

ANGIOLA D'ORSO Y LA TRADUCCIÓN
DE *CON QUIEN VENGO, VENGO*

Elena E. Marcello

Departamento de Filología Hispánica y Clásica
Facultad de Letras
Universidad de Castilla-La Mancha
Avda. Camilo José Cela, s/n
13071 Ciudad Real. España
Elena.Marcello@uclm.es

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 3, 2010, pp. 239-257]

En 1666 Angiola d'Orso, conocida actriz de la *Improvvisa*, publica su traducción de *Con quien vengo, vengo* de Calderón de la Barca en la tipografía ferrarés de Alfonso y Giovanni Battista Maresti, con una dedicatoria a doña Lucrezia Bentivoglio, en obligada deferencia a su protección y mecenazgo¹. La comedia se edita posteriormente, en 1669 (Ferrara y Bolonia, Gioseffo Longhi) y 1671 (Roma, Tizzoni para el librero Francesco Lupardi)².

¹ De la *princeps*, que no hemos podido consultar, se conserva un ejemplar en la Biblioteca *Estense* de Módena. Sobre la autora italiana, ver *Dizionario Biografico degli italiani*, XLI, pp. 508-510; *Indice Biografico Italiano*, IV, p. 1330; Marigo, 1981. La dedicatoria puede leerse en Marigo, 1981, p. 79.

² Para las citas utilizamos, modernizando las grafías y la puntuación según los usos actuales, D'Orso, 1669. De esta edición se conservan ejemplares en varias bibliotecas

Los prolegómenos y avisos de los autores ofrecen, una vez depurados de los tópicos literarios, indicios de las estrategias perseguidas en la edición. El laurel de la impresión de *Con chi vengo, vengo* corona el éxito de la representación teatral y se debe, según reza el prólogo de la autora, por un lado, al prurito filológico que pretende evitar atribuciones indebidas y desfiguraciones literarias y, por otro, al éxito de público.

Amico lettore.

Mi vedesti sopra i palchi con occhio benigno, guardami ora con lo stesso sotto i torchi. Ti dono questa mia traduzione per appagare la curiosità di molti, che essendone desiderosi, non potevano dalla sola mia mano restarne soddisfatti. Adempisco queste parti con le stampe, sino a questo punto differite per non espormi alle censure degli Aristarchi senza l'appoggio necessario dell'altrui compatimento; e m'è d'uopo il farlo per levare alla temerarietà di qualche comico il comodo di appropriare alla sua sfacciataggine (quali si siano) le mie debolezze; come pur troppo è succeduto in occasione d'altre commedie che ho similmente tradotte. La pubblicità, cui la consegno, mi preserverà da quest'aggravio e darà campo alla sua cortesia di compartirla, come per tua bontà ne gradisti su la scena l'espressione, che non più oltre s'avanzano le mie preghiere, e vivi sano³.

Estas afirmaciones se repiten en otros documentos de la época y, en el caso de Angiola D'Orso, se conjugan con la atención prestada a las posibles censuras eclesiásticas. En la postfacio o «protesta della traduttrice», que cierra su edición de *Con chi vengo vengo*, la actriz excusa el uso de las invocaciones a los dioses por necesidades interpretativas, que no merman la religiosidad ni del dramaturgo español ni de su traductora.

Le parole Fato, Dei e consimili non ti scandalizzino, oh lettore, poiché sono quasi che necessarie ad esprimersi nelle composizioni da recitarsi

europas, entre ellas, la *Nazionale* de Roma, las bibliotecas *Braidense* y *dei Filodrammatici* de Milán, la *Bibliothèque Nationale de France* y la *Österreichische Nationalbibliothek*. Del libro impreso años después en Roma pueden encontrarse testimonios en la capital italiana (B. *Nazionale*) y en Venecia (B. *Casa di Goldoni*).

³ D'Orso, 1669, p. 3.

sulle scene, né punto pregiudicano alla rettitudine della mente cristiana professata dall'autore e da me, che ne ho puramente tradotto il di lui senso⁴.

Ese comentario circunspecto no deja de intrigar por la defensa implícita que Angiola D'Orso realiza tanto de su profesión cómica como de su obra escrita. Esta celebrada primera *Innamorata* de las cortes de los Farnese y los Bentivoglio compaginó sus cuarenta años de actividad histriónica, realizada en distintas ciudades de Italia (Roma, Nápoles, Turín, Módena, Parma, Venecia, Verona, Ferrara, etc.), con la faceta traductora, que, a juzgar por los testimonios conservados, se concretiza en las décadas de los cincuenta y sesenta, es decir, en su madurez como actriz y *capocomico* (recuérdese que el último documento que atestigua su actividad teatral lleva la fecha de 1677). La operación de apropiación y adaptación del contemporáneo teatro español, que respondía a las demandas del público y las necesidades espectaculares concretadas en función de las compañías, era bastante difundida en el siglo XVII italiano. Baste con recordar, en el ámbito tan específico de las actrices-traductoras y promotoras teatrales, a Brigida Bianchi, de la compañía de Tiberio Fiorilli y Domenico Locatelli, que publica en 1659 en París *L'inganno Fortunato overo L'amata aborrita comedia bellissima trasportata dallo spagnolo* traduciendo a *La despreciada querida* de Juan Bautista Villegas⁵ o a Orsola Coris Biancolelli, que versiona *La hermosa fea* de Lope⁶. La actividad de traducción de Angiola D'Orso queda atestiguada por una docena de títulos que, lamentablemente, no han sobrevivido todos al paso del tiempo. Angiola D'Orso llevó al italiano un selecto ramillete de obras calderonianas —al lado de *Con quien vengo, vengo*, deben mencionarse *Amor, honor y poder (L'industria contro la forza e l'onore contro il potere o Amore, onore e potere)*⁷, *Peor está que estaba (Il male in peggio, convertito in bene)*⁸, *Mejor está que estaba (Di bene*

