

**El teatro clásico español y su traducción
entre texto literario y práctica escénica**
editado por Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto

Gherardo Marone, traductor al italiano de *Las bizarrias de Belisa*

Sara Pezzini

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract This essay examines the context in which Gherardo Marone's first Italian translation of *Las bizarrias de Belisa* by Lope de Vega (UTET, 1933) was produced and explores the reasons behind his decision to translate the work into verse. In doing so, a passage from *Le bizzarrie di Belisa* is analyzed to understand some of the strategies Marone employed and how the context in which the translator was working influenced the final outcome. To strengthen the analysis, Vaiopoulos's verse translation of the same work (*L'audace Belisa*, Alinea, 2012) is used as a point of comparison.

Keywords Gherardo Marone. Lope de Vega. Le bizzarrie di Belisa. L'audace Belisa. Poetic translation.

Índice – 1 Introducción. – 2 Gherardo Marone, traductor de teatro español del siglo XVII. – 3 *Modus operandi* del traductor. – 4 Un traductor de teatro como poeta encubierto.

1 Introducción

Es un dato especialmente llamativo en la historia de la recepción italiana del teatro español áureo que un título hoy en día tan canónico del Lope cómico, como *Las bizarrias de Belisa*, haya pasado completamente desapercibido hasta el siglo XX. El título de la última



Biblioteca di Rassegna iberistica 43

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-948-1

Peer review | Open access

Submitted 2025-04-11 | Accepted 2025-05-20 | Published 2025-10-27

© 2025 Pezzini | CC-BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-948-1/005



comedia del Fénix, publicada en la póstuma *Vega del Parnaso* (1637),¹ no figura, de hecho, en el listado de textos de Lope adaptados para la escena italiana en los años que sucedieron a su aparición (Marchante 2009; Antonucci 2014; 2017); tampoco consta que exista como traducción suelta, ni en colecciones, durante el XIX (Antonucci 2020).

De modo que, cuando en 1933, el joven ítalo argentino Gherardo Marone publica *Le bizzarrie di Belisa* (Torino: UTET), la obra de Lope de Vega se presenta en Italia como una novedad editorial. Si ya la elección de esta comedia resulta original, aún más singular es la propuesta de traducirla en versos. En la primera mitad del Novecientos, en efecto, la versión métrica es una práctica todavía minoritaria dentro del panorama de las traducciones al italiano. Se trata, además, de una práctica que tardaría varios años en consolidarse como la opción preferida para abordar la traducción del texto dramático áureo. Prueba de ello, y limitándome al texto del que me ocuparé, es que, después de la labor de Marone, en 1950, Raffaello Melani traduce *Las bizarriás* en prosa (*Le bizzarrie di Belisa*, en Lope de Vega, *Teatro*, Milano: Sansoni). Y tendremos que esperar hasta 2012 para que se vuelva a traducir este texto en verso (*L'audace Belisa*, traducción de Katerina Vaiopoulos, Firenze: Alinea). Contamos, por lo tanto, con un total de tres traducciones al italiano de *Las bizarriás*, dos de las cuales datan del siglo XX y una del XXI.²

En este contexto, la experiencia de Marone traductor se configura como el primero de los que Antonucci califica de «experimentos individuales» (Antonucci 2020, 25), esto es, de aquellas traducciones que, en la primera parte del siglo XX, lograron rescatar la especificidad métrica del texto teatral español. Aunque Marone lo hizo de manera aislada y no se impuso como la metodología dominante, su labor sentó las bases para futuras traducciones que intentarían restituir el especial entramado métrico de las obras de Lope y de otros dramaturgos de su época.

Atraída por la excepcionalidad de esta prueba de traducción, pues, en las siguientes páginas quiero acercarme al contexto en el que surge y que, en cierta medida, motiva el *experimento* de Gherardo Marone. Para ello, procederé de manera inductiva, ya que el traductor nos dice poco o nada respecto a su manera de actuar. Posteriormente, me centraré en un pasaje de la traducción de *Las bizarriás* para reflexionar sobre algunas estrategias elegidas por Marone y tratar de comprender de qué manera el contexto en que opera el traductor condiciona el resultado. Para enriquecer esta lectura, utilizaré a

¹ De ella existe un manuscrito autógrafo, fechado el 24 de mayo de 1634, estudiado por Presotto (2000, 109-12) y Boadas (2021).

² Cabe indicar que la obra no ha sido representada nunca en los teatros italianos (Crivellari 2008).

modo de contrapunto -y no con intención valorativa- la traducción de Vaiopoulos, publicada ochenta años después y concebida en un contexto lingüístico, editorial y cultural muy distinto al de los años treinta. La comparación con esta segunda traducción, plenamente moderna en sus objetivos y planteada según los estándares actuales -incluida una nota del traductor en la que se explicitan los criterios adoptados y anotación de los pasajes críticos-, permitirá apreciar con mayor claridad las elecciones estilísticas de Marone y las características de su proyecto traductivo.

2 Gherardo Marone, traductor de teatro español del siglo XVII

Come se ha indicado arriba, la traducción en versos de las *Bizarriás* por Gherardo Marone es un evento aislado dentro del contexto de las traducciones italianas de la época. Sin embargo, este trabajo se enmarca en un ambiente cultural preciso y personal del traductor que merece ser esbozado.

