

Il cane dell'ortolano de Lope de Vega según Ameyden, Gasparetti y Fiorellino

Marcella Trambaioli

Università del Piemonte Orientale, Vercelli, Italia

Abstract Lope de Vega's posthumous fame in Italy differs according to the ages: if in the 17th century he was really appreciated and his dramas and comedies were often translated, adapted and represented, nowadays he's practically absent in the dramatic production and there are just a few titles available in Italian translation. This also happens for his masterpieces. The case of *El perro del hortelano* is quite interesting, since there are three versions, by Ameyden, Gasparetti and Fiorellino, belonging to different periods and different conceptions of translation and literary taste. This article tries to analyse them in a comparative perspective.

Keywords Lope de Vega. *El perro del hortelano*. Theodoro Ameyden. Antonio Gasparetti. Barbara Fiorellino.

«Es de Lope», como es bien sabido, era una muletilla que, aludiendo a todo lo bueno en campo literario, testimoniaba la extraordinaria popularidad de la que el madrileño llegó a gozar en su momento.¹

Los contemporáneos empezaron a designarle en fecha temprana como Fénix de los Ingenios² y Cervantes en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) lo apoda con malicia inmejorable «Monstruo de la natu-

1 Cf. Ruiz Pérez 2009, 24-5: «La proverbial expresión 'es de Lope' para ensalzar la calidad de una obra es signo de una excepcional personalidad, que, como el tópico indica, viene a sancionar una generalidad a la que Cervantes dota de rotunda expresión, pues, como el autor, 'el hombre es hijo de sus obras'».

2 El soneto panegírico de Don Diego de Ágreda y Vargas en la I parte de las *Rimas* documenta que ya en 1602 el símil del ave fabulosa se aplicaba como sobrenombre del madrileño: «Y en vos,



raleza» (Cervantes 2015, 12). Incluso circuló una oración blasfema prohibida por la Inquisición toledana en 1647, cuando el poeta había fallecido ya desde hacía más de una década: «Creo en Lope de Vega todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra...».³

Con motivo de su defunción, en 1635 frey Alonso Pérez Serafino le ofrece una canción elegíaca en la *Fama póstuma* de Pérez de Montalbán, donde afirma con admiración: «Todos solían decir 'esto es de Lope', | pero desde hoy dirán 'Lope es de todos'» (2001, 276).

Unos años después, su amiga María de Zayas, en el «Desengaño VIII» de su segunda colección de novelas, así lo elogia: «aquel príncipe del Parnaso, Lope de Vega Carpio, cuya memoria no morirá mientras el mundo no tuviere fin» (1993, 369).

El jesuita expulso Antonio Eximeno, ya cercano al clima romántico, reconoce la grandeza lopesca y la talla europea de su dramaturgia, al afirmar: «A no haber cerrado los ojos y tapádose los oídos a las reglas de los unitarios, ni Inglaterra hubiera tenido un Shakespeare, ni España un Lope de Vega» (cit. en Sala Valldaura 2000, 183). Pero es un hecho que a posteriori la mención del Cisne del Avón ya no se acompaña con la del madrileño, sino con la de Calderón en tanto que hitos del teatro universal.

Sabido es que la responsabilidad de este cambio irreversible en el canon dramático europeo es en gran parte de los románticos alemanes. Apuntemos con Oleza que: «Lope fue el precio que Friedrich Schlegel, con su severa crítica, hizo pagar al teatro español para poder entronizar a Calderón en el parnaso romántico europeo» (1995, 121).⁴ De hecho, los hermanos Schlegel, Tick y otros, sin casi leerle, evalúan de forma negativa la asombrosa fecundidad de Lope, tachando su composición dramática de superficial e invertebrada. Hasta qué punto se impone dicho planteamiento en la propia España lo testimonia el «Discurso sobre Shakespeare y Calderón» pronunciado en la Universidad de Madrid y publicado en 1849 por Juan Federico Muntadas (Ruppert y Ujaravi 1920, 81).

Pues bien, una de las consecuencias más graves de la mengua que la fama del Fénix ha sufrido *post mortem* estriba en la escasez de tra-

como el de Arabia único y solo» (v. 12); ver Pedraza, en Vega 1993, 1: 624: «debió de escribirse para la primera edición de los sonetos en *La hermosa de Angélica*».

³ Menéndez Pelayo 1994, 783, nota a pie de página: «El entusiasmo, o mejor dicho, la idolatría [...] llegó en algunos a tan risible extremo que la Inquisición de Toledo tuvo que recoger en 1647 una parodia del *Credo*, que empezaba...».

⁴ Cf. Profeti 2002, 17: «cuando con el romanticismo, sobre todo alemán, se reanuda la memoria del teatro clásico, el caudal textual se percibe de forma fraccionada; las predilecciones románticas orientarán las ediciones y estudios posteriores de forma evidente. Dentro de esta situación, que afecta a todo el teatro áureo, un olvido especial parece rodear al Fénix desde finales del siglo XVII; mientras que la obra de Calderón sigue proponiéndose a lo largo de la centuria siguiente, a pesar de las resistencias de los intelectuales neo-clásicos, y el amor-odio de Voltaire».

ducciones extranjeras, lo que conlleva la relativa o total ausencia del repertorio de Lope en las bibliotecas particulares, y, por ende, en el bagaje cultural hasta del público de lectores relativamente cultos.⁵ De forma paradójica, el ámbito lingüístico en que se ha traducido un relevante corpus textual es el alemán, ya que en las décadas de los sesenta y setenta del Novecientos se han publicado dos series de comedias selectas que cuentan con algunas docenas de textos dramáticos,⁶ además de existir traducciones sueltas de obras maestras como *La dama boba* y *Fuenteovejuna*.

