



TRANS · Nº 8 · 2004

SECCIÓN · 169-175

La traductografía del barroco entre España e Italia

NICOLÁS VALDÉS

Universidad de Málaga



Es bien sabido e incuestionable que el barroco literario italiano no posee las personalidades imponentes del barroco español. Tan sólo Marino ha ejercido una apreciable influencia europea. Francesco Flora se ha referido a las huellas marinistas discernibles en Milton, en algunos poetas alemanes, al hecho de que fue imitado, sobre todo, en Francia, donde, nos dice, ejerce una influencia más o menos directamente sobre la práctica totalidad de los poetas de su tiempo¹. Sin embargo, aunque Flora señale que Góngora se sintió fascinado por Marino y Lope le dedicase su comedia *Virtud, pobreza y mujer*, hay que dejar constancia de que sólo muy parcialmente ha sido traducido en España, lo cual ha limitado extraordinariamente su difusión. Pero tuvo las traducciones libres o parafrásticas de quien fue su amigo, académico como él en Nápoles, el conde de Villamediana²: por un lado, la *Fábula de Europa* publicada en la primera edición de sus obras en Zaragoza, en 1629; por otro, dos sonetos que, a lo que parece, habían tenido un arranque inicial en Lope. El quizás más conocido de ambos, por ser el suyo un tema tratado por otros escritores barrocos, es la versión hermosa de Villamediana, «A una dama que se peinaba», de «Onde dorate, e l'onde eran capelli», de *La lira*, que creo será oportuno reproducir aquí:

Onde dorate, e l'onde eran capelli,
 navicella d'avorio un di fendea;
 una man pur d'avorio la reggea
 per questi errori preziosi e quelli;
 e, mentre i flutti tremolanti e belli
 con drittissimo solco dividea,
 l'or de le rotte fila Amor cogliea,
 per formarne catene a' suoi rubelli.

¹ Cf. *Storia della letteratura italiana*, III, Milán, Mondadori, 1969, pp. 281-282.

² J. F. Ruiz Casanova, *Aproximación a una Historia de la Traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 266-267.

Per l'aureo mar, che rincrespando apria
 il procelloso suo biondo tesoro,
 agitato il mio core a morte già.
 Ricco naufragio, in cui sommerso io moro,
 poich'almen fûr, ne la tempesta mia,
 di diamante lo scoglio e 'l golfo d'oro!³

En ondas de los mares no surcados
 navecilla de plata dividía;
 una cándida mano la regía
 con viento de suspiros y cuidados.
 Los hilos que de frutos separados,
 en abundancia pródiga esparcía,
 dellos avaro, Amor los recogía,
 dulce prisión forzando a sus forzados.
 Por este mismo proceloso Egeo
 con naufragio feliz va navegando
 mi corazón, cuyo peligro adoro.
 Y las velas al viento desplegando,
 rico en la tempestad halla el deseo
 escollo de diamante en golfos de oro⁴.

Tasso, sin embargo, había contado con dos traducciones casi inmediatas de su obra mayor, la *Gerusalemme liberata*, una, impresa en 1585, de Juan Sedeño, y otra, que pudimos estudiar en su día⁵, muy libre y plenamente barroca. Ello sin contar con la más conocida de la *Aminta*, de 1607, obra de Juan de Jáuregui, encumbrada por Cervantes a pesar de sus defectos.

Por su parte, Quevedo, gran conocedor de

³ Cf. «Donna che si pettina», de la *Lira*, en *Marino e i marinisti*, ed. de Giuseppe Guido Ferrero, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1954, p. 383.

⁴ Villamediana, *Obras*, ed. de Juan Manuel de Rozas, Castalia, Madrid, 1969, p. 137. Véase en la página anterior el soneto encomiástico «Aconseja a un amigo al retiro», cuyo destinatario es, expresamente, el propio Marino.

⁵ Teresa Gil-Nicolás Valdés, «Gofredo famoso» o la traducción de la *Gerusalemme liberata* de Bartolomé Cairasco de Figueroa», en *Fidus Interpres. Actas de las primeras jornadas nacionales de Hª de la Traducción*, I, Universidad de León, 1987, pp. 306-315.



