

RESEÑA

Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Mira de Amescua, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, *Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro*, coord. M.G. Profeti, Bompiani («Classici della letteratura europea»), Milán, 2015, vol. II, 2374 pp. ISBN: 9788845279874.

RENATA LONDERO (Università di Udine)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.227>>

El segundo (y último) volumen de comedias áureas —editadas, traducidas y comentadas— coordinado por Maria Grazia Profeti en la colección «Classici della letteratura europea» de Bompiani dirigida por Nuccio Ordine, viene a remarcar una eficaz e inteligente operación editorial que se lanzó en 2014 con la publicación del primer tomo bilingüe —dirigido por la misma profesora Profeti— dedicado a Lope, Tirso y Cervantes (y reseñado por Marcella Trambaioli en el n.º XXII, 2016, de la presente revista, pp. 531-536). De esta forma, por fin el público italiano tiene a su disposición un muestrario importante y científicamente impecable de algunas de las piezas más significativas de los mayores ingenios teatrales áureos, desde Cervantes hasta Moreto, más completo con respecto a otra edición de alta envergadura filológica y traductiva centrada en las tablas hispánicas del XVII: me refiero a la trilogía bilingüe *Teatro del Siglo de Oro* (Lope de Vega-Tirso de Molina-Calderón de la Barca) que en 1989-1990 la editorial Garzanti insertó en la refinada colección «I libri della spiga», al cuidado de Mario Socrate, la propia Profeti y Carmelo Samonà. Como el primer volumen, el segundo de Bompiani también reúne a grandes especialistas de teatro áureo, junto a traductoras menos famosas a nivel internacional, aunque igualmente muy válidas: el nivel de los colaboradores atestigua el pletórico estado de salud actual del hispanismo italiano que se ocupa de ecdótica y traducción relacionadas con la *comedia*, confirmando un concepto substancial en traductología: la necesidad de transferir hacia la

lengua de llegada un texto original que sea siempre filológicamente correcto y fehaciente.

De ahí que en este libro el hispanista en ciernes (y el alumno de Hispánicas), el lector culto interesado, y, por qué no, los estudiosos del sector en Italia, vean desfilar, bajo la magistral batuta de Profeti, nombres del calibre de Giovanni Caravaggi, Enrica Cancelliere, Fausta Antonucci, Enrico Di Pastena, Elena Marcello, al lado de investigadoras y traductoras de pro pertenecientes a la escuela filológica toscana y romana, como Federica Cappelli, Selena Simonatti, Barbara Fiorellino y Silvia Rogai. Veamos ahora cuáles autores y obras teatrales se han elegido para la ocasión, y en qué andamiaje general se enmarcan (según el mismo criterio respetado para el primer tomo). Los dramaturgos son seis; las comedias, diez en total. El papel de protagonista absoluto, huelga decirlo, lo juega Calderón, con cinco de las obras más conocidas, profundas y representativas de la visión del mundo del autor y de su tiempo: *La dama duende*, *La vida es sueño*, *El príncipe constante*, *El pintor de su deshonra*, *El alcalde de Zalamea*. A continuación se presentan tres comediógrafos situables en la época de Lope —Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Mira de Amescua—, y dos más, que forman parte del grupo post-calderoniano: Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. A cada uno de ellos se asocia una comedia que resume los caracteres más destacables de su producción, y algunos géneros y rasgos temático-estructurales privativos de la dramaturgia barroca al mismo tiempo: *La serrana de la Vera* (Vélez de Guevara), *La verdad sospechosa* (Ruiz de Alarcón), *El ejemplo mayor de la desdicha* (Mira de Amescua), *Entre bobos anda el juego* (Rojas Zorrilla) y *El desdén con el desdén* (Moreto).