Hijo de emigrados italianos, Marone nace en Buenos Aires, pero la familia vuelve a su pueblo de origen, Monte San Giacomo, cerca de Salerno, en 1904, cuando él tiene trece años. Sigue su formación universitaria en Nápoles, graduándose en derecho y luego en letras, con una tesis sobre el *Oráculo manual* de Baltasar Gracián (Meregalli 1996, 26). Su precoz interés por la literatura se concreta en su activa colaboración con la revista mensual *La Diana*. Vigente entre enero de 1915 y marzo de 1917, esta revista destaca, como señala Bernardini Napoletano (2015, 4), por el eclecticismo de sus intereses, pero también por cierta vitalidad, en la medida en que logra interceptar el fermento literario de la Italia de los años Veinte e insertarlo en una óptica de apertura hacia Europa. De hecho, las páginas de *La Diana* dan a conocer a los poetas más relevantes del grupo de la vanguardia, como Marinetti, Rebora, Saba, Sbarbaro, entre otros, y sobre todo a Giuseppe Ungaretti, que allí publica sus primeros textos.³

Precisamente con Ungaretti, refinado lector y traductor precoz de la poesía de Luis de Góngora, Gherardo Marone tejerá una profunda

³ También Benedetto Croce, con quien Marone estará ligado por una larga amistad, publica allí un artículo suyo en 1915 (cf. D'Ambrosio 1996, 43).

y duradera amistad.⁴ De ella es testigo la correspondencia que los dos mantuvieron, desde abril de 1916 hasta octubre de 1918, mientras el poeta estaba enrolado en el frente, durante el primer conflicto mundial. En 2015, después de una atenta reconstrucción, se han reunido en un volumen las numerosas cartas, postales y breves mensajes que Ungaretti envió a Marone y cuya lectura ofrece momentos de íntima y viva belleza.⁵ «Un giovine che s'appassiona, un giovine di vocazione», llama en una ocasión Ungaretti a su *carissimo Gherardo* (Ungaretti 2015, 174).

Es, pues, en este contexto poético particularmente fértil que el joven Marone, autor también de algunas poesías aparecidas en los primeros números de *La Diana* (D'Ambrosio 1996, 39), se entusiasma con el teatro del Siglo de Oro.⁶

El conjunto de obras que tradujo es relativamente reducido, pero resulta interesante seguir su evolución. Su primer intento de traducción teatral lo acomete con escasos 19 años: siendo un estudiante universitario, ya muy activo en el ámbito literario napolitano, decide traducir en verso ni más ni menos que *La vida es sueño* (1920). Cinco años más tarde, en 1925, sigue el mismo camino con *La estrella de Sevilla*, también traducida en verso, la cual vuelve a publicar en 1933, en el mismo volumen que incluye *Le bizzarrie di Belisa*. Curiosamente, ese año publica también dos títulos de Tirso de Molina, esta vez optando por una traducción en prosa. Estas versiones serán luego recopiladas en 1938 en un volumen dedicado al dramaturgo, que incluye además su traducción en prosa de *El burlador de Sevilla* -su última contribución como traductor de teatro áureo, según lo que se ha podido averiguar (cf. Anexo). Cabe destacar que en 1933 aparecen simultáneamente dos tipos de traducción: en verso (para *Le bizzarrie de Lope*, así como la reedición de *La estrella*

4 Los primeros siete sonetos de Góngora traducidos por Ungaretti aparecen en la revista *Italiano* en 1932 («Si Amor entre las plumas de su nido», «Mientras por competir con tu cabello», «Esta en forma elegante, oh peregrino», «Urnas plebeyas, túmulos reales», «Menos solicitó veloz saeta», «Cuantos forjare más hierros el hado» y «En este occidental, en este, oh Licio»). Su traducción de dos octavas del *Polifemo* (XX y XXI) se publica en la *Gazzetta del Popolo* en 1933. Estas traducciones aparecerán juntas en un volumen publicado en 1936 y, más tarde, en forma definitiva y aumentada, en el libro titulado *Da Góngora a Mallarmé* (Ungaretti 1948, 15). Más datos sobre la importancia de Ungaretti como crítico y traductor de la poesía del cordobés se encuentran en Savoca 2004, 39-40 y en Poggi 2019, 211-18.

5 Transcribo este brevísimo fragmento, a modo de ejemplo del tono con que Ungaretti se dirige a nuestro traductor: «Mio Gherardo, qualche soldato canta; da una baracca all'altra si tenta il coro; [...] la tua [lettera] arriva; si fa un gran silenzio d'armi» (carta de finales de julio / primera mitad de agosto de 1917, en Ungaretti 2015, 124).