Italia y del italiano y que realizó varios viajes al país, fue además, según algunos, miembro de la Academia de los Ociosos napolitana o, según otros, asistía a sus reuniones. Esta Academia tuvo enorme prestigio hasta mediados del XVII; de ella fue «Príncipe» durante los dos últimos años de su vida, su máxima dignidad, nada menos que Marino⁶. A Quevedo se debe una traducción, por lo que parece ejemplar, del italiano Virgilio Malvezzi, *El Rómulo*⁷. A su vez, el *Buscón* conoció dos traducciones italianas durante el XVII, una de 1634 y otra de 1680, ambas publicadas en Venecia, mientras que los *Sueños* tuvieron traducción italiana publicada en 1672, con tres ediciones. Lo llamativo del caso, como señala Meregalli, es que esta última traducción, y no es un caso único ni mucho menos, se hizo a través de la versión francesa. Son traducciones indirectas que demuestran que Francia estuvo, al menos en cierto modo, más atenta a la literatura barroca española y también que el supuesto conocimiento y difusión de la lengua española en Italia eran llamativamente escasos. Son reveladoras al respecto las viejas bibliotecas italianas⁸. Así también, al parecer, las primeras traducciones de Cervantes. Las *Novelas ejemplares* son sorprendentemente traducidas al italiano por un francés y publicadas en 1626. Pero el *Quijote* italiano fue obra de Lorenzo Franciosini, gramático y lexicógrafo bilingüe italiano-español que lo había vertido al italiano y publicado en 1622-23, esti-

mulado por el ejemplo de la traducción francesa, según informa Meregalli⁹. Cervantes —rendido admirador de Italia y sus escritores, como demuestra por doquier precisamente su obra maestra¹⁰— no fue muy comprendido en el Seiscientos, de suerte que, como dice de Alda Croce, serán sólo los románticos quienes descubrirán el *Quijote*: «en el culto de Cervantes Italia fue por detrás de las demás naciones [...] El Seiscientos ni lo comprendió ni lo podía comprender...le parecía una carencia la facultad de transportarse, sin preconceptos literarios, en el mundo creado por la fantasía inagotable del poeta español»¹¹.

Ahora bien, quien mejor ilustra el camino de ida y vuelta es sin duda Lope de Vega. Tal como estudió Joaquín Arce¹², son claras las fuentes italianas de alguna de sus comedias, mientras por otro lado, además de las posibles imitaciones antes apuntadas que de él hizo Marino, éste tuvo muy en cuenta o imitó o tradujo al gran comediógrafo en el título *Galleria*. Esto lo documentó hace años Juan Manuel Rozas, quien afirma que esa obra de Marino es de «configuración bien lopista, lo que explica mejor que nada el hispanismo del libro»¹³. Lope parece ser entre los españoles el autor de la época más conocido en Italia y, quizás por ello, el poeta Fulvio Testi le escribió una oda en 1658, *In morte di Lope de Vega poeta spagnuolo*¹⁴. La autoridad de Lope en Italia parece fuera de duda a partir de la edición italiana de 1611 del *Arte nuevo de hacer comedias*; y, tras su muerte,

⁶ Cf. Alessandro Martinengo, *La Astrología en la obra de Quevedo*, Madrid, Alhambra, 1983, pp. 89-91. Sobre la imagen de España en Italia durante el s. XVII y sobre la labor como cronista interesado por Quevedo véase Gaetano Chiappini, «Nomi e fantasmi barocchi tra Lombardia e Spagna», en *Il contesto letterario*, 33, mayo (2000), pp. 109-125.

⁷ J. F. Ruiz Casanova, cit., p. 278.

⁸ Cf. Franco Meregalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Milán, Sansoni, 1974, pp. 35-36. Del *Buscón* ha hecho una traducción hace unos años María Rosso Gallo: *L'imbroglione. Vita di don Pablos, detto il Buscón*, ed. de A. Ruffinato, Venecia, Marsilio, 1992.

⁹ Meregalli, cit., pp. 29 y 35.

¹⁰ Cf. el ya clásico estudio de Francisco Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

¹¹ «Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnuola», en *Litterature Comparate. [Problemi ed orientamenti critici di Lingua e Letteratura]*, ed. de Antonio Viscardi et alii, Milán, Marzorati, 1979.

¹² *Literaturas italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 231-258.

¹³ «Lope en la *Galleria* de Marino», en *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 26-67.

¹⁴ Cf. Meregalli, cit., pp. 85-6.



se publicaron numerosas adaptaciones y traducciones de sus obras, tal como indica Meregalli¹⁵.

El mismo Meregalli informó¹⁶ de que Calderón fue muy representado en la segunda mitad del siglo XVII en una Italia, en particular Roma y Nápoles, donde las compañías de teatro españolas ofrecían sus propuestas a instancias de las autoridades españolas. Cabe decir sin embargo que —no sólo Calderón— la llamada comedia españolizante en general gozó de popularidad en la Italia del Seiscientos y en particular, tal como han demostrado recientes aportaciones críticas¹⁷, en la misma Florencia. El teatro español ofrecía un repertorio de intrigas depuradas por la tradición que se adaptaban con facilidad a otros marcos culturales; de todo ello en Italia son representativas, entre otras, las adaptaciones a los llamados *scenari*: apuntes teatrales mínimos que contienen el esquema de la trama y las anotaciones escénicas de utilidad en la representación improvisada de los cómicos del Arte.