Como se ha dicho, la estructura global del segundo volumen sigue el patrón establecido en el primero: al principio, Profeti se encarga de trazar un sintético pero exhaustivo recorrido bio-bibliográfico del autor en cuestión («La vita e le opere»), enriquecido por las referencias tanto a estudios imprescindibles como a las aportaciones críticas más novedosas y recientes. Sigue una «Nota introduttiva» específica acerca de cada drama, donde el editor, y en algunos casos el traductor / anotador (si es diferente), subraya los aspectos más relevantes de la obra: modelos filosóficos y literarios, temas y motivos, adhesión al género teatral correspondiente, peculiaridades expresivas (y traductivas, en ciertos casos), transmisión textual y recepción en España y en el extranjero, consideraciones de tipo ecdótico en lo que respecta a la fijación del texto. A continuación se reproduce el original con su versión italiana

en verso al lado. Al final del voluminoso libro el lector encuentra todo el aparato de notas que comentan tanto cada «Nota introduttiva», con la indicación de la bibliografía crítica esencial y puesta al día, como las «Note al testo», que incluyen un análisis histórico, filosófico, temático, filológico, lingüístico y traductivo también, reservado a los pasajes más complejos y sugerentes. En lo que atañe a la colocación periférica de estas notas, concuerdo con lo que afirman Trambaioli en la reseña citada arriba, y Roberta Alviti en su reseña de ambos tomos (*Cuadernos A.ISP.I-Associazione Ispanisti Italiani*, VII, 2016, pp. 173-190): estas deberían “acompañar” al lector en el viaje de la interpretación, a pie de página o por lo menos tras la parte dedicada a cada comedia, y no imponerle un notable esfuerzo de consulta que puede producir una lectura fatigosa, fragmentaria, cuando no nula, de tan enjundiosa y esclarecedora sección explicativa. Primarían en la colocación actual razones editoriales. Al contrario, resultan útiles y funcionales los tres índices conclusivos («Indice dei nomi citati nelle introduzioni e nelle note», pp. 2345-2357; «Indice dei nomi citati nelle commedie», pp. 2359-2361; «Indice del volume», pp. 2371-2374), y los breves *curricula vitae* de la coordinadora y de los colaboradores (pp. 2365-2369).

Según se ha anticipado, se comienza por la maestría creadora de Calderón, que, como bien evidencia Profeti en «La vita e le opere» (pp. 5-9), «è uno dei pochi autori della letteratura spagnola conosciuti anche fuori dai confini nazionali» (p. 5), puesto que con él se consigue «la piena dignità poetica della commedia» (p. 7), reconocida por el abundante caudal de investigación al que ha dado pie su obra a lo largo de los siglos, desde la revalorización que emprendieron los románticos alemanes. En particular, en el océano crítico sobre Calderón la estudiosa florentina privilegia dos corrientes: por un lado, la ideológica, vinculada con el sentimiento cristiano y la sociedad del Barroco, que se puede condensar en la exégesis de Ciriaco Morón Arroyo (*Calderón. Pensamiento y teatro*, Sociedad Menéndez y Pelayo, Santander, 1982), y la literaria por otro, cuyo vértice se alcanza en el análisis del estilo bimembre calderoniano (de claro abolengo gongorino) efectuado por Dámaso Alonso («La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Seis calas en la expresión literaria*, Gredos, Madrid, 1970⁴, pp. 109-175). En efecto, la primera comedia calderoniana propuesta, *La dama duende*, es un perfecto encaje de simetrías, un «meccanismo a orologeria» (p. 20), como sostiene Fausta Antonucci, a cuyo cargo corren la edición, la traducción y el estudio de la obra, ya editada por ella en *Crítica* (Barcelona, 1999 y 2005). Tras apuntar el éxito inmenso de esta pieza de capa y

espada en España, Francia e Italia en los siglos XVII y XVIII —explorado por Antonucci en varios trabajos anteriores—, y poner de relieve el enlace intertextual (tan típico del sistema teatral áureo, basado en la reescritura) con *La viuda valenciana* (1620) de Lope, la editora se concentra en la dialéctica entre el estricto código que impone el honor —pilar conceptual y temático del teatro áureo, junto con el amor— y la «libertà d'azione» de doña Ángela (p. 19), que se expresa en la voluntad de «scegliere [...] il proprio destino matrimoniale» (p. 23), un motivo trascendente que llega a caracterizar «un'opera chiave del teatro neoclassico spagnolo» (p. 24): *El sí de las niñas* (1806) de Moratín. En cuanto al texto (pp. 26-241), se escoge como base la *princeps* de 1636, cotejada con dos manuscritos del XVII y las dos ediciones no autorizadas de Valencia y Zaragoza, imprimidas en 1636 también (p. 25). La traducción italiana (*La dama folletto*) —algunas de cuyas opciones léxicas y morfosintácticas se mencionan en las detalladas notas finales (pp. 2233-2246)— es fiel y ágil, cuidadosa en la vertiente métrica y rítmica, y desenvuelta en sus frecuentes inversiones y re-categorizaciones.

