

IRENE ROMERA PINTOR

*De Madrid a Palermo:  
cuando España y Sicilia eran una*

«¡Victoria, amigos!  
[...] ¡Victoria por Sicilia y por España!»<sup>1</sup>

1. *Introducción*

Una de las constantes que caracteriza al ser humano es su ansia o deseo de pervivencia, de dejar testimonio de su paso por la tierra para de esta manera «no morir por entero», como diría Horacio. Pero quizá sea nuestra época la que – en su afán de negar todo dolor – multiplique con mayor frenesí conmemoraciones y aniversarios tomando cualquier pretexto para crear – a partir del pasado – un presente continuo con objeto de silenciar la muerte por medio del bullicio de eventos vivos.

Así, en 1989 el Ayuntamiento de Palermo recordaba el cuarto centenario del fallecimiento de su copatrono San Benito el Moro – como todavía lo siguen llamando hoy en día – y ponía en marcha una serie de exposiciones y congresos que se siguieron desarrollando durante varios años.

En este contexto, la aportación del profesor Dell’Aira<sup>2</sup> fue decisiva para devolver la plena «visibilidad» a Benito de San Fratello. Lo hizo – como no podía ser de otro modo en un investigador e hispanista de su talla – traduciendo la comedia titulada *Comedia famosa del Santo Negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, que Lope de Vega dedicó en su tiempo a la vida del santo.

Y es que Lope fue el primero en dramatizar y difundir por todo el orbe hispánico – que entonces incluía también a Sicilia y a gran parte de las dos Amé-

<sup>1</sup> LOPE DE VEGA CARPIO, *Comedia famosa de El Santo Negro Rosambuco de la Ciudad de Palermo*, Acto I.

<sup>2</sup> Después de la publicación de la traducción de la comedia de Lope, el Ayuntamiento de Palermo instó a la Biblioteca Nacional de Palermo y al departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Palermo a que llevaran a cabo la recuperación de la memoria de San Benedetto El Moro y el estudio de los trámites de beatificación, con el apoyo de la AISSCA («Associazione italiana per lo Studio della Santità, dei Culti e dell’Agiografia»). Además, el interés despertado por su traducción también se refleja palpablemente en un autor que ama a Sicilia con una sensibilidad exacerbada, como es Vincenzo Consolo, que lo reseña en su segunda edición de *Lunaria* (Milán, Mondadori, 1996, p. 102), citando el primer parlamento de Rosambuco.

ricas, amén de las islas Filipinas – las glorias del humilde franciscano negro, muerto en olor de santidad. Fue como en otras ocasiones un caso de «santo subito» por los numerosos milagros que se le atribuyeron. Su culto y devoción se extendieron con extraordinaria fuerza desde Sicilia a toda la península ibérica y desde ahí, como hemos señalado, a toda la América hispana y al resto del continente de habla portuguesa, propagando así un sentir unánimemente compartido.

## 2. La comedia de Lope y Sicilia

Cuando compuso esta obra, Lope era terciario franciscano. Quiere, por lo tanto, hacer una labor de propaganda y, a través de la figura emblemática y ejemplificadora de un humilde fraile negro, glorificar, honrar y alabar tanto a Sicilia como a la orden franciscana. Su objetivo, pues, es triple: en primer lugar, difundir por todo el ámbito español – entonces gran parte del mundo conocido – la fama de un santo siciliano, salido de un estrato social humilde y de raza negra; en segundo lugar, alimentar la devoción a San Francisco y ensalzar su orden; y en tercer lugar, fomentar a través de sus frailes misioneros la creación de nuevas cofradías que reuniesen a los miembros de la comunidad negra.

Y así fue. Tanto en Veracruz como en México se formaron cofradías que subsisten todavía hoy en día. Particularmente en la ciudad de México el culto a San Benito el Moro sigue siendo muy ferviente, editándose continuamente novenas para solicitar su intervención. Esta misma devoción persiste también en Lisboa y en Sevilla, donde la Cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles, familiarmente llamada de «los Negritos», es una de las más antiguas e importantes, y sigue saliendo en procesión el Jueves Santo<sup>3</sup>.

A la pregunta por qué Lope se decidió a escribir una obra sobre San Benito se podrían dar varias respuestas. La más sencilla es que Lope, impulsado por el fervor con el que se acogían las reliquias de San Benito en Madrid, decidiese de *motu proprio* dedicarle una obra a tan carismático personaje para contribuir a la difusión de su vida y milagros.

Por su parte, Luigi Giuliani apunta la hipótesis de que Lope recibió el encargo de los Condes de Albadeliste para escribir una obra en honor del santo negro<sup>4</sup>. Esta hipótesis resulta más que probable ya que el quinto Conde de Albadeliste, Diego Enríquez de Toledo, fue virrey y capitán general del reino de Sicilia entre 1585 y 1592. Recordemos que el santo murió el 4 de abril de 1589

<sup>3</sup> Como dato, el cantante de raza negra, Antonio Machín, creador de la emotiva y popularrísima canción «angelitos negros», fue hermano mayor de esa cofradía hasta su muerte.

<sup>4</sup> Cf. el prólogo de la edición de las *Comedias de Lope de Vega, Parte III*, coordinado por LUIGI GIULIANI, Barcelona, Editorial Milenio (Universidad Autónoma de Barcelona), 2002, p. 402.

y que el virrey<sup>5</sup> – como sigue apuntando Giuliani – es presentado en términos muy positivos en la obra de Lope. Efectivamente, desde la primera escena, Albadeliste aparece como un gobernante prudente y generoso que sabe mediar en los conflictos surgidos entre sus capitanes y el propio Portocarrero. Más adelante, Lope resalta su entrañable ternura paternal al hacer que sea su hija, Doña Inés, la endemoniada que el santo exorciza para seguidamente mostrarnos su acendrada fe y profunda humildad en sus encuentros con el Santo Negro, ante el cual se arrodilla besándole la mano y llamándole «padre».

Menéndez Pelayo, por otro lado, cree que el encargo fue del propio Felipe III. Estas dos hipótesis – que algunos quieren enfrentar – no tienen por qué contradecirse. Antes al contrario, parecen a mi juicio complementarse, pues Albadeliste sirvió con gran lealtad tanto a Felipe II como a su hijo Felipe III<sup>6</sup>, al cual pudo comentarle su conocimiento directo del santo y la conveniencia de apoyar su proceso de beatificación con una obra teatral que divulgase sus virtudes y milagros para conocimiento y edificación del pueblo.

¿Y quién mejor para este propósito que el dueño incontestable de la escena española en aquel principio de siglo<sup>7</sup>, ducho ya en obras hagiográficas<sup>8</sup>, como era Lope de Vega, entonces en el cénit de su carrera?

El encargo (si es que lo fue) le tuvo que ser particularmente grato ya que apenas unos quince años lo separaban de los acontecimientos que quería relatar y que ya se habían difundido desde Sicilia a Madrid. Ahora bien, estos acontecimientos, aunque tomados de la realidad, sufrieron un proceso de transformación tras pasar por el tamiz del ingenio lopesco y de su renovadora mirada.

<sup>5</sup> En el elenco de personajes sólo se le da su título, pero en la primera didascalía antes de su entrada en escena, Lope lo cita con su nombre completo: «Salen el Conde de Albadeliste, virrey y Lesbio, Alguacil mayor y acompañamiento», cf. LOPE DE VEGA CARPIO, en MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Obras de Lope de Vega, Tomo X, Comedias de Vidas de Santos*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, 1965, Acto I, p. 137.

<sup>6</sup> Felipe III tenía especial devoción a San Benito. Poseía una reliquia suya y había donado 1200 ducados para la construcción de un ataúd de plata para el santo.

<sup>7</sup> En relación con la datación de esta comedia, cf. SYLVANUS GRISWOLD MORLEY-COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, editorial Gredos, 1968, p. 393. Cf. asimismo la introducción de Alessandro Dell'Aira a su traducción, en LOPE DE VEGA CARPIO, *Commedia famosa del santo nero Rosambuco della città di Palermo*, edición, introducción, traducción y notas de ALESSANDRO DELL'AIRA, Palermo, Palumbo, 1995, p. 3 y 4, así como el prólogo de la edición de GIULIANI, *Op. cit.*, p. 402. Véase también ELISA ARAGONE TERNI, *Studio sulle Commedie de Santos di Lope de Vega*, Messina - Florencia, D'Anna, 1971, p. 176, nota 313. La fecha más probable es la que dan Morley y Bruerton, es decir la de 1604 o incluso anterior y, como muy tarde, 1607. Se imprimió en Sevilla en 1612 en «La parte tercera de las Comedias de Lope y otros autores», siendo reeditada en 1613 en Madrid y en 1614 en Barcelona, lo que deja constancia de la popularidad que alcanzó en su momento.

