájaros con la de los seres humanos: la dama enamorada llama al galán, que rápido llega, pues su misma voz-poesía se convierte en *Filomena* y triunfa por su capacidad de suscitar el amor.

El conocimiento de la asociación *Filomena/ruiseñor* - a partir del mito de las *Metamorfosis* ovidianas (VI, 412-674) - es imprescindible para entender el significado del soneto, por lo que tanto en español como en italiano, hoy en día, en el caso de un destinatario-lector, hay que añadir notas explicativas, pero sería aconsejable eliminarlo para un destinatario-espectador. Prescindiendo ahora de la diferencia entre la puesta en escena y la lectura, me sirvo de este soneto como muestra de mi manera de traducir versos, siguiendo las pautas de Morgan (1976).³ En primer lugar he analizado la estructura del texto original (cuartetos, tercetos, métrica, análisis morfosintáctico); después, he realizado una traducción en prosa finalizada a la comprensión del contenido, sin tener en cuenta la métrica; a continuación he desmontado el texto palabra por palabra intentando recrear la red de significados e impresiones que proceden de la primera lectura, pero esta vez de forma consciente y razonada: la adjetivación vinculada al motivo de la dulzura/ternura (dos veces *dulce, dulcísima, tierno, cándida, arrulladora*⁴), los términos que pertenecen al campo semántico del amor (dos veces el verbo *enamorar*, tres el sustantivo *amor, amante, amado, dueño de mis penas*) y al campo semántico de la naturaleza (*verde rama, ruiseñor, nido, enrrama, selva, tortolilla, floridas selvas, alas*), y finalmente la isotopía relacionada con el canto y la voz (el verbo *cantar*, dos veces el verbo *llamar*, el gerundio del verbo *oír*, tres veces el sustantivo *voz*, una el sustantivo *canto*, dos referencias a la *Filomena*) que se conecta con el mito y con el mensaje fundamental del soneto, el canto-poesía que sabe suscitar el amor, o sea las *Filomenas-voces/ que rinden almas y enamoran vidas*. Finalmente, he concretado estas reflexiones en la recodificación del texto, mediante la conservación del sistema de adjetivos, sintagmas adjetivos

³ Según Morgan (1976) para pasar de un sistema lingüístico-cultural a otro hay que examinar las diferencias entre el de partida y el de llegada, siguiendo etapas que tienen cada una un objetivo específico: se empieza por un análisis estructural del texto original; luego se realiza una lectura finalizada a la comprensión y, como tercer paso, una descodificación, es decir que el texto se desmonta palabra por palabra usando gramáticas, diccionarios y otras fuentes de información. Morgan opina que, de esta forma, el traductor crea una red de significados que puede hacer coincidir con las impresiones suscitadas por la primera lectura. A continuación la cuarta fase es la recodificación del texto.

⁴ He convertido el adjetivo *encantadora* en la forma italiana 'incantatoria' que es una palabra inusual y produce, en mi opinión, un efecto arcaizante. Por ejemplo, la emplea dos veces Franciosini en su traducción de la segunda parte del *Quijote* (Cervantes 1625, II, 467 y 704) y aparece también una vez en la versión de Gamba y Ambrosoli (Cervantes 1841, II, 428).

tivo-sustantivo y verbos relacionados con la dulzura, el amor, la naturaleza y el canto-poesía, con pocas excepciones. Las pérdidas tienen que ver con los adjetivos en el caso de *verde rama* y de *floridas selvas*, con el sustantivo *amor* referido a *selvas*, y sobre todo con el último verso, donde no se conserva la idea del enamoramiento como rendición, entrega del alma y de la vida misma, parcialmente compensada por el sustantivo italiano 'trionfo'.

Por lo que atañe a los géneros teatrales, entre las obras de Lope de Vega, me parece que siguen siendo actuales los dramas a los que se suelen atribuir valores universales, como *Fuenteovejuna*, pero también las comedias brillantes, sobre todo las obras protagonizadas por personajes femeninos tracistas y entretenidos, se podrían escenificar con éxito, hoy, en traducción, lo que sin duda contribuiría a cambiar la interpretación tópica y parcial que afecta al teatro español del Siglo de Oro. Ambas comedias que traduje para la imprenta, la ya mencionada *Bizarrias de Belisa* y *Los melindres de Belisa*, pertenecen a esta categoría y podrían ser acordes a los gustos del público italiano, si la traducción se llevase a cabo con esta intención. Pensando en una representación habría que reforzar el nivel de adaptación: algunos cambios de tipo general, como la duración, y otros de tipo específico, por ejemplo la eliminación de chistes y referencias incomprensibles por parte de un espectador de hoy, y que en el caso de la lectura necesitan notas.

Las primeras trasformaciones son las que dependen del distinto modo de fruición, la puesta en escena en lugar de la lectura, es decir realizar el proceso contrario con respecto al que comentó Lope a la hora de redactar la introducción de su *Parte IX*, cuando afirmó que no había escrito sus comedias con el ánimo de imprimirlas, para que se leyieran, sino pensando en la representación teatral concreta. Con referencia al teatro italiano actual, esto significa en primer lugar reducir la extensión del texto según una idea distinta de duración del espectáculo, por ejemplo omitiendo o reformulando fragmentos. Una muestra es el comienzo de *Las bizarrias de Belisa*, que empieza con una relación de la protagonista, de 220 versos, en la cual se podría intervenir de tres formas para representarla en la escena actual: acortarla, eliminando todo lo superfluo desde el punto de vista informativo, o bien convertirla en un diálogo, con parlamentos más largos por parte de Belisa y más breves por parte de la amiga y de la criada que la escuchan, o finalmente transformar la relación en acción, poniendo en escena el primer encuentro entre la dama y el galán.⁵

⁵ Otra relación se encuentra en los vv. 559-626; es una larga invocación de Belisa, pronunciada por el conde enamorado para conjurar su llegada, que se podría quitar completamente en ocasión de una puesta en escena. El conde describe de qué forma la

A nivel lingüístico, cabe poner de relieve los cambios léxicos (juegos de palabras, refranes, modismos, frases hechas), que veremos más adelante, las referencias literarias, mitológicas e históricas,⁶ lo que concierne a los lugares madrileños mencionados,⁷ y las expresiones relacionadas con creencias y costumbres, que también comentaré. En síntesis, todo lo que en un texto destinado a la lectura puede explicarse en las notas y que en la escena se tiene que comunicar de forma inmediata y directa. Saco otra vez ejemplos de *Las bizarrias de Belisa*:

amada debería presentarse y enumera varias modas femeninas: la imagina con un sombrero adornado de plumas blancas y randas negras, el cabello peinado de modo sencillo, un collar, una falda verde con flordelises de oro, chinelas y un manto sevillano que deje descubierta mitad de la cara.

⁶ He aquí una muestra de las referencias literarias, mitológicas e históricas de *Las bizarrias de Belisa*: vv. 27-29, *Coplas* de Jorge Manrique, literal; v. 88, mito de Faetonte; v. 92, imagen de la caída de las torres para reflexionar sobre el paso inexorable del tiempo y la soberbia humana; vv. 133-135, Semíramis, Cleopatra y Tomiris; v. 173, Don Juan Vicentelo de Leca y Álvarez de Toledo, conde de Cantillana; v. 176, Rodamonte, caballero musulmán del *Orlando furioso* de Ariosto; v. 221, apellidos del duque de Sessa, don Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón; v. 233, la infanta de Austria Isabel Clara Eugenia; v. 358, Cupido; v. 366, *Remedia amoris* de Ovidio; v. 389, Alejandro Magno; vv. 416, 1824 y 2144, la matrona romana Lucrecia; vv. 418 y 1824, la matrona romana Porcia; v. 418 Artemisa, esposa de Mausolo; v. 550, la diosa Aurora; v. 552, la diosa Venus; vv. 793-794, el dios Marte y la diosa Venus; v. 1032, tópico del enamorado-mariposa; v. 1107, Don Gonzalo de Córdoba, hermano menor del duque de Sessa; v. 1162, parábola del hijo pródigo; v. 1185, templos de Apolo, Delfos y Delos; v. 1205, mito de Medusa, Perseo y Atlante; v. 1424, familia ducal de Sessa; v. 1575, burla del monte Helicón, morada de las Musas, y la fuente Hipocrene; v. 1600, mito de Filomena; v. 1615, Vittoria Colonna; v. 1619, Isabella Andreini; v. 1629, el príncipe de Esquilache, don Francisco de Borja y Aragón; v. 630, Bartolomé Leonardo de Argensola; v. 1798, los Fueros de Aragón; vv. 2375-2382, parodia de lugares comunes de los romances; v. 2538, Orlando y Tarquino el Soberbio.

⁷ En mi traducción destinada a la lectura, traduje las referencias geográficas ('Castiglia', 'Aragona', 'Saragozza', 'Valenza', 'Manzanarre') y conservé casi todos los topónimos madrileños; sin embargo, sería aconsejable limitar el empleo de estos últimos en un texto para la puesta en escena: en mi opinión, hay que mantener el *Prado* tal como es, dado que se conoce por el nombre del Museo (v. 93 y v. 1765); fuente Castellana ('fonte Castigiana', vv. 94-95); algunas menciones del río *Manzanares* ('Manzanarre'), como la de los vv. 287 y 308, pero no la de los vv. 520-526 donde se construye una compleja comparación centrada en el escaso caudal del río, en contraste con su estado primaveral, crecido por las lluvias, y tampoco la de los vv. 710-712 centrada en el tópico de la suciedad del río y de su conocimiento de los secretos de los nobles porque allí se lavaba la ropa; el *Soto* (vv. 308 y 645, pero no los vv. 689-690, donde es la base de juegos de palabras); *Guadalajara* (v. 1584). En cambio quitaría las referencias a la *feria de San Marcos* (v. 1590), al tráfico de coches de la zona del *templo de la Victoria* (vv. 1767-1768) y a los mesones del pueblo de *Getafe* (v. 2580).

Era en la parte del Prado,
que igualmente corresponde
a esa Fuente, Castellana
por la claridad del nombre,
que también hay fuentes cultas,
que, aunque oscuras, al fin corren
como versos y abanillos
—quiero el cielo que se logren—
(vv. 93-100; Vega 2012, 26-8)

¿Matar? ¡Eso, que no es nada!
Y después, a caballito,
huyendo por las Italias
o, por dicha, tú en teatro
lutífero y yo en la hamaca
que llaman *finibus terrae*,
cantando, con media cara
al sol, el remifasol,
con dos pasos de garganta.
(vv. 2232-2240; Vega 2012, 136)

Ero nel Prado, là dove
si trova quella Fontana
che è chiamata Castigiana
limpida come il suo nome
—ma ci sono fonti dotte
benché oscure, che fluiscono
come i versi ed i ventagli,
e magari ci riuscissero—
(vv. 93-100; Vega 2012, 27-9)

Uccidere? Non è niente!
E dopo su un cavallino,
darsi alla fuga in Italia
o tu su un palco di morte,
mentre io sul cavalletto
chiamato *finibus terrae*,
cantando, con mezzo viso
al sole, il *remifasol*,
con una corda alla gola.
(vv. 2232-2240; Vega 2012, 137)

En los vv. 97-100 la Fuente Castellana, situada al final del Prado de Recoletos, se convierte en elemento caracterizador de la poesía de Lope, llana y clara, sencilla y transparente en el significado, en contraposición con la poesía cultista. El juego de palabras se centra en el término claridad, ‘transparencia’ del agua y ‘perspicuidad’ de los versos de Lope. El poeta parece afirmar que también de las fuentes cultas pueden brotar versos fluidos, a pesar de su oscuridad (agua turbia y poesía difícil de comprender).⁸ Parece evidente que referencias como esta, que tienen que ver con una polémica literaria de la época y con topónimos madrileños, no tendrían sentido en una puesta en escena italiana y contemporánea. Sin embargo, si adoptamos la perspectiva del literato-historiador todo cambia y los versos se convierten en un elemento de interés: por un lado, dando información sobre costumbres del siglo XVII, y por el otro, contribuyendo a la historia de la literatura y de las teorías estéticas.

⁸ Más adelante (vv. 854-855) el galán se define como un poeta que no es culto, porque su «corto ingenio» desea darse a entender, y su estilo, como el de Lope, es sencillo, llano, claro, en contraposición a la poesía cultista. Asimismo en el v. 1629 menciona al príncipe de Esquilache (don Francisco de Borja y Aragón, 1581-1658), poeta al que dedica el soneto 160 de las *Rimas de Burguillos*, invitándole a ser «árbitro [...] de la lengua castellana», que nació «goda» y vive «tebana», siendo ya una «esfinge»; y en el v. 1630 al rétor de Villahermosa, el poeta aragonés Bartolomé Leonardo de Argensola (1571-1631), modelo de poesía clasicista antigongorina. Otra sátira contra los culteranos que desnaturalizan la lengua castellana se encuentra en el v. 2402.

En el segundo fragmento el gracioso Tello formula hipótesis sobre el futuro suyo y de su señor don Juan, el primer galán, si se atreviesen a matar al conde, un rival en amor más poderoso que Juan: las consecuencias serían la fuga a caballo por tierras extranjeras o bien la pena de muerte, es decir el *teatro lutífero* para el caballero - el tablado del patíbulo, que *produce luto*, del latín *luctus* y *fero* (traer) - y la *hamaca que llaman finibus terrae* para el criado, es decir la horca. Finalmente Tello se imagina a sí mismo con media cara cubierta (*media cara al sol*) y una cuerda alrededor del cuello (*dos pasos de gar-ganta*), confesando su culpa (*cantando el remifasol*). El gracioso juega con términos de la jerga del hampa o germanía que podían suscitar la risa del público español coevo y que no tendrían el mismo efecto en los espectadores italianos actuales. Por lo tanto es un fragmento que se podría quitar en una puesta en escena.

Sin embargo, aquí también, mudar la perspectiva y tomar un punto de vista filológico convierte estos versos en elemento de interés. De hecho traducir estos textos teatrales de Lope me ha permitido reflexionar sobre su fijación y su transmisión textual, sobre los complejos y numerosos problemas debidos a la peculiar modalidad de redacción y difusión de la comedia nueva, con la finalidad de llegar a traducir un texto fehaciente a nivelecdótico. En el fragmento de Tello hay variantes que demuestran la validez del manuscrito y los errores de la versión impresa en *La Vega del Parnaso*, como *lucífero* por *lutífero* (v. 2236), *caja* por *cara* (v. 2238), *del remifasol* por *el remifa-sol* (v. 2239). Muy parecido es el comentario que se podría formular sobre el siguiente juego de palabras de Tello:

Fuimos a la insigne puerta
que *Guardalacara* nombran,
sepulcro de oro y de seda...
(vv. 1583-1585; Vega 2012, 102)

Andiamo all'insigne porta
che Guadalajara chiamano
sepolcro d'oro e di seta...
(vv. 1583-1585; Vega 2012, 103)

Guardalacara es una forma burlesca de llamar la puerta de Guadalajara, que Lope emplea también en otras ocasiones⁹ y probablemente el chiste hace hincapié en la expresión *guardar la cara* con el significado de esconderse, ocultarse, evitar ser conocido. Desde el punto de vistaecdótico cabe subrayar que la variante de la versión impresa no presenta el chiste, pero el juego de palabras es intraducible y ni siquiera haría falta traducirlo ya que, de todas formas, no suscitaría la risa del público italiano de hoy.

⁹ Por ejemplo en la comedia *Santiago el verde* (BAE, 34, 208-215) se lee: «En esa Puer-ta, en efeto, | que llaman Guadalajara, | y llamó Guardalacara | un escudero discre-to, | Lisardo y el novio están | sacando telas, tabíes, | terciopelos carmesíes, | pasama-nos de Milán». Cf. Arellano 1998, 122.