⁴ D'Orso, 1669, p. 93.

⁵ Ver Marchante, 1997.

⁶ Mamone, 2000, p. 1283.

⁷ Se publicó en 1669 (Ferrara y Bolonia) y 1676 (Brescia). Ver también D'Antuono, 1999, pp. 29-30.

⁸ En esta atribución el original calderoniano compete con *Convertirse el mal en bien* de García del Prado (Marigo, 1981, p. 71, n. 21).

in meglio)⁹— conjuntamente con piezas de otros dramaturgos aurisculares, como Francisco de Rojas Zorrilla¹⁰, Antonio de Solís¹¹, Mira de Amescua¹², Antonio Coello¹³ y otros menos conocidos¹⁴. En el caso de la actriz italiana, esta operación de adecuación del contemporáneo teatro español al dictado italiano debió de verse favorecida por el contacto con Carlo Cantù, llamado Buffetto, y Marco Napolioni, *alias* Flaminio, conocidos actores y autores con los que trabajó Angiola D'Orso al principio de su carrera. Se trata de nombres, sobre todo en el segundo caso, estrechamente ligados a la práctica y adaptación escénica «spagnoleggiante». No está fuera de lugar recordar cómo Flaminio, al separarse de la compañía de Buffetto, llevó consigo a Nápoles a «Angiolina» para fundar su propia compañía; y con su propio reparto fue uno de los más prolíficos promotores del teatro español en el reino de Nápoles.

No era la primera vez que la comedia calderoniana se adaptaba al *italico modo*, puesto que cuatro años antes, en 1665, la imprenta napolitana de Novello de' Bonis había sacado a luz la versión de Michele de la Marra, actualmente sin localizar¹⁵. Recuerda a ambos el erudito Francesco Saverio Quadrio en la sección dedicada a las traducciones de tragicomedias españolas junto con Alfonso Ordóñez, Lelio Manfre-

⁹ Vio la luz en Venecia (1656, 1667), Ferrara y Bolonia (1669) y Bolonia (1685).

¹⁰ Con *El más impropio verdugo por la más justa venganza (Il più improprio carnefice, per la più giusta vendetta)*. Sobre la recepción del teatro del toledano, ver Marcello, 2007.

¹¹ Con *Amparar al enemigo (Difendere l'inimico)*, una comedia muy apreciada por el público italiano, y *El Doctor Carlino*, publicada al italiano con doble título: figura en la edición de Ronciglione de 1669 como *Il finto medico* y el mismo año en Ferrara y Bolonia como *Paolo Gemma, ovvero il ruffiano in Venezia e medico in Napoli*.

¹² Con *La tercera de sí misma o amor, ingenio y mujer (La ruffiana di se stessa)*.

¹³ Con *Celos, honor y cordura (Gelosia, onore e prudenza)*.

¹⁴ Tales como Fernando de Frías Santos, cuyo título *No hay agravio como celos, si son los celos ofensa* se relaciona con *A chi l'onore offende è gran pazzia se sente le puntur di gelosia*, o Jiménez de Enciso con su obra *Mayor hazaña de Carlos V* se propone como fuente de *Gli eccessi del principe Carlo di Spagna*. En cambio, no se han avanzado hipótesis sobre el original español de *Come possono stare in un sol cuore lealtà di servo e fe d'amore*.

¹⁵ Poco se sabe del autor, que Allacci, 1755, pp. 86-87, recuerda, por una obra cómica titulada *Anello incantato*, publicada póstuma en 1694.

di, Tommaso Calò, Brigida Bianchi, Cesare de Leonardis¹⁶, etc. A esta altura cronológica, la obra española¹⁷ podía leerse en algunas impresiones colectivas, tal como la *Parte XXXI de las mejores comedias* de 1638 (Barcelona, Jaime Romeu) o la *Primera parte de Comedias escogidas* (Madrid, Domingo García Morras) de 1652 y, quizás, en algunas sueltas, aunque la mayoría de las que han sobrevivido son del XVIII y, por consiguiente, superan los límites temporales que nos interesan, así como ocurre con la *Octava parte de comedias de... Calderón* (Madrid, Francisco Sanz), que es de 1684¹⁸. Una primera constatación acerca del posible texto utilizado por Angiola D'Orso concierne a las *Partes de comedias* que comparten dos títulos de los traducidos al italiano: *Con quien vengo, vengo* precede la obra de Solís *Celos, honor y cordura* en la *Parte* de 1638, mientras que cierra el volumen de la *Parte* de 1652. En ésta acompaña a otras piezas calderonianas: la ya citada *Mejor está que estaba*, *Nunca lo peor es cierto* y *La devoción de la Cruz*.