No obstante, lo que me interesa destacar aquí es la situación italiana, porque Italia fue el país europeo en que en los siglos XVII y XVIII Lope llegó a gozar de la mayor fama y de una difusión editorial muy relevante, dando pie a un nutrido repertorio de adaptaciones en los distintos ambientes teatrales de la península, máxime en Nápoles. Si consultamos la fundamental monografía de Marchante Moralejo: *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII* publicada en 2007, además de muchos estudios específicos sobre este importante capítulo de la recepción del teatro del Fénix fuera de España, resulta realmente llamativa la lista de comedias que vieron traducciones y adaptaciones escénicas en esa época. Cito al azar: *El mayorazgo dudoso*, *La hermosura aborrecida*, *La carbonera*, *La amistad pagada*, *La discreta enamorada*, *El bastardo Mudarra*, *Carlos el perseguido* y *La fuerza lastimosa*, que tuvo un éxito y un número de adaptaciones asombroso.

Por el contrario, hoy en día, de su inmenso repertorio dramático son muy escasos los títulos que se encuentran comercializados.⁷ A saber: cinco piezas en un reciente volumen bilingüe al cuidado de Maria Grazia Profeti - *La dama sciocca*, *I capricci di Belisa*, *Fuente Ovejuna*, *Il cavaliere di Olmedo*, *Non è vendetta il castigo*⁸- y cinco ediciones más en tres colecciones de clásicos: *La nascita di Cristo* (1985) e *Il nuovo mondo scoperto da Cristoforo Colombo* (1992) en Einaudi; *Peribáñez e il commendatore di Ocaña* (2003) en BUR; *Il cavaliere di Olmedo* (2004) y *Fuenteovejuna* (2007) en Garzanti.

El abanico de rótulos teatrales vertidos al italiano en tiempos recientes se amplía - hecha salvedad por *La dama boba* que se repi-

⁵ Las razones de la ausencia de Lope y más en general del teatro aurisecular fuera de España son muy complejas e imposibles de recordar aquí; me limito a destacar, con Profeti (2002, 17), que la visión problemática que los propios españoles han tenido de su teatro clásico hasta hace poco «se refleja en la paralela didendencia europea».

⁶ Vega, *Ausgewählte Werke* (1960-63 y 1960-74).

⁷ Cf. Profeti 2002, 21: «Por razones históricas, ha faltado [...] la formación en el público italiano de una afición al teatro áureo; los hispanistas italianos en los últimos años no han logrado cambiar esta situación, y las traducciones tampoco han sabido establecer un puente adecuado hacia el lector-espectador».

⁸ En *Il teatro dei Secoli d'Oro* (Vega 2014).

te -, si consideramos las editoriales vinculadas a los ambientes académicos. En este repertorio contamos con *La dama sciocca* (Marsilio, 1996); *Il cane dell'ortolano* (Liguori, 2006); *L'audace Belisa* (Alinea, 2012); *La finzione veritiera* (CUEM, 2017); *I nemici in casa* (Pensa Multimedia Editore, 2018).

Notemos que en los años sesenta la Biblioteca Universale Rizzoli había publicado otros rótulos, todos traducidos por el hispanista Antonio Gasparetti, de los cuales solo algunos se han vuelto a publicar con nuevas versiones. Se trata de *Il cane dell'ortolano*, *Castigo non vendetta*, *Il certo per l'incerto*, *La dama sciocca*, *Le famose asturiane*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *La schiava del suo innamorato*. *La fedele custode*, dada a la imprenta por Edizioni Paoline, aun sin fecha de publicación, ensancha la lista.

Para un panorama completo de las traducciones modernas del teatro de Lope en italiano desde principios del siglo XX remito, en cualquier caso, a Maria Grazia Profeti (2002; véase también el «Apéndice» relativo a las traducciones modernas de Lope desde 1900 a las pp. 35-7).

El estado de la cuestión que acabo de trazar pone al descubierto en qué medida el capilar conocimiento del cual el repertorio lopeco gozaba en la Italia del siglo XVII se haya ido perdiendo a lo largo de los siglos hasta reducirse a los pocos títulos aislados. Lo corrobora, entre otras cosas, el hecho de que *La fuerza lastimosa*, tras el gran éxito editorial de antaño, ha desaparecido del abanico de títulos hoy asequibles en italiano.

Tras estas necesarias premisas, voy a fijar mi atención en las traducciones italianas de *El perro del hortelano*, que, además de ser una de las obras maestras del Fénix, es una pieza teatral que representa un verdadero reto para un traductor, dado que, según destaca Laskaris en su reciente edición publicada en el marco del proyecto PROLOPE de la UAB, se trata de «una comedia falta de acción, en la que todo dinamismo dramático se limita al nivel verbal y procede de estímulos interiores o impulsos electro-magnéticos, como los define Dixon» (Laskaris, «Prólogo», en Vega 2012b, 57).⁹ Aun teniendo en cuenta que «la traducción de teatro es una traducción doble: no solo de una lengua a otra, sino de una praxis teatral a otra bien distinta» (Profeti 2002, 15), mis consideraciones no pretenden salir del plano lingüístico y estilístico del texto literario.

La primera versión italiana de la comedia, publicada en 1642 en Viterbo, resulta ser entre las más tempranas en el contexto europeo, y fue dada a la imprenta por Teodoro Ameyden con el título *Il can dell'or-*

⁹ Laskaris, «Prólogo», en Vega 2012b, 57.

tolano.¹⁰ Según Profeti (1996), el abogado de origen flamenco aficionado al teatro español pudo basar su traducción en la *princeps*, o una suelta o un manuscrito desconocido. El texto presenta varios recorres de secuencias dramáticas y fragmentos libremente elaborados, de acuerdo con la práctica de las adaptaciones tempranas del teatro español aurisecular en la península italiana.¹¹ Con todo, esta versión presenta escasos errores traductológicos y muestra el esmero de Ameyden por encontrar expresiones comprensibles para el espectador/lector italiano, alejándose en los fragmentos correspondientes de los modismos y locuciones del original (cf. Profeti 1996). Según aún Profeti la traducción es «accurata», si bien denota la intención autorial de buscar un estilo conciso: «Ameyden tralascia gli apologhi intercalati da Lope; le moralità, le comparazioni, le “eleganze” poetiche, destinate fatalmente a perdersi nella traduzione e ad annoiare un auditorio diversamente motivato» (1996, 40 y 41). No obstante, aun escogiendo la prosa, el abogado flamenco optó por traducir en versos algunos de los numerosos sonetos que se incrustan en el texto lopesco, así como el soliloquio en décimas de Teodoro del II acto (vv. 1278-1327) que fue convertido en una silva. Por su parte, Fiorellino, quien somete el texto de Ameyden a un análisis más que minucioso, destaca dos tendencias:

quella ad enfatizzare ed esplicitare il ruolo di Diana come tentatrice per dare un maggiore rilievo alla sensualità [...] e quello di dislocazione della comicità dagli interventi verbali di Tristán a personaggi secondari o a situazioni sceniche, con abbassamento e banalizzazione del livello ironico e frantumazione del ruolo del *gracioso*, ricondotto a quello della maschera comica italiana. (Fiorellino 2007, 88)

