

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

La duchessa di Urbino (1967) de Ruggero Jacobbi, una ‘libre reducción’ de *La boba para los otros y discreta para sí* de Lope de Vega

Arianna Fiore

Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract On 11 July 1967 opened in Pisa *La duchessa di Urbino*, a free reduction of *La boba para los otros y discreta para sí* by Lope de Vega, written around 1630 and published in 1635 (*Parte XI*). Ruggero Jacobbi, author of the adaptation, also translated and directed it. To date, despite the 2003 publication of Jacobbi's text edited by Anna Dolfi, there is a lack of studies aimed at translation and adaptation strategies, as the concentration in two acts, the insertion of a dramatic frame, the cuts and additions, the reorganization of the characters and the linguistic registers, the strategies for reworking the text from verse to prose. The present intervention aims to fill this gap.

Keywords *La duchessa di Urbino*. Ruggero Jacobbi. *La boba para los otros y discreta para sí*. Lope de Vega. Adaptation.

Índice – 1 Introducción. – 2 *La boba para los otros y discreta para sí* de Lope de Vega. – 3 *La duchessa di Urbino* de Ruggero Jacobbi. – 4 Características escénicas de la adaptación de Ruggero Jacobbi. – 4.1 El marco meta-teatral. – 4.2 La experimentación lingüística. – 5 Conclusión.



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 2025-06-12 | Published 2025-10-27

© 2025 Fiore | CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-948-1/008

1 Introducción

Carissimo Oreste,

da quanto ti debbo scrivere; e da quanto tempo mi sono varie volte proposto di venire a Firenze per stare un po' con te. Non ci riesco mai: tornato dal Portogallo, mi sono buttato in un mare di lavoro, che mi sbatte qua e là per l'Italia, senza darmi neppure il tempo di pensare. Se va avanti così, finiremo per rivederci a Fiesole, nella stessa occasione dell'anno scorso, cioè per il mio spettacolo estivo [che quest'anno sarà (fremete, o ispanisti!) *La boba para los otros y discreta para sí*, ovvero *La duchessa di Urbino*, del 'monstruo' Lope de Vega]. (Jacobbi, Macrì 1993, 39)

El 30 de abril de 1967 Ruggero Jacobbi anunciaba, a medias entre broma y amenaza, el inminente estreno de *La duchessa di Urbino*, una libre reducción de *La boba para los otros y discreta para sí* de Lope de Vega, en su traducción y bajo su dirección. Subvencionado por el Ministerio del Turismo y del Espectáculo para la cartelera veraniega de 1967, *La duchessa di Urbino* se representó, en pre-estreno, el 11 de julio en el Jardín Scotto de Pisa,¹ para estrenarse oficialmente al día siguiente, el 12, en el pinar de Castiglioncello.²

La amistad entre Ruggero Jacobbi y Oreste Macrì, el destinatario de la carta, remontaba a 1938, cuando el primero, con apenas dieciocho años,³ empezó a colaborar como crítico literario en *Campo di Marte*, la revista de los poetas herméticos. Jacobbi vivió después catorce años en Brasil, trabajando en el cine, la crítica literaria y el teatro.

¹ La comedia fue transmitida en el Segundo canal de la RAI el 12 de diciembre de 1967, a las 18:30.

² La cartelera preveía réplicas en el Teatro romano de Ostia Antica, Orvieto, Cardone, Ferrara, Pesaro, Viareggio y Fiesole, donde ignoramos si finalmente se produjo el encuentro entre Macrì y Jacobbi.

³ Ruggero Jacobbi nació en Venecia, el 21 de febrero de 1920. Se matriculó en la Facultad de Letras de Roma, sin llegar a terminar los estudios. A pesar de ello, fue un estudiante prodigioso, apasionado de literatura, poesía, cine y teatro, mundo que le abrió sus puertas de par en par gracias al periodo de aprendizaje con el maestro Anton Giulio Bragaglia. Esta multiplicidad de intereses ha llevado a Anna Dolfi, su mayor estudiosa, a definir a Jacobbi 'ecléctico' (Dolfi 2003). En 1942 Jacobbi debutó con éxito en la dirección de un espectáculo de Massimo Bontempelli, obteniendo el encargo de director del Teatro delle Arti. El 5 de enero de 1944 fue arrestado y encarcelado en la cárcel de Regina Coeli por actividad subversiva antifascista. Jacobbi fue esencialmente un hombre de teatro, que estudiaba, escribía, dirigía y, en algunos casos (como ocurre con *La duchessa di Urbino*) traducía y adaptaba (cf. «Ruggero Jacobbi raccontato da Rodolfo Sacchettini», <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/02/WIKIRADIO---Ruggero-Jacobbi---300381bf-0f7a-427a-ac5a-1668d094758f.html>).

