

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

La comicidad entremesil en italiano

Cervantes y los traductores (poetas y filólogos) del siglo XX

Elena Marcello

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract From Cervantes' three *entremeses* translated by Eugenio Montale for Elio Vittorini's publishing operation (*Teatro spagnolo*, Bompiani, 1941), the translation strategies of verbal humour are analysed to compare them with the solutions of other translators (poets and philologists) of the twentieth century. The descriptive study of these metatexts will make it possible to evaluate, once the specific purpose of each translation has been identified, the criterion adopted and its suitability for the preservation of the comic effect, as well as the relationship with the historical and socio-cultural moment in which this peculiar form of cultural dissemination was carried out.

Keywords Cervantes. Entremeses. Twentieth century Italian translations. Verbal humour. Onomastics. Puns and jokes.

Índice – 1 Introducción. – 2 De la onomástica y los calificadores apelativos a los juegos.
– 3 Los juegos de palabras. – 4 Conclusiones.

1 Introducción

Las traducciones objeto de nuestro análisis recogen las impresiones ya reseñadas por Ravasini (2015) y Antonucci (2020). Es indudable, y en cierto sentido explicable, la atención del siglo XX en Italia por la producción del autor del *Quijote*, a raíz del éxito constante de su obra maestra. La coyuntura cultural que ve traducirse al italiano los



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 2025-05-22 | Published 2025-10-27

© 2025 Marcello | CC-BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-948-1/006

Entremeses cervantinos corre en paralelo con su redescubrimiento español -como ya acertadamente recordaba Rossi (1990) mencionando las adaptaciones de Lorca, Altolaguirre o Lauro Olmo- y, a la vez, con el contexto editorial italiano contemporáneo, particularmente fecundo y receptivo hacia la literatura en lengua española a partir de los años Cuarenta. Cinco traducciones integrales, a cargo de Alfredo Giannini (1915, reimpr. 1926, otra ed. 1943), de Gabriella Milanese (1971, reimpr. 1974, 1978, 1983), de Vittorio Bodini (1972, reimpr. 1989), de Vittoria Spada (1990), de Guido Salvi (1993, pero [1994]), entre las que se sitúan otras sueltas o antológicas que, siguiendo el orden cronológico, firmaron Eugenio Montale (1941), Leo Marinasco (1946), Toni Comello (1955 y 1957), Silvio Pellegrini (1966), Mario Socrate (1978) y, finalmente, Guido de Salvi (1992).¹

La elección de los entremeses sueltos o en antología privilegian *La guarda cuidadosa*² (Montale, Marinasco, Socrate, De Salvi), *Retablo de las maravillas* (Montale, Socrate, De Salvi), *El viejo celoso* (Montale, Pellegrini, De Salvi), mientras que en 1955 Comello elige *Juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *Rufián viudo llamado Trampagos*, *Vizcaíno fingido* y *La cueva de Salamanca*.

Nuestro análisis se centrará en los primeros tres, con el objetivo de identificar las finalidades y estrategias de traducción del humor entremesil, en particular el verbal, a lo largo del siglo XX. Antes, sin embargo, es imprescindible atender a los aspectos que derivan del encargo y de las características del destinatario, es decir, en palabras de Hurtado Albir (2017, 156-61), a los problemas pragmáticos que suele afectar la reformulación del prototexto. A este respecto, conviene anticipar un dato: la mayoría de las traducciones del siglo XX reseñadas apuntan a una labor de traducción literaria o, si se prefiere, de un texto teatral traducido para la lectura y dirigido a un público amplio, desconocedor de la lengua española. Solamente las ediciones de Socrate y de De Salvi presentan también los entremeses en lengua original, «a frente», es decir, en edición bilingüe el primero, al final del volumen el segundo. Únicamente Socrate expresa una intencionalidad traductora focalizada en la puesta en escena, y lo hace con una nota inicial:

La presente traduzione ha cercato di seguire un criterio che tenesse sempre presenti le esigenze della recitazione - ché di teatro si tratta -, senza tuttavia troppi arbitri e forzatura. Questo stesso criterio ha indotto a una traduzione in grado di risolvere

1 No se ha consultado la primera versión antológica de De Salvi, por lo que las referencias proceden de la edición integral de los *Entremeses*.

2 No es inapropiado recordar también la proyección escénica y radiofónica de los entremeses en la Italia de los años Treinta y, luego, de los Sesenta (Ravasini 2015, 124). Para los restos documentales relativos a estos productos, véase Ferrara 2004, 298 y Bazzarelli, Francioni, Moscadelli 2018, 159.

di per sé il più fedelmente possibile giochi di parole e allusioni di non immediata comprensione. (Cervantes 1978, [16])

La anotación del poeta y filólogo nos revela la atención a la fidelidad textual que prima en la resolución de los juegos o de los obstáculos de comprensión del texto, de modo que, aun poniendo mientes en la recitación o, si se prefiere, en la *performability* de una traducción teatral, tiene reparos por la potencial arbitrariedad o el forzamiento de sus elecciones. El escollo de todo traductor y de todo estudiioso de la traducción.

Por otra parte, una evidente finalidad escénica tiene la traducción-reducción de *La guarda cuidadosa* de Marinasco publicada en los *Quaderni di 'Filodrammatica'* de la editorial AVE en 1946. Avalan esa intencionalidad también unas «Note di regia» con bocetos y sugerencias para la puesta en escena, firmadas por Roberto Marsico (Cervantes 1946, 11-19).³ Aun sin indicaciones sobre la praxis traductora, esa publicación refleja la atención hacia la configuración de los personajes y de la *vis comica*, que se construye a través del contraste entre la figura central del soldado y los varones que rondan la casa de su amada, desapareciendo de la escena las figuras femeninas.