<sup>8</sup> Por esas fechas, Lope estaba inmerso en sus comedias de santos. Compuso la primera de sus tres obras dedicadas al futuro patrón de Madrid *San Isidro labrador de Madrid*, y probablemente antes, según Morley y Bruerton, otra comedia que trata de otro santo negro, San Antioho de Cerdeña: *El negro del mejor amo* (p. 274).

Una mirada – como no podía ser menos en un hombre tan superabundantemente creativo – que trastoca – y no poco – la realidad histórica, creando así una tensión dramática de logrado suspense durante toda la primera Jornada que culminará finalmente en la conversión milagrosa del protagonista. De la realidad histórica del santo, Lope conserva su procedencia etíope<sup>9</sup>. En realidad sólo lo eran sus padres, pues él ya había nacido en Sicilia. A este humilde muchacho, nacido en San Fratello, ya cristiano – pues sus padres lo eran – y que probablemente lo más lejos que viajó en su vida fue hasta su convento de Palermo, sin haber salido nunca de Sicilia, Lope lo convierte en un temible corsario, un pequeño «Dragut» como ingeniosamente señala Dell’Aira. Le da el nombre sonoro de Rosambuco y en lugar de ser hijo de libertos lo hace pertenecer a una estirpe real: «reyes fueron, Señor, mis abuelos / de aquella provincia tiempos muchos» (Acto I, vv. 431-32). Así Rosambuco, antes de ser San Benito, por obra y gracia de Lope es general «del turco Sultán Celín» y terror de los cristianos: «[...] con aquesas manos, / temidas como divinas, / las mazmorras constantinas / he llenado de cristianos» (Acto I, p. 135). De hecho, además de corsario Lope lo transforma en musulmán. Rosambuco hace profesión de su fe musulmana en los siguientes términos: «soy turco<sup>10</sup> firme, roca inconstratable / que la ley que tomé en mi tierna infancia / sabré conservar siempre [...]» (p. 145). Y en este contexto, no está de más señalar que, lejos de desarrollar una confrontación racial – como algunos críticos quisieron ver – Lope se limita a presentar un enfrentamiento espiritual: el que anima la fe musulmana contra la cristiana. Rosambuco no es un «comeblancos» sino en todo caso un «comecristianos». Por esta misma razón, tanto más portentosa y dramática será su conversión al cristianismo, prevista desde el Cielo: se le aparecerá Cristo Niño, ese «Niño discreto» que le impide suicidarse cuando, por primera vez en su vida, el corsario se ve derrotado.

Lope alienta ingeniosamente el suspense de su espectador desde el mismo título de la obra donde ya de entrada otorga la clave de su transformación en el nombre elegido para su protagonista<sup>11</sup>. ¿Cómo Rosambuco se convertirá en San Benito? Dell’Aira hábilmente va a descifrar para el lector moderno la simbología que Lope eligiera cuidadosamente tanto para su propia satisfacción como para la de sus espectadores más avezados:

Il nome dell’infedele [Rosambuco] è forse presagio della sua redenzione. Lope adorava i fiori e le piante e amava fare emblematica, sicché potrebbe trattarsi della sciarada con-

<sup>9</sup> En el siglo XVII se solía denominar Etiopía a toda África.

<sup>10</sup> Hasta bien entrado el s. XVIII, «turco» era siempre sinónimo de musulmán, sin hacer distinciones entre turcos, árabes y africanos.

<sup>11</sup> De sobra es conocida la afición tanto de Lope como de la mayoría de sus contemporáneos de proveer de significados connotativos importantes los nombres propios de sus personajes.

catenata di «rosa e sambuco» [...] Nel gergo di Lucrezia, che pronuncia «zampato» e non «zapato», «Rimbera» e non «Ribera» il nome del servo di Nisea suo spasimante, «sambuco» equivale a «sabuco». La pianta era molto usata nella medicina [...]<sup>12</sup>.

De ahí la connotación de la medicina potente que curará al corsario: la Gracia divina por medio de la Rosa (la Virgen María). A esto también se añade la simbología de los colores: negro exterior y blanco interno del arbusto sabuco, que van a definir la esencia de la personalidad de Rosambuco «el negro, de Dios blanco»<sup>13</sup> (Acto III, p. 173). Se trata de otro de los guiños que hace Lope a su espectador y futuro lector al delatar dos de sus aficciones preferidas: los emblemas y el cultivo amoroso de su huerto, que se percibe también en una intervención de Lesbio: «Solamente tengo / una huerta y jardín donde entreteno el tiempo a ratos» (Acto I, vv. 466-9, p. 121).

Según acostumbra, Lope teje una red de referencias culturales que resonarán a través de todo el mundo hispánico, como la alusión a San Isidro<sup>14</sup>. Aquí, además, quiere realzar en particular la gloria de Sicilia. Por lo tanto a lo largo de la obra – y ya desde su inicio – multiplica los guiños y alusiones a sucesos o a figuras emparejadas con Sicilia. Desde los primeros versos, cuando Rosambuco se autonombra «un vivo que asombró al mundo», tanto sus espectadores como sus lectores – sobre todo sicilianos – reconocerían en este calificativo el eco de aquel hombre portentoso que mereció ser llamado «stupor mundi» y que resplandece grabado en letras de oro en la memoria colectiva siciliana: Federico II de Hohenstaufen. Por descontado, Dell’Aira traduce literalmente esta mención: «un vivo che stupii il mondo». Continúa celebrando a sus hombres, personificados en Lesbio y en Molina, a sus mujeres en las figuras de Laura y Nisea, a los frailes – incluido el malvado Pedrisco<sup>15</sup> –, a sus go-

<sup>12</sup> Cf. la introducción de Alessandro Dell’Aira, en la *Commedia famosa del santo nero Rosambuco della città di Palermo*, cit., p. 10-11.

<sup>13</sup> Esta mención cromática referida al santo tiene un claro propósito de favorecer y destacar el contraste binario de los colores blanco y negro: «el Negro, de Dios blanco» (p. 173). Por su parte, la versión italiana no sólo incorpora el verbo sobreentendido en el original, sino que desarrolla el sintagma referido al santo con objeto de facilitar la comprensión de tan escueta aseveración: «Il nostro santo nero / è bianco in Dio» (v. 2296-7).

Recordemos el juego que siempre ha dado este contraste binario, desde el chascarrillo de Quevedo «Qué negra suerte la suya / casarse con una negra / que tiene la dote en blanco» hasta la sentimental y archifamosa canción de Machín «angelitos negros» y la popular película «El negro que tenía el alma blanca».

<sup>14</sup> Lope hace una referencia a San Isidro, patrón de Madrid, cuya glorificación se estaba celebrando y cuya canonización llegaría unos años más tarde, en 1623: «Suelo a la Virgen rezar / y después hallo labrado la huerta tuya» (p. 154; vv. 1279-80).

Por esos años, Lope escribía también una comedia para celebrarlo, *San Isidro labrador de Madrid*, en donde relata uno de sus milagros más conocidos, que era idéntico al de Benito: «los ángeles araban el campo de su amo Iván de Vargas cuando San Isidro iba a misa».

<sup>15</sup> Como hace observar Menéndez Pelayo, Pedrisco es también el nombre del personaje del gracioso en *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.

bernantes, al virrey Albadeliste y, por descontado, al santo. Protagonistas son aquí no sólo los personajes sino toda la coordenada espacial que los rodea, desde la hacienda de Lesbio hasta el convento de San Jesús del Monte, pero sobre todo, Sicilia. A lo largo de la obra se repiten los loores y alabanzas a la belleza de la isla, a su luminosidad [«esta es la playa más bella / que el mar de Italia termina» (Acto I, p. 136)], a la pureza de su cielo [«... en esta fresca marina / la luz de ese sol estaba / celebrada por divina» (Acto I, p. 142)] y a la «Marina de Palermo», que es el puerto incomparable que dio nombre a la ciudad. Todas las notaciones que se refieren materialmente a Sicilia, se recogerán fielmente en la traducción de Dell'Aira, aumentadas y precisadas.

Con acierto, Lope entrelaza en esta «Comedia de Santos» una subtrama típica de las comedias de enredos, de capa y espada, con sus tópicas situaciones de dobles parejas, galanes, malentendidos y lances de honor. Inmediatamente después de la impactante presentación de Rosambuco, en lo alto de su galera, y de su rendición a Portocarrero, Lope bosqueja una deliciosa escena de costumbres: una joven dama acompañada por su criada negra, ambas tapadas, salen a pasear por el bullicioso y alegre puerto de Palermo. La sigue con requiebros un apuesto joven, el Capitán Molina. La conversación entre Laura y Molina se rige por el código establecido del galanteo cortés, con sus juegos de palabras y estilo conceptista [«a vos que con sólo un ojo / cegaste los míos ahora» (Acto I, p. 135), «Vive Dios dama divina / sol que da luz a Palermo...» (Acto I, p. 135)]. Utiliza los clichés típicos sobre el portugués, prototipo del enamorado rápido: «Debéis de ser portugués / pues tan pronto os derretís» (Acto I, p. 136). Dell'Aira suprimirá el galanteo cortés de la época para actualizarlo con un directísimo y sencillo: «Vi scoprite o no, signora?» (Acto I, v. 149).