Por lo que concierne a cuestiones morfosintácticas, mi opinión es que ya los versos producen un efecto de enajenación y arcaísmo, por lo tanto no resulta molesta la inserción de alguna estructura anti-cuada o que suena tal. Lo mismo se puede afirmar del léxico, aunque de forma más matizada. Por lo tanto he experimentado pocas veces la exigencia de modernizar y actualizar y he intentado conferir a los acotencimientos narrados/representados un sentido de lejanía, pensando que probablemente un receptor italiano medio ni siquiera necesita situarlos exactamente en un baremo espacio-temporal. Lo único es informarle a propósito de algunas creencias y costumbres, como la presencia de soldados en Madrid que solicitaban el ingreso en una orden de caballeros:

Pretendí luego en la corte
a guisa de otros soldados;
pero entre estas pretensiones
de un hábito, vi una tarde
con otro de chamelote,
un serafín de marfil,
con toda el alma de bronce.
(vv. 236-242; Vega 2012, 34)

Chiesi allora un posto a corte
come fanno altri soldati;
ma l'abito richiedendo
di un cavalierato, vidi,
con uno di stoffa rara,
un serafino d'avorio,
ma con l'anima di bronzo.
(vv. 236-242; Vega 2012, 35)

A un lector se puede explicar que los hijos segundones - no primogénitos - no heredaban, por la ley del mayorazgo, y que para poder vivir y hacer fortuna solían escoger la carrera eclesiástica o la militar, como don Juan en esta comedia. Una vez terminada la guerra, estos soldados querían llegar a ser caballeros de *hábito*, es decir formar parte de una orden militar,¹⁰ petición típica (*pretendí, pretensiones*) de los que volvían de Flandes como Juan. La metonimia - el hábito que designa la pertenencia a una orden de caballería - permite la construcción con elipsis: mientras estaba en Madrid para pedir un hábito, el protagonista vio a una dama, Lucinda, con uno (un hábito) de chamelote. Si pensamos en una puesta en escena hay que eliminar tanto la metonimia como la mención del *chamelote* y aplicar un sistema de compensación; por un lado, se quita el verbo *pretender*, se especifica su significado contextual con la expresión 'chiedere un posto a corte' y se añade al término *hábito* 'di un cavalierato', luego se puede salvar la elipsis con la referencia a otro hábito, de un tejido peculiar, que lleva la dama desconocida; las pérdidas solo tienen que ver con el término *chamelote* y con la expresión *una tarde*, dos datos cuya caída no conlleva consecuencias.

¹⁰ La misma idea se repite en el v. 2369, con una referencia a Santiago: don Juan alude al hábito de Santiago, que no va a solicitar ya que quiere alejarse de Castilla por sus problemas sentimentales.

Otra alusión a creencias y costumbres que merecería la pena guardar¹¹ por el valor que tiene en la obra es la asociación entre los bigotes y la virilidad y las ironías sobre la falta de virilidad de los hombres, pese a que lleven bigotes y aun se pongan bigoteras. Todo esto se conserva sin mucha dificultad con traducciones literales de términos como ‘baffi’, ‘mustacchi’, ‘piegabaffi’.

En el v. 170, Belisa comenta de modo irónico la actitud del coche-ro, *todo tabaco y bigotes*, durante un duelo: el hombre de bigote, viril, tendría que ser valiente, en cambio intenta protegerse cerca de los caballos y se pone a aspirar tabaco por la nariz. Luego, en los vv. 1076-1090, Belisa comenta el uso de la bigotera y su criada compara la boca de los hombres que aparece entre el cuero con los cocos de una mona disforme, animalizando al galán, que llama también *macho* (v. 1082, mulo, porque la bigotera, sobre la cara, asemeja a la cabezada y arneses con que se enjaeza a los animales). Más tarde, a la asociación risible entre el hombre con bigotera y un animal, se añade el comentario agudo de Belisa sombre el hecho de que Juan pueda llorar *con bigotes*, o sea, siendo un hombre (v. 1707), repetido en el v. 2413 (*llora con bigotera*) y reforzado por el sintagma *pucheros infantes* (v. 2414, los movimientos de la cara que preceden al llanto, sobre todo en los niños).

Volviendo al problema del léxico, una de las estrategias más productivas es el uso de hiperónimos en el caso de sustantivos muy específicos, por ejemplo: ‘cavall/o/i’ por *frisones*, v. 168, y por *bridón*, v. 1431, ‘coppa’ por *búcaro*, v. 202, vaso de barro fino y oloroso, y ‘dolce’ por *alcorza*, vv. 204 y 2755, pasta de azúcar, aunque en italiano existen los términos ‘frisoni’, ‘montare alla bravante’, ‘bucchero’ e ‘glassa’. A menudo a lo específico se une lo obsoleto y en estas ocasiones he preferido modernizar: ‘orecchini’ por *arracadas* (v. 16, un tipo de pendientes), ‘mantelli’ por *ferreruelos* (v. 120, un tipo de capa), ‘stoffa rara’ por *chamelote* (v. 240, un tejido hecho de pelo de camello), ‘tacco’ por *ponleví* (v. 399, una especie de zapatos de plataforma), ‘trine’ por *randas* (v. 560, encajes labrados), ‘rete’ por *jaulilla* (v. 577, un peculiar adorno para la cabeza), ‘ciabattine’ por *chinelas*

¹¹ Hay otras referencias a modos de pensar que son muy relevantes en la cultura de la época y en otros textos, pero no en esta específica comedia, por ejemplo el concepto de *obligación* en el sentido de vínculo que obliga a manifestar agradecimiento ejecutando una acción o dando algo (v. 262) y lo relacionado con el término *información* en la acepción de prueba de limpieza de sangre (v. 712). Asimismo hay costumbres femeninas que en esta comedia se mencionan de paso (vv. 403 y 1364) y que son fundamentales en otras comedias (por ejemplo en *El acero de Madrid*), como el uso de comer barro, que provocaba el hecho de tener la piel amarillenta y muchos problemas de opilación, la cual a su vez tenía como remedio la costumbre de beber las aguas ferruginosas, es decir *tomar el acero*. Finalmente, hay alusiones a creencias menos importantes, como la superstición según la cual empezar algo con el pie izquierdo es señal de mal agüero (v. 914) o la común opinión de que la primera palabra que dice un novio, cuando está a punto de casarse, es una necedad (v. 2733).

(v. 592, un tipo de calzado, a veces abiertos por detrás), ‘guanti color carminio’ por *guantes de achiote* (v. 913, rojo encendido, del nombre de los frutos de un árbol de América, cuyos granitos se usaban para tinturas), ‘d’oro’ por *leonado* (v. 1074, aunque significa rubio oscuro), ‘berretto e sciarpina’ por *montera y papahigo* (v. 1093, un tipo de sombrero con un casquete redondo que cubre frente y orejas, con una parte que puede cubrir el cuello y la cara, menos los ojos).

Por lo que se refiere a los juegos de palabras centrados en recursos del lenguaje figurado, propongo este esquema con la explicación y mi traducción, donde se pueden ver mis tentativas de sustituirlos para conservarlos o bien su eliminación:

<i>hay [mujeres] romas, hay pioquintas</i> (v. 405)	puede referirse a la nariz chata o aguileña, o bien a cuestiones religiosas	‘chi è pia e chi è un demonio’
<i>coger [...] los azahares de Valencia</i> (vv. 644-646)	possible juego entre parónimos: <i>azahares</i> ‘flores del naranjo’, símbolo del casamiento, y <i>azares</i> ‘desdichas inesperadas’	‘cogliere le zagara di Valenca’
<i>Almorzando unos torreznos/ con sus duelos y quebrantos</i> (vv. 730-731)	<i>duelos y quebrantos</i> es una dilogía, significa ‘tortilla de huevos y sesos’, pero también ‘dolor, lástima y aflicción’	‘stanno mangiando salsicce/ con le uova ed il maiale’
<i>...Parte el Cardona,/ verás que soy la maza. ¿Y yo? La mona</i> (vv. 1163-1164)	dos personas que andan siempre juntas	‘se Cardona/ parte sono camicia. Ed io che sono? Culo’
<i>vendrá a parar en un «fuese, y no hubo nada»</i> (v. 2012)	Como en el soneto de Cervantes a Felipe II «Voto a Dios que me espanta esta grandeza...» significa agigantar cuestiones insustanciales, o bien hablar mucho sin oportunidad	‘terminerà con un nulla di fatto’
<i>de la dicha dama [...]—que dicha le viene bien/pues que ninguna le falta—</i> (vv. 2100-2102)	el término <i>dicha</i> es una dilogía, participio del verbo decir y sinónimo de buena suerte, felicidad	‘della gaia dama [...]—e gaia le viene bene/ ché la gioia non le manca—’

<i>...ojitos de miz, [...] zape en el alma</i> (vv. 2201-2202)	las dos voces onomatopéicas se emplean para atraer y espantar a los gatos, respectivamente	ci invitano con gli occhiucci/ e ci scacciano nell'anima
<i>Cardona por lo picante</i> (v. 2390)	juego de palabras basado en el apellido Cardona y el cardo, planta con espinas	Cardona, per quanto punge

Mi breve experiencia de traductora me ha dejado la idea de que no solo la traducción refleja la transformación de las lenguas, sino que también es un trabajo constantemente *in fieri* que genera ‘arrepentimiento’: cada vez que vuelvo a leer esta traducción cambiaría alguna palabra, escogiendo otra entre las opciones posibles, o bien modificaría la estrategia que he usado en un fragmento dado. De hecho, la traducción es variable en el tiempo y el concepto de equivalencia es subjetivo y relativo, es decir que se pueden privilegiar tipos distintos de equivalencia, siempre sin traicionar el texto original, y mejorar la cercanía de la traducción a lo expresado por el autor, a través del ‘espejo’ del cambio de lengua y cultura.¹² En este sentido puedo afirmar que me topé con este problema nada más empezar la traducción de *Las bizarriás de Belisa*, en el mismísimo título de la comedia: la conversión al italiano del término *bizarriás*, al que se añade una serie de ocurrencias de la palabra en el texto en forma de sustantivo o de adjetivo, casi siempre con referencia a Belisa.

En italiano, hoy en día, la palabra *bizzarria* significa «stranezza, stravaganza, originalità», o puede indicar una «opera dell'ingegno scritta o eseguita con estro fantasioso e stravagante», acepciones a las que se puede añadir la más antigua «ira stizzosa, bizza», como en la frase de Boccaccio «per bizzarria gli comandò che quello che più gli piacesse facesse».¹³ En la época de Lope, según se lee en el *Tesoro* de Covarrubias (1611, 139v), significaba:

gallardía, lozanía. Algunos quieren que sea arábigo, biziara; otros dicen ser nombre vascuence, bizarriá y bizarro; y que vale tanto como hombre de barba, hombre de hecho, y así la bizarriá no solo se muestra en el vestido, pero también en el semblante, y en la postura de la barba y bigotes. O se dijo bizarro cuasi bigarro, nom-

¹² Según Pageaux (2001, 50), a través de una traducción, un texto aparece en el espejo de otra lengua y otra cultura, es decir un espejo que refleja una imagen distinta del mismo texto.

¹³ Saco las definiciones y la cita del diccionario *Treccani online*: <http://www.treccani.it/vocabolario/bizzarria/>.

bre francés que vale tanto como el que va vestido de diversas colores, porque bigarrer vale lo que en latin *variare*.

Haciendo hincapié en otros diccionarios de su época, Covarrubias menciona también «las flores blancas y amarillas, al-bihares, y de allí pudo ser biharria, el vestir de muchas colores» y el significado italiano de «duro de testa, fantastico cerebrosus».

Un siglo después, el *Diccionario* de la Real Academia Española (1726, 612) presenta tres acepciones del término: la primera remite a Covarrubias, «generosidad de ánimo, gallardía, denuedo, lozanía y valor», la segunda es nueva, «desorden, soltura o licencia», y la tercera se basa en el «lucimiento, esplendor en el porte, adorno y gala», tanto de la persona como de la familia y de la casa. Este vocabulario registra asimismo el adjetivo *bizarro*, el superlativo *bizarrísimo* y el adverbio *bizarramente*,¹⁴ reforzando los mismos campos semánticos; finalmente aparece el verbo *bizarrear* que describe exactamente el modo de ser y de actuar de Belisa en la comedia:

obrar con gallardía, ejecutar uno sus acciones con tal garbo, esplendor, lucimiento y lozanía, que parece sobresale y aventaja a los otros.

Tras el análisis de este pequeño corpus de usos, me pareció encontrar una buena equivalencia en los términos italianos ‘audacia’ y ‘audace’, del latín *audax*, que procede del verbo *audere, atreverse*. De hecho si go creyendo en lo acertado de esta solución para el título¹⁵ y del empleo de sinónimos y técnicas de compensación por lo que atañe a las demás ocurrencias, por exigencias métricas: destacan unos casos en los que el significado se acerca al del título (‘esuberanti’, v. 675; ‘intrepidi pensieri’, v. 848; ‘sdegno’, v. 1147; ‘sfrontatezza’, v. 1820; ‘provocazione’, v. 1952), otros en que prevalece el matiz de valor (‘gagliardia’, v. 2038; ‘pazzia valorosa’, v. 2112), otros donde sobresale la idea de extravagancia (‘stranezze’, v. 109; ‘eccentricità’, v. 2618). Sin embargo la ‘audacia’ no cubre perfectamente todo el abanico de mati-

¹⁴ *Bizarro* como «generoso, alentado, gallardo, lleno de noble espíritu, lozanía y valor» y «lucido, muy galán, esplendido y adornado», el superlativo como «muy adornado y galán, y también muy esforzado y valeroso» y el *bizarramente* como «gallardamente, garbosa y espléndidamente, con lozanía» (RAE 1726, 612).

¹⁵ En italiano una persona ‘audace’ es alguien valiente, que demuestra su valor sin miedo y se enfrenta a los riesgos, mientras que una *audacia* es un acto que implica coraje, una acción que sobresale por su osadía; a veces el adjetivo se emplea con el significado de provocativo, con referencia a la mirada por ejemplo; en otros casos designa algo muy original y novedoso. En sentido negativo puede indicar insolencia, descaro, exceso de riesgo, algo que suscita escándalo porque supera los límites comunes del pudore. Cf. el diccionario *Treccani online*: <http://www.treccani.it/vocabolario/audace> y <http://www.treccani.it/vocabolario/audacia/>.

ces de la *bizarria* y tuve que escoger otros términos que tienen que ver con la elegancia ('eleganza', v. 50, v. 785, 'elegante', acotación del v. 2646), con el esplendor ('splendore', v. 285, v. 548, v. 1016; 'splendida', v. 1359) y la hermosura ('bellezza', v. 1320)

Y volviendo ahora a leer mi traducción tengo también que admitir cuatro casos de 'arrepentimiento': uno donde no subrayé bastante bien la idea de elegancia en el vestir (v. 1455), uno en el que no puse de relieve la extravagancia de Belisa de forma marcada (v. 1865) y finalmente dos en los cuales habría tenido que usar palabras que reforzaran más la idea italiana de 'audacia' (vv. 1571 y 1735).