El cuidado por recuperar el sentido del original, señuelo de una pretensión filológica y de una intencionalidad traductora *source-oriented*, queda, además, manifiesto en la actitud de algunos traductores al añadir notas explicativas, sobre todo en casos de pérdidas de significado o explicitación del contexto referencial español e incluso del occidental. Así hacen Giannini, Pellegrini y Bodini, mientras que se deben a Rossi las notas del texto cervantino al final del libro traducido por Spada, y la advertencia, ya recordada por Ravasini, sobre la traducción que intenta «reintegrare il più possibile per il lettore italiano i valori comici assoluti del testo [...] i giochi di parole e i nomi comici» y que se considera «nuova e diversa» con respecto a la de Bodini (Cervantes 1990, 19 y 10). Los demás dejan el metatexto libre de cualquier comentario.

Pero vayamos al análisis de los contextos de producción. Abre el siglo la traducción de Giannini (1915), para la editorial Carabba, cuyo producto será punto de referencia para muchos de los traductores posteriores, que, como Montale y Bodini, incluso lo declaran. El hispanista pisano, conocido también por sus manuales de gramática española (Ripa 2014), ya se había enfrentado con la escritura cervantina en 1912, traduciendo, para la editorial Laterza, seis *Novelas ejemplares*, que, en cierto sentido, inauguraron su labor

³ A la traducción (Cervantes 1946, 20-32) le antecede también el estudio «Miguel Cervantes e la sua opera» de Alberto Perrini (Cervantes 1946, 3-10). Lamentablemente, esa edición presenta unas cuantas erratas.

de traductor y divulgador de la cultura española (y catalana) en la península. Posteriormente, se acercó a los entremeses, mientras que en 1923 Sansoni dio a la imprenta el primer tomo de su traducción del *Quijote*, que se completó en 1927 con el cuarto y último. El dato tiene importancia por la contigüidad cronológica y por la apropiación del estilo de Cervantes en su labor traductora.

Blakesley (2013) se detuvo en Montale traductor, cuya labor fue motivada en un principio por necesidades económicas, a raíz de su despido en 1938 de *Il Gabinetto Viesseux* por no adherirse al partido fascista. Curiosamente, Montale apreciaba sobremanera algunas de sus traducciones. Entre estas, los *Entremeses* cervantinos, que merecieron también los elogios de Croce. Ahora bien: por declaración del poeta en una carta a Gianfranco Contini, Montale expresa no solo su desconocimiento del español, sino manifiesta que su labor consistió en revisar la traducción de Giannini (Blakesley 2013, 115-17). Bompiani acoge los tres entremeses cervantinos en un momento cultural aperturista, después de la década de los Veinte, que, en cambio, representó un período intransigente y nacionalista. A la editorial milanesa, en estos años, va estrechamente ligado el nombre de Elio Vittorini (Ferretti 1992; Ragone 1999; Cogo 2012), quien promovió desde finales de los años Veinte muchas operaciones editoriales antes en Mondadori y luego en Bompiani. El volumen preparado por el escritor siciliano, *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, ve la luz el mismo año que *Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti*, al cuidado de Carlo Bo. Esa notable operación editorial no pasó desapercibida. En efecto, veinte años después tanto la milanesa Mursia, como Einaudi, promueven en 1971 y 1972 todo Cervantes entremesil con la traducción, respectivamente, de Milanese y de Bodini.⁴

Precedentemente, debe destacarse la citada «Riduzione e traduzione di Leo Marinasco», publicada en 1946 con otros textos, y en 1964 el impreso de la editorial palermitana Ando, en el cual se proponen seis entremeses cervantinos *ad usum delphini*, es decir, para el contexto escolar, que, sin embargo, están sin traducir al italiano. Pese a no poder contabilizarse entre las traducciones, el volumen, que Ravasini no logró ver, resulta interesante por su traducción de los títulos, consignados en la introducción, y por el uso de notas en italiano en casos de dificultad de compresión. La «Prefazione» de Emilia Smergani aclara las intenciones editoriales:

La presente edizione di sei Intermezzi scelti di Miguel de Cervantes, che vede la luce nel IV centenario della sua nascita, vuole essere un modesto omaggio alla memoria dell'immortale

4 Sobre la labor traductora de Bodini, véase De Benedetto, Ravasini 2015.

Autore del «Quijote». Destinata principalmente ai giovani delle scuole, non si è creduto opportuno ne facessero parte, perché non adatti, gl'Intermezzi «El Rufián viudo» («Il bravaccio vedovo»), «La cueva de Salamanca» («L'antro di Salamanca»); «El viejo celoso» («Il vecchio geloso»). Pure di questi però, come degli altri di cui viene pubblicato e annotato il testo, si troverà un breve riassunto nell'*Introduzione* che è in italiano perché possa essere letta anche da chi, pur non conoscendo la lingua di Cervantes, conosce ed ammira il Capolavoro del Grande Spagnolo ed al quale forse gli piacerà accostarsi anche come autore drammatico.

Le note al testo, invece, tranne nei casi in cui non se ne sia ritenuta necessaria la traduzione, sono in spagnolo, affinchè chi legge si abitui a spiegarsi e ad esprimere il pensiero dell'Autore nella lingua originale.

Palermo, dicembre 1947

E.S.

(Cervantes 1964, 1)

Con la autocensura de los entremeses más procaces y el elogio, en nota, de la traducción de Giannini, considerada una «buona traduzione italiana» (Cervantes 1964, 1), tienen cabida en esta publicación: *Il giudice dei divorzi*, *L'elezione dei sindaci di Daganzo*, *La sentinella all'erta*, *Il finto biscaglino*, *Il quadro delle meraviglie* y el entremés atribuido *Los habladores / I chiacchieroni*. La discrepancia entre la fecha de la «Prefazione» y la del impreso se debe a que la operación se promovió a raíz del IV Centenario del nacimiento de Cervantes y que luego, por motivos desconocidos, se publicó más tarde.