Ciertamente, muchos eran los factores que promovían la rápida estimación de *Con quien vengo, vengo* en la península italiana. Además de los peculiares gustos del público receptor y de algunas concomitancias externas (como pueden ser la conexión con Italia a través de la ambientación, las referencias a las campañas bélicas del Monferrato o las posibilidades técnicas de los cómicos italianos, etc.), el componente dramático parece tener mayor relieve, puesto que el hipotexto conjuga, en un engranaje perfecto, un sinfín de recursos teatrales. Sea como sea, la traducción de Angiola d'Orso confirma la peculiar penetración

¹⁶ «*Con chi vengo vengo, Commedia* di Don Pietro Calderone, tradotta dallo Spagnuolo in Italiano da Michele della Marra. In Napoli per Novello de Bonis 1665. in 8. Questo traduttore fu di Cosenza, e Segretario del Duca di Girifalco. *La medesima commedia trasportata dallo Spagnuolo all'idioma d'Italia* da Angiola D'Orso, *Comica famosissima*. In Ferrara, e in Bologna per Gioseffo Longhi 1669. in 12./ *Di bene in meglio, Commedia Spagnuola portata in Italiano dalla predetta Angiola D'Orso*. In Milano per Giuseppe Marelli 1671 in 12» (Quadrio, 1743, p. 359).

¹⁷ Sobre la tradición textual y la difusión de esta comedia calderoniana es imprescindible consultar Reichenberger, 1979, pp. 186-189; 1981, pp. 141-142, 230-231, 362, 485-487; 1999, pp. 270-272; 2009, pp. 58-59.

¹⁸ Para las citas calderonianas, seguimos la edición de Calderón, 1960, que, según indicaciones del editor, procede de una suelta sin precisar. No obstante, hemos cotejado en pasajes puntuales también las *Partes* de 1638 y de 1652, según los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España (R/23484 y R/22654, respectivamente).

del teatro calderoniano en Italia que la crítica¹⁹ ha ido (y sigue) dibujando. Una proyección bastante consistente en los siglos próximos al autor, sobre todo si se compara con la de Lope; más resistente al envite neoclásico hasta su recuperación romántica y, finalmente, más puntual y limitada al canon establecido, durante el siglo xx. Asimismo, *Con chi vengo, vengo* participa de aquel contacto cultural que permitió su traslado a otros países europeos. De hecho, a través del texto italiano, según señaló Meregalli²⁰, el inglés John Dryden adaptó a su idioma la pieza calderoniana.

La vinculación con el texto español queda patente desde el título, de carácter paremiológico, que, como es sabido, además de ser un reclamo publicitario muy eficaz, solía simbolizar el conflicto fundamental de la obra. Calderón lo había utilizado repetidamente no sólo en la comedia homónima sino también en *No hay burlas con el amor* y en *Cada uno para sí*, en donde la expresión se entrelazaba con los casos de honor²¹. Calcado del español al italiano, este proverbio debe colocarse al lado de locuciones del tipo «Chi viene viene» (es decir, sea quien sea el que se presenta) o «Come viene viene» (es decir, que salga como pueda) que se dan de manera similar en la lengua castellana. Su significación en el desarrollo argumental de la obra queda aclarada en la segunda jornada, en un momento serio de la historia, de tensión, cuando don Juan se debate entre la obligación hacia la amistad o la que, por honor, le obliga a ponerse al lado del adversario de su amigo.

OCTAVIO Ya de que acudáis es tiempo
a la obligación que os puse,
cuando os conté mi suceso.
Don Sancho es el enemigo.

SANCHO Don Juan, que acudáis espero
a mí, pues honor y vida

¹⁹ Marchante, 1996; Profeti, 2002a y 2002b.

²⁰ Meregalli, 1983, p. 105. Los estudiosos que trataron anteriormente la cuestión conectaron erróneamente la obra inglesa con el texto español de forma directa o por mediación del *Roman comique* de Scarron. Ver Rundle, 1947 y Seward, 1972.