A Fausta Antonucci asimismo se deben el cuidado textual, el examen y la versión de la obra maestra calderoniana, *La vida es sueño*, símbolo del mundo barroco por excelencia, y por ende muy traducida al italiano: entre las propuestas interlingüísticas de mayor realce en los últimos sesenta años, se distinguen la de Antonio Gasparetti (*La vita è sogno*, Rizzoli, Milán, 1957, revisada por Cesare Acutis, Einaudi, Turín, 1980), la de Luisa Orioli (*La vita è sogno*, Adelphi, Milán, 1967), la de Enrica Cancelliere (*La vita è sogno*, Fondazione Andrea Biondo, Palermo, 1985; y Novecento, Palermo, 2000), y la de Dario Puccini (*La vita è sogno*, en *Teatro del Siglo de Oro. Calderón*, Garzanti, Milán, 1990; recogida otra vez en Garzanti en 2003, con una introducción de Andrea Baldissera). La siglodorista romana conoce en profundidad este drama, por haberlo editado en 2008 (Crítica, Barcelona), y vertido al italiano en 2009 (Marsilio, Venecia, colección bilingüe «Dulcinea») con el título *La vita è un sogno*. Esta misma traducción se reproduce tal cual aquí, precedida por una premisa teórica (pp. 264-265) donde se dice que el objetivo primario ha sido el de «avvicinare al testo calderoniano il lettore non ispanoparlante» a través de un «italiano ricco» como el «complesso e ricco spagnolo calderoniano», recobrando la musicalidad métrica y fónica del original. Entre los muchos ejemplos que se podrían espigar, cito la sinécdoque metafórica «nave di squame» por «bajel de escamas» (v. 145, pp. 276-277) en el monólogo de Segismundo sobre los cuatro elemen-

tos, y el sintagma «miserando e prigioniero», que reduce (pero sin restarle fuerza semántica) la cadena trimembre «miserio, pobre y cautivo» (v. 753, pp. 312-313), con la cual Basilio describe a su hijo encerrado en la torre. El texto elegido por Antonucci es el de la *princeps* madrileña de 1636, cuyos errores se subsanan con las lecciones presentes en la versión zaragozana del mismo año (p. 264). Por lo que concierne, en cambio, a la interpretación de una obra tan escudriñada por los calderonistas como esta, aunque reconoce su deuda crítica con maestros indiscutibles como Marc Vitse y Francisco Ruiz Ramón (incluyendo en sus modelos a Norbert von Prellwitz y Félix Olmedo), Antonucci rastrea la herencia neo-estoica del «conchetto della vita come sogno fugace» (p. 254), y alude tácitamente al neo-estoicismo que impregna las letras áureas, desde Cervantes hasta Quevedo, y, al hablar de la relación entre Rosaura y Segismundo, brinda una bella definición del honor en el Siglo de Oro: «è [...] ciò che dà all'uomo, e alla donna, la misura della propria qualità di essere-nella-società. Equivale, in una parola, a essere vivi con dignità» (p. 257).