Finalmente, la editorial turinesa UTET promueve en 1966 en su «Collana di traduzioni. I grandi scrittori stranieri» el volumen misceláneo de Cervantes que aúna tres novelas ejemplares y el entremés de *El viejo celoso*, a cargo de Pellegrini y Martinengo. A partir de los años Setenta, al lado de reimpresiones o reediciones, seguirán otros proyectos en diferentes editoriales romanas (Bulzoni, Lucarini, Instituto Cervantes-Centro Teatro Classico) con los que se alcanza la década de los Noventa.

Piedra de toque de nuestra indagación es la comicidad entremesil y, en particular, la de tipo verbal, visible en la onomástica y en los calificadores apelativos, así como en los juegos de palabras, que no excluyen chistes referenciales. Dando por sentado la literatura sobre la configuración del género, nuestro marco metodológico remite principalmente a Delabastita (1993) y a la TGHV de Attardo (2017) y Raskin.

2 De la onomástica y los calificadores apelativos a los juegos

Si los tres entremeses se configuran a través de tipos fácilmente trasladables al contexto italiano (el soldado, el sacristán, la fregona de *La guarda cuidadosa*; el mundo de la farándula y del gobierno de una aldea de *El retablo de las maravillas*; la alcahueta y el viejo impotente de *El viejo celoso*) por su correspondencia en la literatura autóctona desde los albores del teatro moderno, así como lo son los engaños y burlas o la ridiculización de un personaje desde la *novella* a la *Commedia dell'Arte*, en dos de los tres⁵ entremeses analizados Cervantes amplifica la carga cómica por medio de la elección de nombres parlantes y burlescos. El mecanismo viene de la Antigüedad y recorre siglos y geografías.

Tabla 1 Onomástica

<i>El retablo de las maravillas</i>	
Rabelín	Ribechnino (Giannini, Montale, Bodini) Chitarrino (Milanese) Rabelín (Socrate) Culin/Culín (Spada) Ribellino (De Salvi)
Benito Repollo	Benito Repollo (Montale, Socrate, De Salvi) Benedetto Rogoglio (Giannini) Benito Broccolo (Milanese) Benito Cavolfiore (Bodini) Benito Cavoletto (Spada)
Juan Castrado	Juan Castrado (Montale, Socrate) Giovanni Castrato (Giannini, Milanese, Bodini, Spada, De Salvi)
Pedro Capacho	Pedro Capacho (Montale, Socrate) Pietro Capaccio (Giannini) Pietro Corbello (Milanese, Bodini) Pietro Cappone (Spada) Pietro Capoccia (De Salvi)
<i>El viejo celoso</i>	
Cañizares	Cañizares (Giannini, Pellegrini, Milanese, De Salvi) Cannizares (Montale) Cannicchio (Bodini) Steccatelli (Spada)
Hortigosa	Hortigosa (Giannini, Montale, Milanese, De Salvi) Ortigosa (Pellegrini) Orticosa (Bodini) Orticaglia (Spada)

⁵ Desatendemos, por su escasa presencia escénica, el peso onomástico del nombre Grajales de *La guarda cuidadosa*, derivado de «grajo», que todos traducen con «cornacchia», excepto Socrate, quien conserva coherentemente todos los nombres en español.

Las traducciones del siglo XX oscilan entre la conservación del nombre original o su adecuación fonética y su traslación al italiano, al fin de mantener la riqueza de significado y el efecto cómico en una traducción *target-oriented*. En la naturalización de los nombres propios, además, debe considerarse vinculante, para algunas publicaciones, la política lingüística fascista. En *El retablo de las maravillas* el músico lleva el nombre de un instrumento musical muy apreciado por los antiguos juglares: el *rabel*, la *ribeca* en italiano, que, además, tenía una versión más pequeña y de tono más agudo, el *ribechino*, *rebecchino* o *ribecchino* (GDLI). Cervantes bautiza al personaje, el cual debía también ser un actor de baja estatura y menudo, utilizando el diminutivo: Rabelín. La misma estrategia adoptan Giannini, Montale y Bodini,⁶ mientras que De Salvi aplica el diminutivo italiano al nombre español del instrumento, Ribellino, con el riesgo de producir cierta ambigüedad por su cercanía al sustantivo *ribelle*. Si Milanese opta por aplicar el sufijo a un instrumento más conocido, la guitarra, Spada se distancia por completo del significado originario, optando por la forma Culin, a veces con acento, otras sin, en la sílaba final. Un regionalismo lombardo que, además de su significado literal, hace referencia al extremo entre el tallo y el cáliz de la copa (Cherubini) y que puede usarse traslaticiamente para indicar la poca cantidad. No hay rastro en las notas del criterio adoptado para esta solución intensificadora del elemento burlesco. Sea como sea, el personaje es objeto de burlas y maltratos tanto por parte de los cómicos, como por parte del alcalde del pueblo Benito Repollo, cuya onomástica es evidentemente ridícula y así lo evidencian los traductores adoptando estrategias similares.⁷ Nombres burlescos tienen también el regidor Juan Castrado y el escribano Pedro Capacho. Este último ofrece mayor variedad de soluciones, por el uso, literal y figurado, del término, pues «capacho» remite, por un lado, al recipiente o capazo que se solía llevar encima de la cabeza y, por otro, al engañoso. En italiano «corbello» conserva dos significados, el «recipiente rotondo di stecche di legno o vimini» y los testículos (GDLI) que se suelen usar metafóricamente para tildar al bobo o «minchione». De ahí, la solución de Milanese y Bodini. En

⁶ Ulterior acercamiento al destinatario se nota en Giannini, el cual lo introduce en las *dramatis personae* como «Il suonatore di ribeca, o Ribechino» frente a Montale, quien en cambio le antepone el artículo determinativo, «Il ribechino».

