

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 *nuovo 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, congetture» (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 rítmica», la cual, respetando la medida de los versos, «ripropone, 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 Hartzzenbusch (1944), de Cotarelo y Mori (1907), de Barry (1910), de Blanca de los Ríos (1952) y de Casaldüero (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 descendiendo 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 traductorales 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 semimimética, 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 Gerardo 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 escapar» (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, medianamente 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 *goduria*, 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 dramática 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 anticate (principio che seguo 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 ‘ripio’, 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 explicitación del significado de ‘ripio’. 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 semimimética, puesto que logran recrear y respetar el isosilabismo del octosílabo:

<p>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...</p> <p>D. Pietro Zitto. Aspetta. Con che inganno? Di' a bassa voce e poi taci.</p> <p>D. Giovanni Ho finto di essere il duca Ottavio...</p> <p>D. Pietro Basta così.</p> <p>(Tirso 1991, vv. 61-72)</p>	<p>D. Giovanni Zio e signore, giovin sono, tu lo fosti, l'amore che hai conosciuto sia discolpa del mio amore. E poiché m'obbligli a dire il vero, ascolta, lo dico: ho ingannato e sedotto Isabella, la duchessa.</p> <p>D. Pietro Aspetta! Con quale inganno? Parla piano, bisbigliando.</p> <p>D. Giovanni Mi son finto il duca Ottavio.</p> <p>D. Pietro Non aggiungere altro. Basta.</p> <p>(Tirso 1998, vv. 61-70)</p>	<p>D. Giovanni Zio e signore, anche tu sei stato giovane; se l'amore hai conosciuto, ora perdona il mio amore. E se mi costringi a dire la verità, ascolta pure. Con l'inganno ho fatto mia Isabella, la duchessa.</p> <p>D. Pietro Fermo! Taci! Com'è stato? Parla piano e vieni al dunque.</p> <p>D. Giovanni Mi son finto il duca Ottavio.</p> <p>D. Pietro Non dir altro. Taci! Basta!</p> <p>(Tirso 2011, vv. 61-72)</p>
---	--	---

Como se puede notar, en la traducción se conserva la lengua esencial y rápida de este momento dialéctico y el paralelismo antitético - yo/tú y presente/pasado -, que se desarrolla a partir del segundo verso. Con respecto al original en el que la conexión antitética 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 dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, 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 pecado, alarga mucho el cuento. Laura Dolfi sigue aquí la interpretación del editor Luis Vázquez, que entiende «hablar en voz baja, y con los labios entreabiertos» (D'Agostino 2007, 260-2).⁹ Elige, por lo tanto, el verbo italiano *bisbigliare*, recategorizando el imperativo, operación útil a la creación de la asonancia con el verso anterior: «Aspetta! 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 acompaña 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,
 fuera bien el porfialla,
 regalalla y adoralla,
 y aguardar que se rindiera.
 Mas si los dos os queréis
 con una mesma 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 interpretaciones de algunos editores de la obra: «Emilio Cotarelo, imitado por muchos editores (entre los cuales Américo Castro [...] corrige en “habla quedo o cierra el labio”. Xavier Fernández 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).

- dime: ¿hay más dificultad de que luego os desposéis?
- Octavio Eso fuera, necio, a ser de lacayo o lavandera la boda.
- Ripio Pues, ¿es quienquiera una lavandríz 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 [...]
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?

Ottavio
Sarebbe così, se fossero di lacchè e di lavandaia le nozze.

Trombetta
È proprio una donna qualunque una lavandaia che lava e strofina, offende e difende, tende, stira e rammenda i panni sporchi? (Tirso 1991, vv. 223-238)

Ripio [...]
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?

Ottavio
Sciocco, sarebbe così se fossero tra lacchè e lavandaie le nozze.

Ripio
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)

Vanvera [...]
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
Bestia, non è un matrimonio di lacchè e di lavandaia.

Vanvera
Dici niente! Tutto il giorno una donna *lavatrice* sta lavando e *sfregacciando* 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 «lavandríz» (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? Sì, 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, intervinando, 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*. Milano: 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». Avale-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*». Hartzembusch, 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.