²¹ «No sé a cual me inclino / pero sí sé, pues que sé, / que la ley del duelo dijo / que yo con quien vengo vengo» (cit. en Gates, 1947, p. 210, que remite a Rodríguez Marín, 1926, p. 83).

en vuestras manos he puesto.
El enemigo es Octavio.
JUAN ¿Quién se vio en igual aprieto?
Pero ¿qué temo, qué dudo,
si dice la ley del duelo,
para casos semejantes?
LOS DOS ¿Qué?
JUAN Que «con quien vengo, vengo»,
don Sancho, dadnos lugar
porque por montes de acero
hemos de salir los dos.
SANCHO Pues ¿tú contra mí? ¿Qué es esto?
JUAN Es cumplir mi obligación.
SANCHO ¿Y en la que yo te había puesto?
JUAN Llegó muy tarde.
SANCHO ¿Por qué?
JUAN Porque «con quien vengo, vengo».
SANCHO «¿Con quien vengo, vengo?» Aquí
se oculta mayor misterio.
Mas no importa, pues que yo,
que honor de mi parte tengo
y vengo a cobrarle aquí,
dándoos la muerte primero,
diré al lado de mi honor
también: «Con quien vengo, vengo».
Mueran los dos.

(Calderón, 1960, p. 1151)

Ottavio. Ora è tempo ch'io mi prevaglia del vostro aiuto nell'importante negozio, ch'io vi raccontai, non ebbi il tempo di dirvi il nome del mio nemico. Or vi pubblico ch'è D. Sancio.

D. Giovanni. No so s'in un Inferno si trovi simil tormento.

D. Sancio. D. Giovanni, già nelle vostre mani posi la sicurezza del mio onore e della mia vita, a voi tocca il difendermi. Il mio inimico è Ottavio.

Ottavio. Non mi promettesti aiuto?

D. Sancio. Non mi giurasti amicizia?

Ottavio. Dunque siete obbligato a vendicarmi.

D. Sancio. Dunque siete tenuto a difendermi.

Ottavio. Così il dovere comanda.

D. Sancio. Così il convenevole ricerca.

Ottavio. O dirò che mi tradiste.

D. Sancio. O pubblicherò che m'ingannaste.

D. Giovanni. Dirò... Ah, no. Concludo... Ohimé!

Ottavio. Che timori vi combattono?

D. Sancio. Che irresoluzioni vi agitano?

Ottavio. Svelate l'animo vostro.

D. Sancio. Dichiarate i vostri pensieri.

D. Giovanni. Altro mezzo a quest'estremo non ritrovo se non quello che la legge del duello conclude i[n] somiglianti casi.

D. Sancio. Che?

Ottavio. Che?

D. Giovanni. Che «con chi vengo vengo». *D. Sancio*, allontanatevi, se non volete che per strada di ferro c'incamminiamo ad un mare di sangue.

D. Sancio. Voi contro di me, che cos'è questa?

D. Giovanni. Compisco la mia obbligazione.

D. Sancio. E perché non la nostra amicizia?

D. Giovanni. Perché giungeste più tardi.

D. Sancio. Dunque concludete...

D. Giovanni. ...che «con chi vengo vengo».

D. Sancio. Qui grave misterio si nasconde. Ancor io, oh traditore, accompagnato dal proprio coraggio e dagli stimoli del mio onore nel vostro esterminio dirò che «con chi vengo vengo». O là, s'uccidano i temerari.
(D'Orso, 1669, pp. 57-58)

El pasaje revela, en primera instancia, una modesta *amplificatio* de la traductora, perceptible también en el fragmento inmediatamente anterior, que, secundando el debate entre los caballeros, aclara el significado del refrán. Por consiguiente, la desviación de Angiola D'Orso con respecto a esta secuencia parece deberse a la necesidad de explicar al público italiano el conflicto de honor sintetizado en el proverbio, pero sin desatender las cuestiones más propias de la interpretación y el *actio*. En segunda instancia, esa atención hacia los problemas derivados de las ofensas y las obligaciones queda bastante más desdibujada en la obra italiana y confirma el peculiar gusto «nostrano», reseñado en más de una ocasión, hacia los temas serios si bien plasmados en sentido cómico. Obviamente, el tratamiento cómico del honor ya está presente en el hipotexto —*Con quien vengo, vengo* no puede cla-

sificarse como drama de honor— pero Angiola D’Orso tiende a acentuarlo aún más.

La autora italiana es fiel tanto al conjunto de la acción como al *dramatis personae*, conservado en su totalidad, con la excepción del gobernador de Verona y de la criada Nise: el primero es del todo prescindible para el desarrollo; la segunda es necesaria como referencia, porque su existencia —pero no su presencia— hace falta para el intercambio de roles entre ama y criada. Si leemos la distribución de los papeles con la lista de actores que el primer marido de Angiola D’Orso, el *Innamorato* Fabrizio, quería reunir en 1664 para actuar en la corte de los Farnese —compuesta por trece personas (cuatro «mosi», tre «done», una «serva», tres «vecchi» y dos «zani») —, no existían inconvenientes para que la comedia española pudiese representarse. Aunque desconocemos si esta deseada compañía teatral llegó, de facto, a concretizarse, la versión italiana de *Con quien vengo, vengo* ofrecía esmerados papeles, sobretodo para la dos *Innamorate* (la primera Angiola) y sus respectivos antagonistas (el primero, el marido de la actriz).