En síntesis, dentro de lo que cabe Ameyden quiso ofrecer al público italiano un texto ameno y a su manera evocador de la escritura teatral de Lope.

A distancia de tres siglos, la traducción de Gasparetti representa un eslabón muy distinto de la cadena textual de adaptaciones/traduccionces de *El perro del hortelano*. En primer lugar, fue realizada

10 De Lope Ameyden tradujo también *Los melindres de Belisa* con el título de *La dama frullosa* (1643).

11 Cf. Fiorellino 2007, 75: «La traduzione rispetta perfettamente la trama, semplificando un po' la complessità del terzo atto. [...] Su 3383 versi che costituiscono il testo di Lope ne sono stati omessi circa il 24% (circa il 16% sono veri e propri tagli, mentre i singoli versi saltati - incisi e simili - costituiscono approssimativamente l'8%». A propósito de las traducciones teatrales del siglo XVII, Profeti (2002, 14) observa que su principal objetivo: «es alcanzar el éxito entre el público y llegar a un destinatario lo más amplio posible. El resultado será la supresión de todo momento de puesta en cuestión del código, la edulcoración de toda “dificultad” literaria, el exorcismo contra los “riesgos” que puede presentar el texto».

a partir del texto publicado por Sainz de Robles, que, según el autor destaca, «riproduce fedelmente quello della Parte XI, con la divisione in scene e le didascalie aggiunte dallo Hartzzenbusch, intese a facilitarne la comprensione».¹² Pues bien, desde el punto de vista filológico, está claro que en la época a la que se remonta la labor traductológica de Gasparetti, la crítica textual no se había afirmado todavía en los estudios del teatro aurisecular como necesaria herramienta, por lo que el traductor no se preocupó por basar su versión en un texto ecdóticamente fiable, lo que hoy en día, en cambio, tenemos que dar por sentado.¹³

En segundo lugar, hoy asumimos sin más que el texto dramático aurisecular no resulta organizado por escenas en el sentido decimonónico, sino que presenta una segmentación basada en una variable combinación entre cambio de personajes, métrica y espacios dramáticos. Además, es preciso subrayar que Gasparetti a la vez que inserta la partición en escenas, omite la mayoría de las acotaciones del original.

En tercer lugar, si es verdad que el hispanista siciliano no elimina fragmentos de la comedia lopesca como había hecho Ameyden, queda apegado a una concepción del texto totalmente ajena al modelo español. Su prosa, sin ninguna concesión al verso, resulta calamitosa bajo todos los puntos de vista, y utilizo el adjetivo según la acepción recogida por *Autoridades*: «infeliz, lleno de infortunios, desdichas, adversidades, trabajos y miserias». No cabe duda de que la traducción de Gasparetti además de ser ampulosa, redundante y, a veces, realmente farragosa, cancela el lirismo y el ritmo de la comedia del Fénix con perífrasis y paráfrasis que, si a su manera dan cuenta del significado de las réplicas de los personajes, se alejan años luz de la escritura del gran Lope de Vega, ofreciendo, en ocasiones, auténticos horrores traductológicos, es decir fragmentos que pierden de vista los matices semánticos originales. Por todas las razones destacadas no sorprende que sus traducciones no hayan contribuido al rescate del teatro de Lope en Italia, sino más bien todo lo contrario.

La reciente versión de Barbara Fiorellino representa una vuelta de tuerca en la concepción de lo que una traducción de la comedia nueva a otro idioma tiene que implicar: cierto rigor ecdótico, respeto, hasta donde sea posible, de la polimetría, y traducción literal de las locuciones originales, entregando en nota a pie las explicaciones de lo que puede resultar oblicuo o del todo incomprensible para el lector italiano.

¹² Gasparetti, «Nota», en Vega 1966, 10.

¹³ Cf. Serralta 1991, 519: «Traducir a cualquier idioma un texto del teatro clásico español requiere, por supuesto, la existencia previa de una edición crítica suficientemente fidedigna. Como corolario de esto que parece una perogrullada se podría añadir que la posición del traductor es un observatorio inmejorable para apreciar la fiabilidad textual de las ediciones ya realizadas».

Con respecto al primer punto, Fiorellino ha realizado su versión a partir del que Antonucci considera

il testo fissato dal miglior editore moderno della commedia, Victor Dixon, il quale si è basato a sua volta sul testo della *princeps* [...] confrontato con il testo dell'edizione barcellonense dell'*Onzena parte* (Sebastián de Cormellas, 1618) e con quello di un manoscritto teatrale della metà del XVII secolo appartenuto alla collezione di Lord Holland. (en Vega 2006, 49)

La traductora, además de la edición fijada por Dixon, tenía a disposición distintas ediciones modernas, es decir la de Hartzenbusch (B.A.E. XXIV), la de Cotarelo (1929), la de Kohler (1934), la de Kossoff (1970) en Clásicos Castalia, la de Carreño (1991), la de Barral Cabestrero (2000) y la de Armiño (2000) en la serie Letras Hispánicas de Cátedra. Y es preciso advertir que su traducción, acompañada por los sabios comentarios de Antonucci y Arata, al menos en dos casos ofrece una *lectio* mejor de la de Dixon y hasta de la de la *Parte XI* editada por PROLOPE. La primera se incrusta en una réplica de Dorotea en el acto I:

Cárcel aquí no la temas, que para puertas de celos tiene Amor llave maestra. (vv. 1020-1022)	Non sarà prigionie stretta; per porte di gelosia l'Amore ha chiave maestra.
---	---

Todas las ediciones citadas mantienen la lectura de la príncipe en el v. 1021: «y que» en lugar de «que para», *lectio* compartida por la edición de Barcelona de 1618 y el manuscrito del siglo XVII. Aclara la nota correspondiente: «Il senso del passo è che Marcela non deve temere di subire una prigionia rigida perché (il *que* è causale) l'Amore riesce sempre ad aprire (con *chiave maestra*, quella cioè che può aprire tutte le serrature di una casa) le porte chiuse dalla gelosia».¹⁴

Otro fragmento en que tanto los editores como la traductora mejoran el texto desde un punto de vista ecdótico coincide con una réplica de Marcela del acto intermedio, que se incrusta en una secuencia dramática donde la camarera de Diana intenta resistir a los nuevos requiebros de su antiguo enamorado. Todas las ediciones modernas, incluida la de Dixon leen: «Vengo, | mi amor» (vv. 1941-1942). La traducción de Fiorellino así como el texto de Lope que la acompaña eliminan la coma y leen el verbo con el significado de «Vendico». En la nota correspondiente se nos explica en efecto que, de acuerdo con una sugerencia de Frédéric Serralta,

¹⁴ Antonucci y Arata, en Vega 2006, nota a los vv. 1021-1022.

il *Vengo* dell'originale non va inteso come voce del verbo *venir* (in quanto l'uso corrente della lingua castigliana avrebbe voluto un *Voy*, voce del verbo *ir*), bensì come voce del verbo *vengar*. La correzione rende anche molto più coerente la progressione psicologica delle battute.¹⁵

Los casos destacados implican que tenemos una traducción que acompaña dignamente un texto el cual, aunque sea de forma mínima, representa un adelanto en la historia textual del *Perro del hortelano*. Y considerando que la versión de Fiorellino es anterior a la última edición crítica publicada, que es la de PROLOPE, no se entiende por qué la editora de la misma no haya considerado oportuno citarla al final de su introducción, pasando por alto las versiones italianas modernas.¹⁶ Es un hecho que Laskaris ignora ambas lecciones, leyendo con la príncipe; con evidencia debió de pensar que una traducción no puede aportar nada desde un punto de vista ecdótico, lo que, por lo visto, no es cierto.

Pero hay más. En la réplica en que Teodoro cuenta la historia mítica de Faetonte, que tan claramente funciona como un símil mitológico de lo que le ocurre al propio protagonista, quien se atreve a subir hasta el sol (Diana), la príncipe y la mayoría de los testimonios lee «precipitado en un monte» (v. 822). También la edición que acompaña la versión de Fiorellino mantiene dicha lectura que, por consiguiente, se traduce «sopra un monte», pero esto no quita que en la nota relativa el lector pueda encontrar la siguiente explicación: «Il manoscritto che Dixon utilizza fra i testimoni per la sua edizione legge in effetti *precipitado del monte*, e Dixon stesso cita un'altra opera di Lope in cui il drammaturgo parla di Fetonte "precipitado del celeste monte/de su soberbia" (*Laurel de Apolo*, silva V)» (Fiorellino, en Vega, 2006, 303-4). Tampoco en esta ocasión la edición de Laskaris toma en cuenta dicha cuestión textual.

En lo tocante a la modalidad de *locutio*, Fiorellino asume que «la traduzione in prosa [...] spesso non riesce neppure a rispettare il tessuto retorico della frase, che dev'essere interpretato, riallestito, alleggerito per risultare linguisticamente accettabile» (en Vega 2006, 50);¹⁷ por lo que, como ya había hecho en el caso de *El castigo sin venganza* y de *Peribáñez*,¹⁸ opta por el verso, intentando respetar rimas

15 Antonucci y Arata, en Vega 2006, 310; cf. Serralta 1991, 524-5.

16 Por lo que atañe a las traducciones modernas del *Perro*, Laskaris, en Vega (2012b, 88), cita tan solo la versión al inglés por Jill Booty (New York, Hill and Wang, 1961).

17 Cf. Profeti 2002, 25: «en la prosa no solo se pierde el brillante tejido polimétrico de la comedia española, su complejidad rítmico-fónica, sino que con la forma de la expresión se pierde la textura poético-lírica densísima y frágil; densa porque *summa* de una época y de una cultura, y frágil porque está ligada a un código contemporáneo».

18 La primera ha quedado inédita, pero sirvió para una representación en el Castillo Orsini di Fiano Romano a cargo del director Alessio Bergamo en el agosto 2000; la segunda fue publicada por Rizzoli en 2003.

y asonancias en la medida de lo posible. La traductora tiene perfecta conciencia de que el verso, por muy difícil que sea verterlo a otro idioma, es lo que garantiza «quel tessuto retorico e metrico necessari ad ottenere una fedeltà piú profonda»,¹⁹ y verdad es que Fiorellino ha procurado acudir a la gama de posibilidades lingüísticas y semánticas que el italiano posee para acercarse al original castellano, traicionando lo menos posible el idiolecto literario y poético lopesco.

En las páginas que siguen voy a espigar una serie de ejemplos que permiten ilustrar con claridad el adelanto textual que la traducción de Fiorellino constituye en relación con la de Gasparetti, a pesar de algunos posibles límites de aquella. También, tendré ocasión de señalar hasta qué punto la versión de Ameyden, por ser casi coetánea del original lopesco, a veces ofrece soluciones que respetan, a su manera, el ritmo y el lenguaje del Fénix, aun sirviéndose de la prosa.