El paréntesis terminó en 1960, por fricciones con la dictadura.⁴ Tras un periodo en Italia, en el cual intensificó el trabajo teatral como crítico, director y profesor, en julio de 1966 Jacobbi aceptó dirigir un teatro en Oporto y fundar en Portugal una escuela nacional de teatro. Sin embargo, a un mes de su llegada recibió de la policía política de Salazar un decreto de expulsión de Portugal por presunta actividad subversiva.⁵ Se marchó de Oporto en agosto, se detuvo un breve periodo en España⁶ y en noviembre regresó a Roma.⁷ Las primeras alusiones a *La boba para los otros y discreta para sí* aparecen después de esta breve estancia española, al regreso a Italia.⁸

4 Tras la liberación, Jacobbi, se embarcó para Brasil como director de la compañía teatral de su amiga Diana Torrieri (la Teodora de *La duchessa di Urbino*). En Brasil, entre las diversas actividades, enseña Recitación e Historia del teatro y del cine en la Escuela de Arte Dramático de San Paulo y en el Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de Puerto Alegre. Jacobbi quería una reforma que convirtiera el teatro en un arte para las masas, un instrumento democrático de formación. En 1960 Jacobbi, obligado a volver a Italia, se da a conocer como lusitanista - en los años Setenta obtendrá la cátedra de Literatura brasileña en Roma - y como crítico literario, reconocido por prestigiosos premios como el Silvio d'Amico para la crítica teatral (Jacobbi 1972). Es crítico teatral del periódico *Avanti*, colabora con importantes revistas como *Sipario e Il dramma*. Jacobbi muere en Roma en junio de 1981 (Carando 2004).

5 La Pide invitó a Jacobbi a dejar el país en 48 horas (Jacobbi, Macrì 1993, 39 nota).

6 27 de septiembre de 1966: «Vigo [...] Ieri è trascorso un mese dall'arrivo a Lisbona». Dato recuperado de un diario personal de Jacobbi (Florencia, Archivo Vieuxseux, RJ 4.8.1).

7 En Roma, Jacobbi se divide entre la Facultad de Magisterio y la cátedra de Historia del Teatro en la Academia Nacional de Arte Dramático, que dirigió entre 1975 y 1980. Las cartas de Jacobbi fueron donadas por la familia al archivo Bonsanti de Florencia, permitiendo así descubrir textos poéticos, dramáticos y en prosa, y recuperar los cuatro textos para el teatro publicados por Anna Dolfi (Jacobbi 2003).

8 Habla de esto muy probablemente el 09 de marzo de 1967 en una carta a Massimo Puccini, hermano del hispanista Dario, tras su regreso a Roma (Bartolini 2006, 144).

2 ***La boba para los otros y discreta para sí* de Lope de Vega**

Lope escribió *La boba para los otros y discreta para sí*, comedia palatina de *senectute*,⁹ entre 1623 y 1630.¹⁰ Salió póstuma, en 1635, en la *Parte XXI*.¹¹ Además de la *princeps* y de un manuscrito de finales del siglo XVII,¹² existen seis sueltas que se remontan a los siglos XVII, XVIII y XIX, la última de las cuales es de 1804.¹³ La comedia entró en las colecciones de Ortega (Vega 1830, 275-394),¹⁴ Eugenio de Ochoa (Vega 1838, 315-45) y Juan Eugenio de Hartzenbusch (Vega 1855, 523-40) y en 1929 la editó Cotarelo (Vega 1929, 472-507). Por lo que atañe a las traducciones, Artelope (Vega 2015) y la edición de Ane Zapatero para Cátedra (Vega 2020), posteriores a la edición de Jacobbi, señalan la versión alemana *Diana von Urbino*, de 1935.¹⁵ Hay que añadir la traducción italiana de Raffaello Melani, publicada en 1950 en la edición del teatro de Lope de Mario Casella con el título *La stupida per gli altri, ma per sé avveduta*.¹⁶

9 Como ocurre en muchas obras de *senectute*, en *La boba para los otros y discreta para sí* Lope reelabora temáticas utilizadas anteriormente; en este caso son evidentes las analogías con *La dama boba* (1613): además del término *boba* y del tema de la bobería (ahora solo fingida), están la rivalidad entre dos mujeres de la misma familia y la presencia de galanes que quieren aprovecharse de ellas por interés (Navarro Durán 1997, 41-59). En *La dama boba* el choque entre las dos damas ocurre por amor, sentimiento que es capaz de convertir a Finea de boba en boba fingida. Diana finge su inocencia para obtener el poder del Ducato de Urbino, del que es legítima heredera. Es una boba fingida y su ingenio le consiente mover todos los cabos de la comedia, concentrando en si el rol de la dama y el de cómico, que habría tenido que asumir el criado Fabio, que aquí ejerce la función de sabio consejero, del *deus ex machina* y del alter-ego del autor. En *La boba para los otros y discreta para sí*, a pesar de terminar con el canónico doble matrimonio y conceder espacio al amor, prevalece la trama política.

10 Según la métrica es más probable la parte final del periodo (Griswold Morley, Brereton 1968, 292).

11 Edición costeada por el librero Diego Logroño con José Ortiz de Villena como colector de sus obras.

12 Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS/17079.

13 En Italia se conserva solo la *suelta* de 1745, en la Biblioteca Palatina de Parma. Es un testimonio muy fiel a la *princeps*, pero difícilmente puede ser la fuente utilizada por Jacobbi en su traducción, ya que él resuelve diversamente algunas de las variantes que presenta este testimonio, como, por ejemplo, la errada atribución del parlamento del v. 304 a Riselo, que los demás testimonios atribuyen a Lisenio, como hace Jacobbi.