La fidelidad a la comedia calderoniana, trasluce tanto en la onomástica (Octavio, galán / «Ottavio forestiero ospite di don Giovanni»; Don Juan, galán / «Don Giovanni, figlio [de Ursino]»; Don Sancho, galán / «Don Sancio»; Ursino, viejo / «Ursino, vecchio»; Lisarda, dama. Leonor, dama / «Leonora e Lisarda, sorelle»; Celio, criado / «Celio, servo di don Giovanni») como en la secuenciación dramática, en la que se mantiene incluso la subdivisión en tres actos, si bien divididos en escenas. Dignas de nota son, en cambio, las transformaciones ligadas a la toponomástica, que se conjugan con una progresiva supresión de las referencias históricas, presentes sobre todo en la primera jornada. Angiola D’Orso traspasa la acción de Verona a Nápoles y, en el largo parlamento en que los galanes dan cuenta de cómo sus vidas han cambiado después de sus estudios en Bolonia (Padua, en el texto italiano), mantiene la referencia a la estancia bélica de don Octavio en Milán, prescindiendo de los recuerdos de las campañas de Casale de Monferrato y del duque de Lerma, ya obsoletas en 1666 y prescindibles para la caracterización del personaje.

La extremada atención a la estructura de la acción, cuya gracia se funda principalmente en la comicidad de situaciones, da cuenta de otras traiciones al texto calderoniano, en particular a la comicidad *in*

verba. En *Con quien vengo, vengo* se traban las conexiones de amor y honor de una forma bastante compleja: al planteamiento inicial de las dos hermanas, opuestas por inclinación amorosa (Leonor enamorada de don Juan *vs* Lisarda, mujer esquiva), y de los dos amigos (don Juan y don Otavio) se suman los fingimientos que atañen a la relación entre amo y criado (Lisarda se finge criada y así conoce a don Otavio, a su vez, falso criado de don Juan) y las escenas nocturnas que facilitan los equívocos. Este doble enredo se entreteje con las ofensas y las obligaciones que, también por partida doble, enredan la acción: el recíproco agravio que opone don Otavio a don Sancho y la petición de ayuda que obliga al enfrentamiento entre padre e hijo y entre amigo y amigo. Corren en paralelo las obligaciones «amorosas» que frenan tanto a Lisarda como a don Octavio hasta el desenlace. En un alarde de maestría cómica, Calderón ha compactado diferentes móviles y asuntos dramáticos en una misma pieza: el amor desigual, la prueba de la amistad, la defensa del honor familiar, la obligación de caballero, etc. Es de recibo, por ende, que la traductora se concentre en las confusiones derivadas del juego de identidades, reduciendo cuantitativamente los parlamentos y réplicas fundadas en los juegos verbales o dirigidos a prolongar el momento de confusión. Este proceso se hace más evidente según nos acercamos al desenlace, cuando todos los fingimientos decaen y se resuelve el embrollo. Podría sacarse a colación —pero son secuencias bastante extensas— el momento del intercambio de doncellas del último acto, donde el trueque y las equivocaciones se realizan de manera más expedita en la comedia italiana sin demorarse en subrayar el espacio dedicado a la sorpresa y a la confusión (véanse las pp. 73-75, 79).

Con esta valoración de la acción cómica está conexcionada la casi total ausencia de adecuación del gracioso a los moldes de la *Commedia dell'Arte*. No aparecen, como ocurre en *Paolo Gemma, ovvero il ruffiano in Venezia e medico in Napoli*, ningún Arlequín ni ninguna Colombina, ni se sustituyen los graciosos y criadas españolas con las máscaras de Diamantina o Zaccagnino, como se da en *Di bene in meglio*. Tampoco se dota al siervo de ninguna connotación lingüístico-dialectal —factor éste que parece una constante en el teatro conservado de la D'Orso— ni se aprovecha el registro bajo, el lenguaje de los incultos, los recursos paremiológicos, los defectos del habla, etc. El gracioso Celio permanece porque es necesario a la acción, pero con un

protagonismo bastante más contenido; mientras que la criada Nise queda excluida del escenario, como dijimos anteriormente. La presencia de Celio, por el intercambio de identidades, produce en el tercer acto una jugosa situación cómica en la que el pobre criado cree de veras que la dama está enamorada de él y lo persigue; un corolario cómico que Angiola D'Orso, aun manteniéndolo, reduce a lo esencial. Considérese precisamente esta secuencia como emblemática de todo un proceso de reducción cómica y, en la misma línea, debe interpretarse la total desaparición del gracioso al final de la comedia, donde ya era una mera comparsa en la obra calderoniana.