6 A estos años corresponden también sus primeras dos traducciones que, no es casualidad, son de textos poéticos: *Le canzoni di Jaufre Rudel* (traducción rítmica del provenzal antiguo, Nápoles, 1914); *Poesie giapponesi* (primera traducción italiana, en colaboración con Haruchichi Shimoi. Napoli, Ricciardi, 1917). Cf. Marone Armando 1969, 21-2.

de Sevilla, cuya autoría Marone atribuye al Fénix) y en prosa (para las obras de Tirso). ¿Qué motivó este cambio de criterio? ¿Fue acaso una decisión personal o una exigencia editorial? ¿Tuvo que ver con el cambio de autor (de Lope a Tirso)? No podemos responder con certeza a estas preguntas, pero acaso haya influido el hecho de que haya ampliado su traducción a otros géneros literarios, en particular a la narrativa. Por otra parte, cabe consignar que, tras instalarse en Buenos Aires en 1938 -donde asumió primero el cargo de profesor de literatura italiana en la universidad rioplatense y luego la dirección del Instituto Dante Alighieri-, Marone comenzó también a ejercer la traducción en sentido inverso, es decir, del italiano al español (cf. Macchiaroli 1996).⁷ Este cambio refleja no solo su creciente compromiso con la difusión de la literatura italiana en el mundo hispanohablante, sino también la evolución de su propio perfil como intelectual y traductor, adaptándose a las demandas culturales y académicas de su entorno.

En resumen, Marone se interesa por la traducción del teatro áureo al comienzo de su carrera, y lo hace motivado por al menos tres factores: ante todo, su pasión juvenil por la poesía, que justificaría su elección inicial del verso (que sin embargo abandonaría bastante pronto); la cercanía con el español por razones familiares, pues probablemente era bilingüe; y, finalmente, el interés económico, dado que en aquellos años la traducción era una de las fuentes de ingresos del recién graduado Marone, junto con su labor como profesor suplente en las escuelas superiores de Nápoles y de provincias aledañas.

Sobre la base de lo expuesto, se analiza a continuación de qué manera opera Marone -ajeno al ámbito filológico académico, pero con una sólida formación humanística, como se ha señalado- al verter *Las bizarriás* al italiano.

3 ***Modus operandi* del traductor**

Para observar el *modus operandi* de Marone cabe empezar por algunas preguntas preliminares: ¿cómo se mueve el traductor dentro del corpus teatral del Siglo de Oro? ¿Qué tipo de conocimiento tenía

⁷ Cabe puntualizar que, a partir de enero de 1925, cuando Benito Mussolini pronunció un discurso ante la Cámara de Diputados, considerado por muchos historiadores como el inicio del fascismo como dictadura, tanto la vida intelectual como personal de Marone se vio cada vez más condicionada y limitada debido a su deliberado antifascismo (cf. Macchiaroli 1996, 14). La revista de estudios políticos, que había fundado en 1924 (*Il Saggiatore*), por ejemplo, fue suprimida. Ya a partir de los años treinta, antes de mudarse de manera definitiva, son frecuentes sus viajes a su tierra natal (Meregalli 1996, 25-6, 28, 32). Marone volvió a Italia en 1953 y ese mismo año terminó en Nápoles su traducción del *Quijote* (Torino: UTET, 1954).

y cuán profundo era? ¿Por qué, dentro del corpus de comedias de Lope, elige las *Bizarriás*?

Para responder a estas preguntas, es útil comenzar por rastrear algunos detalles que Marone mismo ofrece en la introducción al volumen publicado en 1933. «In *Le bizzarrie di Belisa* -escribe el traductor- le persone sono poche, il disordine è dominato, il caos si acquieta in cosmo e la poesia vi è prodigata a larghe mani. Essa quindi è degna di comparire [...] come esempio tipico e armonioso di tutto il teatro di Lope de Vega» (Marone 1933, 33). Más adelante define la pieza en estos términos: «commedia della vanità e della elegante leggerezza: il quadro più fedele di un costume e di un'epoca [...] la più perfetta, compiuta e finita» (Marone 1933, 33-4). De esta manera, el traductor parece justificar su elección reivindicando, primero, la estatura ejemplar de *Las bizarriás* dentro del corpus de las comedias de Lope que tenía a su alcance y que conocía (*el ejemplo más típico del teatro lopesco*). Segundo, se detiene en la capacidad del texto de evocar y representar, de manera especialmente evidente, los rasgos más costumbristas y folclóricos de la España del Seiscientos (*el retrato más fiel de su época*).⁸

Por otro lado, la forma en que Marone se dispone a traducir este texto revela su postura de aficionado a la literatura y de hispanófilo. No tanto porque proponga su versión al italiano sin reproducir el texto original, una práctica común en la época y que, por lo demás, no dependía exclusivamente de la voluntad del traductor, sino también de las decisiones del editor. Para entender esta postura, resulta útil averiguar qué texto de *Las bizarriás* elige Marone para llevar a cabo su traducción.

Si bien en la breve introducción que acompaña *Le bizzarrie* el traductor no menciona su fuente, las ediciones modernas a las que pudo haber tenido acceso antes de 1933, año de la publicación de sus *Bizzarrie*, eran dos: la edición de 1929, a cargo de Justo García Soriano, publicada en la colección de la Real Academia (Nueva edición, que abreviaré como NRAE); y, retrocediendo en el tiempo, la edición de Hartzenbusch, que, en 1855, incluye *Las bizarriás* en el tomo segundo de las *Comedias escogidas* de Lope de Vega de la colección de la Biblioteca de Autores Españoles (abreviada en adelante como HAR).⁹ El cotejo de la versión italiana con estas dos ediciones del texto de Lope me ha permitido establecer que el texto de partida utilizado por Marone es, sin lugar a dudas, el de HAR.