En resumidas cuentas, se confirma una vez más lo dicho por Umberto Eco en muchas ocasiones (por ejemplo 1995, 38-9) sobre la traducción como una posible interpretación de lo que el texto sugiere, a fin de volver a crear en el contexto lingüístico y cultural de llegada la intención y el sentido que el texto tenía en el contexto lingüístico y cultural de partida. Según Eco, el significado resulta de una pura conjeta y la llamada fidelidad depende de criterios que no son universales, ni normativos, pero sí válidos y congruentes dentro de una cultura y de un texto, y que permiten solucionar una por una las cuestiones específicas.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2009). «I testi del teatro classico spagnolo in Italia». *Nuova informazione bibliografica*, 1, 105-17.
- Arellano, I. (1998). «La exégesis del texto barroco. A propósito de 'La Dorotea' de Lope». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, 101-27.
- Bassnett Mc Guire, S. (1993). *La traduzione. Teorie e pratica*. Milano: Bompiani.
- Benjamin, W. (2007). «Il compito del traduttore». *Aut aut*, 334, 7-20.
- Buffoni, F. (a cura di) (1989). *La traduzione del testo poetico*. Milano: Guerini e Associati.
- Corti, M. (1976). *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.
- Cervantes, M. de (1625). *Dell'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia composta da Michiel di Cervantes Saavedra*. Trad. di L. Franciosini. Venezia: Andrea Baba.
- Cervantes, M. de (1841). *L'ingegnoso idalgo don Chisciotte della Mancia di Michele Cervantes di Saavedra*. Trad. di B. Gamba e F. Ambrosoli. Milano: Andrea Ubicini.
- Covarrubias Horozco, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Sánchez.
- Eco, U. (1995). «Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione». Nergaard, S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 121-46.
- Gentzler, E. (1998). *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*. Torino: Utet.
- Lefevere, A. (1998). *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Torino: Utet.

- Lotman, J.M. (1995). «Il problema della traduzione poetica». Nergaard, S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 257-64.
- Morgan, E. (1976). «Translating Poetry». *Scottish Review*, 2(5), 18-23.
- Pageaux, D-H. (2001). «La traduzione nello studio delle letterature comparative». *Testo a Fronte*, 24(1), 49-66
- Profeti, M.G. (1993). *Importare letteratura: Italia e Spagna*. Alessandria: Edizioni Dell'Orso.
- Profeti, M.G. (2002). «La recepción del teatro áureo en Italia». *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana Firenze*. Firenze: Alinea, 11-42.
- Profeti, M.G. (2018). «Teatro aureo e pubblico italiano». Innocenti, B. (a cura di), *La fortuna del 'Secolo d'Oro', per Marco Lombardi*. Firenze: Firenze University Press, 43-50.
- Real Academia Española (1726). *Diccionario de la lengua castellana [...]. Tomo primero*. Madrid: del Hierro.
- Steiner, G. (1994). *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Milano: Garzanti.
- Vega, L. de (1933). *Le bizzarrie di Belisa*. A cura di G. Marone. Torino: UTET.
- Vega, L. de (1963). «*Il cavaliere di Olmedo*». A cura di M. Socrate. *Terzo programma*, 2, 233-324.
- Vega, L. de (1985). *La nascita di Cristo*. A cura di C. Samonà. Torino: Einaudi.
- Vega, L. de (1989). *Teatro del Siglo de Oro*. A cura di M. Socrate. Milano: Garzanti.
- Vega, L. de (1996). *La dama sciocca*. A cura di R. Trovato. Venezia: Marsilio.
- Vega, L. de (2003). *Peribáñez e il commendatore di Ocaña*. A cura di B. Fiorellino. Milano: Rizzoli.
- Vega, L. de (2006). *Il can dell'ortolano*. A cura di B. Fiorellino. Napoli: Liguori.
- Vega, L. de (2008). *La finzione veritiera*. A cura di M.T. Cattaneo e M. Vecchia. Milano: CUEM.
- Vega, L. de (2012). *L'audace Belisa*. A cura di K. Vaiopoulos. Firenze: Alinea.
- Vega, L. de (2014). *Il teatro spagnolo dei Secoli d'oro*. Milano: Bompiani.

Treinta y cinco años traduciendo a Calderón

Erik Coenen
Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract This article revolves around the translation into Dutch of *La vida es sueño* composed by the author, and englobes aspects ranging from the translation strategy and the revision process to the difficulties encountered to get it published and performed, while showing to what an extent circumstances, often of casual nature, influenced the project. The Author also discusses his subsequent translations of other plays by Calderón and Lope de Vega, and how his translation strategy evolved, partially, again, due to fortuitous circumstances.

Keywords Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Translation. *Het leven is droom*. *Amar después de la muerte*. *A secreto agravio, secreta venganza*.

Índice 1 Génesis de una traducción. – 2 El desenlace. – 3 De *La vida es sueño* a *Amar después de la muerte*. – 4 *A secreto agravio, secreta venganza*. – 5 De Calderón a Lope. – 6 Por fin, del libro a la escena.

1 Génesis de una traducción

Mi traducción de *La vida es sueño* fue la primera que emprendí, aunque no la primera que publiqué, puesto que su gestación se alargó casi dos décadas. El proyecto y su ejecución, así como los proyectos traductores posteriores que generaron, están tan íntimamente ligados a mi propia biografía vital y académica que resulta imposible explicar aquellos sin referirme una y otra vez a esta. Este artículo adquirirá, por lo tanto, inevitablemente rasgos de un esbozo autobiográfico, pero confío en que conseguirá ofrecer, de paso, una impresión

del tipo de factores, a menudo caprichosos y casi fortuitos, que pueden influir en la elección de obras para su traducción en una lengua determinada en un momento determinado.

Inicié mi primera lectura de *La vida es sueño* en las navidades de 1985, siendo estudiante de segundo curso de licenciatura en Lengua y literatura española en la Universidad de Ámsterdam. El hoy ya difunto profesor Jan Bakker – cuyas publicaciones se cuentan con los dedos de una mano, pero cuyas clases, impregnadas siempre de una sólida convicción de la profunda *importancia* de la literatura, fueron las mejores que disfruté en mi época estudiantil – había anunciado que su asignatura giraría en torno a la obra maestra de Calderón, de la que yo desconocía hasta el título. Adquirí un ejemplar de la edición de Ciriaco Morón en la librería académica por excelencia en Ámsterdam, Atheneum (donde hoy, ¡ay mísero de mí!, ya no se encuentra ningún texto español anterior al siglo XX) y recuerdo mi asombro al enfrentarme con los versos iniciales y la nota más larga que había encontrado nunca a pie de página. Pero recuerdo sobre todo la experiencia de leer, por primera vez, el primer soliloquio de Segismundo, del que aún no sabía que era célebre, pero que yo acabaría, al poco tiempo, sabiéndome de memoria sin proponérme-lo. Mi dominio del español dejaba mucho que desear, de modo que había partes del soliloquio que me costaba entender – de hecho, hay algún giro cuyo sentido me sigue resultando dudoso hoy. Lo que me impactó fue sin duda la calculada interacción entre forma y contenido, las simetrías verbales, la fecundación mutua entre la dialéctica y la poesía. Entendí inmediatamente que lo que decía Segismundo solo podía ser dicho en la forma poética en la que lo decía; que si Calderón hubiese elegido otra forma estrófica para el soliloquio que no fuese la décima, no habría podido ser el mismo soliloquio. Los profesores siempre me habían dicho que en literatura, forma y contenido son inseparables; creo que aquel día entendí por primera vez lo que significaba esa máxima.

Inmediatamente me surgió con fuerza una pregunta. ¿Sería posible reproducir este soliloquio en neerlandés? ¿Convertir la hazaña verbal de Calderón en una hazaña equivalente en mi lengua? ¿Tejer décimas con los mismos hilos retóricos y dialécticos que los manejados por el príncipe de Polonia en español? Interrumpí la lectura para entretenerme probando rimas y octosílabos holandeses; y con esos malabarismos verbales, se me hizo tarde, pero cuando por fin me acosté, Segismundo ya había pronunciado sus primeras siete décimas en neerlandés.

En efecto, eran décimas: había conseguido un resultado formalmente correcto, siete estrofas de diez versos, cada uno de cuatro pies trocaicos, y con las rimas colocadas allí donde las exige la décima espinela. No me satisfacían del todo mis décimas, pero las seguí retocando en los días siguientes y sentí que el experimento ha-

bía empezado de forma alentadora. Me dije que, para poder mostrar al mundo los 70 versos que había traducido, tendría que añadir primero los 3249 que faltaban para completar la traducción. Así que me puse a la tarea.

De modo que, absurdamente, inicié la traducción de *La vida es sueño* antes incluso de haber concluido la primera lectura de la pieza. Tenía aún escasos conocimientos de la literatura del Siglo de Oro y un concepto poco escénico de los textos dramáticos. Ignoraba que se seguían representando obras pertenecientes a la misma tradición que *La vida es sueño*. El inicio de la traducción fue, más que un acto de amor constante, la respuesta a un repentino flechazo: impulsiva, impetuosa y sin más conocimientos del ser amado que los que sugería la primera, deslumbrante impresión. Al convertirse en un proyecto de mayor envergadura, tuve que dedicarle un esfuerzo sostenido en el tiempo, pero la estrategia traductora ya había quedado fijada en la táctica improvisada inicialmente. Si las décimas iban a ser décimas, también las silvas tendrían que ser silvas, las redondillas, redondillas y las octavas, octavas.

El mayor problema surgió, por supuesto, con los romances, puesto que la fonética del holandés es mucho menos adecuada que la española para una asonancia repetida a lo largo de cientos de versos. Para cada romance del original elegía yo una asonancia que me prometiera unas cuantas soluciones, pero algunas resultaron en la práctica francamente difíciles de sostener. En consecuencia, el discurso de Clotaldo del principio del segundo acto (vv. 986-1094 del original, en *e-a*) se quedó condensado en menos versos por falta de asonancias, y en la réplica de Basilio (vv. 1095-1165) la asonancia elegida cedió el lugar a otra diferente; pero iba consiguiendo mi meta de realizar una traducción que respetara el sistema polimétrico del original.

En esta tarea gasté mis tardes, descuidando mis incipientes amistades en la facultad y las asignaturas que no conseguían despertar mi interés. Quería conocer a fondo a mi nuevo amor, y la orientación de mis estudios a partir de aquel momento se explica enteramente por tal deseo. Adquirí al poco tiempo, en un viaje a Madrid, el tomo de Valbuena Briones dedicado a los dramas de Calderón, y de su lectura derivó mi trabajo final de licenciatura (*No fuerzan, si inclinan: el motivo del vaticinio en los dramas de Calderón*). El trabajo incluyó un soneto dedicatorio al poeta, que en mi español de extranjero ya expresaba una fuerte conciencia de cómo mi destino vital se había quedado entrelazado con la obra del poeta:

Sublime tejedor de finas tramas
y montes densamente enmarañados;
engendrador de monstruos despeñados
al mar, al precipicio o a las llamas:

me inquietan los funestos panoramas,
de agüeros, vaticinios, sueños, hados,
oráculos y astrólogos poblados,
que el desconcierto entonan de tus dramas.

Si desenredas cómo el albedrío
se libra de la fuerza del destino
y vence las pasiones del instinto,

se enreda tu destino ya en el mío.
Y yo, ¿qué causas hoy predetermino?
Es el tiempo, don Pedro, un laberinto.

El «laberinto» cuya mención cierra el soneto es, por supuesto, también el laberinto que menciona Segismundo en su soliloquio y el de los versos iniciales de Rosaura; pero sobre todo alude a la metáfora del laberinto del tiempo que había encontrado en otro autor deslumbrante: Borges. Aunque de este me consta que no le interesaba mucho Calderón, yo percibía y sigo percibiendo un vínculo entre los dos poetas. De hecho, la primera traducción mía que llegó a la imprenta fue una selección de 46 sonetos y 4 poemas largos del argentino (*De onzichtbare roos*, 1995), traducidos todos respetando la rima y la métrica del original, decisión esta sobre la que no reflexioné un solo instante, y que no estaba fundamentada en ninguna teoría traductora sino en aquella intuición inicial que me guiaba cuando probé mi mano con las décimas de Segismundo.

Pero mi traducción primera seguía inédita. Las editoriales a las que se la ofrecía la rechazaban, aduciendo que no publicaban textos teatrales, o que no publicaban traducciones, o que no publicaban textos antiguos. Cuando me enteré – no recuerdo cómo – del propósito del director escénico Willibrord Keesen de representar la obra, me puse en contacto con él y me puse a revisar la traducción febrilmente antes de ofrecérsela. Keesen aceptó el texto mecanografiado que le envié, le impartí unas clases de métrica española y él, finalmente, hizo su propia adaptación para seis actores con su compañía Theaterplatform. Era 1991 y la traducción aún estaba cercana a su primera versión. Todavía quedaban quince años de revisiones hasta su publicación en libro.

Con el paso del tiempo había ido conociendo la tradición traductora de *La vida es sueño*. Había examinado la traducción anónima en alejandrinos pareados de 1647, que ha sido atribuida a un tal Schouwenberg – traductor misterioso que, según mis conocimientos actuales, probablemente nunca existió –, la primera conocida a lengua alguna. Leí, admiré y sigo admirando la de Abraham Seyne Kok (1871), quien diseñó para la tarea su propio sistema polimétrico basado en el pie yámbico acentual. Menos memorables me parecieron las de Gerard

den Brabander (1954) y Dolf Verspoor (1979). Había podido constatar, además, que, después de la primera traducción (que se publicó como '*t Leven is een droom* pero también como *Sigismundus, príncipe van Poolen*, 'Segismundo, príncipe de Polonia') se acostumbraba seguir a los románticos alemanes titulando la obra *Het leven, een droom* ('La vida, un sueño'). De modo que cuando vi anunciada para 1993 una puesta en escena de la obra con tal título, comprendí que se iba a manejar una traducción antigua, por lo que me puse en contacto con la directora Liesbeth Coltof para llamar su atención sobre mi traducción. Me pidió el texto, se lo proporcioné, y no supe más de ella. Un mes antes del estreno volví a contactarla, y me dijo que, en vez de usar mi traducción, se había 'inspirado' en la mía y en la de Verspoor simultáneamente. Como su explicación sonaba a una justificación transparente del impago de derechos de autor, contacté con Verspoor, al que de ese modo llegué a conocer un año antes de su muerte y ya harto cansado y enfermo. Me dijo que su traducción la había realizado quince años antes, a contrarreloj y con desgana, para la Haagsche Comedie, y que se desmarcaba del resultado y del asunto. Solicité a la compañía el texto del montaje y pude comprobar que no era otra cosa que una versión muy recortada de mi traducción, que dejaba cojos muchos versos y estrofas. Molesto con la versión y, sobre todo, con la actitud de la directora, la obligué con la ayuda de una abogada a ofrecerme una remuneración digna. Hago constar, ahora, que habría aceptado una remuneración simbólica si Coltof no hubiese intentado eludir sus obligaciones.

Mi entrega al estudio de la literatura antigua española, fruto del descubrimiento de las décimas de Segismundo, me había proporcionado unos conocimientos poco corrientes en los Países Bajos, que fueron claves para conseguir, al poco tiempo de licenciarme, un puesto de docente en la Escuela Superior de Utrecht, desde donde pasaría años más tarde a la Universidad de Nimega. Escribí dos manuales, no mucho menos prematuros que mi traducción de *La vida es sueño*, sobre la literatura antigua española. La editorial Bijleveld empezó a encargarme la traducción de manuales de filosofía del inglés y del español. De modo que mi nombre iba apareciendo en la portada y el frontispicio de sucesivos libros, pero seguía sin publicar 'mi' Calderón. No recuerdo en qué año Jan Kuijper, de la editorial Querido, me aseguró por primera vez que la obra - o la traducción, o ambas - le parecía una «joya», y se comprometió a publicarla; el caso es que posergó la publicación año tras año, repitiendo siempre el calificativo, hasta que dejé de tomar en serio su compromiso, sobre todo conforme iba descubriendo que adquiría compromisos verbales similares con otros muchos autores y traductores.