La traslación al sistema dramático italiano imponía una serie de modificaciones obligadas. Primeramente, el uso de la prosa, tradicionalmente ligada al género cómico, en la que el verso queda limitado al recitado de un madrigal en el primer acto. Esta elección, que implica la pérdida de la variedad versificatoria y retórica del texto español, acarrea como consecuencia la obligación de variar lingüísticamente la traducción. Curiosamente, Angiola d'Orso no acude al acostumbrado poliglotismo —que también debe verse en correlación con la ausencia de figuras propias del teatro erudito italiano o de la *Commedia dell'Arte*—, ni tan siquiera se esmera en marcar diferentes registros lingüísticos. Sintácticamente, en su prosa dominan las oraciones coordinadas y las estructuras paralelísticas, en un intento, a veces, de reflejar el dictado originario, como en el caso de las despedidas, de los dimes y diretes con que se cierran las secuencias, o de ciertos parlamentos informativos. Considérese también que esta marcada tendencia a evitar la subordinación encuentra fácil explicación en el mismo género dramático con que se reproduce el lenguaje hablado. Un estilo, por lo tanto, prosaico y ajeno a excesivas florituras literarias. De facto, es bastante clara la tendencia a desbrozar el texto español tanto de las alusiones áulicas, como de las elegancias retóricas (piénsese, por ejemplo, en los soliloquios donde desaparecen incluso las series de preguntas retóricas con que se acrecienta el dilema del personaje en pos de un discurso mucho más llano y directo).

Valgan como botón de muestra de todo lo reseñado hasta ahora los siguientes textos, ejemplo el primero de traducción desde la prosa a la prosa, y el segundo, del verso a la prosa.

LISARDA [*Lee*]

Amor, señor don Juan, que de amor no pasa a atrevimiento, indignamente adquiere el nombre: dígalo el mío, pues me atreve a tanto, que sin mirar el riesgo de mi vida, el temor de mi hermano, ni el recelo de Lisarda, os suplico vengáis esta noche por el jardín, donde entraréis a hablarme; y venga con vos el criado, porque cuando yo aventuro mi vida, trato de asegurar la vuestra.

(Calderón de la Barca, 1960, p. 1129)

Lettera

Lisarda. L'amore, oh signore D. Giovanni, che non viene accompagnato dall'ardire non merita titolo di vero amore. Dicalo il mio, che per dimostrare la sua perfezione mi rende così coraggiosa, che senza riflettere al pericolo della mia vita, al rispetto del mio fratello et all'accuratezza di Lisarda, vi supplico che veniate questa notte al mio giardino, che in quello sarete introdotto a parlarmi. Condurrete con voi il vostro servo, acciocché nei perigli della mia fama non si ponghi a rischio la vostra.

(D'Orso, 1669, pp. 5-6)

OCTAVIO

Yo me aparto
hacia la puerta a mirar
que nadie salir ni entrar
pueda.

LEONOR

¿Es Celio?

OCTAVIO

Leonor, sí.
([*Ap.*] Mi crianza empieza aquí.)

LEONOR

Pues ¿cómo? ¿No hay más hablar?

OCTAVIO

No hay más hablar, porque más callar viene más a cuento: que el primero mandamiento de amor es «no estorbarás». No fui tan necio jamás que jugué con quien supiese más que yo, ni que esgrimiese con amigo que estimase, que con mi amo me burlase, que con mi moza riñese. Ni con recios porfié, ni con sabios argüí, ni con señor competí, ni de dama confié,

ni con celos me ausenté,
ni tuve, al fin, por favores
cintas, cabellos ni flores,
ni en sucesos semejantes
me puse entre dos amantes
que se están diciendo amores.

JUAN [Ap., a Octavio] Bien el modo has imitado
de Celio; mas oye.

OCTAVIO Di.

JUAN Puesto que has de estar aquí,
divierte un poco el enfado
con el humor de criado:
con esto conseguirás
dos cosas, y es que estarás
con Nise bien divertido,
y siendo Celio fingido,
el mismo parecerás.

OCTAVIO Yo voy, pero no quisiera
echarlo a perder.

LISARDA [Aparte.] (No sé
cómo hablar con él, porque
el callar más yerro fuera.
Mas sea desta manera.)
¡Ah Celio!

OCTAVIO Nise.

(*Siéntanse Leonor y Don Juan, y Octavio llega a hablar con Lisarda.*)

LISARDA [Aparte.] (¡Ay de mí!)
Que me entretengas aquí
quiero.

OCTAVIO ¿Entretenerte quieres?
¿Por ventura, Nise, eres
la mujer de Montení?
Lisarda. Tu buen humor me convida.

(*Siéntanse los dos.*)

OCTAVIO Pues miente mi buen humor
como un mal convidador
que conozco en esta vida,
el cual para una comida

tres amigos convidó
 de falso, y quando llegó
 del convite el aplazado
 día, él muy descuidado,
 sin esperarlos, comió.
 Entraron quando ya estaba
 al «ite, comida est»;
 y colérico después,
 a su despensero echaba
 la culpa, con que no hallaba
 que comer: y uno a quien llama
 segundo Apolo la fama,
 al tal convite movido,
 antes muerto que nacido,
 hizo este breve epigrama:
 «Tiene Fabio al parecer
 despensero a su medida,
 que al que convida, se olvida
 de traerle que comer.
 Si en convidar, Fabio amigo,
 gastas tan poco dinero,
 préstame tu despensero
 y vente a comer conmigo».