⁸ Son afirmaciones muy atractivas, que Meregalli destaca como «uno degli esempi dell'abilità divulgatrice di Marone», si bien duda de que sean el fruto de un estudio profundo sobre las ideas teatrales (Meregalli 1996, 29).

⁹ Ver las informaciones bibliográficas disponibles en la base de datos AUTESO: <https://theatheor-fe.netseven.it/obra/135/las-bizarrias-de-belisa/datos-bibliograficos>.

Algunas huellas especialmente llamativas permiten afirmarlo. La traducción italiana, por ejemplo, reproduce la segmentación de los actos presente en HAR y ausente en NRAE. Además, traduce las referencias al lugar en que se desarrolla la acción, otra característica típica del editor y refundidor decimonónico,¹⁰ como, por ejemplo, la que se encuentra al comienzo de nuestra comedia:

*La escena es en Madrid
y extramuros*
(HAR 1855, 557)

(NRAE 1929, 439)

*La scena si svolge in Madrid
e nei dintorni*
(Marone 1933, 234)

Además, en el texto de Marone se reconocen algunas acotaciones mediadas indudablemente por HAR, como las que trascrivo a continuación:

Fabia asomándose a una reja.
Dichos
(HAR 1855, 559)

*En la reja, Fabia,
criada*
(NRAE 1929, 444)

*Fabia, affacciandosi all'infierriata.
Detti*
(Marone, 1933, 257)

*Belisa y Finea, de hombre,
con sombreros de plumas y
ferreruelos en oro, y dos
pistolas ó escopetas cortas –*
Dichos.
(HAR 1855, 568)¹¹

*Salen Belisa y Finea,
con sombreros de
plumas y ferreruelos
con oro, y dos pistolas.*
(NRAE 1929, 461)

*Belisa e Finea travestite da uomini
con cappelli a pima e ferraioli
bordati d'oro e due pistole o corti
archibugi. – Detti.*
(Marone, 1933, 349)

Por último, ya en lo que atañe a la traducción misma de los parlamentos, la versión de Marone retoma literalmente algunas lecturas problemáticas de HAR, como este pasaje cómico en que el gracioso Tello enumera los inconvenientes a los que su amo se expondría si matara al conde Enrique:

¹⁰ Según Hartzenbusch, la falta de indicaciones de lugar de la acción dramática en las comedias editadas dificultaba la lectura y comprensión de los textos, por eso las añadía (Lama Hernández 2018).

¹¹ Se trata de acotaciones que añaden detalles a las indicaciones presentes en el manuscrito o en la *princeps*. Come indica Lama Hernández, en ocasiones como estas, Hartzenbusch se mete en la postura de director de teatro y marca la situación o el movimiento preciso del personaje (Lama Hernández 2028).

TELLO	TELLO	TELLO
¿Cómo?	¿Cómo?	Come?
¿Matar? ¡Eso que no es nada!	¿Matar? ¡Eso, que no es nada!	Uccidere? Ti par poco?
Y después a caballito,	Y después, a caballito,	E poi sopra un cavallino
Huyendo por las Italias.	huyendo por las Italias,	fuggire ahimè per le Italie,
O por dicha, tú en teatro	o, por dicha, tú en teatro	o per sorte, tu in teatro
Luctífero , yo en la Marca ,	lucífero , yo en la maca	Luctífero , o nella Marca
Que llaman <i>finibus terrae</i> ,	que llaman <i>finibus terrae</i> ,	che chiaman <i>finibus terrae</i> ,
Cantando con media caja	cantando con media caja	cantando con mezza cassa
Al son del remifasol	al sol del remifasol ,	al suon di remifasol
Con dos pasos de garganta!	con dos pasos de garganta.	con due passetti di gola.
(HAR 1855, 570-1)	(NRAE 1929, 465)	(Marone 1933, 370)

En este fragmento, Hartzenbusch no entiende la expresión *teatro lucífero*, con la que burlescamente Tello se refiere al tablado construido para la ejecución de los caballeros, y corrige con *teatro luctífero*. Tampoco capta el nombre humorístico dado por el gracioso a la horca ('maca', vulgarismo por 'hamaca', que también llama aquí '*finibus terrae*', donde morían meciéndose los plebeyos) y corrige con *Marca*.¹² Como muestra la versión italiana, Marone reproduce literalmente las lecciones de HAR, ofreciendo a la postre una traducción que perpetúa estas faltas de sentido. Ejemplos de este tipo, que dificultan la comprensión del texto propuesto por Marone, no son frecuentes, pero tampoco escasos a lo largo de *Le bizzarrie*. El traductor podría haberlo evitado tomando en cuenta un texto editado con criterios más modernos, como el de García Soriano, que ya estaba disponible en 1929, y que, además, se presentaba en ese momento como una novedad editorial dentro de la prestigiosa colección de clásicos españoles. Haya desestimado esta edición o simplemente ignorado su existencia, el hecho revela el verdadero interés que movía a Marone a traducir esta obra de Lope.