Yo publicaba también desde 1991 poemas míos en la revista literaria *De Tweede Ronde*. Entre estos figuraba a partir de 1998, por entregas y con el título intencionalmente ridículo de la *Antropiade*,

lo que solo puedo resumir como una versión burlesca de la historia universal. En torno al cambio de siglo la editorial Papieren Tijger de Breda, surgida del mundo de los *okupas*, me contactó ofreciéndome la publicación del engendro entero en libro. Recibí el ofrecimiento con cierta tristeza, por creerme incapaz de acabar la fragmentaria epopeya burlesca; pero se me ocurrió un plan alternativo. Me reuní con el director de la editorial, Paul de Ridder, y le confesé que la obra estaba sin terminar y que probablemente lo seguiría estando siempre; pero que tenía una traducción de *La vida es sueño* que pedía a gritos ser publicada, así como una novelita de Unamuno (*San Manuel Bueno, mártir*), también realizada en mi época estudiantil e igualmente inédita. Aceptó publicar ambos textos. ¡Por fin mi *Het leven is droom* iba a ser un libro!

Al repasar la traducción, decidí que era muy mejorable. Le pedí a Paul empezar por Unamuno para tener unos años para hacer una última revisión cuidadosa de la traducción de Calderón, cuyos defectos, cuando volví a leer el texto, me parecían clamorosos. Pulí la traducción más con el oído que con otra facultad, y pensando, más que para versiones anteriores, en el trabajo del actor, sin volver a mirar apenas el original, que por otra parte ya me sabía casi entero de memoria. A lo largo de los años, el título había fluctuado entre *Het leven is droom*, sin artículo, y *Het leven is een droom* ('La vida es un sueño'), con él.¹ La decisión definitiva, sobre la que sigo teniendo mis dudas, se tomó en una de las reuniones semanales de la ya mencionada revista *De Tweede Ronde*, cuyos redactores se juntaban los jueves en el café Mulliners acompañados de escritores y traductores asociados a la revista. Allí se debatió entre las dos opciones; recuerdo que estaban Anne Stoffel y Hans Boland - autores de magníficas traducciones de poesía rusa -, el latinista Wiebe Hogendoorn (traductor de las *Tristia*, de Teócrito, de Emily Brontë), Ike Cialona (traductora de Dante y de Ariosto), Peter Verstegen (Petrarca, Rilke, Shakespeare, Beaudelaire...) y el taciturno reaccionario Monse Weijers. Se adujo, por un lado, que la versión con artículo generaba connotaciones positivas indeseadas - 'La vida es una maravilla' - y, por otro, que la versión sin artículo chirriaba un poco por tratar el segundo sustantivo como incontable. Alguien citó, previsible pero oportunamente, que Shakespeare también lo trata así («such stuff as dreams are made on»). Los traductores de *De Tweede Ronde* no eran precisamente abstemios, de modo que el consenso final a favor de la omisión del artículo puede deber algo al excelente vino de Mulliners. *Het leven is droom*.

¹ La cuestión ha traído de cabeza a más traductores: véase Antonucci 2011.

2 El desenlace

Por esas fechas, ya había tomado la insólita decisión de renunciar a mi puesto en la Universidad de Nimega y me estaba trasladando gradualmente a Madrid. Culminé el traslado en abril de 2006, con un viaje desde Holanda a España en un coche que contenía, aparte de varias cajas de libros, una carpeta con las galeradas de *Het leven is droom*. Había acordado con Paul que aprovecharía el tédio del viaje para limar algún detalle que seguía sin contentarme, y que mandaría mis últimas correcciones nada más llegar a Madrid. No se preveían grandes cambios en el texto, puesto que ya estábamos en la fase de pruebas y, a fin de cuentas, ya llevaba dos décadas de trabajo intermitente sobre la traducción. En ese viaje pasó algo imprevisto que es imprescindible comentar aquí; pero para poder explicarlo, es ineludible comentar primero algunas dificultades específicas de la traducción.

Las cuatro décimas de Segismundo que habían desencadenado tantas cosas en mi vida, y en las que el príncipe contrasta su falta de libertad con el privilegio que gozan las aves, los brutos, los peces y los arroyos, encierran una dificultad técnica considerable. En cada décima, el verso final acaba en la palabra *libertad*, por lo que son necesarias dos palabras terminadas en *-ad* para proporcionar las rimas de los versos sexto y séptimo de la estrofa. En holandés, *libertad* se dice *vrijheid*, palabra que apenas admite rimas, por lo que opté, desde la primera versión, por concluir cada décima con el verso «...moet met minder vrijheid leven?» ('...¿con menos libertad he de vivir?', con el verbo al final), que ofrecía más opciones de rima. En holandés se producía además un segundo problema no menor con el inicio de las décimas. *Nace*, en español, consume solo dos sílabas del verso, o incluso una si hace sinalefa. En las lenguas germánicas, el verbo correspondiente a *nacer* suele ser pasivo, y así el holandés, para decir *nace el ave* o *nace el pez* necesita casi un verso entero, con un participio al final. Yo había optado por aceptar este hecho y traducir «Ook de vogel wordt geboren...» ('También el ave nace...'), «Ook het roofdier wordt geboren...» ('También el bruto nace...'), etcétera. En consecuencia, en las cuatro décimas, el verso inicial terminaba en la misma palabra, *geboren*, en la que tenían que rimar los versos cuarto y quinto, de modo que seis de las diez rimas ya iban predefinidas por los versos inicial y final:

..... <i>geboren</i>	(a)
.....	(b)
.....	(b)
.....- <i>oren</i>	(a)
.....- <i>oren</i>	(a)
.....- <i>even</i>	(c)
.....- <i>even</i>	(c)
.....	(d)
.....	(d)
<i>moet met minder vrijheid leven.</i>	(c)

De modo que las exigencias de la rima condicionaban ferozmente la articulación exacta de las cuatro décimas, y como traductor gozaba de menos libertades que el propio poeta para permitir que la rima me sugiriera ideas ajenas al plan original: las estrofas tenían que conformarse, dentro de límites razonables, a la retórica y el sentido que les había imprimido el primer poeta. De ahí que, en la sucesivas revisiones de la traducción, volví una y otra vez a estas cuatro estrofas, que a fin de cuentas habían impulsado y justificado todas las demás; pero sin conseguir nunca estar del todo satisfecho, chocando siempre con las limitaciones impuestas por la rima. De repente, en aquel viaje de vuelta en coche, un día antes de entregar las ultimísimas correcciones, y ya encontrándome entre París y Burdeos, se me ocurrió la posibilidad de iniciar las estrofas con una construcción gramatical alternativa, que me generaba más libertad. ¿Qué pasaría - me dije - si empezaba las estrofas con el equivalente neerlandés de «Apenas nacido, el ave...», «Apenas nacido, el bruto...», etcétera? Significaba alejarme más del sentido original, pero de repente me sentí un Segismundo desencadenado. ¡Se me abrió un abanico de posibilidades que nunca había podido explorar! Partiendo de esta construcción alternativa, la sintaxis del holandés me permitía además retrasar en la frase la mención del ave, del bruto, del pez y del arroyo y probar todo tipo de soluciones nunca probadas. Me lancé a explorar el terreno recién descubierto y me puse febrilmente a construir décimas en él.

Había quedado en Irún con mi buena amiga Maite Otaegui. Llegado a la ciudad fronteriza, aparqué el coche, saqué mi cuaderno y apunté apresuradamente las cuatro décimas que en escasas horas se habían formado en mi mente. Ya no habría tiempo para revisiones. Cené con Maite y su marido Fred, me quedé a dormir y al día siguiente seguí hacia Madrid, donde pasé la nueva versión de las cuatro décimas de Segismundo al ordenador, adjunté el documento a un mensaje electrónico en el que pedía disculpas a la editorial por la envergadura de la enmienda, pulsé *enviar y... alea jacta erat*. De este modo las sucesivas versiones de las cuatro décimas, limadas y pulidas durante casi veinte años, fueron sustituidas, en el último momento, en gran parte por otras que, si bien mantenían globalmente intacta la

segunda mitad de cada décima, cambiaron radicalmente la primera. Creo que puede resultar de interés recoger aquí las dos versiones:

Penúltima versión

Ook de vogel wordt geboren,
die, met bontgekleurde wieken,
als hij amper 't ochtendkrieken
zijn getsjilp heeft laten horen,
reeds de ether wil doorboren
in een dartel vrijheidstreven,
boven 't warme nest verheven
dat hem toch zo veilig hield;
en moet ik dan, meer bezield,
toch met minder vrijheid leven?

Ook het roofdier wordt geboren,
met een fraai gevlekte vacht
en is amper, in zijn pracht,
sterrenbeeld van 't ochtendgloren,
of zijn vacht kan zó bekoren
dat de jacht op hem bedreven
hem de wreedheid in zal geven
van het beest van 't labyrinth;
en moet ik, met beet'r instinct,
toch met minder vrijheid leven?

Ja, de vis wordt ook geboren,
voortgebracht door wier en slijk,
en trekt amper door het rijk
van het schuim zijn eerste voren
of zijn sporen gaan verloren
in de golven die 'm omgeven,
als hij zijn geschubde steven
wendt en voortjaagt naar zijn gril;
en moet ik, met vrijer wil,
toch met minder vrijheid leven?

Ook de bergbeek wordt geboren,
als een slang die glanst en fonkelt,
en kruipt nauwelijks, gekronkeld,
tussen bloemen door naar voren
of hij heeft voor aller oren
reeds zijn loflied aangeheven
op de weidsheid, hem gegeven
door Wie allen vrijheid geeft.
en moet ik, een mens, die leeft,
toch met minder vrijheid leven?

Última versión

Net geboren, bont bevleugeld
als een veldboeket met wieken,
heeft de vogel —'t ochtendkrieken
als een pluimentuil verheugend—
zich al rap en onbeteugeld
naar het hemelruim verheven,
liever dan aan 't nest te kleven
dat hem warm en veilig hield;
en moet ik dan, meer bezield,
toch met minder vrijheid leven?

Net geboren en bedeeld
met een fraai gevlekte vacht,
heeft het roofdier —in zijn pracht
net een levend sterrenbeeld—
reeds zijn eerste prooi gekeeld
met een woestheid ingegeven
door de jacht op hem bedreven
in zijn eigen labyrinth;
en moet ik, met beet'r instinct,
toch met minder vrijheid leven?

Net geboren uit het slijk,
als uit wier en slijm gedolven,
maakt de vis —die danst op golven
een geschubde boot gelijk—
heel de zee al tot het rijk
van zijn lustig vrijheidstreven,
waar hij dartelt, om het even
waar naartoe, conform zijn gril;
en moet ik, met vrijer wil,
toch met minder vrijheid leven?

Net geboren, net op gang,
tussen bloemen zilver fonkelend,
heeft de beek —door velden kronkelend
als een kristallijnen slang—
reeds de kabbelende zang
van zijn loflied aangeheven
op de weidsheid hem gegeven
door Wie allen vrijheid geeft;
en moet ik, een mens, die leeft,
toch met minder vrijheid leven?

Hasta el día de hoy, no estoy seguro de cuál es más sólido, el edificio cincelado pacientemente a lo largo de veinte años, o la nueva construcción levantada en unas escasas horas sobre los cimientos de aquel.

3 De *La vida es sueño* a *Amar después de la muerte*

La traducción mereció alguna reseña. A Maarten Steenmeijer (*De Volkskrant*) mi epílogo le resultó pedante, pero alabó la traducción. Lieve Behiels (*Filter*) compartía su entusiasmo e invitó a directores escénicos a convertir mi texto en espectáculo. El hecho es que, como poema dramático, el texto publicado es - de eso estoy convencido - bastante mejor que el usado por Keessen y por Coltof; pero pasarían años sin que el mundo escénico mostrara un interés renovado. Yo, por mi parte, me puse a traducir otra obra de Calderón, en cuya elección intervinieron varios factores.

Por un lado, la necesidad imperiosa de escribir una tesis doctoral. En mis años de docencia en la Universidad de Nimega, había iniciado un complejo estudio (o ‘investigación’, como se dice ahora, copiando el léxico de las ciencias) con ese fin, al que pensaba dedicar varias décadas. No era nada fuera de lo común en Holanda ser profesor universitario sin ser doctor, pero en España sí lo era y en seguida me di cuenta de que, si algún día querría retomar la docencia universitaria, tener tal título sería *conditio sine qua non*. Buscando un tema más abordable opté por preparar una edición crítica de una comedia de Calderón. Hablé de ello con Carlos Alvar, el único catedrático de universidad al que conocía en España, y me dijo que confiaba en mis capacidades, que aceptaba ser mi director de tesis, pero que él, como medievalista y romanista, poco podía aportar a un estudio sobre Calderón. Incurablemente individualista, acepté felizmente su ‘dirección’ tan poco impositiva. Me matriculé en la Universidad de Alcalá y aprobé los ineludibles cursos de doctorado mientras exploraba el terreno de mi estudio. Lo cierto es que nunca me había interesado mucho por la crítica textual, ni nadie me había enseñado esa disciplina, así que tuve que enseñármela a mí mismo. Necesitaba una comedia apasionante de la que no existía una buena edición, y vacilaba entre *Darlo todo y no dar nada* y *Amar después de la muerte*.

Esta última parecía, de entrada, más interesante desde el punto de vista de la crítica textual; y había otra consideración a tener en cuenta. La sociedad holandesa, siempre tan tranquila, se había visto agitada en los años precedentes por la irrupción del político populista Pim Fortuyn y su posterior asesinato, así como por otro asesinato afín, el del cineasta Theo van Gogh, por un integrista musulmán. La convivencia entre la población autóctona y los inmigrantes musulmanes de primera y segunda generación se revelaba llena de tensiones que se agudizaron con estos sucesos. Me pareció que *Amar después de la muerte* tendría un interés especial en tal contexto, puesto que el público teatral neerlandés vería inmediatamente reflejadas en las tensiones entre los cristianos viejos y los moriscos de la obra las tensiones sociales presentes. De modo que, para no repartir mi atención entre dos temas, opté por editar y traducir la obra simultánea-

mente; así podría seguir trabajando y doctorarme al mismo tiempo.

Acordé, pues, con la misma editorial Papieren Tijger, añadir a *La vida es sueño* una segunda traducción calderoniana, esta vez realizada en mucho menos tiempo pero, espero, también con más madurez. Dediqué, de manera intermitente, unos tres años a la pieza que en holandés se llamaría *Liefde na de dood*. Me había mudado, con mi pareja sentimental Esther Rojas, a la Sierra de Guadarrama, y no pocas redondillas y décimas fueron resueltas en paseos solitarios por el monte, dignos de Machado o Maeztu. De hecho, el método de traducir caminando, oxigenando el cerebro, se convirtió en mi *modus operandi* habitual. No veía motivos para variar la estrategia básica ya empleada con *La vida es sueño* de respetar las formas poéticas del original, aunque con una excepción importante. El problema de los romances, sobre cuya solución siempre había tenido dudas, ahora lo simplificaba optando por el equivalente de octosílabos blancos. Por otra parte, sentí como verdadero regalo de Calderón el disparatado español macarrónico (o *cuscúsico*) del gracioso morisco Alcuzcuz, no solo por el placer que me proporcionaba la búsqueda de deformaciones verbales cómicas equivalentes en neerlandés, sino porque al mismo tiempo me solucionaba problemas prosódicos y de rima. El caso generó problemas de traducción muy peculiares. Cuando Alcuzcuz, por ejemplo, deforma los nombres y títulos de don Juan de Austria, el Marqués de Mondéjar, el Marqués de los Vélez, Sancho de Ávila y don Lope de Figueroa (vv. 1503-1510), es probable que al público holandés algunos de los nombres reales le resultaran tan exóticos y tan difíciles de retener en la memoria como sus respectivas deformaciones grotescas. Algo similar sucede con conceptos como el de morisco. Estas consideraciones me justificaban, creo, para cargar más lo absurdo de las deformaciones, incluyendo el cambio de «morisk» a «mollusk» ('molusco'):

Original

...muy cerca dejó
don Juan de Andustria en campaña,
a quien decir que compaña
el gran Marqués de Mondejo
 con el Marqués de Luzbel,
y el que fremáticos doma,
don Lope Figura-roma,
y Sancho Débil con él.