LISARDA

Bueno el epigrama es.

OCTAVIO

Consiento en llamarle bueno,
 porque he dicho que es ajeno.

(Calderón de la Barca, 1960, pp. 1138-1139)

Lisarda. Non dubitate, che io avrò cura bastante di Lisarda, et io m'incammino verso la porta a provvedere che nessuno possa uscire né entrare.

Leonora. Chi è quello? Celio?

Ottavio. Qui comincia la mia metamorfosi. Signora, sì.

Leonora. Come non si dice altro?

Ottavio. No, Signora, perché in quest'occasione il silenzio è il primo precetto d'amore, che dice non disturbare, e però ho giudicato bene non giocar di scherma co' miei amici, non burlar co' miei padroni, non gridare con la morosa, non contendere con pazzi, non argomentare con savii, non contrastare con i signori, non fidarsi di donna, non absentarsi con gelosia, non curarsi di favor di nastri et in somigliante caso, non disturbare due amanti che stan disacerbando le loro passioni.

Leonora. Tu dici il vero, però mentre io parto con D. Giovanni, acciò non rimanghi senza qualche trattenimento, discorri con Nise, ch'io mi contento. Così Lisarda non potrà osservare attentamente ogni mia azione.

Ottavio. Volentieri.

Lisarda. Guarda dove mi va a imbrogliare mia sorella.

Ottavio. Dove sei?

Lisarda. Son qui. Sediamoci, e mentre i nostri padroni discorrono, voglio che ancor noi ci tratteniamo, poiché il tuo bello umore m'invita.

Ottavio. Non vi fidate d'inviti, perché fu un mio amico che invitò altri suoi compagni a desinare, venne il giorno stabilito et il buon convittatore, quando fu ora di pranzo, si mangiò lui solo ogni cosa. Vennero gli amici e trovarono la tavola che pareva campagna rasa, et egli per pascergli di chiacchierare, già che non poteva di vivande, si scusò con dar la colpa al dispensiero, che non aveva trovato nulla, e sgridandolo, il mandò via; onde un bell'ingegno fece in questo proposito un madrigale che dice:

Un certo, Flavio detto,
 ha fatto un tal convito,
 di platoniche idee tutto condito,
 che pranso tal non mai veduto in terra,
 credo che per fortuna
 nel concavo sia fatto della Luna.
 È lo scalco il pensiero,
 il nulla il dispensiero,
 et il capriccio, che già è fatto coco,
 per cocer le vivande aspettar vole,
 che dalla sfera sua discenda il foco;
 il maestro di casa è fantasia,
 e fantasticamente
 fantastico coppiere è la bugia,
 così cibo e bevanda è fatto il nulla.
 Anzi favola il tutto all'altrui brame.
 Sol istorica in noi resta la fame;
 pellegrino apparecchio: il primo cibo
 è l'ente di ragione, et il secondo
 è la fenice, che non è nel mondo.

Lisarda. Bellissimo è il madrigale.

Ottavio. Ma più gentile siete voi.

(D'Orso, 1669, pp. 25-28)

Asimismo, el segundo fragmento es un buen referente de la adecuación de la comicidad y del lenguaje al contexto italiano. Se trata del momento en que Octavio, fingiendo ser el criado Celio, habla con Leonora y luego entretiene a Lisarda, que, a su vez, finge ser la criada Nise. El habla corriente del siervo —subrayada por el aparte de don Juan que alaba la imitación del criado, oportunamente omitido en la traducción (que, dicho entre paréntesis, tiende a recortar los aparte y, formalmente, muchas acotaciones)— se plasma en el texto calderoniano en unas décimas con estructuras paralelísticas, aquí marcadas a veces por la anáfora, con un claro contraste entre metro e intencionalidad baja. Como decíamos anteriormente, a menudo estas secuencias se reproducen en oraciones coordinadas, que, en este caso, está señaladas rítmicamente por el asíndeton. En el siguiente coloquio con la falsa criada, el recurso «bajo» de don Ottavio es la utilización de un cuentecillo sobre el anfitrión que invita a comer a los amigos y, llegado el día, arrasa con toda la comida y acusa al despensero, frecuente objeto de sátira. El cuento se cierra con un «epigrama» en rondillitas. Si la traslación del cuento en italiano no ofrece grandes novedades, merece la pena anotar cómo se traslada el epigrama al verso, un madrigal de endecasílabos y heptasílabos, y el contexto cómico a otro más literario, marcado por el uso de la personificación si bien en dirección burlesca.

Con esta primera lectura de *Con chi vengo vengo* hemos dejado abiertas cuestiones bibliográfico-textuales interesantes: ¿qué texto es el real antígrafo de la actriz italiana? Se trata de una pesquisa que solamente el exhaustivo cotejo de todos los testimonios antiguos puede resolver, aunque algunas de las variantes entre las *Partes* de 1638 y de 1652, el texto de Valbuena Briones y la traducción italiana parecen excluir la edición princeps²².