Muchos son los textos que documentan la implantación de Calderón en suelo italiano, en buena parte de los casos en forma de versiones o adaptaciones, más que traducciones directas de la fuente española. Meregalli señalaba que había en Italia dos obras de clara fuente calderoniana: Giulio Rospigliosi tradujo *Los empeños de un acaso* con el título de *Le armi e gli amori*, mientras que Giacinto Andrea Cicognini adaptó en su *Marienne* la comedia *El mayor*

monstruo los celos. En realidad, *Los empeños de un acaso* no es obra de Calderón sino de Juan Pérez de Montalbán, tal como ha demostrado una de las hispanistas italianas más diligentes y mejor conocedoras del teatro del Siglo de Oro, M. G. Profeti¹⁸. Las aportaciones críticas recientes también han arrojado luz sobre las verdaderas fuentes de muchas comedias italianas consideradas calderonianas. Así, es ejemplar la aportación de Carmen Marchante¹⁹ que ha penetrado en la intrincada selva de traducciones y adaptaciones cuya fuente era supuestamente Calderón para, con el cotejo directo de los textos, comprobar las falsas atribuciones de la crítica tradicional. En su artículo, de lectura vivamente recomendable, Marchante estudia, entre otros, *Il finto incanto*, cuya fuente no es *El encanto sin encanto* como se ha querido ver, sino *El hechizo imaginado* de Juan de Zabaleta. Estudia también cómo se produce la transmisión de las obras de Calderón de España a Italia y de ésta a Francia: lo ilustra el caso de *La vie est un songe*, *La vita è un sogno*, tragicomedia en cinco actos de 1738, cuya procedencia no es ya Calderón sino la versión italiana de Giacinto Andrea Cicognini, *La vita è un sogno* (primera edición de 1663). De cualquier modo, los testimonios de época ilustrada, habida cuenta de la aversión casi general al Barroco por entonces, ya daban fe cumplidamente de la difusión del teatro calderoniano en Italia. Así, a este respecto, señaló Pietro Napoli Signorelli en su *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, publicada en 1777:

Calderón mostrò a prova di non conoscere veruna delle regole [...] Con tutto ciò egli aveva l'immaginazione prodigiosamente feconda, e dopo Lope Don Pedro Calderón è

¹⁵ *Ibidem*, pp. 32 y 34.

¹⁶ *Ibidem*. Interesante es asimismo tener presente el *Orientamento bibliografico* que proporciona. De traducción moderna, y en concreto de Ermanno Caldera, destacaríamos una edición calderoniana de la editorial UTET: *Teatro*, Turín, 1990. Asimismo se cuenta con la edición de *La vita è sogno* (Turín, Einaudi, 1980) y de la actual *Il mago dei prodigi* (Einaudi, 2003).

¹⁷ Cf. Maria Grazia Profeti, «Tradurre per la scena: un prologo sui prologhi» en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, p.8

¹⁸ *Manual bibliografico calderoniano*, III, ed. Reichenberger, Kassel, Thiele-Schwartz, 1979, p.789.

¹⁹ «Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, II, cit., pp. 17-63



il poeta che ha posseduta la versificazione più fluida e armoniosa, e che ha maneggiato la Lingua con maggior grazia, facilità ed eleganza [...] C'è in lui uno spirito elettrico che sfugge al tratto grossolano di certi freddi censori di Calderón e degli Scrittori di Componimenti regolatissimi e noiosissimi che muoiono appena nati²⁰.

Un aspecto destacable en la transmisión a Italia de nuestro teatro clásico es la funcionalidad de los prólogos de las diferentes traducciones. El asunto lo ha estudiado a fondo la citada M. G. Profeti: más allá, nos viene a decir, de los tópicos de la *captatio benevolentiae* y demás, el traductor italiano es consciente de mediar no ya entre dos sistemas lingüísticos sino entre prácticas teatrales y públicos diferentes de modo que a veces tenemos un doble prólogo: al lector y al espectador²¹.