Traducción

...don Goewan van Oisterwijk,
en hij meeneemt de Makries...
de Makries van Lekkervies,
de Makreel van Modderdijk,
 de Makroon van Appelvla
en Verlope Figoerant:
komen naar Poegaraland
ons mollusken achterna.

Dediqué más tiempo y cuidado a la traducción que a la tesis doctoral que acabé defendiendo precipitadamente – con un *cum laude* claramente inmerecido – tres años antes de publicar aquella. A diferencia de mi traducción de *La vida es sueño*, que como ya señalé recibió alguna reseña elogiosa, y que además fue adoptada por la Escuela Dramática de Amberes como lectura obligatoria para cada nueva promoción de estudiantes, *Liefde na de dood* pasó totalmente desapercibida y se defraudaron mis esperanzas de interesar a un director teatral por la obra.

4 **A secreto agravio, secreta venganza**

Intervino el azar. Se convocó una plaza de profesor asociado en el área de Teoría de la literatura y Literatura comparada en la Universidad Complutense, y me enteré por pura casualidad el día antes del cierre del plazo para la presentación de solicitudes. Reuní rápidamente toda la documentación que pude, rellené la solicitud y gané, ante mi propio asombro, la plaza. Puede que por error: el catedrático del área, don Antonio García Barrio, me convocó a su despacho en los primeros días y, acaso distraído por la grave enfermedad de su esposa, me insistió en lo bien que venía al departamento la llegada de «un germanista como usted». No me atreví a desmentir el epíteto, pero me consideraba hispanista y entendí que tenía que reinventarme como comparatista o como teórico de la literatura.

Al poco tiempo de mi entrada en el departamento inicié otro apasionante proyecto calderoniano. Los escuetos datos que ofrecía el *Manual bibliográfico calderoniano* sobre la comedia *La selva confusa* habían despertado mi interés por el manuscrito autógrafo de dicha obra, que empecé a estudiar detenidamente. Había explorado el teatro de Calderón como traductor y como filólogo, pero siempre había albergado el deseo secreto de hacerlo también desde la perspectiva escénica; de modo que, al descubrir la gracia del enredo de *La selva confusa*, decidí lanzarme a dirigir un montaje de la comedia, y conté para ello con la valiosa ayuda de Esther. Dadas las elevadas cifras de paro entre los actores, y dado el deseo de muchos de ellos de poder representar alguna vez un clásico en verso, fue más fácil de lo que me había imaginado reunir a un grupo de actores dispuestos a dejarse dirigir por un holandés sin experiencia, sin dinero y sin productor. Autodidacta reincidente, me puse a la tarea de aprender sobre la marcha cómo se dirige una compañía teatral. Los actores de la compañía, que bautizamos La Redondilla, hicieron un trabajo magnífico para compensar los defectos de la dirección. Conseguimos ser contratados para representar la pieza durante el mes de junio de 2011 en el Teatro Casa de Vacas en Madrid. Con la gestora del teatro, Susana Solé, acordamos hacer un segundo montaje

para la temporada siguiente, y yo quería que esta vez fuese una tragedia. Vacilé entre *Los cabellos de Absalón* y *A secreto agravio, secreta venganza* y optamos finalmente por la segunda. Una circunstancia que nos preocupaba era que Esther y yo estábamos en lista de espera para una adopción internacional, y sabíamos que, una vez que esta se hiciese realidad ya no tendríamos energía para seguir montando teatro. Así que tuvimos la precaución de preparar ya el nuevo montaje en la primavera de 2011. Pero precisamente en esos meses nos fueron ofrecidos en adopción dos hermanos húngaros, que fuimos a recoger en el mes de junio, poco después del estreno de *La selva confusa*, dejando en manos del actor Juanma Casero (que hacía de Fadrique) la gestión de las funciones. Durante nuestra estancia en Hungría, nos fue comunicado que, apenas una semana después de la última función, Susana Solé había sido despedida de manera fulminante por el recién nombrado concejal de cultura del Distrito del Retiro, Ángel Garrido (el mismo que más tarde presidiría la Comunidad de Madrid). Entendimos que nuestra protectora ya no estaba en condiciones de protegernos, y que el nuevo montaje no iba a estrenarse, pues no teníamos nada firmado sino solo un acuerdo oral con una gestora caída en desgracia. Así terminó nuestro segundo proyecto teatral como terminan tantos proyectos teatrales, sin más funciones que dos preestrenos realizados antes de nuestro viaje a Hungría.

Lo relevante de esta anécdota en este lugar es que, después de la experiencia satisfactoria de simultanear la edición y la traducción de *Amar después de la muerte*, había decidido acompañar el montaje de dos proyectos relacionados con él: una edición crítica - que acabaría publicándose en Cátedra (2011) - y una traducción. De modo que mi tercer Calderón holandés fue, en realidad, un efecto colateral de un proyecto teatral que nunca superó la fase de los preestrenos.

Para *Geheime wraak voor een geheime krenking* - que así se titularía la nueva traducción - relajé un poco más las exigencias de fielidad formal al original. Los romances los traduje esta vez en endecasílabos sueltos, forma más fácil de reconocer para el lector o espectador neerlandés, acostumbrado como está al verso de Shakespeare, cuya prosodia es habitualmente respetada en las traducciones al holandés. En uno de los soliloquios sustituí las redondillas por cuartetas de rima cruzada, simplemente porque conseguía así, a mi juicio, un resultado más impactante como poesía dramática. El caso podría interesar al lector. El pasaje en cuestión (vv. 2526-2545) arranca con cuatro estrofas regidas por el adverbio *bien*:

Bien habemos aplicado,
honor, con cuerda esperanza,
disimulada venganza
a agravio disimulado.

Bien la ocasión advertí
cuando la cuerda corté,
cuando los remos tomé
para apartarme de allí,
haciendo que pretendía
acercarme; y *bien* logré
mi intento, pues que maté
al que ofenderme quería
—testigo es este puñal—,
al agresor de mi afrenta,
a quien di en urna violenta
monumento de cristal.

Bien en la tierra rompí
el barco, dando a entender
que esto pudo suceder
sin sospecharse de mí.

Bien no puede traducirse literalmente aquí, al menos sin invertir la frase. Opté por *listig*, ‘con astucia’; pero fue sobre todo el afán de respetar la retórica del pasaje lo que impuso la sustitución de octosílabos por endecasílabos:

Hoe *listig* hebben daar mijn eer en ik,
na eerst met het benodigde geduld
te wachten op het juiste ogenblik,
mijn wraak voor een verhulde grief verhuld;
want *listig* heb ik de gelegenheid
gegrepen om het meertouw door te snijden
en, veinzend dat ik naar de overzijde
wou roeien, 't vaartuig uit het zicht geleid,
en *listig* maakte ik de arbeid af
—zij deze dolk de bloedige getuige—
en *listig* deed ik met mijn grief de vuige
verleider zinken in een vloeibaar graf,
en *listig* sloeg ik, eenmaal weer aan wal,
waar niemand mij kon zien, de boot aan stukken
waardoor het aangenomen worden zal
dat hij rampzalig kon verongelukken.

En ningún pasaje de *A secreto agravio, secreta venganza* es tan evidente la interdependencia entre forma y contenido como en el sone-to que dedica el criado Manrique a la cinta verde de la criada Sirena (vv. 2312-2325). Como ocurre en muchos sonetos burlescos, la rima es intencionadamente cacofónica, y no cabe duda de que las rimas ejercieron de verdadera camisa de fuerza sobre las ideas en la composición original por parte del poeta:

Cinta verde, que en término sucinta,
su cinta pudo hacerte aquel dios tinto
en sangre que gobierna el globo quinto,
para que Venus estuviese encinta.

La primavera tus colores pinta,
por quien yo traigo en este laberinto,
tamaño como pasa de Corinto,
el corazón, más negro que la tinta.

Hoy tu esperanza a mi temor se junte,
porque en su verde y amarillo tinte
Amor flemas y cóleras barrunte;

que como a mí de su color me pinte,
no podrá hacer, aunque su arpón me apunte,
que mi esperanza no se encaraminte.

A mi entender, la traducción no solo tenía que cumplir con las exigencias formales de los sonetos, sino respetar también la cacofonía del original; de modo que, en aras de la fidelidad en este plano, me permití mayores libertades que nunca en el contenido:

Groen strikje, dat gekocht is voor een prikje,
en toch zo groen is als het groenste struikje;
dat Mars kon strikken, toen hij door het luikje
van Venus prikte met een stevig knikje;

hoe dikwijls niet bezorg je mij het hikje
of, meer dan hartepijn, pijn in mijn buikje,
want niet alleen betast ik je: ik ruik je,
ik kus je, ik bekwijl je en ik lik je!

Groen strikje, alle groenheid op een stokje:
je bent nog groener dan een lentetakje
of 't brandend maagzuur van een dartel bokje,

en dus geef hij me hoop op mijn gemakje
onder dat jou welbekende onderrokje
een blik te mogen werpen... of een kwakje.

Así, las rimas *-inta*, *-into*, *-unte* e *-inte* fueron sustituidas en la traducción por *-ikje*, *-uikje*, *-okje* y *-akje*; y algunas ridiculeces de Manrique por otras, radicalmente diferentes pero espero que igual de eficaces en su función cómica. Constató, por otra parte, que mientras en nota a mi edición del texto español puse en duda algunas de la lectu-

ras obscenas que hace Paterson (1984) del soneto, en la traducción acabé aceptando y hasta reforzando tal interpretación, como resultado no tanto de la hermenéutica como del proceso creativo que es la traducción rimada.

5 De Calderón a Lope

Al igual que *Liefde na de dood*, esta nueva traducción no fue considerada merecedora de siquiera una sola reseña en la prensa neerlandesa. Pero persistí, iniciando al poco tiempo la siguiente traducción. El ambicioso proyecto consistía en reunir, en un solo libro, tres comedias de Lope de Vega y el *Arte nuevo de hacer comedias*. No tenía una estrategia traductora preconcebida, pero tenía claro que exploraría nuevos caminos, pues sentía que el verso de Lope y el verso de Calderón son dos universos diferentes. Al iniciar la labor, confluyeron varios factores que determinaron la estrategia definitiva. En primer lugar, iba pesando sobre mi ánimo la total falta de recepción de mis traducciones de *Amar después de la muerte* y *A secreto agravio, secreta venganza*, así como la falta de nuevos montajes de la de *La vida es sueño*. En segundo lugar, iba topándome con grandes dificultades para encontrar una solución satisfactoria para las redondillas iniciales de *Fuente Ovejuna* - la primera de las tres comedias que iba a traducir - por lo que la anticipación de los casi nueve mil versos que quedaban por recrear iba convirtiéndose en una carga difícil de soportar. Sentía, asimismo, que el verso dramático de Lope, a menudo funcional y directo, tenía menos interés intrínseco que el de Calderón, más retórico y más inconfundiblemente suyo. Había solicitado, por otra parte, una beca de traducción a la Fundación para las Letras neerlandesa: apoyo económico que nunca me había sido denegado. Estando en este bloqueo creativo, recibí la resolución de la comisión evaluadora de solicitudes, que falló, en términos apenas disimulados, que Lope de Vega era un escritor rancio, de escaso interés para nuestro tiempo, y me pidió que aclarara si encima iba a cometer el disparate de traducirlo en verso. Me sentí desgarrado entre, por un lado, la rabia que me provocaba tal intromisión en mis decisiones como traductor, y por otro, el alivio que me producía el inesperado apoyo a una decisión que ya se estaba perfilando: la de abandonar el verso y optar, esta vez, por la prosa. Contesté dócil pero tristemente a la comisión que las comedias las traduciría en prosa; y sus anónimos miembros me concedieron la subvención aduciendo mi reputación como traductor - al parecer, a Lope seguían considerándole algo así como poeta reaccionario y filofranquista - y puse manos a la labor.

Fue un calvario. Traducía de forma desganada y sin alegría. Irónicamente, tardé tantos años como hubiera tardado manteniendo el verso. Descubrí algo que ya sabía en teoría pero que no había expe-

rimentado aún en la práctica: que la traducción en prosa, si bien solucionaba los problemas del verso, generaba otros no menos graves. Escuchar – pongamos por caso – a los labradores de Fuente Ovejuna debatir sobre el amor platónico en redondillas no resulta chocante, ya que la artificiosidad misma de la forma subraya el carácter ficticio, literario, de la situación dramática; pero me di cuenta de que, al prosificar su diálogo, estaba sustituyendo ineludiblemente las convenciones artísticas de la comedia nueva por otras, más afines al teatro burgués y a la estética realista, por lo que el tema del diálogo de los labradores resultaba poco creíble. Todo chirriaba. Iba dándome cuenta de que no solo se trataba de suprimir la rima y la prosodia; todos los rasgos de estilo estaban pidiendo a gritos ser modificados y acercados al lenguaje coloquial. Antes, cuando traducía a Calderón, había tenido a menudo la satisfacción de sentir que el resultado sonaba de verdad al poeta; ahora constataba que la traducción no tenía mucho que ver con Lope de Vega.

Llegué, por fin, a la cumbre del Gólgota, con tres comedias como tres cruces, y me lancé al último de los textos que iba a ser incluido en el volumen: el *Arte nuevo*. Lo traduje en pentámetros, con sus pareados en los lugares debidos, dejando así al menos un testimonio de que Lope de Vega escribía en verso y recuperando el gusto en el trabajo. Añadí, finalmente, un breve texto preliminar, en el que me costó disimular el desafecto que sentía para con el resultado de mi propia labor. El libro se encuentra, al escribir estas líneas, en prensa, pero puede que no se publique nunca. Ante la dificultad de afrontar los gastos de producción, la editorial, golpeada como todos por la pandemia del coronavirus, solicitó una subvención al Ministerio de Cultura y Deporte español. Estas subvenciones, convocadas anualmente para el fomento de la traducción a lenguas extranjeras, son generosas pero notorias por la cuantiosa y variada documentación exigida para su adjudicación. En efecto, aunque fue provisionalmente adjudicada la subvención en noviembre del 2020, el Ministerio dejó finalmente «decaído en su derecho» a Papieren Tijger por no haber entregado a tiempo no sé qué certificado despedido por la Agencia Tributaria neerlandesa. Al parecer, la Agencia Tributaria maneja un plazo de seis semanas para enviar el dichoso documento y el Ministerio de Cultura y Deporte español, un plazo de diez días laborables para su recepción. De nuevo, unas circunstancias aleatorias demuestran tener más peso de lo que uno podría sospechar: si los Países Bajos van a tener o no a su disposición el *Peribáñez* o el *Arte nuevo de hacer comedias* ya no depende de mí.

6 Por fin, del libro a la escena

Más o menos a la mitad del calvario lopesco, se puso en contacto conmigo la compañía de teatro Toneelschuur, solicitando mi permiso para el uso de mi traducción de *La vida es sueño*. La ya no esperada solicitud me llenó de alegría. Hablé por Skype con el director, Olivier Diepenhorst, y descubrí que se proponía ser respetuoso con el texto. Si la petición me hubiera llegado antes de lanzarme a la traducción de Lope, tal vez me habría animado a volver a traducir en verso, pero ya era tarde para ello.