Éste será el telón de fondo que prepara la glorificación y apoteosis del Santo Negro, pues cada uno de los personajes perfilados tendrá un significado papel en la misma, al tiempo que contribuirá a entretener y divertir al espectador. Lope presenta con dignidad a Rosambuco resaltando sus cualidades morales de generosidad y lealtad, así como su pronta obediencia a las indicaciones sobrenaturales: «morir recelo pues me lo manda el Cielo» (Acto I, p. 134). Su espectacular conversión parece una consecuencia natural de estas disposiciones. Tendrá lugar cuando ante sus ojos la estatua de San Benito cobre vida para bendecir a Laura, injustamente juzgada por su esposo Lesbio: «Benito ha de ser mi nombre / Señor, yo he de ser cristiano» (Acto I, p. 149).

Más adelante, Lesbio no sólo presencia sino que participa en la escena de levitación de Benito y asiste al coro angélico, que canta las vísperas. Este hecho despertará su admiración y devoción hacia el que fuera su criado, hasta el punto de que llega a exclamar: «Dame aquestos pies, Benito [...] / Ya tu santidad alabo / ya te estimo y tengo amor / De mi casa eres Señor...» (Acto II, p. 154-155). Seguirá manifestando su asombro ante tamaño milagro en una larga tirada de 53 versos, donde se limitará a exaltar la santidad de Benito – que me-

reció tal gracia – y a mostrarse maravillado, sin hacer mención alguna al color de su piel. Lesbio testimonia así la profunda creencia de que la fe iguala a todos los hombres, siendo el grado de santidad la única medida con capacidad para establecer una distinción jerárquica, independientemente de cualquier raza, estado o condición. Idéntico testimonio de la misma creencia se evidencia también en la actuación del virrey, que se humilla – él, todopoderoso gobernador – ante un simple lego, negro, llamándolo respetuosamente «padre». Con este mismo espíritu, los monjes del convento no dudarán en nombrarlo «guardián» al ver su santidad. Este hecho despertará la furia y envidia de Pedrisco. Su indignación viene motivada por los cargos superiores encomendados a Rosambuco / Benito, aunque no tanto porque sea negro, cuanto porque lo considera cautivo y por ende destinado a desempeñar tareas de sirviente. Pedrisco, en cambio, es hidalgo y nunca estuvo dedicado a oficios serviles: «Soy, aunque donado, hidalgo / y no se usa en mi linaje / la almohaza<sup>16</sup>» (Acto II, p. 158). De ahí que para un criado como Rosambuco ser fraile lego fuera – a su juicio – suficiente honor.

Todas las piezas encajan al final como en un puzzle para la meta que Lope se propone: realzar la humildad y las intervenciones milagrosas del santo propiciando así un final fausto, tanto en el orden material como espiritual, para todos y cada uno de los personajes que aparecen en la comedia. Incluso la conversión del malvado Pedrisco se presenta como uno de los mayores logros del santo. Se trata de un milagro más, pues tuvo que realizar anteriormente varios: en primer lugar, la burla de Pedrisco se torna contra él, por cuanto los músicos que había contratado para hacer escarnio de Benito [«Guardián te han hecho negro atezado / gatos son los frailes, perro el prelado» (Acto II, p. 163)] se ven refutados punto por punto por un coro de ángeles que canta las virtudes del santo, hecho que se repite por tres veces [«Guardián te han hecho negro sagrado / santos son los frailes, santo el prelado» (Acto II, p. 163)]; y en segundo lugar, la ruptura del vaso repleto de arsénico con el que quería envenenar a Benito. Sólo después de estos portentos, Pedrisco se convierte al final.

Lope tenía siempre en mente la representación de su obra y así simultáneamente por medio de la palabra proyecta ya la escenografía. Ejemplo de ello es la escena final de la apoteosis de la muerte de Benito, que pronuncia las mismas palabras que Cristo en la Cruz [«En tus manos Gran Señor / el mi espíritu encomiendo» (Acto III, p. 176)] y que constituye una escena paralela a la de la primera aparición de Rosambuco en lo alto de su navío.

<sup>16</sup> La almohaza es el rastrillo para limpiar caballos.

### 3. *La traducción de Dell'Aira*

Cuando Dell'Aira rescata esta comedia, casi cuatro siglos después, para dar a conocer – o mejor a reconocer – a San Benito en su ciudad de Palermo, esta obra de Lope estaba ya prácticamente olvidada. El profundo olvido<sup>17</sup> en el que había caído vino determinado por el peso del juicio, injustamente negativo, de aquel gigante de la crítica y del pensamiento español que fuera Menéndez Pelayo. A ello se añade el descrédito que generan las «Comedias de Santos» por la creciente falta de interés e indiferencia religiosa<sup>18</sup>.

Con todo, la comedia bien merecía ser rescatada. La traducción del profesor Dell'Aira se publica en 1995 y, en el momento más oportuno, presenta a los palermitanos una semblanza certera en su esencia y en sus actos – a pesar de los añadidos novelescos de Lope – de un santo que les era muy querido y que tradicionalmente venían venerando desde el siglo XVI hasta proclamarlo co-patrono de la ciudad, pero que quizá seguían desconociendo en su realidad y peripecia vital. Por lo tanto, esta traducción forma parte de otro de los muchos homenajes que rinde un hijo de Sicilia a otro de sus más preclaros hijos, San Benito, dentro de la estela de las celebraciones del cuarto centenario de su muerte. Como ya hemos señalado, se suscitó entonces un incremento del interés por el Santo Moro, que estaba algo opacado por el fervor que desde siempre había gozado la otra patrona de Palermo, Santa Rosalía, cuya festividad se celebra siempre con gran pompa.

#### 3.1. *Problemas textuales y contexto socio-histórico*

El reto al que se tuvo que enfrentar Dell'Aira fue formidable en todos los sentidos. De entrada, tuvo que lidiar con problemas textuales. Ya Menéndez Pelayo y más tarde Arjona señalaron las anomalías presentes en el texto impreso en la «Tercera parte» de las comedias de Lope, prueba de que tuvo que ser manipulado en más de una ocasión. La comedia consta de un total de 2530 versos, unos 500 menos de lo habitual. Teniendo en cuenta que la medida canónica era de 1000 versos por acto, este número reducido de versos parece confirmar la manipulación del texto original. Efectivamente, este texto – como se-

<sup>17</sup> Señala Luigi Giuliani, en su edición de 2002, *Op. cit.*, p. 403: «Hasta hoy, *Rosambuco* ha despertado poco interés entre los investigadores, tal vez por el lastre que supuso el juicio negativo de Menéndez y Pelayo para la fortuna crítica de la comedia. [...] Los recientes trabajos de Alessandro Dell'Aira, aunque presentan varias imprecisiones sobre todo en los aspectos relacionados con la bibliografía material, contribuyen a llamar de nuevo la atención sobre una comedia que vale la pena rescatar del olvido [...]».

Hay que hacer observar que la traducción del profesor Dell'Aira es la única que existe.

<sup>18</sup> Es bien sabido que en el mercado del arte, los cuadros de tema religioso tienen un valor muy inferior al que les correspondería si trataran de otros temas.



ñala Giuliani en su cuidada edición de 2002 – presenta «pasajes corruptos y claros indicios de haber sido recortado en más de un lugar»<sup>19</sup>. Dell’Aira sólo tenía a su disposición<sup>20</sup> para su trabajo la edición de Menéndez Pelayo, reeditada por la Biblioteca de Autores Españoles en 1965. De dicha edición respetó tanto la tipografía como las omisiones, recortes o anomalías de la versificación, al tiempo que los consignaba en notas correspondientes. Además, Dell’Aira completa la presentación de los personajes que intervienen en la comedia: por una parte, añade el nombre omitido de Laura. Se trata de la mujer del alguacil mayor, Lesbio, que tiene un papel decisivo dentro del cuarteto de los secundarios, pues será la causa directa de la conversión milagrosa de Rosambuco; por otra, también incorpora el nombre de dos músicos y una mujer que aparecen en la obra, pero que se habían obviado en el elenco de personajes tanto en la «Tercera parte» de las comedias de Lope, como en la edición de Menéndez Pelayo.

Otro factor muy importante que debía tener en cuenta Dell’Aira era el contexto socio-histórico y cultural de la obra en su época, que a un lector o espectador contemporáneo y compatriota podía resultar, si no del todo extraño, bastante desconcertante. Tanto más si se tiene en cuenta la pérdida de la memoria colectiva de un pasado que se tiende a borrar por la indigencia cultural de los planes de estudio que venimos padeciendo no sólo en España sino también en toda Europa desde hace ya varias décadas. Con el fin de salvar este escollo, el profesor Dell’Aira tuvo el acierto de enriquecer su trabajo con una substanciosa introducción repleta de informaciones sobre San Benito y la difusión de su culto en Portugal e Iberoamérica, sobre sus biógrafos, así como sobre el propio Lope y su comedia, amén de indicaciones sobre las soluciones aportadas al tratamiento de la fonometría de la obra con especial hincapié en su solución para traducir la llamada jerga o habla de negros, cuyas peculiaridades analizaremos a continuación.