Por otra parte, hemos podido adelantar algunas peculiaridades de la traducción italiana. En primer lugar, que las elecciones dramáticas de Angiola D'Orso privilegian el género cómico y, en particular, el de la «*commedia degli equivoci*». Por esta razón, la traductora es me-

²² Es el caso de la expresión «ni con celos me ausenté» del anterior fragmento, compartida por la edición moderna y la *Parte* de 1652 (fol. 248v), frente a la lectura «ni con celos me meté» de 1638 (fol. 29r), que se traduce en italiano «non absentar-si con gelosia».

nos condescendiente con algunos recursos de la *Improvvisa* y trata el concepto de honor (en consonancia con los dramaturgos italianos en general y, de entrada, con el mismo Calderón) como un resorte puntual de la intriga, como una complicación más del juego de entradas y salidas de sus protagonistas. Los estudios promovidos por Profeti y sus colaboradores en las distintas entregas de *Commedia spagnola e pubblico italiano* están reconstruyendo un mosaico teatral cada vez más sorprendente y están cubriendo un vacío que, en lo que respecta a Italia, se complica por la peculiar «historia y geografía de la literatura italiana». Y en lo que atañe al caso de Angiola D'Orso, merecería la pena analizar las otras comedias «calderonianas» o «spagnoleggianti», que, anticipo, presentan mayores concesiones al sistema dramático autóctono. En segundo lugar, hemos apuntado, aunque rápidamente, algunas divergencias con el hipotexto. Una parte de ellas son comprensibles (uso de la prosa, supresión las referencias culturales ajenas al nuevo público, tendencia a eliminar las acotaciones explícitas en pos de las implícitas, etc.), otras, en cambio, resultan más interesantes (supresión de los apartes, reducción cómica *in verba*, tendencia a eliminar las referencias literarias, ausencia de máscaras e inserciones dialectales, etc.). Con todo ello, merece la pena ahondar en el teatro de este «otro» Calderón que sirvió a la renovación del sistema dramático italiano.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLACCI, L., *Drammaturgia di Liono Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Con quien vengo, vengo*, en *Obras completas. Tomo II Comedias*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 1129-1165.
- Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2005, 65 vols (hasta Lorenzetti).
- D'ANTUONO, N. L., «La comedia española en la Italia del XVII», en H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz, *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1999, pp. 1-36.
- D'ORSO, A., *Con chi vengo, vengo, comedia tradotta dallo spagnuolo all'idioma d'Italia da...*, Ferrara & Bologna, Gioseffo Longhi, 1669. Ejemplar consultado: Milano, Biblioteca Braidense, Racc. Dramm. 1201.
- GATES, E. J., «Proverbs in the Plays of Calderón», *Romanic Review*, 38, 3, 1947, pp. 203-215.
- Indice Biografico Italiano*, ed. T. Nappo, München, K. G. Saur, 2002, 3.^a ed. revisada y corregida, 10 vols.
- MARCHANTE, C., «Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*», en VV. AA., *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 17-63.
- «*L'Inganno Fortunato, ovvero l'Amata aborrita* di Brigida Bianchi e la sua fonte spagnola», *Cuadernos de filología italiana*, 4, 1997, pp. 117-141.
- MARCELLO, E. E., «La recepción del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla en Italia. Algunas anotaciones», *Lectura y signo*, León, 2, 2007, pp. 175-190.
- MARIGO, M., «Angiola d'Orso, comica dell'Arte e traduttrice», *Biblioteca teatrale*, 18, 1991, pp. 65-94.
- MAMONE, S., «Viaggi teatrali in Europa», en *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, dir. R. Alonge y G. Davico Bonino, *Volumo primo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, pp. 1261-1285.
- MEREGALLI, F., «Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de julio de 1981), ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 103-124; ahora en F. Meregalli, *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1989, pp. 65-84.
- PROFETI, M. G., «Calderón en Italia: historia de una ausencia», en *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, ed. J. Huerta Calvo, E. Peral Vega y H. Urzáiz Tortajada, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002a, pp. 15-33.

- «La recepción del teatro áureo en Italia», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002b, pp. 427-457.
- QUADRIO, F. S., *Della storia e della ragione d'ogni poesia. Volume terzo...*, Milano, Francesco Agnelli, 1743.
- REICHENBERGER, K. y R., *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung/ Manual Bibliográfico Calderoniano*, Tomo I, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1979.
- *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung/ Manual Bibliográfico Calderoniano*, Tomo III, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1981.
- *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung/ Manual Bibliográfico Calderoniano*, Tomo II, 1, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1999.
- *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung/ Manual Bibliográfico Calderoniano*, Tomo IV, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 2009.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Más de 21000 refranes castellanos*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926 (ahora: Madrid, Atlas, 2007).
- RUNDLE, J. U., «The source of Dryden's Comic Plot in *The Assignation*», *Modern Philology*, 45, 2, 1947, pp. 104-111.
- SEWARD, P. M., «Was the English Restoration Theatre significantly influenced by Spanish Drama?», *Revue de Littérature Comparée*, 46, 1972, pp. 95-125.