Otra ilustre calderonista italiana, Enrica Cancelliere, aprovecha su experiencia interpretativa y traductiva frente a la obra del gran madrileño, en relación a un drama tan rico en implicaciones ideológicas y filosóficas, y en momentos altamente líricos (véanse, por ejemplo, los sonetos a las flores y a las estrellas de la jornada II, vv. 1652-1665, 1686-1699) como *El príncipe constante*, que la estudiosa siciliana editó en 2000 (Biblioteca Nueva, Madrid) y tradujo en 2001 (*Il principe costante*, Teatro Biondo Stabile, Palermo). Por otra parte, la obra sigue suscitando una honda labor crítica y ecdótica, como demuestra la reciente y esmerada edición a cargo de Isabel Hernando Morata (Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 2015). En su culta y densa «Nota introduttiva» (pp. 477-490), a través del cautiverio y de la muerte ejemplar de Fernando, infante de Portugal, cifra de la constancia senequiana (pp. 482-483), se transparentan los cimientos conceptuales del drama individual y de la entera dramaturgia de Calderón, hijo de su tiempo atormentado. De ahí que en esta pieza se enfrenten «l'utopia di un mondo pacificato da un ordinamento cattolico universalistico» —tan anhelado por los Austrias a partir del sueño imperial de Carlos V— y «l'atrocità della storia» y de los «mali del mondo» (p. 477); y convivan pugnando, muy a la manera barroca, el sueño y la realidad, cuya esencia opuesta y complementaria a la vez se manifiesta en el escenario: «proprio perché regno di ogni illusione il teatro denuncia e mostra la vita terrena e il mondo, poiché vita e mondo sono illusioni che la scena con le sue rappresentazio-

ni ci mostra come tali» (p. 486). Las interesantes observaciones introductorias de Cancelliere terminan con un rápido recuento (pp. 489-490) de las huellas que *El príncipe constante* ha dejado en la cultura europea, desde la versión alemana de August Wilhelm Schlegel (1809) hasta la contundente reescritura escénica que Jerzy Grotowski creó en 1965 a partir de la libre adaptación al polaco de Juliusz Slowacki. Al primor exegetico, a la riqueza de referencias culturales en la introducción y en las notas, y a la eficacia de la traducción atenta a los aspectos semánticos y métricos, sin embargo no corresponden consideraciones de carácter ecdótico o traductivo.

En torno al protagonismo del honor y a la mezcla de lo trágico con lo cómico —medulares en todo el teatro áureo, de Lope a Cañizares—, giran los dos últimos dramas calderonianos seleccionados. Se trata de *El pintor de su deshonra*, a cargo de Elena Elisabetta Marcello, y de *El alcalde de Zalamea*, al cuidado de Giovanni Caravaggi. Al introducir *El pintor de su deshonra* en el marco de la célebre trilogía calderoniana del honor, Marcello realza con claridad el valor que en esta obra «intensa, coinvolgente, e densa di significati» («Nota introduttiva», p. 674) cobra la pintura, defendida y alabada por Calderón en su *Deposición* de 1677, y muy presente, junto a la música, en toda la producción calderoniana, con la función de exaltar la emotividad (pp. 677-678, 684). Además, la estudiosa incide en la naturaleza conflictiva de este drama, como de otros muchos que salieron de la pluma de Calderón, al sostener que el mensaje de *El pintor de su deshonra* es «creare il dubbio, percepire i tentennamenti di un uomo in balia delle passioni, sconvolgere le coscienze» (p. 681). En cuanto al texto, caracterizado por una compleja transmisión manuscrita e impresa, Marcello se basa en el testimonio impreso de la *Séptima parte de Comedias de Calderón* preparada por Vera Tassis (1683), cotejado con la *princeps* de 1650 (*Parte XLII de comedias de diferentes autores*), y anuncia la edición crítica por parte de Liège Rinaldi (GRISO), fruto de su tesis doctoral de 2011, en el estudio introductorio (p. 686) y en una nota final (n. 18, p. 2269). La versión italiana de Marcello (*Il pittore del proprio disonore*), encaminada, como ella misma declara, a «avvicinare l'emotivo e intenso teatro del Seicento ai lettori o spettatori d'oggi» (p. 687), efectivamente resulta fluida y agradable a la vez.