### 3.2. *La jerga de negros y el afroscúculo*

Si aparentemente Dell’Aira tenía la suerte de trabajar con dos lenguas neolatinas, el español y el italiano, que se fijaron muy pronto – a diferencia de otras, como por ejemplo el francés – y con un autor, Lope, cuyo lenguaje goza de una merecida fama de luminosa transparencia, no deja de ser cierto que este lenguaje había sido escrito hacía más de 300 años<sup>21</sup>. Es evidente el divorcio entre

<sup>19</sup> Cf. la edición de GIULIANI, *Op. cit.*, p. 406.

<sup>20</sup> Hay que recordar que por aquel entonces todavía no se habían editado la edición Turner, de la Biblioteca Castro (Madrid, 1998), ni la de Luigi Giuliani, de la Universidad Autónoma de Barcelona del año 2002.

<sup>21</sup> No aludiremos a las múltiples manifestaciones de escritores y lingüistas sobre la pérdida

el público del XVII y el actual, que ha evolucionado hacia gustos más vulgares y que es incapaz de descodificar las múltiples alusiones de la lengua de Lope. De hecho, la gran mayoría del público de nuestros días llega a pasar por alto incluso las más obvias, por no hablar de las incluidas en la llamada «habla o jerga de negros»<sup>22</sup>, recurso cómico clásico en muchas comedias áureas y que consistía, como es sabido, en una deformación grotesca del habla común. En cambio, esta jerga no comportaba dificultad alguna de comprensión para el espectador de habla hispana del s. XVII, quien muy al contrario esperaba con regocijo estas escenas jocosas donde el papel del «gracioso» lo interpretaban personajes negros.

En esta comedia, el papel de «gracioso» lo ostentará la negra Lucrecia, personaje que se convertirá, además, en una figura clave en la medida en que será ella la que proclame la fundación de las nuevas cofradías de negros que se van a crear a raíz de la muerte del Santo. En todas sus intervenciones, Lucrecia se distingue por su habla, cuya deformación fonolingüística contribuye a incrementar la comicidad requerida en su papel de «gracioso». El público saboreaba y disfrutaba de antemano la transformación burlesca de su propio idioma y aplaudía también la de algún que otro bien conocido romance, como el del *Caballero de Olmedo*, cuya parodia les ofrece Lope por boca de Lucrecia en el segundo acto de esta comedia: «y esta noche le mantaron / a la cagayera / quen la galan den Mioldina / la flor de Olmiela»<sup>23</sup> (Acto II, p. 152). Es el mismo fenómeno que se produce con los *pastiches* o las recreaciones *à la manière de*, cuyo éxito siempre asegurado presupone, por supuesto, el conocimiento perfec-

del campo semántico y la devaluación o evolución de ese organismo vivo que es la lengua, desde la antigüedad hasta nuestros días; sin embargo, no me resisto a citar *pour mémoire* el acertado símil de Horacio en su *Epístola a los Pisones*: «Ita verborum vetus interit aetas» (v. 61).

<sup>22</sup> Con referencia al habla de negros, cf. GERMÁN DE GRANDA, *Sobre el origen del 'habla de negro' en la literatura peninsular del Siglo de Oro*, en «Proemio», 2 (1971), p. 97-109; EDMUND DE CHASCA, *The Phonology of the Speech of the Negroes in the Early Spanish Drama*, en «Hispanic Review», 14 (1946), p. 322-339; FRIDA WEBER DE KURLAT, *El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación*, en «Nueva Revista de Filología Hispánica», 19 (1970), p. 337-359. Está bien documentada la presencia de misioneros españoles que fueron desde mediados del siglo XV desde Andalucía y Canarias a evangelizar Guinea y Sudán. Cf. ANTONIO RUMEÚ DE ARMAS, *España en el África atlántica*, t. I, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956-1957, p. 153-156; RAYMOND MAUNY, *Les navigations médiévales sur les côtes sahariennes antérieures à la decouverte portugaise*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1960.

<sup>23</sup> Además de su peculiar fonética, Lucrecia altera también un poco la seguidilla popular, añadiendo la conjunción “y” al inicio y el sintagma “que era” en el tercer verso: «(Y) Esta noche le mataron / al Caballero, (que era) la gala de Medina / la flor de Olmedo». Lope de Vega en su conocida obra también altera el primer verso poniendo la conjunción “Que” en lugar del demostrativo “Esta”: «Que de noche le mataron...», *El Caballero de Olmedo*, ed. de FRANCISCO RICO, Madrid, Cátedra, 1997, Acto III, v. 2374, p. 197.

to del original parodiado por parte del público, lo que ciertamente era el caso de los espectadores del teatro áureo<sup>24</sup>.

Recordemos brevemente las principales peculiaridades del «habla de negros». Ya hemos mencionado que en el teatro áureo se introducía a menudo uno, dos o más personajes negros con finalidad cómica por su peculiar acento y manera de hablar. Frida Weber de Kurlat<sup>25</sup>, entre otros, estudió las alteraciones de su lenguaje, que consisten fundamentalmente en su particular fonética y pronunciación gangosa, siendo éste el signo más fácilmente reconocible y por ende parodiado de su habla. Además de la fonética, otros de sus rasgos consistían en el añadido de vocales finales a las palabras terminadas en consonantes, en errores de concordancia entre singular y plural con las consiguientes pérdidas o añadidos del fonema [s], así como sobre todo en una nasalización sistemática representada gráficamente por la incorporación del fonema nasal [m] en el interior de las palabras o [n] al final de las mismas.

Al enfrentarse a este reto, Dell'Aira eligió privilegiar el amor patrio. Su traducción iba destinada principalmente a un lector muy concreto: italiano pero de Sicilia, y por más detalles de Palermo. De modo que en lugar de intentar crear una jerga afro-italiana cómica tomó «una decisione azzardata», por emplear sus propios términos: la de crear «un pidgin afrosicilo»<sup>26</sup>, con la única excepción de respetar el habla del original, afroespañol, en la versión que hace Lucrecia del ya aludido romance del Caballero de Olmedo. Esta decisión obliga a Dell'Aira a incluir, con buen tino, un glosario de los términos en afrosiciliano que aparecen en su traducción, términos que en parte están reelaborados por él mismo a partir del siciliano para beneficio de sus lectores.

Por tanto, la dificultad de comprensión que entrañaba para un lector italiano moderno el habla de Lucrecia, que en la obra de Lope proporcionaba un elemento de comicidad asegurada, se resuelve mediante la elección por parte de Dell'Aira de crear una variedad lingüística nueva: el afrosicilo. Sin duda debió de proporcionarle una satisfacción equiparable a la del filólogo que se adentra en su estudio. Es cierto que muy pocos de sus lectores o posibles espectadores, aun sicilianos, son capaces de entenderlo sin la ayuda del glosario que tan acertadamente incluyó en apéndice a la comedia. Con todo, el público de Palermo o el lector siciliano sentiría una compensación afectiva al reconocer ciertas resonancias de su infancia posiblemente ya olvidadas. En este sentido, es evi-

<sup>24</sup> El éxito de la comedia burlesca en los siglos XVI y XVII testimonia esta enorme afición a la burla y a la parodia en todo el Siglo de Oro y queda testimoniado por la profusión de comedias que parodian las comedias «serias», por así decir, muchas de las cuales sirvieron como inspiración para la *Commedia dell'arte*.

<sup>25</sup> Cf. en la edición de GIULIANI, *Op. cit.*, la nota a los versos 101-105, p. 490.

<sup>26</sup> Cf. la introducción de Dell'Aira, en *Commedia famosa del santo nero Rosambuco della città di Palermo*, cit., p. 38-9.

dente que si Dell’Aira ha optado por el afrosículo lo ha hecho en el marco de su voluntad de maximizar la “sicilianización” de la obra. No cabe duda de que la decisión de Dell’Aira de traducir los parlamentos de Lucrecia por un reconstruido afrosículo conlleva un mérito incontestable, aun cuando la comedia pierda el elemento cómico que Lope había introducido tanto para aliviar la tensión dramática, como para complacer a su público que así lo requería<sup>27</sup>. En cualquier caso, el afrosículo rinde perfectamente la variedad lingüística del original y – salvando las pérdidas que indefectiblemente derivan de toda labor de traducción – constituye un acierto digno de encomio.