4 Un traductor de teatro como poeta encubierto

Tenemos, entonces, a un Marone aficionado del teatro español y, al mismo tiempo, a un joven entusiasta de la poesía en un contexto cultural particularmente fértil para ella. Dos facetas que se reflejan en su traducción de las *Bizarriás*. Tanto es así, que sus decisiones traductológicas parecen revelar una especie de *poeta encubierto*, que

¹² «Conducíaseles hasta él [el cadalso] en procesión formadas por las confradías y las Ordenes y doce pobres con hachas encendidas. El tablado aparecía cubierto de negro y en él un bufete con un crucifijo y dos candeleros. De aquí el calificativo de *lucífero* que Tello le aplica» (NRAE 1929, 465n).

utiliza el teatro polimétrico español para expresar el afán poético que caracteriza esta primera etapa de su vida.

Volviendo a las palabras con las que introduce *Le bizzarrie*, es interesante notar que Marone destaca el texto de Lope como «esempio di una nuova visione dell'arte, l'archetipo di una poesia che vive solo per sé, senza ricorrere al sostegno di favole o di intrecci» (Marone 1933, 34; cursiva añadida). Es decir, un texto que él concibe, ante todo, como poesía: poesía liberada de la trama (¿poesía pura?), cuya riqueza y complejidad retórica y métrica lo fascinan y lo interpelan, dejando completamente de lado el estatuto dramático del texto.

Para ahondar en ello, quiero referirme a un pasaje ubicado al comienzo de la obra, el inicio del largo romance (220 versos en total) con el que Belisa explica a su amiga Celia los eventos que ha vivido en el Prado, cerca de la Fuente Castellana, cuando *una tarde vio*, por primera vez, a don Juan. Se trata, pues, de la primera intervención extensa de la protagonista de la comedia, mediante la cual se da a conocer e informa al público sobre los antecedentes que desencadenan el enredo. A continuación, transcribo los primeros 42 versos del texto de Lope, junto con las versiones de Marone y de Vaiopoulos:

BELISA	BELISA	BELISA
<p>Una tarde, cuando el sol dicen que en el mar se esconde ya se le ponen delante las cabezas de los montes; cuando por aquella raya, que con varios tornasoles divide el cielo y la tierra, y los días y las noches, nubes de púrpuras y oro van usurpando colores a las plumas de los aires, y a las ramas de los bosques, iba sola con Finea, amiga Celia, en mi coche, tan sol de mi libertad cuando luego fui Fetonte; que nunca verás tan altas las soberbias presunciones, que no las fulmen rayos como a las soberbias torres. Era en la parte de Prado, que igualmente corresponde a la fuente Castellana</p>	<p>Una sera (quando il sole dicono in mare s'affondi e gli si levino innanzi gli alti crinali dei monti; quando per quella sottile linea che in vari colori divide il cielo e la terra e insieme il giorno e la notte nubi di porpora ed oro vanno usurpando colori ai piani tersi dell'aria ed alle foglie dei boschi), andavo, insieme a Finea amica Clelia, in carrozza: Sole di mia libertà mentre ora sono Fetonte. Mai si vedranno più alte le presunzioni superbe che non le atterrino fulmini come torri temerarie.</p>	<p>[1] Una sera, quando dicono che in mare il sole si eclissa, e gli sorgono davanti le teste delle montagne, quando attraverso la riga che con varie sfumature divide il cielo e la terra, ed il giorno dalla notte, nubi di porpora e d'oro vanno usurpando colori ai toni dei venticelli, e ai rami delle foreste, andavo insieme a Finea, amica Celia, in carrozza, sole della libertà, quanto dopo fui Fetonte; che mai vedrai le superbe presunzioni tanto in alto che non vi giungano i fulmini come alle superbe torri. Ero nel Prado, là dove si trova quella Fontana che è chiamata Castigliana,</p>
		[2]

por la claridad del nombre;
que también hay fuentes cultas,
que aunque obscuras al fin corren
como versos y abanillos;
¡quiera el cielo que se logren!
Iba Finea cantando,
en gracia de mis blasones,
finezas del Conde Enrique,
que ya conoces al Conde,
y sus papeles escritos
para que, cuando me toque,
como papel de alfileres,
tenga papeles de amores;
ya mis locas bizarrias,
desprecios y desfavores,
como si hubieran nacido
de las entrañas de un roble;
cuando veo un caballero,
con el semblante conforme
al suceso que esperaba.
Volvió la cara y paróse
a escuchar quién le seguía;
pero con pocas razones,
desnudando las espadas
los ferreruelos recogen.
(Lope 2004, vv. 73-120)

trasparenza del suo nome,
Castigiana, perché anche oggi
esistono fonti colte
che, quantunque oscure, scorrono
simili a versi o ventagli:
voglia il Cielo che trionfin!

Finea andava cantando [3]
in grazia dei suoi blasoni
finezze del conte Enrico
(che già conosci tu il Conte
e le sue lettere scritte,
perché, quando ne abbisogni,
come carta per gli spilli
abbia io carta per gli amori),
le mie pazze stravaganze,
i dispetti e i disprezzi,
come s'io fossi mai nata
dalle viscere di un rovere;
quando vedo un cavaliere
con l'aspetto somigliante
a quell'uomo che io vagheggiavo.