Empecemos por el *incipit* de la pieza, en que Teodoro y Tristán huyen de los aposentos de Diana, tras una cita nocturna del primero con Marcela:

TEODORO Huye, Tristán, por aquí.
 TRISTÁN Notable desdicha ha sido.
 TEODORO ¿Si nos habrá conocido?
 TRISTÁN No sé; presumo que sí. (vv. 1-4)

Ameyden

VIRBIO Fuggi Tristano presto per di qua!
 TRISTANO Disgrazia grande è stata...
 VIRBIO Crediamo che ci abbia conosciuti?
 TRISTANO Non lo so, ma per me credo di sì. (10)

Gasparetti

TEODORO Scappa per di qua, Tristano!
 TRISTANO Ci è andata proprio male!
 TEODORO Credi che ci abbiano riconosciuto?
 TRISTANO Non so, ma credo di sì. (13)

Fiorellino

TEODORO Fuggi, Tristán, per di qui.
 TRISTANO Che sfortuna abbiamo avuto!
 TEODORO Ma ci avrà riconosciuto?
 TRISTANO Non so; presumo di sì. (57)

19 Fiorellino, «Criteri di edizione e traduzione», en Vega 2006, 50.

Notemos que la redondilla lopesca vuelve a resonar en la versión de Fiorellino, capaz de mantener el ritmo y la medida de los versos; al igual que en Ameyden, en el v. 1 se escoge un verbo, «fuggire», ya de por sí poético en la lengua literaria italiana en lugar del prosaico «scappare» de Gasparetti, y sin mayor esfuerzo se conserva el verbo del texto español «presumo» del v. 4. En el v. 2 Ameyden consigue mantener una sintaxis parecida a la de Lope, mientras que Gasparetti la trastrueca por completo. Consideraciones parecidas se pueden hacer en un sinnúmero de fragmentos análogos.

En ocasiones, la solución que Fiorellino propone, aunque se aleje ligeramente del original, resulta acertada no solo poéticamente, sino también desde el punto de vista semántico. Veamos la siguiente réplica de Fabio, el gentilhombre de Diana:

No he visto tal;
como un gavilán partió. (vv. 47-48)

Ameyden
Non viddi cosa in vita mia, corre como un caprio, si che non gli
ho potuto tener appresso. (12)

Gasparetti
Non ho visto nessuno. Ha preso il volo come un falcone... (15)

Fiorellino
Un prodigio tale...
Partito come sparviero. (59)

Las dos traducciones en prosa amplifican y modifican el fragmento, pero, con todo, no cabe duda de que la farragosa prosa de Gasparetti no comparte nada con la de Ameyden capaz de proporcionar al lector un sabor literario análogo al del original. También, adviértase que la fiel traducción de «gavilán» como «sparviero» en la versión de Fiorellino permite mantener la rima de la redondilla (v. 45: «Andate, che io non ero»).

Un caso emblemático de la verborrea de Gasparetti lo encontramos, entre muchos, en una cortante réplica de Diana aún en la secuencia inicial:

¡Caminad,
y responded con los pies! (vv. 21-22)

Ameyden
Cammina, e rispondi co' piedi. (11)

Gasparetti
Correte, e rispondetemi con i piedi, non con la lingua. (14)

Fiorellino
Ora va',
e rispondimi coi piedi. (57)

Una vez más, Ameyden traduce literalmente en una prosa poética, y la traductora romana depara una solución impecable tanto en el plano métrico como en el semántico, respetando al pie de la letra el v. 22.

Otro ejemplo parecido corresponde a una réplica de Fabio en relación con el sombrero abandonado en las escaleras por Tristán: «este aquel galán tiró» (v. 110). Ameyden sigue la *lectio* lopesca añadiendo tan solo un detalle: «questo tiró quel cavaliero alla lampada» (14). Fiorellino no solo utiliza el mismo verbo, sino que mantiene el ritmo y las sonoridades del verso: «Questo è quello che ha tirato» (65). En cambio, Gasparetti modifica el verbo y se explaya en detalles redundantes: «È quello che ha scagliato mentre scappava» (16).

Un fragmento espigado al azar en que Gasparetti para evitar una frase idiomática que considera poco accesible para el público italiano escoge una traducción muy torpe es el siguiente. Dice Diana a Otavio que acaba de acudir a su llamada: «¡Muy lindo Santelmo hacéis!» (v. 29), y el siciliano escribe: «Fate lo gnorri, adesso!» (14). En realidad, «essere come il fuoco di Sant'Elmo» es una expresión italiana, aunque su sentido, figurado y poco frecuente, se le puede escapar a más de uno. Desde luego, no se le escapa al abogado romano que así traduce: «Sei un gustoso santelmo» (11). Por su parte Fiorellino mantiene también el sentido literal del verso de Lope, «Che bel Santelmo sembrate!» (59), a sabiendas de que los editores de la edición bilingüe explican en nota el matiz semántico de la frase.

Otro caso de concepto difícil de transmitir de un sistema lingüístico y cultural a otro es el que se sobreentiende en una réplica del último acto en que Tristán acaba fichado como matón por los nobles pretendientes de la Condesa. El criado pide de entrada cien escudos y Ricardo le contesta: «Cincuenta tengo en esta bolsa; luego | que yo os vea en su casa de Diana, | os ofrezco los ciento, y muchos cientos». Tras lo cual, Tristán comenta en aparte: «(Eso de muchos cientos no me agrada)» (vv. 2493-2496), aludiendo a los latigazos que se aplicaban a los delincuentes por centenares. Ameyden opta por traducir elidiendo la referencia picaresca:

RICCARDO Ecco 50 scudi, l'altri 50 ti darò subito, che ti vegga in
casa della Duchessa, l'altri 200 e molto più doppio l'effetto.
TRISTANO Questo molto più non mi piace. (79)

En la prosa de Gasparetti la referencia hampesca se mantiene entre líneas creando ambigüedad: «Questo discorso delle molte ma molte centinaia mi piace poco» (82), mientras que en la edición bilingüe una nota a pie aclara la socarrona alusión y la traducción consigue explicarla de alguna manera: «(Questo di molti cento sa di frusta)» (231). Semejante elección traductológica de Fiorellino puede resultar opinable, como cualquier otra, pero tiene el mérito de intentar aclarar la que resulta ser una evidente dificultad textual para el lector italiano.