⁷ A veces, se alude a estas figuras a través de su cargo administrativo: el alcalde Repollo se permuta en «podestà» (Giannini, Montale, De Salvi) o «sindaco» (Milanese, Bodini, Socrate), con la excepción del préstamo en Spada; el regidor Juan Castrado oscila entre «conservatore» (Giannini, De Salvi), «reggente» (Bodini), «assessore» (Milanese, Socrate) y «consigliere» (Spada), mientras que el escribano se traduce con «cancelliere» (Milanese, Bodini, Spada), «notaio» (De Salvi)/ «notaro» (Giannini), «scriba»/ «scrivano» (Montale) o «segretario» (Socrate).

cambio, De Salvi focaliza la atención en la dimensión de la cabeza del personaje, «Capoccia». Spada parece jugar con la paronomasia acercando «Capacho» a «Cappone», con dudoso éxito, a nuestro modo de ver, debido precisamente al desplazamiento semántico.

Que los nombres tuviesen relevancia en la configuración cómica de *El retablo de las maravillas* lo demuestra su uso para chistes erótico-sexuales. ¿Qué podía pensar el público aurisecular de un hombre apellidado Castrado quien alardea de sus padres, siendo el uno castrado y la otra «macha»?

Ej. 1

Juan Castrado me llamo, hijo de **Antón Castrado** y de **Juana Macha**; y no digo más en abono

io mi chiamo Giovanni Castrato, figlio di **Antonio Castrato** e **Giovanna Maccia**. Né dico altro per mallevaduria e sicurtà. (Giannini)
mi chiamo Juan Castrado, figlio di **Anton Castrado** e di **Juana Maha** [sic], e piú non aggiungo a garanzia, sicuro di [...]. (Montale)
io mi chiamo Giovanni Castrato, figlio di **Antón Castrato** e di **Juana Marcha** e non aggiungo altro a garanzia ed assicurazione. (Milanese)

Mi chiamo Giovanni Castrato e sono figlio di **Antonio Castrato** e **Maria Maschio**, e non dico altro!, nella garanzia e nella fiducia. (Bodini)

io mi chiamo Juan Castrado, figlio di **Antón Castrado** e di **Juana Macha**. E non ho bisogno di dire altro a garanzia e assicurazione. (Socrate)

Giovanni Castrato mi chiamo, figlio di **Antonio Castrato** e **Giovanna Maschia**: e non dico altro. (Spada)

io mi chiamo Giovanni Castrato, figlio di **Antonio Castrato** e **Giovanna Marcia**: non aggiungo altro a garanzia. (De Salvi)

En este caso, solamente Bodini y Spada logran el efecto humorístico con una traducción literal del apellido. En los restantes casos, sin excluir posibles erratas (Montale), la comicidad se desvanece. Y aún más para la solución Marcia (De Salvi) / Marcha (Milanese), que desliza el significado hacia la putrefacción o, según se pronuncie, al acto de marchar y hace sospechar una filiación textual entre ambos. O mejor, la adopción de un mismo prototexto, pues la variante «Marcha» aparece en el texto español al final de la edición de De Salvi (Cervantes 1993, 186).

La tendencia a la traducción de los nombres parlantes por estrategias de sufijación se confirma también en *El viejo celoso*, con Cañizares y Hortigosa. El apellido del primero deriva de «caña», que del italiano «canna» o, del más específico, «stecca» da lugar a algunas realizaciones. Similarmente, la alcahueta Hortigosa, nombre

fácilmente asimilable al homófono «Ortiga», conserva en italiano ese carácter urticante (Pellegrini, Bodini) hasta incluso marcarse despectivamente (Spada).

Si la reseña de las traducciones italianas evidencia una adecuada atención hacia la comicidad de la onomástica, también debe anotarse su asistemática, pues algunos traductores desatienden, o no se percatan, del potencial burlesco de ciertos nombres.

En la orquestación cómica de los entremeses tiene relevancia la virulencia verbal, que suele manifestarse a través de calificadores apelativos, exclamaciones y maldiciones, y, a menudo, va de la mano de la onomástica. El músico de *El retablo de las maravillas* suscita la ira del alcalde Benito Repollo tanto por su físico, como por su escasa habilidad armónica. De ahí la ristra de maldiciones con que, a menudo, se le interpela.

Ej. 2

¡Válgate el diablo por **músico aduendado** y qué hace de menudear sin cítola y sin son! [...] ¿Dios te había de enseñar, **sabandija**? [...] ¡No toque más, **músico de entre sueños**, que te romperé la cabeza!

Ti porti il diavolo, **sonatore spiritato** qual sei, e che ti faccia piroettare senza cetra e senza suono! [...] Iddio aveva a insegnarti, **serpente**? [...] Tu non suonar più, **suonatore di cartapesta**, se no ti rompo il capo. (Giannini)

Il diavolo ti pigli, **musico** che strimpelli senza strumento e senza suono! [...] Proprio Dio doveva insegnarti, **vermiciattolo**? [...] Basta, **musico della malora**, o ti rompo la testa. (Montale)

Il diavolo ti porti, **suonatore stregato** che sei! E cosa continua a strimpellare senza ritmo né suono! [...] Dio te l'ha insegnato, eh, **serpente**? [...] e tu, smettila di suonare, **suonatore ti vedo e non ti vedo**, se no ti spacco la testa! (Milanese)

Che il diavolo ti porti, **sonatore dannato**, che non fai che ripetere la stessa lagna senza né ritmo né suono. [...] Dio doveva insegnare proprio a te, **verme**? [...] Non sonare più, **sonatore incorporeo**, o ti romperò la testa. (Bodini)