### 3.3. *La versificación*

La actitud crítica del traductor pero también su subjetivismo están siempre implícitas e implican tener que hacer elecciones. Según Benedetto Croce, sólo existe una expresión: la del original. Si bien es perfectamente posible trasladar con exactitud a otro idioma el contenido conceptual de una obra, su forma por lo contrario resulta casi imposible. Y si esto es así en términos generales, cuánto más no lo será en el caso de un texto en verso como el que nos ocupa. La dificultad de traducir un texto poético ya la había destacado Dante en el *Convivio*: «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia»<sup>28</sup>. Además, en este caso la dificultad se dispara por tratarse de Lope, cuya traducción, aún de obras menores, es siempre una empresa delicada, tanto por la belleza de su lengua como por la diversidad de su expresión poética.

De entrada, el profesor Dell’Aira analiza la métrica de la comedia e incluye, como apéndice de su traducción, un cuadro sinóptico detallado, acto por acto, de los distintos tipos de versificación utilizados por Lope. Son mayoría las redondillas en octosílabos, seguidas de las quintillas en metros alternos, octosílabos y endecasílabos, quintillas en copla real y octavas reales en endecasílabos, además de los endecasílabos sueltos, pareados y coplas, así como curiosamente un único soneto, algo insólito en Lope que suele incluir varios sonetos en sus obras dramáticas, con la peculiaridad añadida de que en este caso falta además el primer verso del segundo cuarteto. Pero dejemos la palabra al profesor Dell’Aira para indicarnos la solución que dio a la variada fonometría de la comedia:

<sup>27</sup> El propio Menéndez Pelayo reconoce que «debió de ser muy grato al vulgo de su tiempo», a pesar de que el crítico juzga con severidad esta parte cómica «trivial y plebeya», al tiempo que se le antoja intolerable «el tipo de la negra con su media lengua y sus palabras estropeadas en jergonza bárbara». BAE, Madrid, Ediciones Atlas, 1964, t. CLXXVII, p. LXXXIV.

<sup>28</sup> DANTE ALIGHIERI, *Le Opere di Dante Alighieri*. Edizione Nazionale a cura della SOCIETÀ DANTESCA ITALIANA (3 Tomos), ed. de FRANCA BRAMBILLA AGENO, Florencia, Le Lettere, 1995.

Ho riprodotto gli schemi e gli accenti della sua metrica ma non la rima, ricorrendo liberamente a quest'ultima per enfatizzare il frasario quotidiano, elastico, colloquiale, in una sorta di 'rag-time' del verso ottonario, banalizzazione dell'«enjambement» a volte talmente scontata da sconfinare nella sciatteria, riflettendo sul testo non per riscriverlo ma per attualizzarlo e riviverlo nella cadenza e nel ritmo, per farlo rivivere ad altri nella ricostruzione del campo creativo<sup>29</sup>.

Detengámonos unos instantes en esta última frase: «non per riscriverlo ma per attualizzarlo e riviverlo...», toda una declaración de principios traductológicos muy en la línea del poeta Ezra Pound, que ya en los años 30 del siglo pasado proponía a los traductores de las obras clásicas: «make it new», borrando con ello la distancia que separa el original de sus contemporáneos, para recrear una obra de corte moderno y actual.

Ciertamente su voluntad de actualizar y acercar al gusto moderno la poesía del texto original justifica su traducción, en la que Dell'Aira no duda en prescindir de los bellos conceptos poéticos de Lope. Aunque pudiera parecer que se muestra indiferente ante la música de sus versos, no hace sino poner en práctica su voluntad de adaptarlos de tal modo que sean fácilmente digeridos por el público de nuestros días. Así, cuando Rosambuco increpa dolorosamente al mar – antaño testigo de sus victorias y ahora de su infortunio – «pues véis estos desconciertos» – que abre la puerta a la ensoñación –, Dell'Aira lo rinde con un expeditivo «avete visto», que omite además el estupor ante el hecho de que un capitán hasta entonces invencible como lo era Rosambuco, hubiera sido derrotado. Más adelante, en una tirada de una veintena de endecasílabos sueltos (Acto I, p. 140) revestida por Lope con un vuelo lírico que enaltece la presentación de Rosambuco, hecha por Portocarreo al virrey, Dell'Aira transforma la bella imagen de la soledad de las orillas arrasadas por las incursiones de Rosambuco y la sustituye por una imagen de desolación, que explicita las consecuencias [«lasciando ovunque la desolazione / sulla Costa» (Acto I, vv. 414-5)], en lugar de dejar libre la imaginación para planear sobre la muda soledad de las playas abandonadas de Sicilia, que Lope sugería con delicada expresión: «dejando solas las orillas / del siciliano mar» (Acto I, p. 140).

Incluso en el caso llamativo en que Lope utiliza un sintagma de la tradición petrarquesca cuando Lesbio recibe a Rosambuco como criado suyo: «que mucho ser y mucho valor siento / en ese pecho, aunque del sol vestido» (Acto I, p. 141), Dell'Aira lo transcribe en lenguaje más prosaico: «Sono convinto che hai del carattere / dentro a quel petto, pure così scuro» (Acto I, vv. 452-3). Queda así muy claro el significado para el lector, en la medida en que con esta simplificación referencial se esclarece el sentido del original, mediante una traducción

<sup>29</sup> Cf. la introducción de Dell'Aira, en *Commedia famosa del santo nero Rosambuco della città di Palermo*, cit., p. 36.

que excluye toda dificultad interpretativa. Es cierto que se pierde la bella metáfora del ardiente sol, espejo refulgente del valor de Rosambuco, como lo será también de la calidad ontológica de su «ser», que hace presagiar al futuro santo en el texto de Lope (de ahí que, en el texto original, el sol no sólo oscurezca la piel, sino que también la ilumine). Con todo, no cabe duda de que la versión italiana aclara la expresión del original, cuya dualidad referencial habría pasado, con toda probabilidad, inadvertida por el público moderno.

Ahora bien, no por haber actualizado y, por ende, simplificado las imágenes poéticas, el profesor Dell'Aira ha desistido de rendir el texto en forma versada. De hecho, ha conseguido dotarlo de un aire rimado que pone de manifiesto su manejo del lenguaje poético. Lo consigue magistralmente, por ejemplo, en la traducción del único soneto de la comedia. En otra tirada, que reproducimos a título ilustrativo, también ha logrado recrear una rima consonante, a pesar de que – por exigencias de la traducción – se haya visto obligado a alternar la rima abrazada (abba) con la cruzada (abab), y a pesar también de que por las mismas razones le falle la rima en algún verso de la misma tirada:

Ma chi alla marina fresca	a	¿Quién a la marina fresca	a
di Palermo vi ha mandato	b	de Palermo hoy os sacó	b
e vi usa come <u>esca</u>	a	para que muriese yo	b
perché io muoia bruciato?	b	y en fuego el alma parezca?	a
Io mi prostro, e voi... tranquilla!	a	¿Cómo yo os tengo por dueño	a
Del mio zelo lacrimoso	b	y no os obliga mi llanto,	b
poco importa a voi, che il <u>cielo</u>	/	teniendo del cielo tanto	b
covate nella pupilla!»	a	en un ojo tan pequeño?»	a
(Acto I, vv. 129-144)		(Acto I, p. 135-136)	

En cualquier caso, comoquiera que la tónica general de la versión de Dell'Aira, ya lo hemos visto, se enmarca dentro de la voluntad simplificadora y modernizadora de su escritura, no sorprende que también prescindiera de numerosos recursos estilísticos y poéticos que enriquecen el original, además de no pocas imágenes y referentes culturales. Con todo, quizá sea un error no haber intentado conservar la riqueza expresiva del texto poético, juzgando que actualmente no gustaría por no existir ya el mismo clima de complicidad y comprensión que había entre Lope y su público. Quizá también sea temerario pensar que hoy en día el lector/espectador no sea capaz de disfrutar con la belleza de la palabra. De cualquier modo, valdría la pena intentarlo, sobre todo cuando se trata de un texto teatral que es ante todo y sobre todo un espectáculo de palabras que, proyectadas en imágenes, suscitan, evocan y provocan, al tiempo que convertidas en actos, persuaden y convencen a través de su esplendente belleza. Lo sabía muy bien un hombre de teatro como Louis Jouvet, que así definía el espectáculo teatral: «Le théâtre avant tout est un beau langage».

### 3.4. La "sicilianización" del texto

«Actualizar y revivir» también, no lo olvidemos, en la Sicilia de nuestros días. Para lograr lo que nos vamos a atrever a llamar la "sicilianización" de Lope, Dell'Aira echa mano de una variedad de recursos lingüísticos que ofrecen numerosos guiños a su público.