Otro hecho de relevancia es que, a lo largo de todo el Seiscientos, las innovaciones de la comedia nueva española influyen ampliamente en la comedia del arte. Sin embargo no ha sido estudiado a fondo, según señalaba hace unos años Rinaldo Froldi en *I comici italiani in Spagna*²², el caso inverso, el papel que pudieron tener los cómicos del arte italianos en esa renovación del teatro que llevó a cabo su genial inventor Lope. En la efímera presencia del espectáculo teatral italiano, durante el último cuarto del siglo XVI, los cómicos del arte revitalizaron algunos corrales de comedias madrileños, pero parece claro que no resistieron el empuje renovador de Lope en los umbrales del nuevo siglo. Sin embargo, apunta el mismo Froldi, sobrevivió de los cómicos italianos la máscara de los *zanni* en el gracioso, además de un cierto brío de los diálogos, en especial en los entremeses. A lo largo del XVII, la presencia de

las máscaras italianas no se hallará ya en los escenarios sino en las fiestas carnavalescas.

A diferencia de Baltasar Gracián, Góngora, sin duda entre otras cosas por la dificultad de lenguaje, no gozó de la acogida que se supone merecía entre sus contemporáneos italianos, más allá de haber sido leído en versión original por ciertos autores y de las referencias puntuales de tal o cual escritor. No contó, a lo que parece, con traducciones de la época. El caso de Gracián es mucho más abundante y complicado. Advierte bien Felice Gambin acerca de que el equivocado juicio negativo dado por Benedetto Croce (para quien el escritor aragonés no era sino un imitador vulgar y corriente de los italianos) ha pesado lo suficiente como para que se tardase un tiempo en una rehabilitación que Miquel Batllori calificaría de «pletórico gracianismo italiano»²³. A excepción de la *Agudeza y arte de ingenio*, las obras de Gracián fueron traducidas en la época²⁴. El *Oráculo manual* fue vertido indirectamente del francés, según la información que he localizado: *L' Uomo di corte, o sia l'arte di prudenza di Baldassar Graziano tradotto dallo spagnuolo nel francese idioma, e comentato dal signor Amelot de la Houssaie ... nuovamente tradotto dal francese nell'italiano, e comentato dall'abate Francesco Tosques*. Esta versión llegó en Venecia, a cargo de Gabriel Hertz, al menos a la tercera edición, en 12^o («Edizione terza veneta ridotta in miglior espressione di alcune voci italiane»), y, a cargo de Giacomo Hertz, tuvo, en 8^o, «Edizione novissima migliorata» el año 1740. Durante el siglo XX, hubo traducción italiana de Mele en 1927, de Marone en 1930 y de Bertini en 1954.

²³ Véase «Gracián desde fuera», en *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, ed. de Aurora Egido y M^a Carmen Pina, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2001, pp. 168-169 y también p. 196.

²⁴ Cf. Samonà, Mancini, Guazzelli, Martinengo, *La letteratura spagnola: I secoli d'Oro*, Milán, BUR, 1999.

²⁰ Cf. Meregalli, cit., p. 88.

²¹ «Tradurre per la scena.»cit., pp.7-16

²² <http://www.cervantesvirtual.com>



En la segunda mitad del siglo XX Gasparetti ha realizado traducciones de ésta y otras obras que Gambin ha considerado insuficientemente sujetas al rigor filológico. Según Gambin, el fervor crítico contemporáneo en torno a Gracián no se ha visto sin embargo acompañado de las oportunas traducciones. Por un lado, se aprecia un vacío moderno respecto de *El Comulgatorio* o *El Criticón* (aunque ambas cuentan con versiones italianas del siglo XVII²⁵). En 2003, Dini ha ofrecido *Il Politico*. En lo que se refiere a la *Agudeza*, que aquí mucho nos importa, *Acutezza o arte dell'ingegno*, fue traducida por Giulia Poggi y editada junto con Blanca Perinián en la excelente colección «Aesthetica» de Palermo, en 1986. Otra versión ha preparado posteriormente M^a. Grazia Profeti²⁶. Estas traducciones han surgido en paralelo a un cierto fervor crítico²⁷. Hay que subrayar que la crítica italiana ha estado atenta a los aspectos teóricos del barroco tratados por los españoles en época reciente, sobre todo a partir de la traducción de la obra de Eugenio d'Ors (*Sul Barocco*, Milán, 1945, con importante *Premessa* de Luciano Anceschi)²⁸.