Vattene in malora col diavolo da quel **suonatore indemoniato** che sei! E seguita a strimpellare, sai! [...] Ah, adesso è Dio che t'ha insegnato, **brutto scorfano**! [...] E smettila di suonare, tu, **suonatore da dormiveglia**, che si vede e non si vede, sennò ti spacco la testa! (Socrate)

Smemtila di suonare, tu, **musicante da incubo**, sennò ti spacco la testa! (Spada)

Ti si porti il diavolo, **musicista della malora**. Continua a strimpellare senza ritmo né suono! [...] Dio te l'ha insegnato, **serpentello**? [...] E tu smettila di suonare, altrimenti ti spacco la testa, **suonatore di sonnolenze**! (De Salvi)

Si «menudear», «hacer y ejecutar algo muchas veces, repetidamente» (DRAE), apunta a «tocar» pero sin instrumento ni sonido, por lo que el músico resulta fantasmal como si fuera embrujado, un duende o una producción de la mente adormilada, la complejidad de matices y concatenación de imágenes obliga a una selección de significados para conservar tanto el acto ilocutivo, como el efecto cómico-hiperbólico y la violencia expresiva. Está clara la tendencia de los traductores hacia el mantenimiento del acto de habla, pues todos acentúan la fuerza de la imprecación. Meridiana es, a este respecto, la variedad de soluciones para *sabandija*. Más complicado es conservar la carga semántica que entrelaza la maldición con los apóstrofes, sobre todo el último. Giannini desvía el significado despectivo hacia el hombre sin carácter, un pelele, neutralizando el nexo con la referencia anterior; una omisión parcial se encuentra en Montale, quien, en cambio, conserva muy bien la eficacia ilocutiva; Socrate, al traducir literalmente la expresión española considera, con razón, necesaria una amplificación, «che si vede e non si vede», que remita a la inconsistencia física y melódica del músico, así como al contexto dramático (estamos casi al final del entremés); Spada, que, por otra parte, omite los fragmentos anteriores, conecta lo onírico con la connotación despectiva, mientras que De Salvi opta por declinar hacia el gimoteo y el adormilamiento que produce. Evidencia la dificultad de traducción de este segundo calificador Bodini, quien ve la necesidad de añadir una nota a su solución (quizás la menos acertada): «Sarebbe in realtà 'sonatore da dormiveglia'; Ribechino è infatti così piccolo che sembra un'apparizione fra sogno e veglia, ciò a cuiabbiamo mirato traducendolo con 'incorporeo'» (Cervantes 1972, 141). En todos, claramente, se percibe la tensión por conservar la cohesión textual creada por Cervantes; y si Montale no tuvo delante de sí el texto español, reformuló con acierto la propuesta de Giannini haciéndola más inmediata y comprensible.

Ej. 3

Ven acá, **motilón arrastrado**; respóndeme a esto que preguntarte quiero.

Vieni qui, **laico miserabile!** Rispondi un po' a questa domanda [...] (Giannini)

Vieni qui, **laico straccione**: rispondi a quel che ho da chiederti. (Montale)

Vieni qui, **miserabile!** Innanzitutto non credo una parola di quello che dici. (Marinasco)

Stammi a sentire, **laico straccione**, rispondi a quel che ti voglio chiedere. (Milanese)

Vieni qua, **converso della malora**; rispondi a quello che voglio chiederti. (Bodini)

Vieni qua, **laico straccione**, vieni qua! Ti voglio domandare una cosa (Socrate)

Vieni qua, **schiericato d'un converso**; ti voglio domandare una cosa. (Spada)

Vieni un po' qua, **laico miserabile**. Rispondi alla mia domanda (De Salvi)

Cuando en *La guarda cuidadosa* al sacristán, rival del soldado, se le tacha de «motilón arrastrado», se combina un coloquialismo por *lego, seglar* con un calificador, cuyo significado oscila entre *desastrado, rastrero y bribón* (DRAE). El contexto, por otra parte, especificaba, a través de una referencia litúrgica anterior, «cantar la Epístola» (Cervantes 2020, 161), que el personaje no pertenecía a las órdenes cléricales y, por lo tanto, podía casarse. La dominante percibida por todos, con la excepción de Marinasco,⁸ reside en el estado de *lego*, traducido, mayoritariamente, con «laico» (Giannini, Montale, Socrate, De Salvi), mientras que la solución «schiericato» (Spada) conserva incluso la alusión al corte de pelo ínsita en el término «motilón». Por otra parte, Bodini adopta una equivalencia, no exenta de cierta ambigüedad, pues remite a la tercera acepción de «converso» que define al «uomo passato a professione monastica in età adulta (Treccani); in seguito, con l'elevazione dell'ordine monastico al grado sacerdotale, fratello laico che, nelle comunità monastiche, attendeva a servizi profani e a lavori manuali». Cada elección provoca la adopción de otros sintagmas para reproducir la visceralidad del vocativo despectivo y del acto de habla.

Ej. 4

¡Pux, pux, pux, **viejo clueco, tan potroso como celoso** y el más celoso del mundo!

Puah! puah! **vecchio cadente, vecchio ernioso quanto geloso;** il più geloso del mondo, anzi! (Giannini)

Puah! **Vecchio rammollito, ernioso e geloso**, e geloso più di ogni altro al mondo! (Montale)

Puah, puah, puah! **Vecchio cadente, tanto ernioso quanto geloso;** anzi, il più geloso al mundo! (Pellegrini)

Puah, puah! **vecchio chioccio, ernioso e altrettanto geloso,** il più geloso del mundo! (Milanese)

Sciò, sciò, sciò, **vecchio balogio, che ha più ernie che gelosie,** benché sia l'uomo più geloso del mundo. (Bodini)

⁸ Asimismo, debe notarse la reformulación, inexistente en el prototexto, del discurso del soldado.

