

# Traducir comedias de Lope al italiano

## De *Las bizarrías 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 tópica, 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.rai.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 Babilia 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-fuentevejuna.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 e *Il cavaliere di Olmedo* di 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 bizarrías de Belisa*, de la que puedo hablar detenidamente por haber llevado a cabo la traducción en verso *L'audace Belisa* (Vega 2012), para la imprenta, 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, transformados 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 endecasílabos, con rimas varias, a veces consonante *abababcc*.

Hasta llegar a la conversión de las redondillas (580 versos) en cuartetos 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 incantatora,  
 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).<sup>3</sup> 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*<sup>4</sup>), 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*, *enrama*, *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-vozes/ que rinden almas y enamoran vidas*. Finalmente, he concretado estas reflexiones en la recodificación del texto, mediante la conservación del sistema de adjetivos, sintagmas adje-

**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 'incantadora' 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 *Bizarrías 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 transformaciones 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 respeto 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 leyeran, 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 bizarrías 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.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> lo que concierne a los lugares madrileños mencionados,<sup>7</sup> 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 bizarrías 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 bizarrías 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); *fuelle Castellana* ('fonte Castigliana', 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 sudead 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  
—quiera el cielo que se logren—  
(vv. 93-100; Vega 2012, 26-8)

Ero nel Prado, là dove  
si trova quella Fontana  
che è chiamata Castigliana  
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)

¿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)

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).<sup>8</sup> 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.

<sup>8</sup> 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 garganta*), 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 nivel ecdótico. 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 *lucifero* por *lutífero* (v. 2236), *caja* por *cara* (v. 2238), *del remifasol* por *el remifasol* (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  
sepulcro 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 ocasiones<sup>9</sup> 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 vista ecdótico 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.

<sup>9</sup> Por ejemplo en la comedia *Santiago el verde* (BAE, 34, 208-215) se lee: «En esa Puerta, en efeto, | que llaman Guadalajara, | y llamó Guardalacara | un escudero discreto, | Lisardo y el novio están | sacando telas, tabies, | terciopelos carmesies, | pasamaños 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 anticuada 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 acotamientos 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,<sup>10</sup> 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.

<sup>10</sup> 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 guardar<sup>11</sup> 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 cochero, *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 sobre 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 infantiles* (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: 'cavallo/i' por *frisonas*, 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 plata-forma), '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 achote* (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 scarpina' por *montera y papahígo* (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)	posible juego entre parónimos: <i>azahares</i> 'flores del naranjo', símbolo del casamiento, y <i>azares</i> 'desdichas inesperadas'	'cogliere le zagare 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—'

...ojitos de miz, [...] zape en el alma (vv. 2201-2202)	las dos voces onomatopéyicas 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.<sup>12</sup> En este sentido puedo afirmar que me topé con este problema nada más empezar la traducción de *Las bizzarrías de Belisa*, en el mismísimo título de la comedia: la conversión al italiano del término *bizzarrías*, 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».<sup>13</sup> En la época de Lope, según se lee en el *Teso-ro* de Covarrubias (1611, 139v), significaba:

gallardía, lozanía. Algunos quieren que sea arábigo, biziara; otros dicen ser nombre vascuence, bizzarría y bizarro; y que vale tanto como hombre de barba, hombre de hecho, y así la bizzarría 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-

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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 biharría, 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 *bizzarrísimo* y el adverbio *bizzarramente*,<sup>14</sup> 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 sigo creyendo en lo acertado de esta solución para el título<sup>15</sup> 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-

<sup>14</sup> *Bizarro* como «generoso, alentado, gallardo, lleno de noble espíritu, lozanía y valor» y «lucido, muy galán, espléndido y adornado», el superlativo como «muy adornado y galán, y también muy esforzado y valeroso» y el *bizzarramente* como «gallardamente, garbosa y espléndidamente, con lozanía» (RAE 1726, 612).

<sup>15</sup> 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, desca-ro, 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 *bizarría* y tuve que escoger otros términos que tienen que ver con la elegancia ('eleganza', v. 50, v. 785, 'elegante', acotación de 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 conjetura 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 Mancía composta da Michiel di Cervantes Saavedra*. Trad. di L. Franciosini. Venezia: Andrea Baba.
- Cervantes, M. de (1841). *L'ingegnoso idalgo don Chisciotte della Mancía 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 comparate». *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.