14 Dividida en escenas, según las entradas y salidas de los personajes. Añade numerosas indicaciones, a menudo sobre la escenografía.

15 Salió en ocasión del centenario, con la traducción del alemán Hans Schlegel, un químico que conoció España en los años de la Primera Guerra mundial, cuando se enamoró del país, la lengua, su poesía y su teatro, llegando a adaptar al alemán noventa y siete piezas españolas, setenta y dos de las cuales son de Lope (Uslamer 1957, 79-85).

16 Es el octavo texto de la colección, de un total de diez.

3 ***La duchessa di Urbino de Ruggero Jacobbi***

Del cotejo de *La duchessa di Urbino* de Jacobbi con los diversos testimonios y con las dos traducciones existentes en 1967, se deduce que Jacobbi, que dominaba el castellano (Puccini 1987, 149-70),¹⁷ trabajó sobre el texto de Lope propuesto por Cotarelo,¹⁸ para él el más reciente, que a su vez, como señala Ane Zapatero,

sigue de manera muy fiel la *Parte*, pero señala explícitamente en diversas ocasiones haber consultado Har[tzenbuch]. De hecho, es sorprendente que Cotarelo no haya aceptado algunas de las enmiendas de Har[tzenbuch], muchas de las cuales corrigen acertadamente errores clamorosos de A. (Vega 2020, 75)¹⁹

Jacobbi acepta de hecho algunas de las variantes propuestas por Hartzenbusch, presentes en nota en la edición de Cotarelo.²⁰ Sin embargo, la libertad con la que procede en lo que él mismo define una libre versión le permite enmendar errores de la edición de Cotarelo, como por ejemplo la equivocada atribución de un parlamento a Albano en lugar de a Alessandro (v. 696). Respecto a las traducciones existentes en 1967, Jacobbi trabajó de forma autónoma: no pudo utilizar la traducción alemana porque no conocía esa lengua y, de la comparación entre *La duchessa di Urbino* y la versión italiana de Melani, a pesar del común uso de la prosa, emerge una total autonomía de los dos textos.²¹ Además, *La duchessa di Urbino*²² de Jacobbi nació para la escena, a diferencia de las otras dos traducciones, realizadas para ser impresas y no para los escenarios. En 2003 Anna Dolfi

17 Las primeras traducciones teatrales de Jacobbi son del español: *La malquerida*, de Jacinto Benavente (1943), y *Yerma*, de Federico García Lorca, publicada en el mismo año (García Lorca 1944b). Con la de Carlo Bo (Lorca 1944a), es la primera traducción italiana de *Yerma*.

18 Jacobbi coincide con Cotarelo en numerosos puntos problemáticos del texto, resueltos diversamente respecto a otros editores de la comedia. Me refiero, por ejemplo, a los vv. 1865-9, 2023-6, 2197 y 2392. Para la referencia numérica de los versos, ausentes en la edición de Cotarelo, véase Zapatero (Vega 2020).

19 Las seis sueltas derivan de la *princeps*.

20 Jacobbi escoge la propuesta de Hartzenbusch, que Cotarelo indica en nota, en los vv. 84, 311, 1820. Además, divide el texto en escenas, como hizo también Hartzenbusch, aunque de forma distinta.

21 Ambas traducciones, la alemana y la italiana, no figuran en el archivo Bonsanti, que alberga una parte importante de la biblioteca personal de Jacobbi.

22 Al final de la temporada teatral Jacobbi intentó publicar, sin éxito, *La duchessa di Urbino*. Véase el epistolario (compuesto por dos cartas, del 5 de julio de 1967 y del 15 de diciembre de 1967) entre Ruggero Jacobbi y Enrico Riccardo Sampietro, responsable de la editorial homónima (Bartolini 2006, 154).

publicó este texto con Bulzoni, junto a otras traducciones de Jacobbi para el teatro.²³

La boba para los otros y discreta para sí no pertenece al canon cómico de Lope²⁴ y raramente se ha representado: como sostiene Zapatero, «no poseemos indicios de que haya sido llevada a las tablas con frecuencia» (Vega 2020, 34). Según Oleza, se estrenó en El Pardo el 25 de enero de 1633, con el autor de comedias Manuel Vallejo (Oleza 2003, 614; Ferrer Valls 2023). Entre el 1 y el 3 de octubre de 1807 se representó en el Teatro del Príncipe una refundición anónima en cuatro actos.²⁵ Zapatero recuerda otros dos montajes españoles, uno de 1995 y el otro de 2014.²⁶ *La duchessa di Urbino* de Jacobbi tiene por lo tanto el mérito de incrementar el exiguo número de las traducciones y de las puestas en escena de esta divertida comedia de Lope.