Pussa via, **brutto vecchiaccio, con la tua ernia grande come la tua gelosia**, che è la gelosia più grande del mondo! (Spada)
Puh, puh, puah! **Veccio bacucco, tanto ernioso quanto geloso**, il più geloso del mondo! (De Salvi)

Al principio de *El viejo celoso*, la criada alude a su amo definiéndolo «viejo clueco, tan potroso como celoso». Si «potroso», es decir, el «que tiene potra o hernia» no presenta grandes dificultades -sí, en cambio, las tiene la oración comparativa-, el adjetivo «clueco», un coloquialismo para indicar a la persona que está «muy débil y casi impedita por la vejez» (DRAE) ofrece un abanico de soluciones interesantes. Destaca Bodini con un toscanismo, «balogio» («Meleno, infiacchito, intorpidito per qualche indisposizione o preoccupazione», Treccani) y la oración comparativa de superioridad (frente a la cervantina de igualdad), y la simplificación, en aras de una más accesible comprensión de Montale. Con «vecchio bacucco» De Salvi halla una equivalencia en vigor en la actualidad para definir a la «persona assai vecchia e rimbecillita dall'età» (Treccani), mientras que Milanese opta por una traducción literal que señala al afán protector del marido celoso.

3 Los juegos de palabras

El resorte cómico de los juegos de palabras y de los chistes es muy habitual en la comicidad entremesil. En *La guarda cuidadosa*, el soldado espanta a quienquiera se acerque para hablar con Cristinica, incluso a los vendedores de mercería.

Ej. 5

Cristina. Hola, Manuel, ¿traéis **vivos** para una camisa? [...]
Soldado. Ya se fue Manuel, **señora** de los **vivos** y aun señora de los **muertos** [...]

Cristina. (si affaccia) Ehi, Manuele, ce ne hai **bigherini** per camicie? [...]

Soldato. Manuele se n'è andato, **signora bella dei bigherini e signora anche dei poverini**. (Giannini)

Cristina. (Alla finestra). Olà, Manuel! Hai delle **fettucce** per profilare la biancheria? [...]

Il soldato. Manuel non c'è più, **signora dei pizzi e dei pazzi**. (Montale)

Mercante. Vado dalla padrona di questa casa che mi ha ordinato delle **fettucce** per profilare la biancheria. [...]

Soldato. Oh, Cristina, che mi fai fare! Tu stella della mia disperazione invece di essere la stella polare della mia speranza! (Marinasco)

Cristina. (alla finestra) Ehi, Manuel, avete **vivagni** da filettar camicie? [...]

Soldato. Manuel se n'è andato **signora dei vivi e dei morti**. (Milanese)

Cristina. Ehi, Emanuele! Avete **cordoncini** per camicie? [...]

Soldato. Emanuele se n'è andato, **signora dei vivi, nonché dei morti**. (Bodini)

Cristina. Ehi, Manuel! Ce n'hai un po' di **vivagno** per camicie? [...]

Soldato. Manuel se l'è già filata via, **signora mia dei vivagni, anzi dei vivi nonché dei morti**. (Socrate)

Cristina. Ehi, Manuel! Hai de **vivagni** per camicie? [...]

Soldato. Manuel se n'è già andato, **signora dei miei vivagni, dei vivi nonché dei morti**. (Spada)

Cristina. (Si affaccia) Ehi, Manuel, ne hai di **passamano** per camicie? [...]

Soldato. Manuel è andato via, **signora bella dei passamano e dei casciamorti**. (De Salvi)

El juego de palabras se establece entre «vivos», es decir, el «filete, cordoncillo o trencilla que se pone por adorno en los bordes y en las costuras de las prendas de vestir» (DRAE), y el homógrafo referido a personas, que da pie al vocativo, «señora de los vivos y de los muertos». Puesto que en italiano no se da ningún equivalente que permita conservar el juego,⁹ los traductores han tenido que intentar compensar la pérdida a través de diferentes soluciones. Si se atiende al tecnicismo, según Treccani, las soluciones más acertadas son, en orden decreciente, «bigherino» (Giannini), «cordoncino» (Bodini) y «passamano» (De Salvi); se alejan «fettuccia» (Montale), más inteligible por ser léxico de frecuencia, y «vivagno» (Milanese, Socrate, Spada), que, en cambio, permite reproducir el juego fónico por la coincidencia de la raíz. Si el contexto puede aclarar la especificidad terminológica, aunque se pierda el juego fónico, el efecto cómico de la réplica se preserva eficazmente en Giannini y Montale compensándolo con otros juegos fónicos -la rima para el primero, la paronomasia para el segundo- o con una repetición que acerque los dos términos (Socrate) o con una acentuación del aspecto coloquial ínsito en el uso del posesivo (Socrate, Spada). De Salvi, en cambio, recrea otra correspondencia *target-oriented*

⁹ En italiano, podría pensarse en *taglio vivo* o *tessuto vivo*, que en el sector textil hacen referencia al corte de tela sin dobladillo. En esta eventualidad (pasamos de un sustantivo a un adjetivo) haría falta reformular totalmente el juego.

para reincidir en el contexto situacional, ya desligada del texto original y, creemos, fundada en la ambivalencia de «passamano» y en la formación de palabras por composición. En cambio, Marinasco adapta el diálogo a raíz de la eliminación de las figuras femeninas del tablado, condensando en la réplica del mercader la información sobre su aparición en escena (la pregunta de Cristina es ahora una afirmación del vendedor) y sustituyendo la alocución del soldado con una invocación anterior en el prototexto: «Oh estrella de mi perdición, antes que norte de mi esperanza» (Cervantes 2020, 166).

Ej. 6

Chanfalla. [...] es muy buen cristiano y hidalgo de **solar** conocido. [...] Benito. De **solar**, bien podrá ser, mas de **sonar**, abrenuncio.