En la temporada siguiente, se estrenó el montaje, y para mayor regocijo mío, fue recibido con entusiasmo por la prensa, que destacaba las bellezas del texto. Por fin sentí que mis traducciones no estaban cayendo en saco roto. Fue el entusiasmo por el texto lo que animó al profesor de Estudios Teatrales de la Universidad de Ámsterdam, Frans Blom, a organizar un seminario sobre la recepción de *La vida es sueño* en los Países Bajos y Flandes, en el que, por supuesto, participé. Varios participantes en el seminario se quejaron en sus intervenciones de la escasez de traducciones del inmenso *corpus* dramático del Siglo de Oro, queja que siempre iba acompañada de miradas en mi dirección. He iniciado, pues, un nuevo proyecto y llevo, al escribir estas líneas, unos trescientos versos traducidos de *El alcalde de Zalamea*. En verso, como debe ser.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2011). «‘La vita è sogno’ o ‘La vita è un sogno?’ Storia e ragioni della traduzione di un titolo classico». *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 1, 245-53.
- Borges, J.L. (1995). *De onzichtbare roos*. Trad. de E. Coenen. Amsterdam: Aalders.
- Calderón de la Barca, P. (1647). *Het leven is maer droom*. Trad. anónima (atribuida a «Schouwenbergh»). Brussel: Mommaert.
- Calderón de la Barca, P. (1871). *Het leven een droom*. Trad. de A. Seyne Kok. Amsterdam: Funke.
- Calderón de la Barca, P. (1954). *Het leven een droom*. Trad. de G. den Brabander (Jan Gerardus Jofriet). Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Calderón de la Barca, P. (1979). *Het leven een droom*. Trad. de D. Verspoor. Den Haag: Haagse Comedie.
- Calderón de la Barca, P. (2006). *Het leven is droom*. Trad. de E. Coenen. Breda: Papieren Tijger.
- Calderón de la Barca, P. (2010). *Liefde na de dood*. Trad. de E. Coenen. Breda: Papieren Tijger.
- Calderón de la Barca, P. (2011). *Amar después de la muerte*. Ed. de E. Coenen. Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, P. (2013). *Geheime wraak voor een geheime krenking*. Trad. de E. Coenen. Breda: Papieren Tijger.
- Paterson, A.K.G. (1984). «*A secreto agravio, secreta venganza: A Theatre of the Passions*». *Modern Language Review*, LXXIX, 579-608.

La vida es sueño en forma analógica Teoría, metodología y recepción de la traducción a contrapelo

Gregory J. Racz
LIU Brooklyn, USA

Abstract Since at least the 1990s, Translation Studies theorists have advocated greater respect for alterity in literary translation. With the advent of Naturalist theatre and, later, the predominance of free-verse poetry in the 20th century, renderings of both poetry and verse drama in the English-speaking world have favoured assimilation with target-culture values. “Organic form”, described by James S. Holmes as the methodology with which a translator renders a source text primarily for its meaning, has been the prevalent strategy for translating works such as Spanish Golden Age dramas for approximately a century now. A return to the methodology of “analogical form”, with which a translator seeks to render the source text using correlatives to its form and function in the source culture, would do much to recognise the Other by avoiding both de-historicism and de-poeticisation through less domesticated target texts. Examples of these competing methodologies will be examined in a few American translations of Pedro Calderón de la Barca’s *La vida es sueño*.

Keywords Theatre translation. Golden Age Drama Studies. Translation Studies. Translation theory. Analogical form.

Índice 1 A manera de introducción. – 2 Teoría. – 3 Metodología. – 4 Recepción. – 5 Coda.

1 A manera de introducción

En su reseña del montaje de *Life Is a Dream* con ‘traducción/adaptación’ de Nilo Cruz y dirección de Kate Whoriskey para South Coast Rep en 2007, Bob Verini (2007) comenta las transformaciones estilísticas y lingüísticas que

sufre la pieza en el tránsito al escenario norteamericano. Reduciendo el texto origen (TO) por un tercio, lo cual es típico de las representaciones de dramas clásicos en Estados Unidos (aun con las de Shakespeare en lengua inglesa), Cruz convierte el verso silábico de Calderón en un lenguaje más modernizado y, por consecuencia, prosificado, algo también típico de realizaciones contemporáneas de traducciones de teatro en verso. En este caso, «reemplaza los múltiples estilos métricos y rimados del original con un verso libre enjunto y muscular que recuerda más a García Lorca que al Siglo de Oro barroco» (Verini 2007).¹ Tal vez no haya mejor prueba de la influencia en la poética de la cultura término (CT) que han tenido el advenimiento del teatro naturalista a finales del siglo XIX y el predominio del verso libre en inglés desde el comienzo del siglo siguiente, que este abandono casi total del empleo de la poesía formal en la traducción de dramas del Siglo de Oro español. La breve muestra del texto término (TT) que proporciona la reseña proviene del primer parlamento de Rosaura (I, i, vv. 17-20). Cruz traduce «Mal, Polonia, recibes | a un extranjero, pues con sangre escribes | su entrada en tus arenas; | y apenas llega, cuando llega a penas» como «Cruel land! | You receive me as a stranger, | and as a stranger you inscribe | my name with blood on your sand». Sigue Verini que «se cantan arbitrariamente versos y hasta parlamentos enteros con música y hay tentativas esporádicas de baile flamenco, [aportándole al drama] un toque inesperado (y poco grato) de zarzuela», un resultado indudable, concluye, de un hecho incontrovertible de la traducción hoy en día de dramas clásicos al inglés: es «[c]omo si nadie hubiera confiado en que la poesía hablara por sí misma» (Verini 2007).

Hay una cuestión moral en esta metodología generalizada que se vincula con la simple tendencia a deshistorizar y despoetizar el TO mediante la traducción. Este tipo de solipsismo cultural, presente en el ámbito angloamericano desde hace casi un siglo, sigue en conflicto con las lecciones de los Estudios de Traducción exemplificadas, por ejemplo, en *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* de Antoine Berman, quien afirma que «el acto ético consiste en reconocer y acoger al Otro como el Otro» (en Pym 2010, 104). Se exige aquí un respeto por la alteridad cultural que ha sido uno de los enfoques principales de los Estudios de Traducción por lo menos desde los años noventa, tal como lo manifiestan colecciones críticas como *The Translation Studies Reader* (Venuti 1990) que incluye ensayos que abogan de varias maneras por contrarrestar el predominio de la lengua inglesa mediante estrategias de resistencia que desdeñan la fluidez textual, la invisibilidad del traductor y la homogenización de todo discurso en la lengua origen (LO) a favor de un lenguaje con-

¹ Todas las traducciones de la bibliografía crítica en inglés son mías.

temporáneo norteamericano. Los argumentos en contra de estas estrategias de domesticación y asimilación han llegado a ser marcas distintivas de este razonamiento.

2 Teoría

James S. Holmes es el que mejor resume la trayectoria de las varias metodologías de la traducción en «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms», que se aplica tanto a la poesía como al drama en verso. Holmes plantea en este ensayo el concepto del «metapoema», o sea, un texto poético traducido como poesía para su «función doble de metaliteratura [es decir, una interpretación del TO] y de literatura original» (1970, 93) y pregunta: «¿Cuál debería ser la forma de un metapoema [o, en este caso, de un metadrama en verso]?» (94). Holmes descarta la metodología de traducir el texto poético en prosa, una posibilidad no inaudita en la larga historia frustrada de enfrentarse con la métrica (como se verá en uno de los ejemplos a continuación), en adición a la traducción interlineal y a la fonémica, antes de enumerar cuatro maneras convencionales de traducir verso: la forma mimética, la forma analógica, la forma orgánica y la forma desviada o extraña. La denominación de las primeras dos como «derivadas de la forma» y las otras como «derivadas del contenido» recuerda la dificultad de evitar esta dicotomía en cualquier discusión del asunto. Se asume en estos cuatro métodos, como afirma Edwin Gentzler, que «la traducción de verso en verso se diferencia de otros tipos de comentario o metalenguaje porque usa el medio del verso aspirando a crear otro texto que sea un poema por méritos propios» (2001, 92), lo cual es casi un axioma, pero no una realidad de la práctica moderna. Con esto adelanto un esbozo de mi tesis principal: la forma orgánica ha sido el método predominante angloamericano de la traducción del verso como mínimo desde finales de la Segunda Guerra Mundial, y se podría resolver la desconexión entre las enseñanzas de los Estudios de Traducción y la práctica actual con un retorno a la forma analógica.

La forma mimética, explica Holmes, «es esa comúnmente descrita como la que guarda la forma [métrica] del original», aunque nota: «puesto que una forma poética no puede existir fuera de una lengua [...] se deduce que el traductor no puede ‘preservar’ ninguna mientras mueve de una LO a una lengua término (LT)» (1970, 97). El efecto de la forma mimética, entonces, es el de

recalcar, por su propia extrañeza, la extrañeza inherente para el lector del mensaje semántico del poema original. En lugar de interpretarlo a través del prisma de la tradición nativa, el metapoema mimético requiere que el lector amplíe los límites de su sensi-

bilidad literaria y que extienda la vista más allá de las fronteras de lo que se reconoce como aceptable en su propia tradición literaria. (1970, 97-8)

Los defensores de esta estrategia datan por lo menos del romántico alemán A.W. Schlegel, quien argumentó (con una advertencia)

que puesto que todas las formas métricas tienen un sentido definido [...] uno de los primeros principios del arte de la traducción es que se debería recrear un poema, tanto que lo permita el carácter de una lengua, en la misma métrica. (en Berman 1992, 132)

La poeta Edna St. Vincent Millay afirma de modo parecido que «la forma de un poema no le es un atributo extraño: no se podría conceptualizar otra en la que podría haber sido escrito» mientras critica la estrategia predominante de traducción de su época según la cual «el traductor toma el poema, cualquiera que sea su forma, y lo encaja a la fuerza en la métrica a la cual está más acostumbrado y en la que escribe con la mayor facilidad» (cit. en Kalyani 2001, 98). Tal postura pasa por alto las diferencias inherentes entre lenguas, tradiciones poéticas y culturales, sin mencionar la influencia de la estética de la LT sobre la forma de los TT poéticos. Sin duda William Frost da un enfoque más exacto a la cuestión: «la noción [...] de que se apega cierta inviolabilidad a la *métrica del poema original* aparte de las palabras específicas en las que se ha incorporado esa métrica», o sea, «la suposición de que la imitación de una métrica extranjera constituya la imitación del estilo de un poeta extranjero es muy curiosa» (1969, 20-1; cursivas del original).

Holmes esboza la forma analógica así:

Tradicionalmente una segunda escuela de traductores ha fijado la vista más allá del poema original para enfocarse en la función de su forma dentro de la tradición poética, y luego ha buscado otra forma que tenga una función paralela dentro de la tradición de la LT. (1970, 95)

Cabe destacar aquí el hecho de que la forma analógica parece abarcar dos roles: uno principalmente estético, según el cual la selección de una métrica en la LT depende de cualidades poéticas consideradas amenas en la CT, y un segundo, más bien una especie de propósito sociológico, que busca alinear lo más posible el 'uso' de cierto tipo de texto dentro de otros sistemas lingüísticos y culturales. Vale la pena subrayar que un recurso calcificado a esta estrategia puede dar pie a la sustitución irreflexiva de la misma métrica en la LT por toda instancia de otra juzgada 'correlativa' en la LO, normalmente para evitar el empleo de ritmos o construcciones que suenen raros en el TO (por ejemplo, el pentámetro yámbico por el endecasílabo).

Puede parecer exagerado afirmar que el esfuerzo por recalcar cualidades métricas, raras veces emprendido por traductores de poesía por lo menos desde la segunda mitad del siglo anterior, suponga la ruptura de la unicidad del TO en la mente del traductor, pero esto es precisamente lo que sugiere Holmes. Con respecto a las metodologías derivadas de la forma, sin embargo, la cuestión más urgente concierne al deseo de que la semejanza entre formas estéticas produzca una semejanza de efectos estéticos.

Holmes define la forma orgánica de esta manera:

Hoy en día muchos traductores se han apartado de las formas derivadas de la forma a favor de una tercera aproximación al asunto, recurriendo a otra básicamente derivada del contenido, la cual se podría denominar 'orgánica'. El traductor que sigue esta metodología no toma como punto de partida la forma del original, ajustando el contenido a una forma mimética o analógica lo mejor que pueda, sino comienza con la materia semántica, permitiendo que asuma su propia forma poética mientras surge la traducción. (1970, 96)

Sin duda, la forma orgánica es el método predominante de traducir la poesía métrica y el drama en verso hoy en día; Holmes mismo llama el siglo anterior «principalmente orgánico» (99) y la situación ha cambiado poco durante las primeras décadas de este. Indagando sobre las razones por las cuales los traductores de poesía y de drama en verso se han alejado tanto de las estrategias derivadas de la forma, André Lefevere, citando a Roger Caillois en *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, sitúa la base de esta desviación en pasadas corrientes intelectuales, afirmando que:

[d]esde el advenimiento de la filología en el siglo XIX, las traducciones literales que enfatizan la 'fidelidad' al TO han disfrutado un prestigio enorme en la disciplina [...] [lo cual] ha llegado a significar que la fidelidad es hoy en día la primera calidad que se pide a una buena traducción, sobre todo una fidelidad al significado del texto. (Lefevere 1975, 27)

Quizás el poeta John Hollander resuma mejor el ímpetu con el que se ha seguido este método a través de una explicación idealista:

No digo que una forma poética necesariamente preceda una traducción, pero algo parecido pasa – un sentido generalizado de forma que surge con unas claras características superficiales. O tal vez sea un sentido más profundo y abstracto de forma. (1985, 30-1)

Bien se podría inferir la opinión de Holmes de su última categoría, de la cual escribe:

Esta forma no se deriva de ninguna manera del poema original y por eso se podría clasificar como 'desviada' o 'extraña'. El traductor que emplea esta aproximación reformula el metapoema en una forma que no es en lo más mínimo implícita ni en la forma ni en el contenido del original. (1970, 97)

Aquí se refiere Holmes a lo que comúnmente se han llamado 'imitaciones', versiones que usan el TO principalmente como punto de partida para la composición de un poema 'nuevo'. El grado en el que la imitación se correlaciona semántica, estilística o estructuralmente con el TO depende en gran parte de las intenciones del traductor/autor, quien tiene miras más a la creación original y menos a la correspondencia arrimada a un texto anterior. En su introducción a *Imitations*, tal vez la colección mejor conocida en lengua inglesa de estos tipos de texto, Robert Lowell tiene cuidado de no denominar tales versiones «traducciones», explicando que «el libro es en parte independiente y separado de sus fuentes» mientras confiesa que ha sido «temerario con el significado literal» y «sus libertades han sido grandes» (1961, xi-xii). Sin embargo, Lowell defiende a los 'traductores' que emplean esta metodología contra los que emplean la forma mimética o analógica, delineando así las limitaciones de estos:

Traductores que favorecen el uso de una métrica estricta todavía existen. Parecen vivir en un mundo puro y no tocado por la poesía contemporánea. Sus dificultades son pronunciadas y honestas, pero son unos taxidermistas, no poetas, y es probable que sus poemas resulten pájaros disecados. Mejor estrategia sería la de convertir estos originales mediante el tipo de traducción hoy en día de moda, o sea, en verso libre o irregular. (xi)

Holmes mismo se pregunta si la forma desviada/extrña representa una manifestación más antigua de la orgánica.