Cuando Diana declara de buenas a primera que favorecerá los amores de sus criados, antes de que empiece el vaivén que la transformará en el perro del hortelano, subraya su estatuto social con la típica fórmula de los nobles de comedia: «no puedo dejar de ser | quien soy» (vv. 303-304). En este caso específico, Ameyden opta por simplificar el fragmento y, de paso, eliminar la muletilla que resultaría oscura para el público italiano; Gasparetti mantiene el sentido, eliminando la fórmula: «non posso venir meno agli obblighi del mio stato» (22), mientras que Fiorellino consigue respetarla: «non posso adesso non essere | chi sono» (79), pese a que el v. 303 resulta hipermétrico. Tal vez, cabría otra solución que permite respetar la medida del verso: «non posso evitar d'essere».

Basándose en la versión de Sainz de Robles, el traductor siciliano no puede hacer menos de propagar los errores del texto base. Por ejemplo, los vv. 41-44, que en una réplica de la Condesa reiteran con sorna la frase con que Otavio pide disculpas por acudir con retraso a su llamada, se atribuyen al propio mayordomo; con lo cual se pierde un matiz de la ironía del texto lopesco.

Así y todo, se pueden recopilar también soluciones traductológicas poco satisfactorias en todas las versiones. Veamos algunas.

En la secuencia dramática inicial Diana reprocha a Fabio su incapacidad de cautivar a los desconocidos que se han esfumado en un santiamén: «Hermosas dueñas | sois los hombres de mi casa» (vv. 52-53). Ameyden mantiene el tono sarcástico de la Condesa eliminando la palabra «dueñas»: «Gratiosi homini sono gl'huomini di casa mia» (12). Gasparetti opta por traducirlo con «donnicciole» (15), cuyo significado italiano armoniza solo en parte con el sentido irónico del símil. Fiorellino elige, en cambio, «damigelle» (61), término menos apropiado a nivel semántico, pero que en la redondilla correspondiente le permite componer una rima imperfecta con «segni» (v. 49). Tal vez se podría sustituir «Che damigelle» con «Belle matrone» que mantiene el cómputo métrico y ofrece una comparación irónica digna de la de Lope, aunque cojee algo más con respecto a la asonancia.

Cuando Otavio intenta explicar que, tal vez, la actitud desdeñosa de Diana podría ser responsable de que un hombre se introduzca por la noche en sus aposentos, dice: «Pero aunque es bachillería, | y más estando enojada, | hablarte en lo que te enfada...» (vv. 93-95).

Bien mirado, la solución de Ameyden me parece la más pertinente: «benché fia sciocchezza parlarne» (13). Gasparetti, no sabiendo cómo traducir «bachillería», recurre a una perífrasis que modifica el sentido original: «Ma anche se mi chiamerai pettegolo» (16); dado que emplea la prosa, sin problemas de asonancias o rimas, hubiera podido utilizar más bien adjetivos como «pedante» o «inoportuno» que remiten a matices semánticos más cercanos a los de la palabra española: «locuacidad sin fundamento, conversación inútil y sin aprovechamiento, palabras, aunque sean agudas, sin oportunidad e insustanciales» (*Autoridades*). Por su parte, Fiorellino escribe: «Ma anche se è un'impertinenza» (63); bien es cierto que el sustantivo le permite respetar la rima con el v. 96 («questa tua giusta insistenza»), pero tampoco resulta atinado en relación con el texto español porque añade semánticamente una falta de respeto excesiva por parte del mayordomo.

En otra secuencia del acto inicial, Tristán, farsesco médico de amor, ofrece un método jocosos para que su amo se olvide de Marcela, invitándolo, pues, a pensar en sus defectos. Aprovechando uno de los manidos tópicos misóginos de la literatura satírico-burlesca del Siglo de Oro, Lope trae a colación los altos calzados que servían para proteger los zapatos de las damas de la suciedad callejera, y por boca de Tristán retrata a la camarera de Diana «en el balcón | de unos chapines subida» (vv. 421-422). Ameyden, aun recortando el diálogo entre el secretario y el criado, mantiene la imagen del calzado: «la pianella o scarpa attillata» (21). Gasparetti así vierte el pasaje: «perché è arrampicata su scarpini dalle soles alte così» (25), perdiendo la metáfora del balcón y utilizando una palabra impropia, «scarpini», no solo por el uso del diminutivo, sino también porque, como recordado, el chapín es un calzado sobrepuesto al zapato propiamente dicho. Por su parte Fiorellino, respetando la estructura poética traduce: «sul balcone | degli alti tacchi salita» (87). En realidad, en la historia de la moda femenina europea los chapines no son privativos de las damas españolas, dado que en Venecia la Serenissima había promulgado una premática que limitaba sus dimensiones y, de hecho, en el dialecto correspondiente se halla una forma parecida, «chopine», que bien se puede adaptar al v. 422: «di alte chopine salita», remitiendo a una nota a pie la explicación correspondiente. También cabría utilizar la palabra «zepe» que, siendo bisílaba, obligaría a otra variación para mantener la medida del verso: «delle alte zepe salita». Sea como fuere, a mi modo de ver, la opción de Fiorellino «alti tacchi» suena demasiado moderna y no traduce de forma adecuada la imagen referencial. En definitiva, ninguna de las tres versiones resulta satisfactoria.

Justo antes de la primera entrevista entre Diana y Marcela, esta intenta ironizar sobre su relación con el secretario, revelando:

Está Teodoro tan necio,
que dondequiera me dice
dos docenas de requiebros. (vv. 252-254)

La traducción de Ameyden, a pesar de la prosa, conserva el tono ligero y coqueto de la camarera: «Ea Signora, e quel matto di Virbio ogni volta che mi vede, mi dice doi dozzine di scherzi amorosi» (17).

La versión de Gasparetti no deja de ser pesada y falta de ritmo, como siempre: «Teodoro è tanto sciocco che dovunque mi trova, mi snocciola una dozzina di complimenti» (21).