Por una parte, recurre a menudo a términos netamente sicilianos, como «lampo», «sor» o «padrone». En este contexto, no está de más detenerse para destacar uno de los guiños más significativos que hace Dell'Aira a su lector siciliano: el uso sistemático del término «padrone» para rendir el «Señor» lopesco. No cabe duda de que el empleo de esta voz debía de complacer a su público. Sin embargo, aun cuando el lector siciliano pueda quedar gratificado, tampoco cabe duda de que se vacía en parte del vínculo afectivo implícito en el original para privilegiar sólo una dependencia de amo a sirviente. Y es que el término «Señor» se empleaba uniformemente en España hasta bien entrado el siglo XX para dirigirse ciertamente a un superior, pero con una carga de respeto y cariño que se pierde en la versión italiana. De hecho, ésta es la razón por la que «Señor» podía aparecer referido al padre, al rey y a Dios.

Por otra parte, abundan los añadidos, como la utilización del sintagma «a noi», así como repeticiones del término «Sicilia» para subrayar las alusiones simplemente referenciales hacia la isla presentes en el original. Ejemplo de ello es la traducción de «en aquesta ribera» de Lope por «lungo il mare di Palermo», recordando al público el lugar en que se desarrolla la acción. Del mismo modo, cuando Portocarrero llora la pérdida del Capitán Molina, incluye una vez más el nombre de Sicilia: «¿Qué hará sin vos el mar, la costa toda? / ¿Qué hará sin vos el gran valor de España?» (Acto II, p. 156); «Senza di voi che sarà della costa / di Sicilia e del nome di Spagna?» (Acto II, vv. 1374-5).

### 3.5. Una nueva cosmovisión

Como consecuencia también de su voluntad de actualizar el texto, Dell'Aira sustituye la visión del mundo proyectada por Lope por una concepción moderna del sustrato cultural y epocal que subyace en la comedia. Tomemos como ejemplo el topos de la rueda de la fortuna, que Lope representa en su iconografía clásica de girar implacablemente: «qué poco estuviste queda» (Acto I, p. 133); en cambio, Dell'Aira, al dotar a la fortuna de afectos, la personaliza y despoja así de su aura imparable de ciego azar para cargarla de intencionalidad: «ben poco mi fosti amica» (Acto I, v. 14).

En este contexto es aún más ilustrativa su traducción de «y ya me vences y ultrajas / con esta victoria esquiva» (Acto I, p. 134) por «e ora mi ateri e mi lasci / al disprezzo del nemico» (Acto I, vv. 17-8). Aquí se añade un matiz ajeno a Lope y al ámbito cultural que proyectaba, por cuanto queda obviada la cortesía del vencedor hacia el vencido, que Lope se cuida siempre de mantener.

La forma primigenia, «y ya me vences y ultrajas / con esta victoria esquiva», no deja entender, ni siquiera implícitamente, que Rosambuco padezca el «desprecio» de un enemigo, término este último que jamás se menciona en el original, donde en cambio queda sobreentendido que son «adversarios» y no «enemigos» lo que la fortuna opone.

En Lope lo que decide el destino de Rosambuco es sólo la suerte de una batalla. El ultraje reside no tanto en estar a merced del adversario, cuanto en no haber ganado como acostumbraba. Es su orgullo el que queda humillado. Dell'Aira omite traducir el sintagma «esta victoria esquiva». Bien es verdad que este sintagma es de difícil comprensión incluso para un lector español contemporáneo. Con todo, gracias a él se matiza soberbiamente la frustración del protagonista, que – cuando ya contaba con otra victoria más – se encuentra con que ésta se le escapa y con que su adversario es el vencedor.

De ahí que la única salida para Rosambuco – un general hasta ahora invencible –, acorde tanto a su fe musulmana como a su psicología, fuera la de acabar con su vida para así restaurar su honra: «Pero si mi triste suerte / tiene de estar oprimida / quitarme quiero la vida / mar salado, dame muerte» (Acto I, p. 134).

Se entiende, pues, que la traducción del verso «y ya me vences y ultrajas / con esta victoria esquiva» por «e ora mi ateri e mi lasci / al disprezzo del nemico» sea sintomática del giro espectacular de mentalidad que conlleva. Para Dell'Aira – como sin duda para el lector contemporáneo – el perdedor, el vencido, sólo puede esperar desprecio por parte de un siempre «enemigo» y jamás «adversario».

Esta distinta cosmovisión se pone aun más de manifiesto en la siguiente escena en que Rosambuco se honra de haber sido vencido por un capitán tan ilustre como Portocarrero. Dell'Aira vuelve a prescindir de la cortés dignidad del vencido, así como de la caballerosidad del vencedor. Los versos «[...] alegrarme quiero, / Ilustre Portocarrero, / Pues me habéis vencido vos» (Acto I, p. 135) se corresponden con un desenvuelto: «Complimenti, / illustre Portocarrero, / avete vinto» (Acto I, vv. 86-8)<sup>30</sup>.

Consecuencia también de una distinta mentalidad y cosmovisión es el hecho de que Dell'Aira traduzca «cautivo» por «schiavo». No cabe duda de que esta concepción moderna de considerar esclavo a un prisionero de piel negra deriva de la imagen decimonónica y estereotipada, que hoy en día perdura en la conciencia occidental gracias al cine. Sin embargo, en el espíritu que impregna el original el cautivo no tenía más condición que la de ser prisionero aun cuando fuera destinado a tareas de servicio.

<sup>30</sup> Al despiadado «Vae victis» de la Antigüedad se opone la compasión, caballerosidad y cortesía del vencedor hacia el vencido, que el cristianismo promovió y que quedara inmortalizado por Velázquez en su cuadro *Las Lanzas*, reflejo de una cosmovisión definitivamente sepultada pero que fue honor y gloria de una civilización – la cristiana –, de una época – el Siglo de Oro –, y de un país – España –.



### 3.6. *Modificación de la psicología de los personajes a través del lenguaje*

El nuevo registro de lengua adoptado por Dell'Aira a menudo lleva como consecuencia inevitable la transformación psicológica del personaje. Esto se produce de manera particularmente llamativa en el caso de Laura, cuyo lenguaje en la versión italiana no se corresponde con el de la «gentil donna» del original. Bien es verdad que, comoquiera que se trata de un personaje secundario, estas modificaciones en la figura de Laura tienen una importancia muy relativa. Con todo, resultan ilustrativas de la evolución del pensamiento social y su nueva mentalidad que ha sabido transmitir Dell'Aira.

Y es que uno de los casos más ilustrativos de la transformación psicológica del personaje a través del lenguaje lo encontramos en el tratamiento que otorga Dell'Aira a las intervenciones de Laura. Veamos cómo se produce esta transformación mediante algunos ejemplos. Laura, temiendo que su marido descubriera que era la dama tapada<sup>31</sup>, se expresa en un español muy académico para aludir a su esposo Lesbio, que ostentaba el cargo de alguacil mayor: «Es el Alguacil mayor, / y sabe mucho. ¡Ay de mí!» (Acto I, p. 137). Dell'Aira, por su parte, lo rinde con desenvoltura: «Chi, lui? Il capo dei birri? / Lo credete scemo? Ahimé!» (Acto I, vv. 217-8). Añade una pregunta con aposición del pronombre, algo que ciertamente es muy actual y propio de una conversación coloquial y moderna. Pero además de este añadido, opta por el término despectivo «birro» (equivalente del «esbirro» español) en vez de elegir «primo algoziro», referido al «alguacil mayor», fórmula que designa la importante posición jerárquica de Lesbio, que Lope quiere destacar, al tiempo que concluye con un brutal «lo credete scemo?», pregunta que introduce un elemento despreciativo, además de invertir la frase positiva del original «sabe mucho». En definitiva, no sólo se modifica ante el espectador la presentación de Laura, sino también la de su esposo Lesbio, que quedará vinculado en la mente del público a la imagen de un esbirro. Con todo, aunque esta crudeza verbal no se corresponda con la pulcritud y registro elegante del original, no cabe duda de que está más en consonancia con las formas y expresiones del habla coloquial moderna. El personaje de Laura queda así revestido de un aire actual, desenfadado y cercano al público al que va dirigido.

El lenguaje que emplea el personaje de Laura también acarrea un cambio en su psicología y personalidad: en la versión italiana, Laura se convierte en una esposa moderna a la defensiva y harta de un marido posesivo al que desprecia, cuando en realidad Lope nos la presenta como una mujer enamorada y orgullosa de su esposo. Esta mutación en los rasgos de su carácter se sigue acentuando más adelante con otra traducción en la que se deja sentir, además, el mismo cambio de mentalidad y cosmovisión al que aludíamos anteriormente.

<sup>31</sup> La prohibición para las mujeres de llevar un manto tapándoles el rostro se promulgó primero en una pragmática de 1590, más adelante en otra de 1610 y, por último, en 1639. Las que infringían esta ley debían entregar el manto y – en algunos casos – pagar una multa.

La frase de Laura «la libertad entregué» (Acto I, p. 136), referida a su matrimonio, implica un don o entrega voluntaria de su libertad, pero no conlleva ninguna connotación negativa hacia su estado de casada. La misma intervención se convierte en la traducción de Dell'Aira en «ho perso la libertà» (Acto I, v. 183), fórmula que significa la inversa de una elección voluntaria, al tiempo que transmite reproches y añoranzas. Encontramos aquí, pues, una metamorfosis del carácter del personaje, por cuanto se da a entender que Laura está frustrada y es desgraciada en su matrimonio. Con ello ciertamente Dell'Aira ha sabido acercarse más al lectorado feminista moderno, que tiende a considerar el matrimonio como una rémora opresiva del pasado.