4 Características escénicas de la adaptación de Ruggero Jacobbi

El 11 de julio de 1967, el día del estreno, el jardín Scotto de Pisa se convirtió de repente en un campo de gitanos. Cuando se encendieron las luces, ante el público apareció un momento de la cotidianidad de una compañía de cómicos gitanos del siglo XVII que iban siguiendo a las tropas españolas que presidían Italia. Los actores están en un momento de pausa, poco antes de empezar el espectáculo;²⁷ en el

23 El texto, nacido esencialmente para la escena, se publicó en 2003 con otras traducciones de Jacobbi para el teatro: además de *La duchessa di Urbino*, recoge el *Amleto* y *La commedia degli errori* de Shakespeare y *Il Signor di Pourceaugnac* de Molière (Jacobbi 2003). En la introducción, Anna Dolfi exhorta la intervención «a partire dai materiali che qui offriamo allo studio, di esperti di traduzione e teatro» (Jacobbi 2003, 21 nota).

24 En España la crítica ha debatido sobre la finalidad de esta comedia palatina. Weber de Kurlat (1975, 361), Zugasti (2003, 279) y Zapatero (Vega 2020, 16) la consideran cómica y según Oleza prevalece el conflicto dramático (2003, 604-5). La adaptación de Jacobbi sigue el camino de la comicidad, que se acentúa además con el uso más marcado de las inflexiones dialectales.

25 *La boba fingida o engañar para reinar* (1806), Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms.14987. Zapatero especifica que «El texto sigue a grandes rasgos el argumento de la comedia original: la tarea del refundidor consistió fundamentalmente en practicar pequeños cortes al texto de Lope, cortes que afectan especialmente a pasajes que desarrollan ideas previas o que no aportan a ningún elemento nuevo de cara al desarrollo de la acción» (Vega 2020, 35).

26 El primero con el Teatro del Mundo y el segundo con la compañía La Finea.

27 Algunos están realizando gestos cotidianos (una actriz lava la colada en una palangana, otras zurcen los trajes junto al fuego) e intercalan estas faenas con bromas, chistes y peleas.

escenario vemos a un músico tocando la guitarra,²⁸ una bailarina ensayando pasos de flamenco y dos pulcinella imitando una corrida. El autor de comedias Albano, que dentro de poco vestirá el traje de Fabio, el criado de la protagonista Diana, presenta desde el proscenio el espectáculo que están a punto de interpretar: se trata de *La duchessa di Urbino*, «sciocca per gli altri e furba per se stessa» (Jacobbi 2003, 213-14).²⁹ Albano recuerda al público que: «Quanto all'opera, essa non ha bisogno né di lodi né di giustificazioni: *es de Lope*, e tanto basta» (Jacobbi 2003, 214).³⁰ Explica que la comedia a la que están a punto de asistir, aun narrando una historia italiana, se interpretará a la española. Una acotación nos ayuda a imaginar el montaje: «Al fondo della scena c'è il retablo, specie di grossa baracca da opera dei pupi, con o senza sipario, nel quale sono arrotolate in alto le varie scene di carta dipinta» (Jacobbi 2003, 213). Luego empieza la acción, bajo el signo de la ficción. La trama se puede resumir brevemente: la rústica Diana es informada por Fabio, que pasa a ser su criado, de que es la legítima heredera del duque de Urbino, y la llevan a corte. Aquí tendrá que arreglárselas con su prima Teodora y los nobles Giulio y Camillo, interesados en robarle el ducado. Diana triunfará, gracias a Alessandro de' Medici, con quien se casará, y a su ingenio, del que se servirá utilizando la astucia y fingiéndose boba para conquistar poder y amor.

4.1 El marco meta-teatral

La principal intervención de la reducción libre de Jacobbi al texto de Lope es haber añadido un marco que caracteriza el conjunto del espectáculo en sentido meta teatral: asistimos a la puesta en escena de *La duchessa di Urbino* interpretada por una compañía de cómicos gitanos del siglo XVII que, entre una escena y la otra, nos permite al mismo tiempo curiosear en un montaje teatral de la época.

²⁸ Jacobbi es coautor, con Duilio del Prete, de las músicas que toca Juan Antonio Antequera, un guitarrista español que vivía en Roma por su oposición a la dictadura. «Pueblo de España, ponte a cantar», Blogspot, <https://pueblodeespana.blogspot.com/2013/04/> (s.f.).

²⁹ Reparto: Diana (Paola Mannoni); Teodora (Diana Torrieri); Alessandro de Medici (Arnaldo Ninchi); Fabio (Ernesto Calindri); Giulio (Duilio del Prete); Camillo (Umberto Ceriani); Vittorio Stagni; Marco Calindri; Aldo Capodaglio; Mariangela Melato; Rosanna Chioccia. Escenografía y trajes de Silvano Falleni; guitarra: Juan Antonio Antequera.

³⁰ Lo repetirá en el epílogo: «Ultimo strappo di chitarra. Una nota prolungata di un flamenco. Buio» (303).