Góngora, sin embargo, más allá de una mención entusiasta a su figura por parte del citado marinista Federico Mennini²⁹, no ha conocido hasta época moderna su traducción

en Italia. Todo pasaba seguramente por la rehabilitación de Góngora emprendida por la Generación del 27. Sin embargo, fue nada menos que Ungaretti, en 1948, quien la realizó en el volumen *Da Góngora e da Mallarmé*³⁰ y ello es un hecho capital por la importancia del barroco cordobés y también por la extraordinaria versión ungarettiana, que ha señalado sin duda un hito en la historia de la traducción en Italia: se habla de Góngora y casi diríamos, de modo automático, hay que referir esta traducción de 1948. Ungaretti en realidad ya había anticipado la mayoría de sus poemas traducidos en diferentes revistas de los primeros años 30, que después fueron recopilados en el volumen *Traduzioni* (Roma, Edizioni di Novissima, 1936). El contenido de la edición definitiva consta de nueve sonetos amorosos, tres fúnebres, dos sacros, seis varios y dos fragmentos amplios de *La fábula de Polifemo* y *Galatea*. El entusiasmo de Ungaretti por Góngora guarda estrecha relación con el llamado *frammentismo*, con el fulgor lírico de la poesía de Entregueras, con la alusión hermética, que es la manera que él, en particular en su *Sentimento del tempo*, y los poetas coetáneos, tenían de traducir su angustia. Lo señaló el propio Ungaretti en un artículo de 1951, *Góngora la lume d'oggi*, en el cual, además de proclamarse primer traductor de Góngora, dice lo siguiente:

La novità di Góngora era di sentire il valore ossessivo degli oggetti, era di affinare ogni accortezza d'arte affinché gli oggetti nei vocaboli ritrovassero e attestassero la verità sensuale della realtà [...]. Nell'argutezza, il Góngora aveva compreso un impeto emotivo di grado tale da farla apparire anche ai poeti europei del secondo quarto del Novecento mezzo lirico nuovissimo volendosi rivestire liricamente un'angoscia che, quale la loro stava diventando, fosse, quantunque

²⁵ De la recuperada versión antigua de la primera trata Gambin en el artículo «*Le Delizie della Sacra Mensa* ovvero una ritrovata traduzione seicentesca de *El Comulgatorio* di Gracián», en *Scrittura e Riscrittura. Traduzioni, refundiciones, paradoie e plagi (Atti del Convegno de l'Associazione ispanisti italiani, Roma, 12-13 novembre 1993)* Roma, Bulzoni, 1995, pp. 115-30.

²⁶ Roma, Dell'Orso, 1993.

²⁷ Cf. *Bibliografia essenziale*, de Andrea Battistini, en *Storia della letteratura italiana*, ed. Enrico Malato, V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno editrice, 1997, p. 556.

²⁸ Cabe hacer notar las traducciones de J. A. Maravall, *Teatro e letteratura nella Spagna Barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995; y E. Orozco Díaz, *Teatro e teatralità nel Barocco*, Como-Pavia, Ibis, 1995.

²⁹ Meregalli, cit., pp. 83-84.

³⁰ Milán, Mondadori, 1948.

furiosa, lucidissima [...] Da quando è successo il Barocco, l'arte sembra non possa più rinnovarsi se non per prodezze, riconosciamolo, pazze³¹.

La versión que de Góngora hizo Giuseppe Ungaretti es modélica por su fidelidad literal (según declara el traductor en la *Nota* prólogo, se vio en la necesidad de consultar el ejemplar vaticano de la edición de Zaragoza de 1643 del impresor Pedro Escuer³²) y porque de tal exactitud se han obtenido los máximos efectos poéticos de acuerdo con las exigencias de la lengua italiana. Es difícil alcanzar mayor perfección, como demuestra la versión del conocido «Mientras por competir con tu cabello». Sirva esta magnífica traducción ungarettiana de colofón:

Finché dei tuoi capelli emulo vano,
Vada splendendo oro brunito al Sole,
Finchè negletto la tua fronte bianca
In mezzo al piano ammiri il giglio bello,
Finchè per coglierlo gli sguardi inseguano
Più il labbro tuo che il primulo garofano,
Finchè con la sdegnosa sua allegria
Vinca l'avorio, il tuo gentile collo,
Bocca ora, e chioma, collo, fronte godi,
Prima che ciò che fu in età dorata,
Oro, garofano e cristallo lucido,
Non solo in una viola tronca o argento,
Ma si volga, con essi tu confusa,
In terra, fumo, polvere, niente³³.



³¹ Cf. Meregalli, cit., pp. 101-2.

³² *Da Góngora...*, cit., pp. 11-12. En los últimos tiempos se han llevado a cabo en Italia diferentes ediciones gongorinas: *Sonetti funebri e altre composizioni*, trad. de Piero Chiara, Turín, Einaudi, 1970; *Sonetti*, trad. de Cesare Greppi, Milán, Mondadori, 1985, y, por último, *I sonetti*, ed. de Giulia Poggi, Roma, Salerno, 1997.

³³ *Da Góngora e da Mallarmé*, cit., p. 23.