Cianfaglia. [...] per vero è cristiano proprio schietto e fidalgo di buon **seme**. [...]

Benedetto. Di buon **seme** potrà essere, ma di buon **suono**, *abrenuncio*. (Giannini)

Chanfalla. [...] è un cristiano autentico e un hidalgo di buon **nome**. [...]

Benito. Ci sarà il **nome**, ma quanto ai **suoni**... *abrenuncio*. (Montale)

Cianfaglia. [...] è un buon cristiano e di **famiglia onorata** e conosciuta. [...]

Benito. Di buona **famiglia** può darsi che sia, ma di buon *suono*, *abrenuncio!* (Milanese)

Cianfaglia. [...] è un cristiano vecchio e figlio di **casata** ben nota. [...]

Benito. Per la **casata**, passi; ma per il **suono**, *abrenuncio*. (Bodini)

Chanfalla. [...] è cristiano schiettissimo e hidalgo di lignaggio **ben noto**. [...]

Repollo. Quanto a ‘**ben noto**’, può essere, ma quanto a **note**, *abrenuncio*. (Socrate)

Cazzarra. [...] è un cristiano vecchio e viene da un lignaggio ben **noto**. [...]

Cavoletto. Quanto a ‘**ben noto**’ potrà anche essere ma quanto alle ‘**note**’ *abrenuncio*. (Spada)

Cianfaglia. [...] è un cristiano purosangue e hidalgo di **razza** conosciuta! [...]

Repollo. Sarà **puro** di **razza**, ma di **suono** ho i miei dubbi. (De Salvi)

Otro juego se ofrece para las cualidades del músico que, además de ser «buen cristiano» es «hidalgo de solar conocido», lo que lleva a la réplica cáustica de Benito fundada en la paronomasia *solar-sonar*.

Notable el intento de conservación de juego fónico de Giannini (*di buon seme-di buon suono*), de Socrate (*ben noto-note*) y Spada (*ben noto-'note'*), quien debía tener su traducción delante, mientras que los demás traductores consideran imprescindible el efecto ilocutivo y opositivo, alcanzado por medio de estructuras fijas y coloquiales: *passi... ma.*

Ej. 7

tenía **casa** y busqué **casar**, estaba **posado** y **desposeíme**.

Ce l'avevo la **casa** e cercai **accasarmi**; vivevo **riposato** e mi **sposai!** (Giannini)

Avevo la mia **casa** e volli **accasarmi**, vivevo al sicuro e volli prender moglie... (Montale)

avevo **casa** e volli **accasarmi**; vivevo in pace e mi **sposai** (Pellegrini)

avevo la mia **casa** e mi son voluto **accasare**, vivevo **posato e tranquillo** e mi son **sposato**. (Milanese)

Avevo **casa** e volli **accasarmi**; ero **sposato** [sic] e mi **sposai**. (Bodini)

avevo la mia **casa**, e mi sono voluto **accasare**; vivevo **tranquillo e riposato**, e mi sono voluto **sposare**. (Spada)

una **casa** ce l'avevo e mi **accasai**; ero **calmo e posato** e mi **sposai**. (De Salvi)

El viejo celoso es un entremés impregnado de alusiones eróticas, más o menos explícitas. Al relatar el origen de sus afanes, el impotente Cañizares concluye su discurso con una cláusula fundada en la paronomasia y en oraciones coordinadas. Considerando que en italiano el juego fónico podía reproducirse con *casa-accasare* y *posato-sposare*, el escollo parece encontrarse en conservar el efecto braquiológico, la concisión de la sentencia. De ahí, que la redundancia adjetival (Spada, De Salvi) y la probable errata de Bodini restan, creemos, fuerza a la expresión.

Ej. 7

Compadre. Y con razón se puede tener ese temer, porque las mujeres querían gozar **enteros** los frutos del matrimonio.

Cañizares. La mía los goza **doblados**.

Compare. E c'è da averla codesta paura, perché le donne i frutti del matrimonio vorrebbero goderli **tutti**.

Cañizares. La mia li gode il **doppio**. (Giannini)

Il compare. Avete ragione di temere, perché le donne vogliono goderseli per **intero** i frutti del matrimonio.

Cannizares. La mia li gusta **raddoppiati**. (Montale)

Compare. E ben fondata si può ritenere questa paura, perché le donne vorrebbero godere interi i frutti del matrimonio.

Cañizares. La mia li gode **doppiati**. (Pellegrini)

Compare. È ben fondata codesta paura, poiché le donne vorrebbero goderseli per **intero** i frutti del matrimonio.

Cañizares. La mia li gode **in modo particolare**. (Milanese)

Compare. È un timore ben giustificato, perché le donne i frutti del matrimonio vorrebbero goderseli **intieri**.

Cannicchio. La mia se ne gode il **doppio ma non son quelli veri**. (Bodini)

Compare. Ha ragione ad avere questa paura, perché le donne il frutto del matrimonio vorrebbero goderselo per **intero**.

Steccatelli. Nel mio caso più che intero è **piegato in due**. (Spada)

Compare. È più che giusto temere questo, perché le donne vogliono goderli **tutti** i frutti del matrimonio.

Cañizares. La mia li gode il **doppio**. (De Salvi)

Contiene valencia erótica también el adjetivo *doblados* si referido a los frutos del matrimonio. Al lado de *duplicar*, el verbo *doblar* (y participio con valor adjetival) también equivale a *plegar*, *torcer*, «causarle a alguien gran quebranto» o incluso «tocar a muerto» (DRAE); el adjetivo, en cambio, en su tercera acepción apunta a quien «demuestra algo distinto y contrario de lo que se piensa y se siente» (DRAE). El juego se establece con el adjetivo *enteros*, cuyo sentido primario es el de oposición por cantidad; el subliminal, en cambio, necesita una explicitación en italiano. Indudablemente, a la hora de interpretar la réplica, los elementos suprasegmentales ayudarían a marcar el significado del adjetivo, pero, si atendemos al solo texto, la solución más meridiana para la reproducción del efecto cómico le corresponde a Spada.