Jacobbi segmenta los tres actos originales de Lope en dos partes de igual duración,³¹ a su vez repartidas en seis y cinco escenas, que cambian cuando cambia la ambientación: se pasa del campo, donde vive inicialmente Diana y donde vemos a Alessandro de caza, al palacio de Urbino, donde llevan a Diana, al jardín del palacio, que acoge los encuentros amorosos entre ella y Alessandro, al campamento militar, donde están asentadas las tropas florentinas antes de ocupar Urbino en socorro de la duquesa, amenazada por los nobles de corte. En los cambios de escena, la acción de *La duchessa di Urbino* se interrumpe para darles a los dos pulcinella el tiempo de ir al retablo y desenrollar un nuevo lienzo, en el que está pintado el lugar en el que debe desarrollarse la escena sucesiva.³² Acompañan el cambio de escena también cantos y danzas, interpretados por los miembros de la compañía de gitanos menos involucrados en la representación

31 El v. 1349 del II acto de la comedia de Lope, que cuenta con un total de 2836 versos, marca el paso de la I a la II parte de la comedia de Jacobbi.

32 Los pulcinella tienen otra función además del cambio de lienzos. En 1,I beben y juegan a los dados cerca del retablo; después, «con le mazze danno il segnale di inizio della recita» (214); a final de 3,I los despierta a patadas el guitarrista. 5,I se cierra cuando «Una vera frenesia s'impossessa della compagnia dei comici gitani [...]. Perfino i due pulcinella fanno mosse svenevoli tra loro» (247). En 1,II «paiono intenti a riparare qualcosa nel retablo» (261), después «battono a terra con le mazze per segnare l'inizio dell'azione» (262). Al final de 2,II aparecen «vestiti da soldati» (277): en el curso de la escena se quitan el sombrero cuando se nombra al rey Alfonso de España (278); aparecen en la escena del Sultán, con armaduras de soldados sarracenos (289), en una pantomima militar mientras preparan la escena del campamento (295) y llevando las armas (298). La comedia se cierra con todos los cómicos en escena, fingiendo «un gran corteo militare con bandiere, trombe e tamburi» (301).

de la comedia -el guitarrista,³³ la bailarina³⁴ y la cantante³⁵- como se deduce de la acotación que marca el paso de la III a la IV escena de la I parte, que anticipa el encuentro amoroso entre Diana y Alessandro: «Il chitarrista entra, svegliando a calci i due pulcinella che s'erano addormentati ai lati del 'retablo'. Mentre egli suona un tema d'amore, i due lentamente cambiano il fondale» (234).³⁶

Las primeras escenas de ambas partes están dedicadas al backstage de la compañía gitana, es decir, al marco: en la I los actores esperan que empiece el espectáculo, en la II se relajan en el paso de un acto al otro, entre risas y bromas. Merece la pena detenerse en el paso de la I a la II escena de la II parte:

I comici gitani, sorpresi nell'intervallo della loro recita: bevono, si sdraianno per terra, fanno esercizi ginnici e di scherma.

I due pulcinella paiono intenti a riparare qualcosa nel 'retablo'.

Uno dei comici ha preso la chitarra e sta improvvisando una canzone.

Arriva il chitarrista, gli toglie la chitarra dalle mani e accompagna lui il canto. Le due interpreti delle parti di Laura e Fenisa, vedendo

33 Entre las figuras menores, el guitarrista es el de mayor espesor: acompaña varios momentos del espectáculo e instaura entre la cantante y la bailarina una rivalidad, ya que las cortea a las dos. En 1,I primero toca una pieza flamenca para la cantante (213), después acompaña a la bailarina en un *zapateado*, y finalmente al autor de comedias. En 3,I toca un «tema allegro, rapido» (224), al inicio de 4,I un «tema d'amore» (234), y al final de 5,I «con accordi dolcissimi fa la serenata alla cantatrice» (247). En 1,II abre la escena, quitándole la guitarra de las manos a uno de los cómicos para acompañar el canto (261); después aparece a inicio de 2,II con la cantante, cuando «eseguono la breve 'ballata dell'andare in guerra'» (277) y cierra el espectáculo con un «Ultimo strappo di chitarra. Una nota prolongata di un flamenco. Buio» (303). En 3,II interviene en la comedia que los cómicos están representando, acompañando con notas nostálgicas los pensamientos de Teodora (270) y entonando un motivo oriental en la escena de la llegada del Sultán de los turcos (288).

34 En 1,I la bailarina, tras haber coqueteado con uno de los actores de la compañía, «si alza di colpo e agita le nacchere» (213), improvisa un *zapateado*, «accompagnata dalla chitarra e dal battito delle mani e dei piedi dei comici seduti presso il fuoco» (213). En la introducción de 4,I «mima con mosse sensuali ciò che i deliranti gorgheggi della cantatrice suggeriscono» (238). En 1,II se une a unas chicas que se divierten tomándole el pelo a la intérprete de Diana, «improvvisando passi di danza intorno alla 'duchessa' che si abbiglia» (261). En la comedia recitada por la compañía gitana aparece con traje de odalisca.

35 En 1,I la vemos mientras «sta intonando un flamenco, mentre lava la biancheria in una tinozza», acompañada por el guitarrista. Después, irritada por la bailarina, se va con la colada (213). Vuelve al inicio de 4,I cuando el guitarrista le toca una serenata y ella le contesta con gorgoritos, con la danza de la bailarina (238) y al final, cuando «accenna qualche nota prolongata e nostalgica di flamenco» (238). Finalmente, al inicio de 2,II, con el guitarrista «eseguono la breve 'ballata dell'andare in guerra'» (277). Aparece en escena con traje de odalisca.

