

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 apunten 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'Angeli, 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 provisional 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 tipografica 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 vanta opere eccellenti, il perché io sono entrato, come quasi in vôto campo, ma certo da buon volere 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 espagnol...* (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 Montes de Rojas Zorrilla* y Lope (Leipsique-París, Brockhaus-Avenarius, 1839) y el mencionado *Tesoro del teatro espagnol...* 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 *Gramática 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» refiriéndose soprattutto ai clásicos 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. Galina], 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 «ruidenze» 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 postrimerías 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 arábica (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*. Extra-polamos 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 *di-vertissement* 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 arábica, 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 morfológicos, 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.

- | | |
|--|---|
| <p>1. sonior Mahoma manda..., morisquillo..., crestianilio fingido..., Zarilia..., Liego aquí por la posta..., gran perecilia entre amantes..., en trompas el monte lieno..., haliar en este puesto..., vencer el suenio..., manera..., etc.</p> | <p>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.</p> |
| <p>2. deste voneno..., escochar..., morer..., tendecilia..., pimentos..., etc.</p> | <p>2. questa veleno..., sentir..., morir..., botteghetta..., pepe..., etc.</p> |
| <p>3. el portas estar cerradas..., me pensar hacer astillas..., etc.</p> | <p>3. Già star chiuse le porte..., Mio mestier far stecchi..., etc.</p> |
| <p>4. el leña..., el nuez del gznato..., trabajar para si mesmos/ solo el alcahueto para el otros..., el yegua..., el Españolilio antigua..., etc.</p> | <p>4. dare legna..., tuo gozzo..., solo el roffiano per sè minga lavorare..., Ø cavalla, l'antico spagnoletto..., etc.</p> |
| <p>5. ¿A me decilde?, cuando la querer mirar..., a aquesta forja [i.e. alforja] me dando..., apenas solo le ver..., aunque me seguir quiso..., me dormir..., se me ir corriendo..., etc.</p> | <p>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.</p> |

(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 prepalatale /ʃ/ 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 *huyendo* pero homófono de *oyendo*) la omite compensándola con la intensificación verbal (*minga menarmi, mazzarmi*).

Caso 1

Aquí importar el cautela. — [aparte]
Alcuzcuz, un Morisquilio,
a quien lievaron 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 lievaros 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'Alpuxarro; 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*, toscanismo compuesto de *pelare* y *cane* con la que se define al «concia-

tores 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 Alcuizcuz. 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 ellos ya señalado en el siglo XVII: (1) *bindelle*, voz en desuso ya en el 2^o *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 *papel de estraça*, 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 Alcuizcuz.

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 xexeo), de *agujeta* con la cual se caracteriza lingüísticamente el habla morisca de Alcuizcuz. 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 azeite, vinagre e jigos, nueces, almendras e **pasas**, cebolias, ajos, **pimientos**, **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 cuestras, con todas sus zarandajas; porque me he de ver, si liegan a colmo mis esperanzas, de todos los Alcuizcuces 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 Alcuizcuz. (Calderón 1855, 1: 43)

Cerramos las muestras del humorismo implícito en las impropiedades del lenguaje de Alcuizcuz 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 («Cierta 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 de
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'Albogiara
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 atañe 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 2ª 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. [aferei del'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 Satanaso 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 insistentemente.

Y en esa línea la traducción de Monti *ciarliera e importuna* es coherente en su literalidad. Otra opción hubiera sido *loquace / garrulla / 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 desea **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 *volgarizamento*, 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, desprecios. (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 Alcuizcuz – 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 *storiamento*, menguó algunos resaltando solo aquellos definitorios de un criado quizás vagamente moro o turco, pero indiscutiblemente no itálfono.

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 dramáticas, 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.; Cordon 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"». *Quaderni ibero-americi*, 2, 210-17.
- GDI = Battaglia, S. (1961-2002). *Grande dizionario della lingua italiana*. 21 voll. 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 Translatology*, 19(1), 59-70.
- Morreale, J. (2011). *Filosofía 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 vuoi vedere di che sia capace un popolo moderno [...] si studi il teatro spagnolo». Profeti, M.G.; Pini, D. (eds), *Leyendas negras e Leggende aeree*. 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* traducción por Pietro Monti». *Anuario Calderoniano*, 3, 333-48.
- Vaiopoulos, K. (2015). «Calderón en las polémicas italianas del siglo XIX: Carducci, 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.