Cierra la galería calderoniana otra obra-cumbre, *El alcalde de Zalamea*, analizada, editada y traducida por Giovanni Caravaggi, quien ya en 1990 (*Teatro del Siglo de Oro. Calderón*, Garzanti) la había trasladado al italiano con gran finura y

rigor. Ahora, su versión para Bompiani (*Il giudice di Zalamea*) ha sufrido «una profunda revisione», acarreada por «un atteggiamento più rispettoso nei confronti del capolavoro calderoniano, affidando a brevi note esplicative la soluzione di qualche dubbio»: estas declaraciones aparecen en un reciente artículo que el maestro del hispanismo paviano ha dedicado a sus aciertos traductivos en ámbito hispánico, de Manrique a García Lorca («Traduzione, perenne tirocinio», en *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, eds. N. De Benedetto e I. Ravasini, Pensa, Bari, 2015, pp. 17-41). De hecho, la nueva traducción de Caravaggi brilla por elegancia, armonía y respeto semántico y métrico-rítmico, está respaldada por notas textuales puntuales, y anticipada por una introducción profundizada, completa y cristalina (pp. 909-917) que versa sobre las fuentes históricas y literarias de la pieza —ambientada en 1581, durante el viaje de Felipe II a Lisboa para proclamar la conquista española de Portugal—, sus temas principales (como el del labrador honrado, con su desarrollo de Lope a Calderón), y su magnífico tejido formal, terminando con el camino compositivo y editorial del drama, desde el modelo pseudolopesco (que Calderón conocía) hasta la publicación en la colección de Vera Tassis (1683).

La segunda parte del tomo —reservada a los cinco dramaturgos mencionados, con la intención de dar una muestra de la enorme variedad de nombres, obras y géneros que singularizan el caleidoscopio teatral español del Siglo de Oro— se abre con Luis Vélez de Guevara, cuyo teatro conduce la lección lopesca hacia un «brillante humorismo», evidente tanto en «scene laterali, rustiche o buffonesche» como en un «pittorresco ricorso» a escenas crueles, «dovuto ad influenze senechiste» (p. 1110), como afirma Profeti en la premisa general sobre el autor («La vita e le opere», pp. 1109-1113). El lector italiano tiene a disposición la obra maestra de Vélez, *La serrana de la Vera* (1613), que concentra en sí elementos tan típicos del teatro áureo como el culto por la tradición literaria, el frecuente recurso a la mujer varonil y el talante tragicómico. En la penetrante «Nota introduttiva» (pp. 1117-1129), una experta de la dramaturgia del ecijano como Profeti no solo ilustra la historia medieval del personaje de la serrana «bella e virile» (p. 1120) —del Arcipreste de Hita y de Santillana al *Romancero*—, sino que también examina con agudeza las «molte declinazioni» de esta figura en las tablas barrocas, citando a Lope (*La serrana de la Vera*, «scritta verso il 1600», p. 1120), Tirso (*La ninfa del cielo*, ¿1613-1614?), y el auto sacramental de José de Valdivielso *La serrana de Plasencia* (¿1619?). Y al término de su trayecto, Profeti concluye que *La serrana de la Vera* de Vélez, escrita

para la afamada actriz de corral Jusepa Vaca, la «Gallarda», pero escenificada en palacio también, de «un dramma rustico-pastorale» pasó a ser «intrattenimento di corte» (reflejando la propia evolución del teatro barroco hispano) y «tragedia esemplare, che esorta ad un corretto rapporto con le plebi, mentre si diletta della deformazione del linguaggio contadinesco» (p. 1126). No obstante —matiza Profeti—, el interés de la pieza no estriba solo en el tema y en su versatilidad métrica y lingüística, sino también en su ladera ecdótica, puesto que su única fuente textual es el manuscrito autógrafo (BNE, Ms Res 101), que no se imprimió en su siglo y «ha conosciuto solo una diffusione moderna» (p. 1128) a partir de la edición crítica de Menéndez Pidal (1916), que la siglodorista florentina sigue, retocándola según criterios textuales actualizados, como prueba en la introducción (pp. 1128-1129) y en las minuciosas notas (pp. 2284-2302). En cambio, el texto italiano de *La montanara della Vera* se debe a Silvia Rogai, que lo publicó en 2010 (Alinea, Florencia): gracias a él ganó el «Premio Leone Traverso» de traducción el año siguiente. Aquí se reedita esta misma versión, suelta y equilibrada —que a veces prefiere la faceta semántica con respecto a la métrica—, enriquecida a nivel teórico por una extensa «Nota alla traduzione» (pp. 2302-2303), donde Rogai da constancia de sus avatares traductivos ante los numerosos y sagaces juegos de palabras, que una vez más confirman la dificultad de traducir el humor apuntada por Lawrence Venuti («Tradurre l'umorismo: equivalenza, compensazione, discorso», en *Sulla traduzione letteraria: figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, ed. F. Nasi, Longo, Ravenna, 2001, pp. 13-29).