36 Véase también el paso de la IV a la V escena: «Subito, i pulcinella rimontano il fondale del palazzo d'Urbino - mentre la voce della cantatrice accenna qualche nota prolongata e nostalgica di flamenco» (238).

arrivare l'interprete della parte di Diana che finisce di allacciarsi il costume per il secondo atto, le fanno buffoneschi omaggi.

LAURA Signora duchessa...

FENISA Ai vostri piedi, signora duchessa...

L'interprete di Teodora passa per la scena gridando.

TEODORA Ehi, ragazze, non è ancora detto che la duchessa sia lei!

Urla e risate delle ragazze. La ballerina si unisce a loro, improvvisando passi di danza intorno alla 'duchessa' che si abbiglia.

LAURA Lo sai che ti sei scordata una battuta?

DIANA Quale?

FENISA L'ultima. «Non c'è dubbio, Laura», eccetera, eccetera.

DIANA Va bene, la dirò adesso.

Mutamento di luce. Entra il capocomico (Albano) e i due pulcinella si precipitano ai loro posti presso il 'retablo'. Il capocomico si fa avanti, fa tacere i musici, si dirige al pubblico.

ALBANO Ebbene, visto che i signori, la cui nobile presenza tanto ci onora, hanno ripreso... (*si guarda intorno*)... o stanno riprendendo i loro posti... diamo inizio alla seconda parte della storia della *Duchessa di Urbino*, sciocca per gli altri e furba per se medesima. Ma prima, col permesso del poeta, la nostra cantatrice eseguirà una ballata in qualche modo connessa a questa vicenda.

Si fa avanti la cantatrice, che coi musici e la ballerina dà vita alla 'ballata dell'astuzia e del candore'...

Terminato il loro numero, si ritirano, mentre i pulcinella battono a terra con le mazze per segnare l'inizio dell'azione.

Nel 'retablo' è già stata montata la scena raffigurante il palazzo d'Urbino.

II

Palazzo di Urbino

Gli attori sono disposti come alla fine dell'atto precedente. Diana dice a bassa voce a Laura:

DIANA Non c'è dubbio, Laura: [...]. (261-2)

Jacobbi organiza su reducción casi como una comedia del Siglo de Oro, o sea, un gran espectáculo que en el texto principal de la comedia (la de Lope, interpretada por la compañía de gitanos) intercala «una serie di intermezzi burleschi conditi da musiche e danze, oltre un paio di canzoni che commentano la vicenda con distaccata ironia moderna».³⁷ La dimensión meta teatral del marco ve a los actores interpretando más roles: son los cómicos gitanos que traen a Italia una comedia

³⁷ A.B., «Lope de Vega a Ostia Antica», *Il Messaggero*, 17 de julio de 1967 (cit. en Jacobbi 2003, 441).

de Lope, siguiendo a las tropas de la armada española, son el rol que recubren en la interpretación de Lope, son los actores que en 1967 se desdoblan en el escenario. Por ejemplo: Albano, el autor de comedias gitano que es al mismo tiempo Fabio, el criado de Diana, y el actor Ernesto Calindri, en un intersecarse continuo de planos. El guitarrista, la cantante, la bailarina y los dos pulcinella representan a los personajes colectivos de la comedia original y, como se explica en la *Dramatis personae*, «fanno da macchinisti, da servi di scena, da portaceste, da attrezzisti, da trovarobe, e all'occorrenza diventano soldati, cacciatori, cortigiani, e vengono anche presi a calci».³⁸ El público a su vez es espectador (del XX y del XVII) y personaje: el autor de comedia reconoce de hecho entre el público al «Signor generalissimo dell'armata di Sua Maestà cristiana», a los «signori ufficiali e sottufficiali» (Jacobbi 2003, 213) de la guarnición española y a las gentilísimas damas que los acompañan. Como escribió Giorgio Prosperi, «tutti recitano sapendo di recitare [...] l'attore ammicca, chiama il pubblico ad essere complice delle sue trovate e dei suoi stratagemmi» (cit. en Jacobbi 2003, 439). Pocos días antes del estreno pisano, Jacobbi explicó en una entrevista a Franco Cuomo lo que pretendía hacer con su «espectáculo en el espectáculo»:

[...], pur avendo sfoltito il testo di molte sue parti, l'ho ampliato con una sorta di prologo ed un epilogo, oltre che con svariati artifici intermedi, da cui si rileva che si tratta di una recita di gitani al seguito delle armate spagnole in Italia pochi anni dopo la morte del grande Lope [...]. Con una simile soluzione, l'approssimazione storica cessa di essere un limite e diventa motivo di spettacolo autentico. La stessa esasperata guittaggine dei girovaghi spagnoli che, nella finzione teatrale, recitano la commedia, è da sola pretesto per il nascere e l'esaurirsi di mille sfumature comiche e gigionesche. (cit. en Jacobbi 2003, 433)

Sin embargo, aunque Jacobbi admite haber «sfoltito el testo di molte sue parti», éste parece sustentarse en un maravilloso equilibrio de contradicciones resueltas. Por una parte, la del Jacobbi literato y traductor, los cortes parecen casi imperceptibles: su *Duchessa*