Los versos de Fiorellino mantienen las asonancias del romance en -éo, pero el fragmento tampoco logra respetar el donaire y la sonoridad del estilo lopesco:

Teodoro è sciocco completo,
mi dice lodi a dozzine
dovunque e in ogni momento. (77)

Una solución alternativa que permite respetar el ritmo octosilábico y algunos paralelismos con el texto lopesco, además de resultar más fluida sonoramente, aunque modifica la asonancia en -óo, podría ser la siguiente:

È Teodoro così sciocco
che ovunque e sempre mi dice
che sono il suo bel tesoro.

Como es de esperar, los fragmentos en que el garbo, la emoción y el lirismo lopescos se pierden de forma inevitable hasta en la excelente traducción de Fiorellino son los que atañen a las manifestaciones amorosas de los protagonistas. Voy a fijar mi atención tan solo en un fragmento significativo. En el último acto, casi al final, cuando Teodoro estaría a punto de marcharse a Italia porque su amor por Diana no tiene realísticamente remedio, se entrevista con la Condesa. El diálogo vibrante y tierno de los dos personajes, un verdadero dúo con ritmo operístico, resulta, por supuesto, menguado por el uso de la prosa de Gasparetti, aunque cabe reconocer que se trata de uno de los pasajes más logrados de su torpe versión, y halla una digna traducción tanto en la adaptación de Ameyden como en el texto de Fiorellino. Empecemos con recordar los versos inmejorables de Lope:

DIANA	Teodoro,	3035
	tú te partes, yo te adoro.	
TEODORO	Por tus crueldades me voy.	
DIANA	Soy quien sabes: ¿qué he de hacer?	
TEODORO	¿Lloras?	

DIANA	No, que me ha caído algo en los ojos.	
TEODORO	¿Si ha sido amor?	3040
DIANA	Sí debe de ser; Pero mucho antes cayó, y agora salir querría.	
TEODORO	Yo me voy, señora mía; yo me voy, el alma no. Sin ella tengo de ir, no hago al serviros falta porque hermosura tan alta con almas se ha de servir. ¿Qué me mandáis? Porque yo soy vuestro.	3045 3050

Veamos a continuación cómo traduce el abogado flamenco:

DIANA	Tu ten vai, et io ti adoro.
VIRBIO	La vostra crudeltà m'uccide.
DIANA	Son quella che sai: che posso fare?
VIRBIO	Vostra Signoria piange?
DIANA	O mi è caduto non so che negli occhi.
VIRBIO	Sarà forse amore.
DIANA	Sí, sarà, cademmi però molto prima, et hora cerca di uscire.
VIRBIO	Io me ne vò Signora mia. Io mi parto, ma l'anima no, senza lei convien partirmi. Non commetto mancamento, mentre obbidisco, e servo. Bellezza sì grande non si serve che con l'anima, la quale vi chiede, in gratia, che vi ricordiate talvolta che son vostro. (93-4)

A mi modo de ver, el tono emocionado del diálogo amoroso queda respetado y sobre todo en las primeras réplicas del fragmento la prosa adquiere sonoridades poéticas.

Pasemos a la traducción del siciliano que, en cierta medida, consigue compensar lo farragoso de su prosa mediante el empleo de algunos términos y locuciones de sabor eminentemente literario como «debbo», «beltà», «son privo»:

DIANA	Tu parti, Teodoro mio; e io ti adoro.
TEODORO	La tua crudeltà mi costringe a partire.
DIANA	Tu sai chi sono io... Che debbo fare?
TEODORO	Piangi ora?
DIANA	No! M'è andato qualcosa negli occhi...

- TEODORO Non sarà amore?
 DIANA Può esser benissimo; ma è molto tempo che c'è entrato, e forse adesso ne vorrebbe uscire.
 TEODORO Me ne vado, signora; ma l'anima mia rimane qua, e dovrò partire senza di lei. Del resto non sarei più in grado di servirti, perché una sì alta beltà si deve servire con tutta l'anima, e io ne son privo. Che mi comandi? Sai bene che ti appartengo. (99)

Veamos ahora la versión de Fiorellino:

- DIANA Teodoro,
 tu parti, ed io ti adoro.
 TEODORO È per le tue crudeltà.
 DIANA Sono chi sai. Cosa posso fare?
 TEODORO Piangi?
 DIANA No; mi è entrato qualcosa negli occhi.
 TEODORO È stato l'amore.
 DIANA Sì, credo proprio; da molto tempo però, e adesso cerca l'uscita.
 TEODORO Io vado, signora mia; io vado, l'anima no. Senza quella devo andare; d'amore non è mancanza, perché bellezza così alta l'anima la deve amare. Ciò che ordinate farò; sono vostro. (269)

Aunque la métrica resulta respetada, la musicalidad de los versos dista de presentar el brío del texto español, y no solo por la sustitución de dos rimas con sendas asonancias («posso» vs «proprio»; «mancanza» vs «alta»).

Ahora bien, a sabiendas de que traducir un texto es traicionarlo, porque, al fin y al cabo, se trata de una reescritura, lo más importante para alejarse lo menos posible del texto que hay que verter es, sin duda alguna, intentar respetar el ritmo, el sonido, la posibilidad de que en las soluciones traductológicas suene, aunque de forma parcial, el texto que estamos llamados a traducir. Y esto vale especialmente en relación con un texto poético, o con un texto literario para el teatro que conlleva todas las implicaciones acústicas de su realización escénica, máxime en el caso de Lope de Vega, cuya poesía

dramática llega a menudo a cumbres estéticas sin par. Tal vez para conseguir un resultado más respetuoso del ritmo y lenguaje lopescos sería necesario reverdecer un estilo anacrónico que no le haría gracia a algunos pero que, de hecho, acercaría la traducción a un texto poético del siglo XVII. Al fin y al cabo, se trata de una dialéctica muy parecida a la que se produce en campo musical en relación con la ejecución de obras antiguas: optar o bien por una ejecución que intenta reproducir con instrumentos de la época y técnicas adecuadas el efecto musical de antaño o bien ajustarse a un gusto y a un estilo de dirección musical modernos. Yo personalmente soy partidaria de la primera solución tanto por lo que se refiere a la música como por lo que atañe a la traducción. Para poner un ejemplo significativo, ya que *de gustibus non est disputandum*, vertería los vv. 3036-3039 de la siguiente manera:

DIANA tu t'en parti, io ti adoro.
 TEODORO Per tua crudeltà me vo'.
 DIANA Son chi tu sai... che poss'io
 far?
 TEODORO Deh, piangi?