Otra fructífera colaboración científica se da en lo que atañe a *La verdad sospechosa / La verità sospetta*, la comedia de capa y espada más lograda de Juan Ruiz de Alarcón: Barbara Fiorellino firma el estudio introductorio, la traducción y las notas, mientras que Fausta Antonucci fija el texto, fundamentando sus opciones ecdóticas en el párrafo sobre «Questa edizione» (pp. 1384-1385). El contraste entre realidad y apariencia, el buen manejo del enredo cuajado de divertidos equívocos, pero al mismo tiempo el moralismo «scontroso e quasi aggressivo» (p. 1369) que asoma en esta pieza —y que Maria Grazia Profeti aplica a todo su teatro, en el perfil bio-bibliográfico que dedica al atribulado dramaturgo mexicano (pp. 1369-1372)— constituyen los hitos de la «Nota introduttiva» (pp. 1375-1384). En ella, además, Fiorellino delinea con acierto la fortuna teatral europea de la obra, que inicia con *Le menteur* de Corneille (1643), prosigue con la adaptación inglesa que de

esta redactó Samuel Foote (*The Lyar*, 1762), y finaliza con *Il bugiardo* de Goldoni, en 1750. En su traducción, Fiorellino ha cuidado tres elementos en particular, como ya había hecho en su excelente versión italiana de *El perro del hortelano* (*Il cane dell'ortolano*, Liguori, Nápoles, 2006): es decir, la «semantica testuale e della performance», «l'accuratezza della ricerca formale» (p. 1384), y la equivalencia tanto métrica como de rima con respecto a las ligeras redondillas y al romance, «modo della bugia narrativa» (p. 1383). La encomiable labor de Barbara Fiorellino se apoya en la *constitutio textus* realizada por Antonucci, que, como todos los editores modernos de *La verdad sospechosa*, se ciñe al testimonio impreso de 1634 (en la *Parte segunda* de las comedias de Ruiz de Alarcón), a pesar de que abriga «forti dubbi sulla "autorialità"» de esta «versione»: en efecto —precisa la editora— «una prova del fatto che questo testo [...] non può essere uscito direttamente dalla penna di Alarcón, la vedrei nel suo sistematico *leísmo* [...] caratteristico dell'uso linguistico castigliano, e del quale non vi è quasi traccia nel testo della *Parte veynte y dos* [*de las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio*, 1630]» (donde *La verdad sospechosa* apareció por primera vez, atribuida a Lope). Por cierto, el texto de 1630 es «forse più prossimo [...] all'atto iniziale di scrittura da parte del messicano Alarcón», según infiere Antonucci (pp. 1384-1385).

En el caso de *El ejemplo mayor de la desdicha / Il più grande esempio della sventura* de Mira de Amescua, tres estudiosas unen su quehacer: Profeti —que ya editó la comedia en 2001 (en el *Teatro completo* del autor, coordinado por Agustín de la Granja, Universidad de Granada-Diputación de Granada, Granada, t. I, pp. 207-302)— se ocupa otra vez del texto, Federica Cappelli escribe la «Nota introductiva» (pp. 1591-1600) y el pormenorizado comentario (pp. 2307-2314), Selena Simonatti ofrece una muy lograda traducción, cuyos ejes teóricos y criterios expone en una amplia y documentada «Nota di traduzione» (pp. 1600-1605). Al hablar de su técnica traductiva, que tiene en especial cuenta el aspecto semántico-léxico y métrico, Simonatti discute sobre los campos semánticos centrales de la pieza («merito», «ira», «odio», «rabbia»), destacando su antitético argumento: «gloria ed esemplarità, fortuna, [...] disgrazia e caduta» (p. 1600). Por tanto, puesto que traducir un texto es la manera mejor de interpretarlo, las palabras de Simonatti se conectan idealmente con las observaciones críticas de Cappelli, que a la vez enlazan con el compendio del mensaje literario miramescuano trazado por Profeti: «la prosa eloquente dei personaggi, il carattere didattico-dottrinale della rappresentazione, che