La voluntad de Dell'Aira de actualizar y simplificar el lenguaje lopesco afecta también a la personalidad de otros personajes. En el caso de Rosambuco-Benito, Lope se cuida mucho evitar cualquier matiz de rebajamiento. La exhortación «Tén ánimo fuerte Negro / que yo te daré un señor de ilustre sangre y valor» (Acto I, p. 135) se rinde al italiano como «Sei bravo, nero, hai coraggio; / ti procurerò un padrone / blasonato e di valore» (Acto I, vv. 93-5). Aunque aparentemente pueden parecer similares, hay matices muy significativos. Dell'Aira omite el calificativo «fuerte», que es homenaje al valor presente de Rosambuco y no a su futura fortaleza, como sugiere el adjetivo «bravo». Aunque el «blasonato» supone cuarteles de nobleza, queda implícito y no explícito el origen ilustre que recuerda en paralelo la alta procedencia de Rosambuco, descendiente de reyes. Asimismo, con la elección del vocablo «padrone» en lugar de «señor» se acentúa el estado de servidumbre en el que va a caer Rosambuco. Cuando más adelante éste proclama con serena dignidad su procedencia, «Reyes fueron, Señor, mis abuelos / De aquella provincia tiempos muchos» (Acto I, p. 140), Lope lo pone en aposición y en primer término para resaltar de inmediato su regia estirpe. Por su parte, Dell'Aira opta por una traducción menos arrogante postponiendo el término reyes y favoreciendo al contrario el término «signore», que admite así la nueva cualidad de servidumbre/subordinación de Rosambuco: «Signore, i miei ave furono re / di quella Provincia» (Acto I, vv. 431-2). También omite traducir el largo dominio que tuvieron los antepasados de Rosambuco sobre esas tierras, y que añadía antigüedad a su nobleza: «tiempos muchos».

### 3.7. *Coloquialismo y actualización del lenguaje*

La elección de un lenguaje directo, coloquial y sencillo responde de manera consciente y deliberada a la finalidad de su traducción: acercar al público moderno de Sicilia la vida y figura del Santo Negro. No conviene, por tanto, perder de vista este objetivo a la hora de comprender las arriesgadas elecciones que toma Dell'Aira. De hecho, sólo cuando atendemos a la finalidad de su escritura se entiende que haya optado por adaptar el texto de Lope a formas coloquia-

les, familiares y en ocasiones vulgares: «scemo», «Darsela a gamba», «fare l'indiano», «fregarmi», «importare un fico», «forse si è cagato adosso» (Lope: «cólico le ha dado, cólico pasa»). Señalaremos algunos ejemplos. Rosambuco deja escapar este lamento que casi parece una plegaria hacia Laura «Después que navego el mar / no tuve tal compasión / al verla así lamentar / y a Lesbio no da pasión» (Acto I, p. 148). Dell'Aira cambia el registro por el de un lenguaje familiar y directo: «ma a questo / qui non gl'importa un fico / se sua moglie soffre tanto» (Acto I, vv. 909-10). En lugar de llamar a su amo por el nombre, como hace Lope, utiliza un despectivo «a questo qui», así como la expresión familiar «no le importa un fico». Aquí también el lenguaje modifica la psicología del futuro santo, que Lope presentó con dignidad y mesura. En este botón de muestra se percibe claramente el tono y la forma del registro elegido por Dell'Aira para adaptar su versión al gusto y a la mentalidad del mundo actual.

Otras veces, aunque esta simplificación no afecte al carácter de los personajes, mengua el campo semántico de Lope, como sucede cuando no traduce el adjetivo «vano» que Rosambuco emplea para indicar a Lesbio que su cólera no tiene razón de ser: «Un tanto / suspende tu furor vano» (Acto II, p. 155), que vertido al italiano se ha convertido en «Padrone, calmati un poco» (Acto II, v. 1267). De igual modo, en el Acto I, cuando Rosambuco hace su profesión de fe musulmana afirma «Soy turco firme, roca incontrastable» (Acto I, p. 145), Dell'Aira lo traduce por «sono nero / e quanto a religione, turco cristalino» (Acto I, vv. 743-4). Se decanta así por un adjetivo que sugiere la fragilidad del cristal, en lugar de la solidez de la «roca» de Lope. Quizá con ello Dell'Aira quiera anticipar la próxima y súbita conversión de Rosambuco, cuya fe musulmana se romperá como el cristal, cuando Lope por el contrario quiso manifestar la fuerza excepcional del milagro de esa conversión, a pesar de la firmeza de su fe anterior. Quizá también haya querido ofrecer un contraste cromático al contraponer el negro de la piel y el blanco transparente sugerido por el adjetivo «cristalino».

Otro recurso que emplea Dell'Aira para actualizar el lenguaje en su traducción es el estilo directo, más coloquial. La pregunta directa en «Vuoi farti cristiano? / Se accetti ti terremo come un figlio» (Acto I, v. 741) omite los circunloquios de Lope, que utiliza una proposición condicional «si quieres ser cristiano, no habrá en casa / quien como a un hijo no te estime y quiera» (Acto I, p. 145). También se suprimen aquí los verbos «estimar» y «querer», eliminando tanto la nueva dignidad que Rosambuco adquiriría, como la carga afectiva que envuelve toda la comedia de Lope.

También se elimina el paisaje afectivo creado por Lope al omitir sistemáticamente los posesivos en expresiones del tipo «mi Benito», «mi dulce Jesús», «mi Dios», «mi doña Inés querida», etc., que revisten de sentido afecto las relaciones personales de los personajes. Estas formas afectivas han caído en desuso por lo que no sorprende que la versión italiana prescindiera de ellas en el marco de la voluntad de Dell'Aira de insuflar un aire fresco y actual a su texto.

#### 4. Conclusión

Comoquiera que la preocupación del profesor Dell'Aira era la de acercar la comedia de Lope al público siciliano de finales del siglo XX, su traducción bajo este prisma adquiere todo su sentido. En este contexto queda justificado el uso deliberado de la lengua directa, coloquial e incluso vulgar, así como del afrosículo. La elección de un lenguaje actualizado y simplificado le proporciona la certeza de deleitar al público moderno siciliano al combinar la espontaneidad y sencillez de la oralidad con la recuperación de las raíces más hondas de su lengua y de su cultura por medio de su "sicilianización".

Hemos ofrecido un barrido lingüístico elegido en diagonal a lo largo de los tres actos, seleccionando los ejemplos más representativos para nuestra exposición. Ahora bien, los mismos ejemplos nos han permitido ilustrar la voluntad modernizadora y sicilianizante de Dell'Aira, que ha logrado renovar y transformar el texto de la comedia hasta convertirlo en una obra actual, al gusto del público moderno. Ciertamente ha conseguido su propósito de «enfattizzare il frasario quotidiano, elastico, colloquiale». Poco importa que con ello los personajes de Lope hayan sufrido una transformación radical. Ni que la refulgente riqueza expresiva del original se haya simplificado para poder ser absorbida por el público de hoy. Tampoco tiene importancia que se haya trocado la cosmovisión de la comedia áurea por la de nuestra época. Es más, todas estas mutaciones tienen su razón de ser en los mismos principios traductológicos que han guiado al profesor Dell'Aira. En cambio, importa – y mucho – que haya rescatado esta comedia de Lope, injustamente olvidada, para hacerla "revivir" casi cuatro siglos después, y que lo haya hecho en el cuarto centenario de la muerte de San Benito con objeto de acercar la figura del santo a las nuevas generaciones a través de un lenguaje directo, sencillo y coloquial.

Y es que toda traducción origina una nueva realidad y ofrece visiones paralelas del mundo que la lengua «excreta», como diría Steiner, que también habla del «raptó» que lleva a cabo el traductor para apoderarse de un texto que «invade, extrae y trae a casa los despojos. Hay agresión y en cierta medida destrucción»<sup>32</sup>. El término me parece convenir perfectamente a esta traducción. En efecto, Dell'Aira mediante unas elecciones muy conscientes transporta a menudo con violencia – que es la connotación que va incluida en la palabra «raptó» – el texto de Lope a sus lectores, unas veces rechazando y suprimiendo términos y matices lingüístico-culturales, otras veces al contrario abultando su traducción con añadidos y ampliaciones no siempre implícitos en el original pero que explicitan o aclaran el texto. El hecho es que el traductor las juzgó in-

<sup>32</sup> Cf. GEORGE STEINER, *Después de Babel, Aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. esp., México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 307-308.

dispensables para llegar mejor a su lector, que – no lo olvidemos – era un italiano de la Sicilia de finales del siglo XX.