Volse il viso e si fermò [4]
ad ascoltar le ragioni
di alcuno che lo seguiva.
Ma dopo poche parole
le spade entrambi snudarono
sollevando i ferraioli.
(Marone 1933, 240-2)

limpida come il suo nome,
– ma ci sono fonti dotte
benché oscure, che fluiscono
come ventagli ed i versi
e magari ci riuscissero! –
Finea stava cantando
finezze del conte Enrique
in lode delle mie doti,
che tu già conosci il Conte,
e le sue lettere scritte
affinché, quando mi acconcio,
per appuntare i fermagli,
abbia lettere d'amore
e le mie folli stranezze,
il disprezzo ed i dispetti,
come se io fossi nata
dalle viscere di un rovere,
quando vedo un cavaliere
somigliante nell'aspetto
a quello che vagheggiavo.
Si girò e si fermò,
ascoltò chi lo seguiva,
ma dopo poche parole,
misero mano alle spade
e si tolsero i mantelli.
(Vaiopoulos 2012, 27-9)

Antes de entrar en los detalles, cabe señalar que ambas traducciones responden al criterio general de la versión semimimética, ya que recurren al octosílabo para reproducir el romance. Vaiopoulos, sin embargo, renuncia a la asonancia, mientras que Marone intenta reproducir la musicalidad del texto español y, lo que me interesa destacar ahora, adaptarla a su versión. El primer traductor, de hecho, organiza el pasaje en secciones de extensión variable, diferenciadas por el espacio gráfico que las separa, a modo de estrofas, y que yo he numerado en la transcripción del fragmento, para facilitar la lectura de este análisis.

Cada sección-estrofa, de extensión variable (20, 8, 15 y 6 versos), corresponde a una unidad sintáctica y narrativa del relato de Belisa. La estrofa [1] describe el momento del día en que ocurre el episodio (al

atardecer); la [2] indica el lugar de la acción (el Prado); las siguientes, [3] y [4], contienen distintos momentos de la acción narrada. Al mismo tiempo, y desde el punto de vista fónico, el traductor busca dotar a cada una de las cuatro secuencias de octosílabos de una sonoridad propia. En efecto, nótese en los primeros 12 versos de la estrofa [1] el recurso a la asonancia *-oi*, que apreciamos en los versos pares (*affondi, monti, colori, colori, boschi*). La única excepción es el v. «*e insieme il giorno e la notte*» que, sin embargo, conecta por asonancia con el primero y el quinto verso de la estrofa, logrando una correspondencia fónica y semántica especialmente acertada (*sole, notte, Fetonte*). En [2], en cambio, predomina otra asonancia (*dove, nome, còlte*). Si bien la frecuencia del sonido *-oi* disminuye, esta no desaparece del todo (*oggi*), y como un sutil hilo fónico, acompaña la mayor parte del relato de Belisa, volviendo a aparecer también en [3] y [4] (*blasoni, abbisogni, amori, ragioni, ferraioli*).

Estas observaciones destacan la profunda preocupación de Marone por la sonoridad del texto, evidenciada en su insistencia por la dimensión fónica de su versión, como lo demuestran las asonancias y las consonancias internas que enriquecen el pasaje.

Si consideramos ahora la dimensión semántica y sintáctica del fragmento, advertimos una serie de elecciones que refuerzan el carácter poético de su traducción. Es el caso, por ejemplo, del verso «*amica Clelia, in carrozza*» en que sobresale el cambio onomástico, de Celia a Clelia. Cabe señalar que se trata de la única ocasión en todo el texto en que el traductor modifica un nombre propio.¹³ A falta de explicaciones explícitas por parte de Marone –y salvo que se trate de una errata-, este cambio podría interpretarse como un intento de reproducir la aliteración del sonido [k], elevando y embelleciendo un verso que, en el original, tiene un tono más denotativo y que la traducción de Vaiopoulos conserva fielmente.

También en los últimos cuatro versos de [1] Marone propone soluciones interesantes. Nótense la eliminación del relativo causal inicial (*que nunca verás tan altas* | «*Mai si vedranno più alte*») y la renuncia a la repetición del adjetivo *soberbias* (*las soberbias presunciones* | «*le presunzioni superbe*», *como a las soberbias torres* | «*come torri temerarie*»). La elección, muy convincente, del verbo ‘aterrare’ como traducción de ‘fulminar’ introduce un registro formal y preciso, que se pierde en Vaiopoulos, quien opta por ‘giungere’. De igual manera, la declinación impersonal del predicado (*nunca verás... mai si vedranno*), otorga a la versión italiana un tono sentencioso, casi

¹³ El traductor mantiene la onomástica original de los personajes, salvo en los casos en que existe una correspondencia en italiano (*Ottavio, Enrico, Ferdinando*), con la excepción de *don Juan*, cuyo nombre conserva en español.

aforístico, que encaja perfectamente con la posición final de estos versos dentro de la sección [1], a modo de *pointe*.

