

RESEÑA

Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, *Il teatro dei Secoli d'oro*, coord. M.G. Profeti, Bompiani (Classici della Letteratura Europea), Milán, 2014, vol. I, 2436 pp. ISBN: 9788845277252.

MARCELLA TRAMBAIOLI (Università del Piemonte Orientale, Vercelli)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.183>>

El libro que voy a presentar es el primero de dos volúmenes coordinados por la insigne estudiosa Maria Grazia Profeti, y está concebido para un lector italiano que esté interesado en el conocimiento de uno de los mayores capítulos del teatro europeo —el de la Comedia Nueva de la España barroca— sin ser ningún especialista. Y puesto que en Italia la cultura española no recibe la atención que merece y hasta un magno dramaturgo como Lope cuenta con muy escasos estimadores, es necesario celebrar semejante iniciativa editorial, otorgándole toda la atención que merece.

Aun presentándose como una obra de divulgación cultural, los autores del volumen, todos vinculados, en alguna medida, a la prestigiosa escuela toscana del hispanismo italiano, no dejan de ilustrar los principales elementos que permiten enmarcar de forma adecuada el fenómeno del teatro español aurisecular, centrándose en sus principales protagonistas. De hecho, en cada tomo se comentan, editan y traducen diez piezas, empezando con algunas de las mejores comedias de Lope, Tirso y Cervantes. En el segundo libro están anunciadas obras de Calderón, Vélez de Guevara, Alarcón, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla y Moreto.

La introducción general va a cargo de la coordinadora, quien, después de esbozar con rápidas pinceladas un fresco cultural de la España del Siglo de Oro, con las indispensables indicaciones históricas e ideológicas, se dedica a resumir los aspectos

fundamentales de la práctica dramática perfeccionada por Lope y desarrollada por decenas de discípulos a lo largo de más de un siglo. Los lugares teatrales (corral, Palacio), las compañías y las condiciones de producción y puesta en escena, la taxonomía, los caracteres, los destinatarios de los espectáculos, las polémicas sobre la licitud del teatro, las tendencias estilísticas y la métrica, las cuestiones ecdóticas y la transmisión textual: todo halla cabida en la síntesis magistral de Profeti, quien no duda en deparar al lector de su país términos de parangón sacados de ámbitos culturales distintos para que se haga una idea exacta de cuestiones que, tal vez, se le podrían escapar. Es el caso del cabaret nazi que se mofa de los judíos exactamente como el teatro aurisecular se burla de los cristianos nuevos, o de los *remakes* de las películas de Hollywood que se construyen con las mismas modalidades y objetivos que las reescrituras barrocas de comedias previas.

También las páginas bio-bibliográficas que introducen las secciones relativas a cada autor se deben a la profesora de la Universidad de Florencia, la cual ha asumido incluso la labor de presentar, editar y traducir al italiano la mayoría de las comedias seleccionadas.

Del Fénix de los Ingenios se incluyen algunos de los hitos de su pluma cómica y de su vena trágica: *La dama boba*, a cargo de Profeti y con traducción de Rosario Trovato; *Los melindres de Belisa*, editada por Katerina Vaiopoulos; *Fuente Ovejuna*, como era de esperar, al cuidado de la coordinadora; *El caballero de Olmedo*, a cargo de Fausta Antonucci y, finalmente, *El castigo sin venganza* de nuevo editada por Profeti.

De Tirso de Molina, seudónimo del genial mercedario Gabriel Téllez, se pueden leer dos comedias cómicas, es decir, *El vergonzoso en palacio* y *Don Gil de las calzas verdes*, ambas al cuidado de Giulia Poggi y Frej Moretti, la pieza de asunto religioso *El condenado por desconfiado*, presentada y traducida por Giovanni Cara con el texto en español editado por Profeti, y, siguiendo la atribución tradicional, *El burlador de Sevilla*, cuyo texto, versión italiana y comentarios se deben una vez más a la profesora toscana, quien asume personalmente la difícil tarea de presentar en pocas páginas el texto fundador del mito del don Juan que tantas repercusiones ha tenido en la literatura y en las artes europeas modernas y contemporáneas.