sposa il moralismo cattolico alla riflessione politica esemplare e a tesi, sono [...] le caratteristiche più sottolineate del suo teatro. Ad esse va aggiunta la complessità [...] dell'intreccio, [...] i colpi di scena, la forma dell'espressione piena e brillante» («La vita e le opere», p. 1588). Según Cappelli, pues, doctrina católica, pensamiento filosófico y meditación política se aglutinan en la acción dinámica y cargada de patetismo de esta comedia de privanza, donde la historia ejemplar del general bizantino Belisario y de su caída remite al tópico clásico de la *vanitas vanitatum* y de la «sfortuna di insigni capitani» (p. 1595), para resaltar la barroca «fugacità dei beni materiali, del potere e del successo in vita» (p. 1597).

Entre los comediógrafos del ciclo calderoniano, para este volumen se han escogido dos autores que se están revaluando en sendos importantes grupos de investigación españoles: Francisco de Rojas Zorrilla —cuyo teatro completo están estudiando y editando con seriedad y ahínco Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y su equipo, desde 2005—, y Agustín Moreto, objeto de atención constante por parte de los Moretianos, coordinados por María Luisa Lobato desde 2003. Como asegura Profeti en su esbozo bio-bibliográfico (pp. 1801-1803), Rojas Zorrilla descuella en dos vertientes: la «commedia tragica [...] senechista» (p. 1802), representada por obras como *Progne y Filomena* o *Morir pensando matar*, y la comedia cómica, de la que aquí se presenta la más entretenida, *Entre bobos anda el juego*, escrita en 1638 y publicada por primera vez en 1645 (*Segunda parte de las comedias de Francisco de Rojas Zorrilla*, F. Martínez, Madrid). Como declara Profeti en su «Nota introduttiva» (pp. 1807-1817), la pieza es una de las primeras comedias de figurón, un género que invadiría los escenarios de la segunda mitad del XVII: pensemos, por ejemplo, en *El lindo don Diego* de Moreto, *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora, o *El dómine Lucas* de Cañizares. Partiendo del estudio pionero sobre este género, llevado a cabo por J.R. Lanot y M. Vitse en 1976, la estudiosa define al figurón de forma brillante: «un narcisista che non è in grado di percepire i propri limiti, di rendersi conto dei valori sui quali si fonda la “commedia di cappa e spada”: eleganza di comportamento, raffinatezza del linguaggio» (p. 1808). Además, vincula a este ridículo personaje con el tema barroco de la realidad engañosa, que repercute en situaciones y discursos arraigados en la duplicidad: su efecto es no solamente el de desatar la hilaridad sino, mucho más sutilmente, el de hacer intuir al público que «lo sciocco non lo è tanto come sembrava, è lui che appare come il vero saggio» (p. 1815). Una *comedy of errors* tan amena —que en 2016 se ha vuelto a escenificar en el Corral de

Comedias de Almagro, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Gerardo Malla— debe continuar fascinando a los lectores y espectadores de hoy, incluso en otras lenguas y culturas. De ahí que la traducción de Silvia Rogai, fuertemente *target-oriented*, resulte muy apropiada en este sentido: utilizando como texto de partida la edición crítica que Profeti realizó en 1998 (Crítica, Barcelona), y que se reproduce con nimios cambios ahora (cf. «Note al testo», p. 2318), Rogai comienza por proponer correlativos italianos del nombre del protagonista y del gracioso, obteniendo un efecto cómico paralelo con respecto al original. Por lo tanto, Don Lucas del Cigarral se convierte en Don Luca del Giardinetto, y Cabellera en Parruccone. La misma actitud traductiva, destinada a facilitarle la comprensión al público de llegada, hace que Pacheco de Narváez —maestro de esgrima de Felipe IV— simplemente sea «il gran maestro spadaccino» en italiano (vv. 304-305; pp. 1838-1839), y que el pueblo sevillano de Cantillana, patria de ilustres toreros, desaparezca para dar lugar a una sinécdoque générica, pero más directa («si torea, es Cantillana» – «è tra i toreri migliori», v. 307, pp. 1838-1839).