3 Metodología

En toda la historia de la traducción literaria, apenas existen ejemplos de forma mimética usada para drama en verso y poesía, tan rara es su aparición. Basta decir que un endecasílabo español no traducido en pentámetro yámbico inglés resulta torpe al oído angloparlante, el cual percibe la 'adición' de una undécima sílaba. De manera semejante, el verso menor del octosílabo, siendo asimismo métrica silábica y no silabotómica, resulta poco rítmico si no se transforma en tetrámetro yámbico. Algo parecido puede pasar también con diferencias entre tradiciones estéticas en cuanto a la extensión de un verso; cuando se traduce un alejandrino francés (básicamente un hexáme-

tro yámbico) de forma mimética, a menudo se considera el resultado superfluo y pesado. En breve, la impopularidad del método refleja su mayor desventaja, la de hacer, como ya se mencionaba arriba, que el metapoema suene demasiado extraño y/o extranjero al lector de la LT.

A continuación se ofrecen tres traducciones norteamericanas de un fragmento de *La vida es sueño* que reflejan las metodologías de la forma desviada/extraña seguida por la orgánica y la analógica. Son versiones en inglés de tres décimas octosilábicas en rima *abbaaccddc* del parlamento de Segismundo al ver a Rosaura por primera vez (I, vv. 193-222). Ya que afirma Joseph Farrell que «[c]omo regla general, la traducción se convierte en adaptación cuando se trata de una transformación más que lingüística» (1996, 51), a mi juicio habría que clasificar la siguiente versión desviada/extraña como una adaptación más que una imitación. Se notará en seguida por qué tantos críticos no consideran esta una metodología de traducción propiamente dicha. El pasaje viene de un texto cuyo título y subtítulo dan un adelanto de las estrategias empleadas para llevar este clásico al escenario: en la portada del libro se lee «*Sueño [...] Comedia/Drama Traducido y adaptado por José Rivera*». La obra en inglés está escrita por entero en prosa y una nota sobre la traducción la describe como «Una danza con Calderón». Esta versión extremadamente deshistORIZADA y despoetizada reza así:

This box is my crib and my grave. This sewer pipe is all I've ever known. I've been a bag of guts, a storm of chemical responses pretending to have a soul, eating and shitting and waiting to die! All this time I've spoken to one person. A dark man whose face I've never seen. Clotaldo gives me advice - he tells me how to hold my dick so I don't piss on myself! He tries to describe women to me! And courtship. And violin playing. And government. And honor. He tells me of the wonders of an Eden discovered beyond the Ocean Sea. I dream some day I'll be exiled to that New World, to live among my kind, the noble savages at one with nature, on pure land ten times the size of Europe! (Rivera 1999, 18)

Al escoger esta parte del TT se me ha presentado el reto de averiguar dónde comenzaba y terminaba el pasaje que se correspondía a los versos de Calderón, tan grande es este batiburrillo de imágenes, invenciones y vulgaridades. A veces luce poco más que un resumen precipitado del significado encontrado en las estrictas formas métricas (y estróficas) del dramaturgo. Tal vez sea mejor simplemente tomar el citado lenguaje estafalario de Rivera como una contraparte contemporánea a lo que pueden parecer hoy en día los excesos barrocos del drama del Siglo de Oro. Sin embargo, cualquiera que haya sido la búsqueda de correlación aquí, los distanciamientos - con respecto no solo a las agregaciones semánticas sino a los cambios

de tono y registro - son asombrosos. La cuestión de la asimilación/domesticación versus el planteamiento de preservar la alteridad o lo extranjero de un TO apenas entra en debate, tan extravagantes son las decisiones tomadas al alejarse del verso del TO. ¿Cómo acoger al Otro cuando este ni se reconoce?

Es difícil comprender cómo la forma orgánica, dado el comentario negativo que ha recibido de ciertos críticos de los Estudios de Traducción, sigue siendo la metodología predominante de la traducción del (drama en) verso por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX. Aunque trata de mantener una postura no normativa, Holmes la denomina «tan fundamentalmente pesimista en cuanto a las posibilidades de transferencia cultural como es optimista la mimética» (1970, 98). Debido a la importancia que ha tenido la forma a lo largo de los siglos en la constitución genérica de la poesía y del drama en verso, parece superfluo afirmar que la expectativa de algún grado de pérdida semántica no debe ser el factor principal que motive la selección de métodos derivados del contenido en lugar de otros que favorezcan más la poeticidad específica de un TO. El siguiente juicio de Wechsler sobre el dominio actual de la forma orgánica no es menos que un lamento por una estética perdida. Describe la situación así:

[el uso de] verso libre en la traducción de poesía formal [...] bota la forma poética a tal extremo que fácilmente se pueden preservar las imágenes y los otros aspectos del contenido. Raramente los resultados son pésimos, pero por lo general sí son mediocres, porque la aproximación es predeterminada y demasiado sencilla para inspirar. (1998, 74)

Una década antes había escrito Ronnie Apter un comentario muy parecido:

si el verso convencionalmente escandido corre el riesgo de leerse con cierta monotonía, el verso libre corre el de convertirse en una interminable extensión verbal sin forma. [...] Un gran número de traductores menores han adoptado el método de producir traducciones de verso libre no rimadas que siguen el TO verso por verso y de llamar el resultado 'poesía'. (1987, 133)

La versión en forma orgánica de *La vida es sueño* por Edwin Honig, publicada en 1970, es típica de las traducciones de drama en verso hechas desde la Segunda Guerra Mundial, y fue la que dominó los escenarios en Estados Unidos durante más de veinte años:

Who are you? I know so little
of the world here in this tower,
my cradle and my tomb.

I was born here (if you can call it being born), knowing only this rugged desert, where I exist in misery, a living corpse, a moving skeleton.
I've never seen or spoken to another human being, except the man who hears my lamentations and has told me all I know of earth and heaven; but even more amazing (and this will make you say I am a human monster, living in his fears and fantasies): though I'm a beast among men, a man among beasts, and sunk in misery, I've studied government, taught by the animals, and from the birds I've learned to follow the gentle declinations of the stars - it is you, and you alone, who douse the fire of my wrath, fill my sight with wonder and my hearing with admiration. (Honig 1970, 9-10, vv. 193-222)

Esta traducción de las tres décimas calderonianas en veintiséis versos casi abandona por completo la métrica y la rima regularizadas. Si no fuera por los saltos de línea y el registro lingüístico un poco elevado, fácilmente se tomaría el fragmento por un parlamento en prosa. Sin embargo, la metodología sigue predominando hoy en día a pesar del creciente enfoque en los Estudios de Traducción sobre el respeto por la alteridad basado en una correlación cuidadosa con las características estilísticas y estructurales de la LO y de la cultura de origen (CO). Por costumbre la forma orgánica reduce básicamente las formas poéticas del TO al verso libre, ya que la mayoría de traductores contemporáneos tiende a homogenizar todo discurso dramático-poético usando un lenguaje corriente, asimilado y de moda.

Unos pocos críticos se destacan por su postura en contra de esta práctica común de evitar versiones formales rimadas, algunos por interesantes razones culturales y estéticas. Por ejemplo, Ranjit Bolt avisa que «por su muy fuerte tradición humorística y satírica» el verso rimado en inglés «suele sonar cómico [...] aunque yo no crea que tiene que serlo» (1996, 254). Citando los dramas de Shakespeare y la poesía de John Milton, Noel Clark coincide con esta idea, afirmando que «la rima en lengua inglesa no es ni risible ni inapropiada para sentimientos elevados» (1996, 32). Aunque Louis Nowra nos recuerda las diferencias entre preferencias nacionales, opinando que

«el público australiano desconfía de la rima» porque siempre le suena «artificial, falsa e intimidante» (1984, 15), una minoría de traductores casi insisten en su uso. En cuanto a las versiones en inglés de Molière, Donald Frame apoya el empleo de la rima, mientras que Richard Wilbur avanza un análisis más profundo:

La lógica de Molière pierde toda su exuberancia barroca en prosa; suena legalística. Sin rima y verso para expresar y dar hincapié a los trámites de su progreso, la lógica se pone borrosa como la de [William] Congreve y no cristalina y fácil de seguir como había de ser. (en Wechsler 1998, 88)

David Edney hasta lamenta haber subestimado la agudeza del público al simplificar tanto su traducción, confesando: «Yendo demasiado lejos en esta dirección, debilité la riqueza de Molière y produje un texto homogenizado y bastante anodino» (1996, 231). Casi sobra añadir una observación de Declan Donnellan que resume uno de los puntos principales de esta discusión, o sea que «el horror a la poesía de otra cultura y el horror a esa cultura misma» (1996, 79) es lo que previene el montaje de los clásicos extranjeros en el escenario británico.

A continuación está mi traducción del fragmento calderoniano en forma analógica, una metodología que, según lo arriba expuesto, ha gozado poco favor en el ámbito angloamericano durante los últimos noventa años (quizás más). Esta parece ser la primera hecha en verso imitativo en inglés desde las versiones de Edward FitzGerald y de Denis Florence MacCarthy del último tercio del siglo XIX. La traducción convierte los octosílabos españoles en un tetrámetro yámbico (¿la métrica analógica?) mientras preserva el esquema de rimas del TO y, a mi juicio, una correlación suficientemente cercana con el contenido:

Who are you? Pent inside these walls,
I've known so little of the world—
My cradle and my grave unfurled
Before me in this tower's palls—
That from my birth my mind recalls—
If birth it was—no other place
Than these backwoods of barren space
Where I endure in wretched strife,
A living skeleton stripped of life,
A dead man only live by grace.
In all my days, I've spoken to
One man and one alone. He knows
The grievous nature of my woes
And taught me all I hold most true
About the earth and heavens. You

Appear now, shocked that I could be
 The monstrous human rarity
 You spy mid ghosts and wraiths, so feast
 Your eyes: I'm a man of a beast
 And a beast of a man, you'll see.
 Yet, while I've paid misfortune's price,
 I've versed myself in politics,
 Observing how the wild brutes mix
 And listening to the birds' advice.
 My measurements have been precise
 When I map starry paths in space.
 But you alone possess the grace
 To cause my anger to subside,
 My eyes to doubt what they've desried,
 My ears to trust all they embrace. (Racz 2018, 200)

Mi razonamiento es que el uso de la forma analógica en la traducción de drama en verso se acerca más a la posibilidad de cerrar las brechas entre los avances de los Estudios de Traducción y la práctica moderna de la traducción de poesía y de géneros semejantes. En el peor de los casos, comentan unos detractores, lo que resulta de esta estrategia no es más que la sustitución automática de una métrica por otra poco adecuada. Por ejemplo, Burton Raffel condena el uso del pentámetro yámbico por F.P. Sturm para traducir los alejandrinos de «Le Balcon» de Baudelaire, preguntando: «¿Existe una válida razón lingüística para una identificación tan automática o es esto más pedantería que poesía?» (1988, 91). Más adelante hasta clasifica el uso del pentámetro yámbico inglés por J.B. Leischman para traducir el (¿mismo?) pentámetro yámbico alemán de «Herbsttag» de Rilke «una parodia» (92). Sin embargo, un retorno a la metodología de la forma analógica anularía la tendencia desdeñosa de no hacerle caso a la alteridad, respetando de modo factible las características únicas, formales o no, de un TO en verso, dadas las restricciones de la poética dominante en la CT.

Anticipando el comentario susodicho de Lefevere, J.M. Cohen estuvo en lo cierto al subrayar el hecho de que, con la ascendencia de disciplinas humanísticas basadas en el empirismo,

los traductores del siglo XX, influidos por la difusión de la enseñanza científica y la creciente importancia que se le atribuye a la exactitud hasta la exclusión del espíritu han [...] enfocado generalmente la significación del contenido y la interpretación semántica, desatendiendo la imitación de forma y manera. (1962, 35)

Acertado también es el reconocimiento por Gentzler de uno de los principios centrales de los Estudios Descriptivos de Traducción for-

mulados por Gideon Toury, a saber, que «las normas sociales y literarias de la cultura de recepción (el sistema término)» en la mayoría de los casos «guían las presuposiciones estéticas del traductor y de esta manera influyen en las decisiones que siguen» (2001, 108). Por incuestionables que sean estos factores, no invalidan las alternativas artísticas al uso generalizado hoy en día de la forma orgánica.

4 Recepción

La reacción crítica a mi uso de la forma analógica (incluso con rima y métrica) para traducir *La vida es sueño* ha sido, como se podría esperar, variada. Mientras ciertas objeciones a la metodología son comprensibles (y previsibles), otras se basan en conceptos erróneos de lo que constituye la traducción literaria como práctica. Entre estos se encuentran: el malentendido de que puede existir igualdad absoluta entre el TO y el TT, o sea, que traducción significa réplica; la opinión de que el traductor no debe valerse de las numerosas operaciones de la traducción tales como la transposición, la amplificación, la explicitación, la omisión, la compensación, la modulación, la adaptación y la equivalencia; y la sinrazón de que forma y contenido son entidades separables y no herramientas mayéuticas. En su breve discusión de mi traducción en «The Translation of *La vida es sueño* for a Twenty-First-Century Anglophone Audience», por ejemplo, Jonathan Thacker se queja de que yo «añada» palabras al primer verso («Dash off, wild hippogriff!»), lo cual es poco más que una explicitación de la acción del drama, y que yo «engorde» el quiasmo «a penas llega, cuando llega apenas» (v. 20) con «I'm hardly here, but bleed hard on your mud» (2013, 55). (Recuérdese la versión ‘prosificada’ de Cruz arriba citada.) En cuanto a mi traducción de «rayo sin llama, | pájaro sin matiz, pez sin escama, | y bruto sin instinto natural» (vv. 3-6) («Dull lightning bolt devoid of fiery rays, | Scaled fish, bird shy of hue, | Where is that horse sense instinct tendered you?»), Thacker concluye: «De nuevo Racz es esclavo de la métrica y de la palabra rimada» (2013, 55). Si este juicio es acertado, luego es igualmente verdadero que la mayoría de los traductores que optan por el uso de la forma orgánica son esclavos del contenido, como si en primer lugar fueran divisibles estos dos componentes textuales.

En su reseña de *The Golden Age of Spanish Drama*, haciendo una crítica balanceada de la metodología que uso en mis traducciones, Roy Norton repite unas de las reservas de Thacker, aunque se enfoca más en la calidad estética del lenguaje. Reconoce que «falta un consenso sobre el lenguaje ideal para las traducciones al inglés del español renacentista» (Norton 2019, 364); Thacker mismo admite algo parecido sobre la tradición de montar tales dramas hasta en España, donde

debido a la falta hasta los finales de la década de los 80 de una compañía teatral principal dedicada al montaje de dramas del Siglo de Oro y a la educación del público en cuanto a sus características, tardó en surgir una aproximación informada por la práctica. (en Boyd 2013, 4)

Norton confiesa que el uso de la forma analógica es un «sendero más riguroso» y que mis correlaciones métricas «no son poca cosa, ya que las rimas en inglés son considerablemente más difíciles de lograr que en español y sus efectos a menudo más molestos» (2019, 363). Sigue así: «En general, los resultados son buenos [...]. Cuando más luce, la traducción es fluida y encantadora», antes de enumerar ciertas dudas sobre la obra relacionadas con una percibida irregularidad poética que recorre las cinco traducciones en el volumen: «Casi inevitablemente», afirma, «no se mantiene el mismo estándar por todas partes» (363-4). ¿En qué se basa este juicio?