En cuanto a Cervantes —que a todas luces no quiso o supo aprovechar la fórmula lopesca que cerraba los preceptos clásicos con seis llaves— se ha escogido tan solo una comedia, *La entretenida*, cuya introducción y comentarios se deben a

Federica Cappelli y Giulia Poggi, mientras que la traducción es de David Baiocchi y Marco Ottaiano. La elección del texto resulta acertada, dado que se trata de una de las piezas cervantinas con la mayor carga paródica en relación con la dramaturgia del Fénix y que, por lo mismo, descuenta por su propia originalidad. Las demás serían *La casa de los celos*, *El laberinto de amor* y *Pedro de Urdemalas*, tal como la que escribe, entre otros, ha tenido ocasión de subrayar en algunos trabajos dedicados a las rencillas y al polémico diálogo intertextual que caracterizó las agitadas relaciones literarias entre Lope y Cervantes. Según advierte Profeti en sus páginas dedicadas a la vida y obras del alcaláinio: «Cervantes, innamorato respinto del teatro, non se ne dà comunque ragione e continua a speculare nei suoi testi sullo statuto del rappresentare» (p. 2054).

Cada introducción a los textos teatrales, además de ofrecer una sinopsis, procura enmarcar la pieza en la época en que fue compuesta, dando cuenta del contexto biográfico e histórico-cultural en que la misma se inscribe, sin olvidar los principales aspectos estilísticos y la peculiar historia de la transmisión textual. Dicho de otra manera, los investigadores encargados de editar las comedias se han fijado tanto en el texto literario, como en el texto espectacular y en el ámbito en que ambos se forjan. Adviértase que dicha distinción no resulta ni secundaria ni redundante, dado que a nivel interpretativo los dos textos acarrean cuestiones y problemáticas bien distintas. Es lo que ocurre, para brindar un ejemplo emblemático, con *Fuente Ovejuna*, cuya lectura política y/o ideológica difiere en relación con el horizonte de expectativas del público, según este sea el coetáneo o el de puestas en escena posteriores, según subraya Profeti en su exhaustivo estado de la cuestión.

Una «Nota introduttiva» especialmente capaz de armonizar las informaciones culturales necesarias para la comprensión de la comedia con un estilo argumentativo intrigante y pensado para un público de no especialistas me parece la que Fausta Antonucci ha redactado para otra de las obras maestras lopescas: *El caballero de Olmedo*. El secreto de su acierto estriba en plantear las cuestiones proponiendo las mismas preguntas que posiblemente surgirían en la mente del lector italiano que no conoce el teatro clásico español. Por ejemplo, tras apuntar el trasfondo histórico de la trama, y afirmar que el enredo representa un «dramma privato», la profesora romana se pregunta: «E allora perché questa presenza di elementi e personaggi storici?» (p. 693), explicando a continuación cómo y por qué el poeta madrileño opta por combinar y sintetizar con gran habilidad aspectos aparentemente discordantes.

Asimismo, escribe: «Perché Lope sceglie di retrodatare tanto l'ambientazione storica della sua vicenda?» (p. 694), para luego ilustrar las razones literarias y culturales que llevaron al autor a semejante elaboración. También, para dar cuenta de los rasgos definitorios del complejo personaje de Rodrigo, es decir del malo de la película, Antonucci enumera los hechos que justifican su malvada actuación con unas consideraciones sociológicas siempre vigentes: «è scandaloso che un forestiero venga a portar via la gloria e le donne agli uomini di Medina» (p. 697).

Si, como en el caso de *La dama boba* o de *Los melindres de Belisa*, la pieza fue impresa en una *Parte*, el editor no deja de echar luz sobre el lugar específico que aquella ocupa en la colección. Y si una comedia tuvo éxito en el panorama teatral italiano posterior, el investigador responsable de su presentación señala los datos correspondientes, consciente de la importancia de la circulación de los modelos teatrales entre España e Italia. Por ejemplo, Vaiopoulos apunta que *Los melindres de Belisa* se adaptó al italiano con el título de *La dama frullosa* para una representación romana, y Profeti, por lo que se refiere a *Fuente Ovejuna*, hace hincapié en las malas traducciones italianas de esta obra maestra del gran Lope de Vega.