4 Conclusiones

Los límites del presente trabajo impiden dar cuenta sistemática y exhaustiva de todo el humor verbal de los entremeses cervantinos y valorar, cuantitativa y cualitativamente, los resultados de su traslación al italiano. Asimismo, quedan aspectos por considerar, como, por ejemplo, el análisis comparativo de las traducciones contemporáneas de otros textos cervantinos, a veces a cargo de esos mismos traductores (piénsese, para *El viejo celoso*, en la traducción de *El celoso extremeño*), o el de las formas de compensación adoptadas en caso de neutralización del juego de palabras o, finalmente, el estudio de la relación entre el producto y las políticas lingüístico-editoriales a lo largo del siglo XX, máxime por lo que respecta a

la traslación del léxico erótico o de las palabras malsonantes. Sin embargo, ese ramillete de ejemplos da testimonio de la indudable tensión por reproducir el efecto cómico en la onomástica y en los calificadores (ejemplos 1-5), así como en los juegos de palabras (ejemplos 5-8, donde prima la estrategia pun > pun o pun > punoid), de los intentos de precisión terminológica que, a veces, restan eficacia al potencial cómico del léxico y, finalmente, del proyecto traductor de cada editorial.

Bibliografía

- 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, 17-45. Biblioteca di Rassegna iberística 20. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/003>.
- Attardo, S. (ed.) (2017). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York; London: Routledge.
- Cogo, F. (2012). *Elio Vittorini editore, 1926-1943*. Bologna: Clueb.
- Bazzarelli, M.G.; Francioni, M.; Moscadelli, S. (2018). «Il fondo archivistico ‘Mario Verdone’ conservato presso la Biblioteca comunale degli Intronati di Siena». Moscadelli, S. (a cura di), *Mario Verdone (1917-2000). Lo sguardo oltre lo schermo*. Siena: Accademia Senese degli Intronati, 127-65.
- Blakesley, J. (2013). «Montale’s Second Hand Translation». *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura*, 15(1), 115-33.
- Cervantes, M. de (1915). *Gl’intermezzi*. Tradotti e illustrati da Alfredo Giannini. Lanciano: R. Carabba.
- Cervantes, M. de (1941). *Tre intermezzi*. Trad. di E. Montale. Vittorini, E. (a cura di), *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*. Milano: Bompiani, 93-138.
- Cervantes, M. de (1946). *La guardia vigilante. Intermezzo di Miguel di [sic] Cervantes Saavedra*. Riduzione e traduzione di Leo Marinasco – *Qualcosa di grande*, un atto umoristico di Gianfranco D’Aronco – *Questo o quello*, un atto satírico pirandelliano di Pietro Gulino – *In vino veritas*, una scena di Carlo Contini. Roma: Editrice AVE.
- Cervantes, M. de (1964). *Entremeses: sei intermezzi scelti*. Introduzione e note a cura di E. Smergani. Palermo: Ando.
- Cervantes, M. de (1966). *L'estremegno geloso – La spagnola inglese – La signora Cornelia – Intermezzo del vecchio geloso*. Intr. di S. Pellegrini, trad. di S. Pellegrini e A. Martinengo. Torino: UTET.
- Cervantes, M. de (1971). *Gli intermezzi*. Trad. di G. Milanese. *Tutte le opere*. Milano: Mursia & C., 1211-308.
- Cervantes, M. de (1972). *Intermezzi*. A cura di V. Bodini. Torino: Einaudi.
- Cervantes, M. de (1978). *La guardia vigilante. Il quadro delle meraviglie*. Trad. e introduzione di M. Socrate. Roma: Bulzoni editore.
- Cervantes, M. de (1990). *Intermezzi*. A cura di R. Rossi, trad. di V. Spada. Roma: Lucarini.
- Cervantes, M. de (1993) [ma 1994]. *Intermezzi*. Versione italiana di G. De Salvi, introduzione di R. Gubern, con un saggio di E. Asensio. Roma: Instituto Cervantes – Centro Teatro Clásico.
- Cervantes, M. de (2020). *Entremeses*. Ed. por A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Cherubini, F. (1839). *Vocabolario milanese-italiano*. Milano: Regia Stamperia, I. A-C.

- De Benedetto, N.; Ravasini, I. (2015). *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone.* Lecce: Pensa Multimedia.
- Delabastita, D. (1993). *There's a Double Tongue*. Amsterdam; Atlanta, Rodopi.
- DRAE = *Diccionario de la Real Academia Española* (2014). Madrid: RAE. <http://www.rae.es/>.
- Ferrara, P. (a cura di) (2004). *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, vol. 1. Roma: Ministero per i Beni e le Attività culturali.
- Ferretti, G.C. (1992). *L'editore Vittorini*. Torino: Einaudi.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET. <https://www.gdli.it/>.
- Hurtado Albir, A. (2014). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. 7a ed. Madrid: Cátedra.
- Ragone, G. (1999). *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*. Torino: Einaudi.
- Ravasini, I. (2015). «Tradurre la comicità. Gli Entremeses di Cervantes nelle traduzioni italiane del Novecento». De Benedetto, Ravasini 2015, 119-54.
- Ripa, V. (2014). «Alfredo Giannini y sus manuales de gramática española». San Vicente, F.; Hériz, A.L. de; Pérez Vázquez, M.E. (eds), *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticográficas*. Bologna: Bononia University Press, 241-62.
- Treccani = *Vocabolario Treccani*. <http://www.treccani.it/vocabolario>.