Al comienzo de [2], se notan otras trasposiciones interesantes, a saber, el cambio del sujeto (de la forma impersonal del original, pasamos a la primera persona del italiano) y la anticipación de la referencia topónomástica Prado («Era en la parte del Prado» | *Ero nel Prado, là dove*) que permite conservar la asonancia *-oe* del original, si bien desplazándola de unos versos («corresponde» | «nombre», *Dove* | *nome*). A continuación, al conservar la referencia a la célebre polémica literaria de la época de Lope, Marone opta por otras importantes modificaciones. Una de las consecuencias de estos cambios, la más interesante desde el punto de vista fónico, es el fuerte encabalgamiento subrayado por una aliteración que embellece el pasaje (*si chiama Fonte, per terza* | *trasparenza...*). La solución *che, quantunque oscure, scorrono*, que resulta muy fiel a la sonoridad del original (*que aunque obscuras, al fin corren*), conserva el efecto lúgubre (producido por la repetición de la *-u*) y, al mismo tiempo, eleva el registro del verso respecto al texto español (ya que el adverbio italiano *quantunque* suena más rebuscado que *aunque*).

Volviendo a la alusión a la polémica estética entre poetas *cultos* y poetas *claros*, un tema que, como es sabido, agitaba el debate en la época de Lope, es interesante observar que Marone añade una nota explicativa. De hecho, lo hace cada vez que este tipo de juego alusivo aparece en el texto de Lope. Este detalle resulta relevante porque estas notas son las únicas que figuran a pie de página a lo largo del texto italiano, lo que sugiere el interés que este fenómeno estético debió haber generado en el traductor.

Para concluir este breve recorrido, en el que hemos intentado ofrecer una muestra representativa de las estrategias del primer traductor italiano de *Las bizarrias*, vale la pena señalar que, en algunos momentos, la construcción retórica y el registro adoptados por Marone producen un efecto grandioso, casi épico, en comparación con las soluciones propuestas por Vaiopoulos. Esto resulta particularmente evidente al cotejar versos como *voglia il Cielo che trionfino!*, o *come s'io fossi mai nata* en la versión de Marone, con *e magari ci riuscissero!*, *come se io fossi nata*, respectivamente, en la de Vaiopoulos.

Este contraste de tono y carga expresiva se manifiesta también en pasajes de carácter más descriptivo, como en la siguiente comparación:

– *las cabezas de los montes* – *gli alti crinali dei monti* – *le teste delle montagne*. En este caso, la expresión española las cabezas de los montes posee una connotación algo poética, pero relativamente neutra en cuanto al registro. La traducción de Marone, *gli alti crinali dei monti*, opta, en cambio, por un registro más formal y técnico, usando *crinali* (crestas o picos), lo que eleva el tono descriptivo de

la frase. Por su parte, Vaiopoulos elige una traducción literal, y restituye una imagen cuyo efecto resulta más sencillo y cotidiano en italiano. Esta comparación revela cómo las diferencias de registro y tono inciden incluso en la atmósfera y en la caracterización de los personajes. Otro ejemplo ilustrativo es el siguiente:

- *a las plumas de los aires - ai piani tersi dell'aria - ai toni dei venticelli.* Aquí la diferencia se acentúa aún más a través del uso de los adjetivos. La frase española a las plumas de los aires tiene un aire lírico y elevado, donde plumas sugiere suavidad y ligereza. Marone, en su traducción, utiliza *piani tersi dell'aria*, con *tersi* (limpios, claros), lo que introduce un registro más elevado, casi metafísico, al evocar una imagen de aire puro y despejado. En contraste, la versión de Vaiopoulos, *ai toni dei venticelli*, usa *venticelli* ('viento', en diminutivo), lo que introduce un tono más juguetón, reforzando la dimensión coqueta y ligera del discurso de Belisa.

En ambos casos, las diferencias en el registro y la elección léxica no solo alteran el tono de las frases e influyen en la confección de los personajes, sino que también proporcionan una clave importante para comprender las intenciones de los traductores. Las soluciones de Marone -ya sean fónicas, sintácticas o semánticas- tienden hacia lo lírico y lo elevado, en contraste con el tono más coloquial que, al menos en los ejemplos analizados, caracteriza la traducción de Vaiopoulos.

Vienen a refrendar estas observaciones las palabras que el propio Marone escribió, joven y entusiasta, en la introducción de su primera obra de teatro traducida, *La vita è sogno*, entusiasmo que todavía lo anima, como he intentado mostrar, a la hora de traducir *Le bizzarrie*:

Traduzione non è rispondenza di vocaboli o di frasi, non riferimento ed esattezza di espressioni, non gioco di varia parlata. *Traduzione è vita e creazione*, e perciò gioiosa libertà ed armonia. Il vocabolo, la frase non hanno più valore, *se lo spirito o l'armonia* che li regge ci sfugge. Essi non sono che materia pesa ed opaca che ingombra e soffoca l'originario lume di poesia. Un intero volume di esegesi non basta spesse volte a rendere *il brivido impercettibile di una passione*. Ma è sufficiente a creare il prodigo qualche parola commossa. È necessario, perciò, sollevarsi in questo alone di armonia e, sgombri di ogni legame, *appressarsi al cuore del poeta come a una sorgente di luce*, disperdersi in essa senza più forma né peso, tutto agilità e gentilezza, fino a inebralarsi della sua gioia. (Marone 1920, 10; cursiva añadida)