Los textos españoles no pretenden ser ediciones propiamente críticas, ya que por lo general reproducen ediciones anteriores, propias o ajenas, pero, con todo, los estudiosos, sobre todo algunos, no renuncian a intervenir en la puntuación e incluso en la fijación de algunos fragmentos controvertidos, cuestiones que, si al lector italiano ocasional no le tienen que apasionar especialmente, pueden, en cambio, resultar muy útiles para los estudiantes universitarios que se tengan que acercar al teatro aurisecular. Por ejemplo, Profeti para su edición de *Fuente Ovejuna* utiliza la edición que ella misma había preparado para el proyecto Prolope, mientras que para *El burlador de Sevilla*, comedia con una enredada transmisión textual, aun basándose en la *princeps*, remite en muchos casos a su *iudicium*, alejándose a menudo de las soluciones propuestas por otros editores modernos del *Ur-don Juan* como López Vázquez y D'Agostino, y argumentando en nota las razones de sus enmiendas, dudas y reservas. Otra editora, Federica Cappelli, establece el texto español de *La entretenida* a partir de la edición de Luis F. Díaz Larios, comparándola con la de Sevilla Arroyo y Rey Hazas y la de Schevill y Bonilla, pero sin mayores comentarios ecdóticos.

Las traducciones —que, cabe destacar, son en verso— presentan los conocidos problemas de juegos de palabras o de jergas imposibles de verter del castellano al

italiano, dificultades de las cuales dan cuenta las notas correspondientes. Brindando el ejemplo de Giulia Poggi, a propósito de *El vergonzoso en palacio*, la profesora pisana explica que para verter al italiano los diálogos en sayagués ha optado por recurrir a una lengua regional de cuño romanesco, y en cuanto a un fragmento de *Don Gil de las calzas verdes* admite la imposibilidad de traducir literalmente la expresión idiomática española «beber el viento» en una nota bien documentada (p. 2365, n. a los vv. 731-38). Por cierto, no se debe al azar que el editor que se centra con mayor ahínco en las cuestiones traductivas es Giovanni Cara, al que, en efecto, en Italia se le conoce más por sus habilidades en la traducción en verso que por la específica competencia sobre el teatro clásico español. He aquí como el estudioso de la Universidad de Padua sintetiza con eficacia el desafío inherente a esta peculiar práctica de escritura: «Ogni traduzione è solo di supporto ed è legata al contesto del destinatario [...] Contro recenti teorie, non penso che le note siano una sconfitta del traduttore, dato che la traduzione è sempre un tradimento utile ed effimero per i lettori [...] e le note sono un'occasione per chiarire e spiegare, tra semiosi e contesto storico, l'originale che, comunque, è sovrano» (pp. 1631-1632).

En algunos casos las traducciones publicadas en el volumen representan una novedad en el panorama italiano; por ejemplo, la tirsiana *Don Gil de las calzas verdes* anteriormente había sido traducida tan solo en prosa por Giovanni La Cecilia y Gherardo Marone, mientras que *El vergonzoso en palacio* ya contaba con una traducción polimétrica al cuidado de la propia Giulia Poggi que para la ocasión la vuelve a realizar, acentuando el elemento rítmico, entre otros ajustes. Desde luego, el hecho de ofrecer una versión italiana de las comedias seleccionadas puede tener un relevante alcance didáctico para los docentes y estudiantes interesados en la teoría y en la práctica de la traducción.

A menudo las notas, tanto las relativas a los autores, como las correspondientes a los textos, sirven para explicarle al lector italiano aspectos de la cultura española que, al no ser un especialista, con mucha probabilidad se le escaparían. En todo caso, dichas notas se pueden consultar al final de la selección textual, lo que, en opinión de la que escribe, conlleva el riesgo de que el lector prescinda de ellas, al ser, además, muy detalladas, incluyendo observaciones ecdóticas, críticas, bibliográficas y lingüísticas. De nuevo la recepción del libro que presentamos impone la distinción entre un público ocasional y los estudiosos en ciernes.

Otra limitación marginal de este volumen es el de la bibliografía crítica, que no toma en cuenta —ni hubiera podido— la mina de contribuciones que se han ido acumulando a propósito del teatro barroco español. Por otra parte, al no dirigirse necesariamente a un público de investigadores, incluso las referencias citadas corren el riesgo de sobrar.

El libro se cierra con unos útiles aparatos: un índice de los nombres citados en las notas y en las introducciones, y un índice de los nombres mencionados en las comedias.