38 Ocupan el lugar de los personajes colectivos de la comedia - criados, caballeros, soldados y acompañamiento - que desaparecen de la *Dramatis personae* de la versión de Jacobbi, que mantiene los nombres de la versión original, ya italianizantes, con la única excepción de Riselo, al que llama Rigolo. Jacobbi tuvo que encontrar dificultades en la traducción del término *gracioso*, epíteto que sigue el nombre de Fabio, traducido simplemente como 'noble decaído'.

muestra fidelidad y respeto al autor, la época, el texto y la palabra;³⁹ por la otra, la del Jacobbi director, estamos ante un «teatro teatrale, assoluto, antileggerario, [...] un teatro [...] che non vuole essere disturbato dal testo» (Jacobbi 2003, 10-13), que modula hábilmente innovación y respeto del pasado, rigor y creatividad. Jacobbi no es solo un dramaturgo, sino, como dijo Prosperi, también un «traduttore, riduttore, adattatore, insomma [un] vero lettore moderno di un testo» (cit. en Jacobbi 2003, 438).

4.2 La experimentación lingüística

Centrándonos en el texto, la primera diferencia es el abandono del verso. La segunda atañe al uso de cadencias dialectales. Si en el original Diana pronuncia un único verso en sayagués, Jacobbi acentúa este recurso y hace jugar a su Diana -la boloñesa Paola Mannoni- con un realístico acento *romano* que modula a su placer cuando finge con los nobles de la corte de Urbino ser más rústica de lo que en realidad es.⁴⁰ Diverso es el caso del rústico Rigolo, figura marginal en la comedia. Lope lo llama Riselo y lo hace expresarse en castellano. Jacobbi le da más espesor, acentuando su comicidad: lo convierte en un palurdo caracterizado por un habla macarrónica de proveniencia *lacial-umbro-marquesana* que lo traiciona mientras trata de expresarse de manera refinada:

39 La libre versión de Jacobbi traduce prácticamente todos los parlamentos, menos un breve pasaje sobre el golpe de las tropas florentinas, mientras que interviene en las acotaciones, donde ofrece más explicaciones sobre vestimenta, movimientos, formas de hablar, tonos de voz, ausentes en el original.

40 En Lope, Diana, para subrayar su origen rural, recurre al *sayagués* cuando, ya en la corte, conoce a Camilo: «¡No faltaba otra cosa! | son que ellos vengan a burlarse tanto!» (v. 250). Esto no ocurre en ningún otro momento, ni siquiera en el monólogo inicial, cuando Diana no conoce aún la realidad de su origen y vive en el campo de Urbino. Para Lope, Diana es noble también cuando no sabe que lo es, porque se lo impone la sangre. Jacobbi no contradice a Lope, porque su Diana usa deliberadamente el dialecto para fingirse rústica, a pesar de no serlo. Es un elemento de su disfraz. De las crónicas de la época emerge un juicio positivo por parte del público de este recurso escénico. Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento publicado el día después del estreno: «Ruggero Jacobbi ha accentuato certe tonalità coloristiche inserendo nel testo cadenze dialettali, litigi fra i comici, intermezzi cantati e danzati assai gradevoli» (Fontanelli, G. «*La duchessa di Urbino* di Lope de Vega a Pisa», *Il Telegafo*, 12 de julio de 1967, cit. en Jacobbi 2003, 436). Según Bruno Schacherl, uno de los aciertos de la adaptación de Jacobbi es justamente la capacidad de jugar con el lenguaje de los protagonistas: «inventando piani linguistici moderni capaci di rendere lo stesso suono (il dialetto quasi animale della montanara, la lingua andante e commerciale dei nobili, la retorica liceale delle astrazioni cortigiane, e persino delle 'canzoni di protesta' a far da stacco epico» (Schacherl, B. «Un nuovo Lope a Ostia antica», cit. en Jacobbi 2003, 448).

In fede della mia fiducia vi assicuro che in tutti questi reggioni questa è la sola femmina che si chiama Diana e che si dice essere figliata da un compare cognominato Alcino. Volete il giuramento? [...] Se volete il giuramento, ve lo posso facere... (Jacobbi 2003, 221)⁴¹

Jacobbi abrevia, además, algunas largas tiradas del original, sincopándolas en diálogos. Esto ocurre, por ejemplo, en el segundo monólogo de la I parte, interpretado por Fabio, que Jacobbi escenifica con continuas interrupciones de Diana:

FABIO Appena vi ho veduta, sono rimasto colpito.
DIANA Se non te ne vai, ti colpisco io, non ti dico dove!
FABIO Vi prego d'ascoltarmi, e di non perdere una sillaba.
DIANA Vedi un po' di sbrigarti, non ho tempo da perdere.
FABIO Illustre Diana, umile onore di queste selve, per ora...
DIANA E perché? Domani il bosco piglia fuoco?
FABIO ... umile ma di gran pregio, come l'oro sotto la terra...
DIANA Sotto la terra ci son pure i vermi.
FABIO Dovete sapere che Ottavio, duca d'Urbino, e signore, come sapete, anche di questa regione, in mancanza di eredi, chiamò a corte la figlia del fratello, sua nipote Teodora, per affidarle il governo dello Stato. Teodora è bella e, più ancora, è saggia.
DIANA Beata lei.
FABIO State attenta al mio racconto: se vi sfugge il principio, tutto il resto vi rimarrà oscuro.
DIANA Per me è notte fonda. (Jacobbi 2003, 217-18)

Jacobbi aumenta la comicidad de Diana y el efecto sorpresa que comporta la noticia que Fabio está a punto de darle, o sea, que es la legítima duquesa de Urbino.