Como sucede con cualquier actividad humana, no deja de ser cierto y aplicable también a la traducción el viejo adagio de la ley romana «do ut des», aquello que Umberto Eco actualiza llamándolo con acierto la «negociación» que todo traductor tiene que trabar con la obra a la que se enfrenta. Umberto Eco y antes que él muchos otros afirmaban que toda traducción es interpretación, lo que él llama la «negociación». Aquí la negociación se ha producido tanto en la cosmovisión como en el lenguaje: se ha pasado de la cultura en la que nació el texto, el Siglo de Oro español, en todo el apogeo de su irradiación y dominio, a la decadencia finisecular del siglo XX y a la degradación en todos los ámbitos, culturales, religiosos y lingüísticos, trasvase que si bien conlleva la pérdida de memoria, no deja de presentar y recuperar algunos iconos y símbolos que de otra manera habrían quedado relegados en el olvido.

Dell’Aira logró «revivir» esta vieja comedia de Lope, como ya anunció, con su lengua coloquial, en ocasiones vulgar, con profusión de refranes populares conocidos, pero que conecta perfectamente con el público de hoy en día, el vulgo, al igual que Lope en su día. ¡Mas qué diferencia de vulgo! La reducción perfecta del espíritu de la comedia, separada por siglos de paulatina dejación cultural y espiritual, determina la elección de un lenguaje cuya simplificación y crudeza coloquial son fruto de una voluntad consciente de adaptación al gusto moderno y a las menguadas capacidades lingüísticas y culturales del público al que se enfrenta un traductor teatral de nuestros días<sup>33</sup>.

En este contexto convergen Joseph de Maistre y George Steiner, dos hombres de personalidades tan dispares y separados en el tiempo por más de siglo y medio de distancia, pero también dos de las mentes más brillantes que jamás hayan reflexionado sobre el lenguaje. Ambos proclaman que toda traducción es una Pentecostés en la que los hombres entienden en su propia lengua, distintas lenguas<sup>34</sup>. Por distintos caminos Lope y Dell’Aira llegan a colmar las expectativas de su público. Y por lo mismo la versión italiana se convierte en efecto en una Pentecostés.

<sup>33</sup> Con todo, no se llega ciertamente al extremo de un Georges Fourest, que compendió de esta manera el *Cid* de Corneille: «Qu’il est joli garçon l’assassin de papa». Citado por Jacques Roubaud, en *Parler pour les ‘idiots’: Sébastien Chasteillon et le problème de la traduction*, en *Seizièmes Assises de la Traduction Littéraire*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 29.

<sup>34</sup> «Les deux plus grandes époques du monde spirituel sont sans doute celle de Babel, où les langues se divisèrent, et celle de la Pentecôte, où elles firent un merveilleux effort pour se réunir», JOSEPH DE MAISTRE, *Les soirées de Saint Petersburg*, Paris, Éditions du Sandre, 2006, p. 298. En cuanto a Steiner, significativamente uno de sus más luminosos ensayos sobre el lenguaje se titula *Después de Babel*.

*Filologia e critica  
nella modernità letteraria*

Studi in onore di Renzo Cremante

a cura di

ANDREA BATTISTINI

ARNALDO BRUNI

IRENE ROMERA PINTOR



© 2012 by CLUEB  
Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.



Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org) e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org).

**Filologia** e critica nella modernità letteraria. Studi in onore di Renzo Cremante / a cura di Andrea Battistini, Arnaldo Bruni, Irene Romera Pintor. – Bologna : CLUEB, 2012  
???-555 p. ; 24 cm  
(Testi e Studi di Filologia e Letteratura / Collana diretta da Arnaldo Bruni, Martino Capucci, Renzo Cremante ; 19)  
ISBN 978-88-491-3687-6

*In quarta di copertina:*  
*Francesco Petrarca nello studio* [particolare], Padova, Liviano, Sala dei Giganti

CLUEB  
Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna  
40126 Bologna - Via Marsala 31  
Tel. 051 220736 - Fax 051 237758  
[www.clueb.com](http://www.clueb.com)

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012  
da Studio Rabbi - Bologna

## INDICE

	<i>pag.</i>
<i>Tabula gratulatoria</i> .....	IX
<i>Bibliografia di Renzo Cremante</i> .....	??

### CINQUECENTO TRA PROSA E POESIA

Federico Doglio, <i>Incontro con un cattivo maestro. Note su Il Pedante di Francesco Belo</i> .....	3
María del Valle Ojeda Calvo, <i>Un ejemplo de la fortuna europea de Francesco D'Ambra. Los enredos de Martín, «compuesta por Cepeda»</i> .....	11
Arnaldo Bruni, <i>A proposito di Michelangelo poeta</i> .....	33
Giorgio Zanetti, <i>Una filologia del senso comune: la Poetica di Ludovico Castelvetro</i> .....	47
Júlia Benavent, <i>Con el privilegio del Emperador: cartas de Lorenzo Torrentino y Carlo Gualteruzzi a Granvela</i> .....	65

### SEI-SETTECENTO: NON SOLO ERUDIZIONE

Irene Romera Pintor, <i>De Madrid a Palermo: cuando España y Sicilia eran una</i> .....	77
María Dolores Valencia Mirón, <i>Métrica y poesía en la Italia del Seicento: Notas al Arte del verso italiano de Tommaso Stigliani</i> .....	99
Jean Balsamo, <i>Note sur les livres en langue italienne publiés à Paris à l'âge classique (1660-1800)</i> .....	117
Inés Rodríguez Gómez, <i>Reforma teatral e influencia del teatro de Goldoni en las obras de Moratín</i> .....	135

### OTTOCENTO: LETTERATURA E TEATRO TRA ITALIA ED EUROPA

Andrea Cristiani, <i>«Le opere e la virtù dei trapassati sono pegno sicuro della virtù e delle opere dei futuri». Melchiorre Missirini biografo di Antonio Canova</i> .....	159
---	-----



Francesca M. Falchi, <i>In margine ai discorsi</i> Delle traduzioni di Dionigi Strocchi	169
Giovanni Albertocchi, <i>Protocolli epistolari della Cameretta di Carlo Porta</i> .....	189
Helmut Meter, <i>Oltre l'«ars apodemica» tradizionale. Sensazione e modernità in Rome, Naples et Florence (1826) di Stendhal</i> .....	205
Massimo Danzi, <i>Un caso “clinico” in poesia: La Eliófila di Antonio Mezzanotte</i>	217
Isabel González, <i>P.A. de Alarcón, De Madrid a Nápoles (1860-61): Recuerdos de su viaje y opiniones sobre Italia en el año de la unificación</i> .....	231
Giacomo Pedini, <i>Note intorno alla poesia per attore: versi a Gustavo Modena</i> ...	241
Simonetta Santucci, <i>Materiali autografi per le Letture del risorgimento italiano (1749-1870) a Casa Carducci</i> .....	255
Luca Danzi, <i>Sostiene Cantù...</i> .....	267
Giulio Ferroni, <i>Un nuovo ritorno al De Sanctis?</i> .....	283

## VARIETÀ DEL SECOLO BREVE

Federica Marinoni, <i>Primi appunti su Giuseppe Lipparini. Con una nota sul carteggio</i> .....	309
Vicente González Martín, <i>Benedetto Croce nella cultura spagnola della fine del XIX secolo e prima metà del XX</i> .....	323
Joaquín Espinosa Carbonell, <i>La poesía de postguerra de Giuseppe Ungaretti</i> ....	339
Mauro Bignamini, « <i>Come in un incubo del Goya</i> »: <i>postille su Gadda e Belli</i> ....	349
Manuela Ricci, <i>Note per il dono di un'amicizia... il carteggio fra Antonio Baldini e Cesare Angelini (con una parentesi morettiana)</i> .....	369
María J. Calvo Montoro, <i>Italo Calvino inventore di una nuova lingua</i> .....	409
Loris Rambelli, <i>Franco Enna e il problema del giallo italiano</i> .....	419
Andrea Battistini, <i>Il detective delle parole: Giuseppe Pontiggia e il giallo</i> .....	439
Fausto Curi, <i>Materialismo e umanesimo del corpo nella poesia di Sanguineti</i> ....	451
Josep Lluís Sirera, <i>Escribir teatro en España en el siglo XXI. De la sustracción a la adición</i> .....	471
Manuel Gil Rovira, <i>Algunas notas sobre la lengua de las Cròniche epafániche de Francesco Guccini</i> .....	485
Fausto Díaz Padilla, <i>Aspectos morfosintácticos contrastivos en el paradigma de los posesivos entre el italiano y el español</i> .....	503
Isabella Zanni Rosiello, <i>Un dialogo da continuare</i> .....	521
<i>Indice dei nomi</i> , a cura di Federica Marinoni .....	533

# Testi e Studi di Filologia e Letteratura

*Collana diretta da*

Arnaldo Bruni, Martino Capucci, Renzo Cremante