Sea como fuere, las tres versiones italianas de *El perro del hortelano* constituyen un capítulo destacado en el marco de la historia de la traducción teatral, ya que evidencian los cambios del gusto dramático, lingüístico y traductológico que se han producido del siglo XVII a nuestros días. Por supuesto, se trata de un capítulo abierto, a la espera de que se escriban otras páginas capaces de acrecentar el interés del público italiano actual por las obras maestras del gran Lope de Vega.

Bibliografía

- Cervantes, M. de (2015). «Prólogo al lector». Gómez Canseco, L. (ed.), *Comedias y tragedias*. Madrid: RAE, 9-16.
- Fiorellino, B. (2007). «Fra traduzione e adattamento: Ameyden, Lope, Tirso e l'ascesa del segretario». Antonucci, F. (a cura di), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*. Firenze: Alinea Editrice, 69-89.
- Marchante Moralejo, C. (2007). *Traducciones, adaptaciones, "scenari" de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Menéndez Pelayo, M. (1994). *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 1. Ed. facsímil. Madrid: CSIC.
- Oleza, J. (1995). «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, 119-35.
- Pérez de Montalbán, J. (2001). *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Ed. de E. Di Pastena. Pisa: Edizioni ETS.
- Profeti, M.G. (1996). «Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden». *Commedia aurea e pubblico italiano*. Vol. 1, *Materiali, variazioni, invenzioni*. Firenze: Alinea Editrice, 33-51.
- Profeti, M.G. (2002). «La recepción del teatro áureo en Italia»; «Apéndice. Traducciones modernas. Lope de Vega». *Calderón en Italia. La biblioteca Marucelliana*. Firenze: Alinea Editrice, 11-34; 35-37.
- Ruiz Pérez, P. (2009). *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Ruppert y Ujaravi, R. (1920). *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura Española*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Sala Valldaura, J.M. (2000). «Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII». *Anuario Lope de Vega*, 6, 163-93.
- Serralta, F. (1991). «Traducción, coherencia y fijación textual: apuntes sobre *El perro del hortelano*». Arellano, I.; Cañedo, J. (coords), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro = Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro* (Pamplona, 1990). Madrid: Castalia, 519-28.
- Vega, L. de (1642). *Il can dell'ortolano*. Comedia di Theodoro Ameyden. Tratta dallo Spagnuolo. Recitata dagli Accademici Volubili. Viterbo.
- Vega, L. de (s.a.). *La fedele custode*. Trad. di A. Gasparetti. Catania: Edizioni Paoline.
- Vega, L. de (1960-63). *Ausgewählte Werke*. 6 Bände. Wiesbaden: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Vega, L. de (1960-74). *Ausgewählte Werke*. 12 Bände. Emsdetten: Lechte.
- Vega, L. de (1963a). *La dama sciocca*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1963b). *Le famose asturiane*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1965a). *Castigo non vendetta*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1965b). *Il certo per l'incerto*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1965c). *Fuenteovejuna*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.

- Vega, L. de (1965d). *Peribáñez*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1965e). *La schiava del suo innamorato*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (1966). *Il cane dell'ortolano*. Trad. di A. Gasparetti. Milano: Rizzoli.
- Vega, L. de (1985). *La nascita di Cristo*. Trad. di C. Samonà. Torino: Einaudi.
- Vega, L. de (1992). *Il nuovo mondo scoperto da Cristoforo Colombo*. Trad. di S. Bullegas. Torino: Einaudi.
- Vega, L. de (1993). *Rimas*. 2 vols. Ed. de F.B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vega, L. de (1996). *La dama sciocca*. A cura di M.G. Profeti; trad. di R. Trovato. Venezia: Marsilio.
- Vega, L. de (2001). *Fuenteovejuna*. Introd. di A. Baldissera; prefazione di M. Socrate; trad. di F. Tentori Montalto. Milano: Garzanti.
- Vega, L. de (2003). *Peribáñez e il commendatore di Ocaña*. A cura di F. Antonucci; trad. di B. Fiorellino. Milano: Rizzoli. BUR.
- Vega, L. de (2004). *Il cavaliere di Olmedo*. Introd. e trad. di M. Socrate. Milano: Garzanti.
- Vega, L. de (2006). *Il cane dell'ortolano*. Introd. e note di F. Antonucci y S. Arata; trad. di B. Fiorellino. Napoli: Liguori Editore.
- Vega, L. de (2012a). *L'audace Belisa*. Introd. e trad. di K. Vaiopoulos. Firenze: Alinea.
- Vega, L. de (2012b). «*El perro del hortelano*», ed. de P. Laskaris. Fernández, L.; Pontón, G. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Madrid: Gre-dos, 53-262.
- Vega, L. de (2014). «*La dama sciocca, I capricci di Belisa, Fuente Ovejuna, Il cavaliere di Olmedo, Non è vendetta il castigo*». Profeti, M.G. (a cura di), *Il teatro dei Secoli d'Oro*, vol. 1. Ed. bilingue castigliano-italiano. Milano: Bompiani, 3-1093.
- Vega, L. de (2017). *La finzione veritiera*. A cura di M.T. Cattaneo; trad. di M. Vecchia. Milano: CUEM.
- Vega, L. de (2018). *I nemici in casa*. Prologo e note di D. Símini; trad. di I. Resta. Lecce; Rovato: Pensa Multimedia Editore.
- Zayas, M. de (1993). *Desengaños amorosos*. Ed. de A. Yllera. Madrid: Cátedra.