Al final del tomo (y en las postrimerías de la sensibilidad barroca) aparece *El desdén con el desdén* de Moreto, compuesta en 1651, estrenada en 1652 e impresa por primera vez en 1654 (*Primera parte de comedias de don Agustín Moreto*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid). En palabras de Maria Grazia Profeti, su autor es un «intellettuale prudente [...] che contempla con assennatezza sia la fine di un'epoca che la formula teatrale che si trova ad ereditare» («La vita e le opere», p. 2017). De hecho, el editor, comentador y traductor de esta comedia palatina equilibrada y refinada, Enrico Di Pastena, sostiene que en ella «la chiarezza strutturale quasi rasenta lo schematismo» («Nota introduttiva», p. 2016). La «architettura coesa» (p. 2026) y el hábil empleo de la acción y del lenguaje, pues, compensan una trama «non [...] particolarmente originale» (p. 2021) —una dama culta y altiva, Diana, se rinde a un astuto galán, Carlos, que aparenta indiferencia por ella para conquistarla—, que Moreto retoma de otras comedias anteriores, confirmando sus capacidades de refundidor: la tirsiana *Celos con celos se curan*, pero sobre todo las lopianas *El perro del hortelano*, y *La vengadora de las mujeres* (p. 2021), cuya edición crítica, preparada por el propio Di Pastena, acaba de publicarse en la *Parte XV de Comedias de Lope de Vega* (Gredos, Madrid, 2016, I, pp. 391-534), coordinada por Luis Sánchez Laílla. En su estudio introductorio —denso y claro a la vez—, como en la rigurosa fijación del texto crítico español y en la versión italiana —fina y precisa—,

Di Pastena luce su sólido dominio de la comedia, que editó en 1999 (Crítica, Barcelona) y tradujo en 2012 (*Il disdegno col disdegno*, ETS, Pisa). Recorre con detenimiento su tradición textual, a partir de la *princeps* (1654) —utilizada como base para su edición de 1999 y la de ahora, con muy leves retoques al texto y a la puntuación—, examina su textura temática y formal, describe su fortuna en Europa, con atención especial por la recepción italiana dieciochesca (*La principessa filosofa, o sia il contoveleno*, 1772, de Carlo Gozzi; *Donna Diana*, 1816, de Joseph Schreyvogel), e incluso en la España decimonónica (en el capítulo XVI de la *Regenta*, «Clarín può riproporne alcuni versi del secondo atto», p. 2034). Y termina con unas muy interesantes consideraciones aplicadas a su traducción (pp. 2035-2037), que aquí reproduce *Il disdegno col disdegno* de 2012, con pequeños ajustes léxicos y rítmicos: por lo que concierne al léxico, Di Pastena se centra en el campo semántico de la *discreción*, preponderante en la comedia, mientras que frente al culteranismo del estilo y a la sintaxis caracterizada por el paralelismo y la hipotaxis ha intentado «non ispesire più di tanto nella lingua d'arrivo la patina arcaizzante e aulica che li avvolge» (p. 2036). En cuanto a la prosodia, se ha esforzado por «restituire, se non rime, assonanze e strofe, quantomeno le misure metriche e l'andamento ritmico dei versi di partenza» (p. 2035), no olvidando nunca un principio imprescindible para la traducción teatral: «il testo originario» fue elaborado «per andare in scena ed essere dunque declamato dagli uni e recepito dagli altri, prima di costituirsi in letteratura teatrale e affidarsi alla fruizione individuale attraverso la lettura» (p. 2035).

Estas afirmaciones me llevan a la conclusión natural y necesaria de estas líneas dedicadas a una obra, ahora ya completa en sus dos tomos, que promete ser una herramienta fundamental de fruición, aprendizaje y profundización de las excelsas tablas áureas españolas en Italia (y no solo en ámbito académico), pero que también se podría convertir en una pequeña mina de la que compañías y directores italianos extraigan textos teatrales preciosos, actuales y entretenidos, además de muy bien traducidos, para representarlos en los escenarios de la península italiana, donde lamentablemente la gran tradición dramática hispánica todavía tiene escasa presencia.