Hasta cierto punto, huelga decir que tales críticas reflejan opiniones artísticas y gustos estéticos, por no decir un prejuicio arraigado contra formas de traducir drama en verso que no estén en boga. «El gusto tomado a ciertas traducciones puede considerarse en cierta medida subjetivo y no existe ningún patrón oro», escribe Norton (2019, 365). Cuestiona el empleo de lo que considera palabras de relleno, como «here», que terminan algunos versos, afirmando que su uso «perjudica ligeramente la impresión de autenticidad verbal». Retoma el desgusto de Thacker señalando la posible ambigüedad de un sintagma como «scaled fish», que igualmente percibe como expresión poco natural. Los dos académicos menosprecian «bleed hard on your mud», cuyo efecto Norton critica como «bien forzado» después de admitir, sin embargo, con respecto a mi intento de «recrear en inglés la explotación de la multivalencia verbal por parte de los dramaturgos» que «[a] veces los resultados son felices» (Norton 2019, 364-5). Para profundizar un poco más en la cuestión lingüística (tan solo una parte de toda la empresa de la traducción y subsiguiente montaje de un drama en verso), hay que preguntarse si algunas de estas dudas justificables no se fundan en cierta incomodidad con el uso de un lenguaje arcaizado, «la tendencia [al cual]», nota George Steiner en *After Babel*, «en la mayoría de los casos produce un híbrido» (1975, 342). ¿Sería esto lo que les perturba algo a Thacker y a Norton, aunque este afirma que «aprueba» la decisión de «abrir este estilo» y que el uso de la forma analógica apoya el efecto de recordarle al lector/espectador el «origen histórico» de estos dramas (Norton 2019, 364)?

Otro comentario de Norton también ilumina unas contradicciones dentro de esta postura generalizada en contra de la forma analógica. Después de enumerar las reservas con esta metodología, escribe (¿casi sorprendido?): «En general, las traducciones de Racz son bas-

tante fieles a los TO» (Norton 2019, 365), recordando una antigua queja contra esta estrategia. Ciertas otras recepciones y usos de mi versión también desmienten la creencia de que una traducción derivada de la forma tiene que alejarse mucho del contenido semántico del TO. Por ejemplo, en una sección de «“They Have Their Exits and Their Entrances”: On Two Basic Operations in the *Theatrum Mundi*», Christopher Wild usa cuarenta versos de mi *Life Is a Dream* para ayudar a sus lectores angloparlantes a seguir las citas en español (2014, 107-9). La aproximación cercana del TT al TO tampoco le ha escapado a Johnathon D. Boyd, cuya tesis doctoral *Wrighting Back to Spain: Constructing Latina/o Identities Through Translation, Adaptation, and Staging of Pedro Calderón de la Barca's «La vida es sueño»* propone «establecer una relación entre la comedia del Siglo de Oro español y la identidad latina contemporánea» (2013, ii), empleando en parte mi traducción como contraste a las adaptaciones del drama por Nilo Cruz, José Rivera y Octavio Solis con sus muchos cambios lingüísticos y culturales. Se nota casi en seguida la tensión que siente el autor ante una versión en forma analógica. Después de unas vacilaciones ya habituales sobre la «adición» de palabras, Boyd afirma: «Decidí enfocar mi análisis usando la traducción de Gregory Racz [...] [la cual] sirve para subrayar los momentos en que el drama de Cruz se desvía del drama de Calderón» (2013, 58). Aunque se equivoca calificando dos veces mi versión como «palabra por palabra», es obvio que Boyd se ha fijado en la correlación próxima entre esta y el TO. Añade que «Racz presta atención especial a detalles como la mención del hipógrifo» (59) y que «la traducción de Racz contiene un alineamiento más coordinado con el drama de Calderón con respecto a la estructura de oraciones y a la selección léxica» (62). Concluye que, a diferencia de la versión de Cruz, la mía «en la gama entera [de posibilidades] se localiza [más cerca de] una traducción idealizada» (70).

Por curioso que suene que un académico llame una traducción «rígida» (2013, 58) mientras usa sesenta y dos de sus versos como un tipo de patrón por el cual juzgar otras versiones, una vez más se puede explicar su postura por el lugar común que acecha en las críticas a esa estrategia: la incomodidad con el arcaísmo. Opina Boyd, por ejemplo, que «Racz escribe en un lenguaje más elevado, menos conciso y más poético que el de Cruz» (66), mientras que «Cruz escribe usando un estilo mucho más coloquial» (78). Innegablemente tiene razón, pero es la conclusión que sigue a esta afirmación la que debe perturbar. Refiriéndose al parlamento de Rosaura al final del primer acto, Boyd encarna el prejuicio a favor de la modernización de montajes de dramas del Siglo de Oro cuando pronuncia que «Cruz escribe un diálogo que suena creíble o, mejor dicho, que imita el estilo discursivo verosímil de alguien que desea decir la verdad» (66-7). Lo que se nota aquí de nuevo son posiciones aparentemente ‘objetivas’ intercaladas de preferencias personales expresadas entre líneas.

¿Cómo se comparan estos comentarios sobre la lectura de mi traducción de *Life Is a Dream* con los vinculados a la recepción de sus varios montajes? Tanto Norton como Boyd expresan dudas sobre la posible escenificación de la traducción, aquel afirmando de las cinco en el volumen *The Golden Age of Spanish Drama* que «se tendrían que refundir antes de que lleguen al escenario» (Norton 2019, 364) y este de mi Calderón en inglés que «hay lugar a debatir si esta es la versión que funcione mejor en las tablas» (Boyd 2013, 23). De hecho, en las seis producciones de mi obra, la mayor ‘refundición’ atañía a los recortes normales en el texto largo y no a cambios para modernizarlo, prosificarlo o adaptarlo. Es tal vez por la cualidad estética del lenguaje que también la East 15 Acting School de la Universidad de Essex haya usado fragmentos de esta traducción como narración de fondo para el espectáculo de baile dramatizado *Dreaming Life* en junio del 2019. Comentando el empleo de esta base para escenificaciones, el crítico que usa el nombre de pluma Shem the Penman juzga el lenguaje estilizado de *Life Is a Dream* «elegante» (2019), mientras que en su reseña reciente de *The Golden Age of Spanish Drama* Tatevik Gyulamiryan opina que las traducciones son «excelentes» (2020, 146).

Es obvio que un director siempre puede ampliar el guión para realzar aspectos performativos del texto verbal. Nota David Johnston, por ejemplo, que «los primeros versos de *La vida es sueño* son increíblemente barrocos» (1996, 244) y que necesitan clarificación. A pesar de las objeciones susodichas a mi versión de «Hipogrifo violento» con las palabras ‘añadidas’, estas explicitaciones también pueden tener lugar al nivel de la escenificación, un ejemplo de lo cual pasó durante el estreno de la traducción en LIU Brooklyn cuando la directora Quiche Stone hizo sonar relinchos y cascós en fuga para señalar el escape del caballo desbocado. Se ve aquí una buena instancia de la fusión de texto traducido y recursos teatrales para lograr efectos deseados que no pueden ser puramente lingüísticos, los cuales, explica Mary Snell-Hornby, componen el «texto gestual», o sea, toda parte de una producción que no sea verbal: parámetros «paralingüísticos», que abarcan tales elementos vocales como entonación, timbre y volumen; «cinéticos», que incluyen toda especie de movimientos y posturas, y «proxémicos», que tratan las relaciones espaciales entre actores en el escenario (2007, 109). Una reseña por Richard Grayson de un montaje de mi traducción por el grupo A Festival of Fools intenta reconocer precisamente estos aportes a la producción. Escribe que se vio «una escenificación poética, elegante y sorprendentemente vigorizante» de *Life Is a Dream*, describiendo mi obra en forma analógica (que obviamente oyó y no leyó) «una nueva traducción increíblemente diestra (con métrica preciosa y rima natural)» (Grayson 2010). La directora del montaje en Hampden-Sydney College, Shirley Kagan, incluso me dio a entender que, a su parecer, la estricta forma analógica con rima les ha ayudado a sus actores-estudiantes a cometer el

texto a memoria con más facilidad. Las cualidades lingüísticas de mi traducción hasta la convencieron a la directora Alejandra Juno Rodríguez Villar a que la empleara para un montaje ‘ciberpunk’ del drama en Duke University. A pesar del gran contraste entre la escenificación contemporánea y el registro elevado de *Life Is a Dream*, explica que «[l]a traducción elegida fue la de Gregory J. Racz, en parte por su calidad, y parte por ser una traducción hecha en verso, lo que también añadía un plus de significado y lealtad a la obra original» (2014, 93).

5 Coda

Volviendo a una de las cuestiones planteadas al comienzo de este ensayo (es decir, ¿por qué existe tanta desconexión entre las lecciones de los Estudios de Traducción y la metodología contemporánea?), la verdad es que la estética dominante de la CT no debería afectar hasta tal punto ni la convención ni la práctica. Ya a la altura de 1882 Friedrich Nietzsche conceptualizaba la traducción como una manera de calcular el sentido histórico de un pueblo: cuanto más asimilado el TT, tanto peor el sentido de historia en la CT. Es obvio que los antiguos romanos y los franceses neoclásicos también merecen escrutinio por estas razones, pero creo que fácilmente se podrían añadir a esta lista los norteamericanos (y hasta cierto punto el mundo angloparlante en general) por su narcisismo cultural al enfrentarse con el Otro. La forma analógica les ofrece a los traductores de drama en verso un terreno de en medio entre producir TT que suenen inusualmente extranjeros y otros que resulten demasiado domesticados, mientras les brinda la posibilidad de seguir fielmente la sentencia de Willis Barnstone: «el poema traducido debe leerse como poema escrito en la lengua de la literatura adoptada, aunque se diferencia a causa de su origen de cualquier otro poema escrito en su lengua nueva» (1993, 266). Así que el comentario a continuación de Wechsler sobre el estado actual de la traducción en el ámbito angloamericano es acertado:

El hecho de que nuestra cultura [...] le ha dado la espalda a la forma artística por ser algo artificioso y falso, atascándose totalmente en sus propias convenciones, ha tenido un efecto deleterio sobre la traducción, limitándola en cuanto a sus aproximaciones y con respecto a la cantidad de interés que queda en la empresa. [...] Lo informe de los escritos contemporáneos y la fidelidad que muestra el traductor contemporáneo al contenido y no a la forma son fenómenos relacionados que, tomados juntos, creo, han conducido al declive grave de la traducción poética en Estados Unidos. (1998, 84)

Como había notado Verini en su reseña, es como si hoy en día nadie confiara en que la poesía pueda hablar por sí misma.

Bibliografía

- Apter, R. (1987). *Digging for the Treasure: Translation after Pound*. New York: Paragon House Publishers.
- Barnstone, W. (1993). *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice*. New Haven; London: Yale University Press.
- Berman, A. (1992). *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*. Albany: State University of New York Press. Trad. de: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.
- Bolt, R. (1996). «Ranjt Bolt: Translating Verse Plays. In Conversation with David Johnston». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 249-61.
- Boyd, J.D. (2013). *Wrighting Back to Spain: Constructing Latino/a Identities through Translation, Adaptation, and Staging of Pedro Calderón de la Barca's «La vida es sueño»* [PhD Dissertation]. Columbus: The Ohio State University.
- Clark, N. (1996). «Translating for the Love of It». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 23-34.
- Cohen, J.M. (1962). *English Translators and Translations*. London: Longmans, Green & Co.
- Donnellan, D. (1996). «Declan Donnellan: The Translatable and the Untranslatable. In Conversation with David Johnston». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 75-80.
- Edney, D. (1996). «Translating (and Not Translating) in a Canadian Context». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 229-38.
- Farrell, J. (1996). «Servant of Many Masters». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 45-55.
- Frost, W. (1969). *Dryden and the Art of Translation*. North Haven: Archon Books.
- Gentzler, E. (2001). *Contemporary Translation Theories*. Clevedon; Buffalo; Toronto; Sydney: Multilingual Matters.
- Grayson, R. (2010). «Saturday Afternoon in Prospect Park: A Festival of Fools Presents Calderón's *Life Is a Dream* at the Music Pagoda». <https://who-will-kiss-the-pig.blogspot.com/2010/08/saturday-afternoon-in-prospect-park.html>.
- Gyulamiryan, T. (2020). «*El muerto disimulado/Presumed Dead* ed. by Valerie Hegstrom, and *The Golden Age of Spanish Drama* ed. by Barbara Fuchs». *Hispania*, 103(1), 143-6.
- Hollander, J. (1985). «Interview with Edwin Honig». Honig, E. (ed.), *The Poet's Other Voice: Conversations on Literary Translation*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 25-41.
- Holmes, J.S. (1970). «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms». Holmes, J.S. (ed.), *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Mouton; The Hague; Paris: Publishing House of the Slovak Academy of Sciences Bratislava, 91-105.
- Honig, E. (trans.) (1970). *Life Is a Dream*. New York: Hill & Wang.

- Johnston, D. (1996). «Adrian Mitchell: Poetry on Stage. In Conversation with David Johnston». Johnston, D. (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, 239-47.
- Kalyani, P.K. (2001). *Translation Studies*. New Delhi: Creative Books.
- Lefevere, A. (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum & Co.
- Lowell, R. (1961). *Imitations*. New York: Farrar, Straus, and Cudahy.
- Morón, C. (ed.) (2001). *Pedro Calderón de la Barca: La vida es sueño*. Madrid: Cátedra.
- Nietzsche, F. (1992). «On the Problems of Translation». Biguenet, J.; Schulte, R. (eds), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 68-70. Transl. of: «Übersetzungen». *Die fröhliche Wissenschaft*. Chemnitz: Schmeitzner, 1882.
- Norton, R. (2019). «The Golden Age of Spanish Drama». *Translation and Literature*, 28, 361-65.
- Nowra, L. (1984). «Translating for the Australian Stage (A Personal Viewpoint)». Zuber-Skerritt, O. (ed.), *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 13-21.
- Pym, A. (2010). *Exploring Translation Theories*. London; New York: Routledge.
- Racz, G.J. (trans.) (2018). «Life Is a Dream». Fuchs, B. (ed.), *The Golden Age of Spanish Drama: A Norton Critical Edition*. New York: W.W. Norton & Co., 195-269.
- Raffel, B. (1988). *The Art of Translating Poetry*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Rivera, J. (trans.) (1999). *Sueño*. Woodstock (IL): London; Melbourne: Dramatic Publishing.
- Rodríguez Villar, A.J. (2014). «Un montaje ciberpunk de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca en Duke University». *Comedia Performance*, 11(1), 85-111.
- Shem the Penman (2019). «Shem the Penman's Reviews: Life Is a Dream». <https://www.goodreads.com/review/show/3020737715>.
- Snell-Hornby, M. (2007). «Theatre and Opera Translation». Kuhliczak, P.; Litau, K. (eds), *A Companion to Translation Studies*. Clevedon: Multilingual Matters, 106-19.
- Steiner, G. (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press.
- Thacker, J. (2013). «The Translation of *La vida es sueño* for a Twenty-First Century Anglophone Audience». Mujica, B. (ed.), *Shakespeare and the Spanish «Comedia»: Translation, Interpretation, Performance. Essays in Honor of Susan L. Fischer*. Lewisburg: Bucknell University Press, 43-65.
- Venuti, L. (ed.) (1990). *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge.
- Verini, B. (2007). «LifeIsADream». *Variety*, Feb. 19. <https://variety.com/2007/legit/markets-festivals/life-is-a-dream-21200510212/>.
- Wechsler, R. (1998). *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*. North Haven: Catbird Press.
- Wild, C. (2014). «“They Have Their Exits and Their Entrances”: On Two Basic Operations in the *Theatrum Mundi*». Quiring, B. (ed.), «If Then the World a Theatre Present...»: *Revisions of the Theatrum Mundi Metaphor in Early Modern England*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 83-113.

El volumen tiene el objetivo de profundizar el tema de la traducción del teatro clásico español en la época contemporánea para ofrecer al lector un panorama de las modalidades de irradiación de este patrimonio artístico en los distintos ámbitos lingüísticos y culturales. Se recogen ensayos de carácter sociológico, literario y traductológico, además de contribuciones relativas a la experiencia de la traducción, descrita a menudo directamente por su protagonistas. Se añaden aportaciones más específicamente bibliográficas con el objetivo de contribuir a la constitución de un repertorio de estos particulares productos editoriales.



Università
Ca'Foscari
Venezia