Anexo. Gherardo Marone traductor de teatro áureo

Fecha	Título de la comedia, autor y datos editoriales	Tipo de traducción
1920	<i>La vita è sogno</i> , Calderón de la Barca. Napoli: L'Editrice Italiana.	en versos
1925	<i>La stella di Siviglia</i> [de atribución dudosa]. Napoli: Gaspare Casella. ¹⁴	en versos
1933	<i>Le bizzarrie di Belisa</i> , Lope de Vega. Torino: UTET [se publica junto con <i>La stella di Siviglia</i>].	en versos
1933	<i>Don Gil da le calze verdi; Il timido a corte</i> , Tirso de Molina. Torino: UTET.	en prosa
1938	<i>Il seduttore di Siviglia e convitato di pietra</i> , en Tirso de Molina, <i>Teatro</i> . Torino: UTET.	en prosa

Bibliografía

- Antonucci, F. (2014). «¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?». *Criticón*, 122, 83-96.
- Antonucci, F. (2017). «Lope de Vega y los scenari de la *Commedia dell'arte*». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 22, 34-53.
- Antonucci, F. (2020). «La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días». Demattè, C.; Maggi, E.; Presotto, M (eds), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 17-46. Biblioteca di Rassegna Iberística 20. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/003>.
- Boadas, S. (2021). «*Las bizarriás de Belisa*: un borrador autógrafo de Lope de Vega». *Criticón*, 142, 27-46. <https://doi.org/10.4000/criticón.19907>.
- Boadas, S.; Presotto, M. (s.f.). *Auteso. Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro*. <https://theatheor-fe.netseven.it/>.
- Claramonte, A. (1991). *La estrella de Sevilla*. Rodríguez López-Vázquez A. (ed.). Madrid: Cátedra.
- Crivellari, D. (2008). «La recepción del teatro clásico español en Italia». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 24(1), 191-249.
- D'Ambrosio, M. (1996). «Fra avanguardia e Croce». Macchiaroli, G. (a cura di), *Gherardo Marone*. Napoli: La Città Nuova, 39-60.
- De Benedetto, N. (2024). *La Spagna narrata nelle traduzioni italiane (1900-1945)*. Milano: LED.
- Lama Hernández, M.A. (2018). «Las Comedias escogidas de Lope de Vega por Juan Eugenio Hartzenbusch. Editar y reescribir». Giuliani L.; Pineda, V. (eds), «*Entra*

¹⁴ La atribución de esta obra a Lope de Vega no fue cuestionada hasta la edición de Foulché-Delbosc (1920), cuya propuesta de un autor desconocido desencadenó un extenso y complejo debate. Cabe recordar que el editor moderno de la obra, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, sostiene, basándose en argumentos métricos, léxicos y biográficos, que la autoría corresponde a Andrés de Claramonte, tal como se expone en su estudio (en Lope 1991, 49-70). Recientemente, esta atribución ha sido confirmada mediante un análisis estilométrico realizado por Revenga García (2021, 65-82). Como se ha señalado previamente, Marone no cuestiona esta problemática y, a partir del volumen de 1925, atribuye la obra a Lope.

- el editor y dice»: ecclótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII).* Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 117-45. Biblioteca di Rassegna iberistica 10. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/005>.
- Macchiaroli, G. (1996). «Notizie bibliografiche». Macchiaroli, G. (ed.), *Gherardo Marone*. Napoli: La Città Nuova, 10-14.
- Marchante C. (2009). «Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari». Profeti, M.G. (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*. Firenze: Alinea, 7-58.
- Marone, A. (a cura di) (1969). *Gherardo Marone*. Napoli: s.n.
- Marone, G. (trad.) (1920). *Pietro Calderon de la Barca: La vita è sogno*. Napoli: L'Editrice Italiana.
- Marone, G. (trad.) (1933). *Lope de Vega: Le bizzarrie di Belisa*. Torino: UTET.
- Meregalli F. (1996). «L'ispanista». Macchiaroli, G. (a cura di), *Gherardo Marone*. Napoli: La Città Nuova, 22-38.
- Poggi, G. (2019). *Góngora*. Roma: Salerno editrice.
- Presotto, M. (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Revenga García, N. (2021). «*La Estrella de Sevilla* y las potencialidades de la edición digital [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València.
- Savoca, M. (2004). *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti) tra critica e traduzioni*. Firenze: Olschki.
- Ungaretti, G. (1961). *Da Góngora a Mallarmé*. Milano: Mondadori.
- Ungaretti, G. (2015). *Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte di Gherardo Marone*. A cura di F. Bernardini Napoletano. Milano: Mondadori.
- Vaiopoulos, K. (trad.) (2012). *Lope de Vega: L'audace Belisa*. Firenze: Alinea.
- Vega, L. de (1855). *Las bizarrias de Belisa*. Hartzenbusch, J.E. (ed.), *Lope de Vega: Comedias escogidas*, vol. 2. Madrid: M. Rivadeneyra, 557-73.
- Vega, L. de (1929). *Las bizarrias de Belisa*. García Sorano, J. (ed.), *Lope de Vega: Obras dramáticas*, vol. 11. Madrid: Nueva edición de la Real Academia Española, 439-71.
- Vega, L. de (2004). *Las bizarrias de Belisa*. Ed. de E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.