5 **Conclusión**

¿Qué empujó a Jacobbi, en 1967, a llevar a la escena *La boba para los otros y discreta para sí*, comedia prácticamente desconocida incluso en España? No era un texto fácil para el público de finales de los Sesenta: roza temáticas que podían resultar peliagudas, corriendo el riesgo de ser leído en clave reaccionaria. Respondiendo a Cuomo (que

41 «RISELO: Esta, señores, es la que buscando | venís por este monte, hija de Alcino | - de esta aldea vecino-, | que agora está en los montes repastando» (vv. 230-3) (Vega 2020, 111). El habla de Rigolo, el Riselo de Jacobbi, recuerda el de Pecoro de *L'Armata Brancaleone*, película de Mario Monicelli de 1966, que basa su ironía en el lenguaje macarrónico de los protagonistas.

en su título definió a Lope «uno spagnolo a metà strada tra populismo e reazione») Jacobbi explicó:

Il senso della storia parrebbe al giorno d'oggi reazionario, poiché l'autore immagina che la bella villana, giunta a corte, s'inserisca rapidamente e con successo nella cultura e nel costume raffinatissimo dell'epoca unicamente in virtù delle sue nobili origini. Come a voler dire 'buon sangue non mente' (il che non costituiva un asserto reazionario ai tempi di Lope de Vega, ma oggigiorno sì), l'autore ci mostra la rapida evoluzione intima di questa donna che, solo in virtù della sua 'razza' aristocratica si eleva dalla condizione della più bassa ignoranza contadina a quella della più eletta sensibilità. (cit. en Jacobbi 2003, 434)⁴²

Además del privilegio de la sangre, estaba el tema del género: aunque la comedia subordina el amor al poder, exalta la capacidad de una mujer de reappropriarse del rol que le toca, de querer ejercer el mando, de no aspirar a ser solo la mujer de alguien, Diana apoya una visión conservadora, de una mujer subordinada al hombre por naturaleza, como se esperaba el público del siglo XVII; es la antagonista Teodora la que defiende una postura en ciertos aspectos proto-feminista, cercana a las mujeres y a su independencia, pero al final es derrotada y exiliada de Urbino. Además, aunque está contado con comicidad, Diana para tomar el poder recurre a un golpe del ejército, tema delicado en los años Sesenta.⁴³ Finalmente, está el problema de las incongruencias históricas: estamos en el siglo XVI, periodo dominado por los choques entre la nobleza por la posesión del ducado de Urbino, pero ningún hecho llevado a los escenarios en la comedia de Lope corresponde a la realidad. Jacobbi declaró que había elegido esta comedia marcándose el objetivo de «evidenziare l'aspetto popolare della storia, così da compensare quello reazionario» (cit. en Jacobbi 2003, 434); sabía muy bien que es una comedia de fantasía y, gracias a su marco meta teatral, usó en su favor las ventajas que derivaban de la ambientación italiana, por ejemplo, jugando sin caer en la incoherencia con la lengua y los acentos dialectales.

El espectáculo conquistó al público y a la crítica. Jacobbi ganó la difícil apuesta de traducir el teatro clásico español para la contemporaneidad quizás porque no le pidió al texto que vehiculase un mensaje feminista, político o histórico, sino porque se propuso celebrar el mundo del teatro persiguiendo la pura diversión, en un caleidoscópico juego de reflejos, ficciones y disfraces que vuelve a

42 La comedia no exalta el espíritu reaccionario: el burgués Fabio tiene un papel importante y los nobles de Urbino acaban derrotados.

43 Jacobbi aligera algunas partes y elimina los vv. 2631-45, demasiado explícitos.

crear, con fidelidad y respeto, no tanto la Italia del siglo XVI sino, más bien, la idea maravillosa, alegre e intimamente poética, que tenía Lope de la Italia del siglo XVI.⁴⁴

Bibliografía

- Bartolini, F. (a cura di) (2006). *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*. Firenze: Firenze University Press.
- Benavente, J. (1943). *La malquerida*. Torino: Il Dramma, SET.
- Carando S. (2004). «Jacobbi, Ruggero». *Dizionario Biografico degli Italiani*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_\(Dizionario-Biografico\).](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_(Dizionario-Biografico).)
- Dolfi, A. (a cura di) (2003). *L'eclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro = Atti della Giornata di studio* (Firenze, 14 gennaio 2002). Roma: Bulzoni.
- Ferrer Valls, T. et al. (2023). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. <https://dicat.uv.es>.
- García Lorca, F. (1944a). *Yerma*. Trad. di C. Bo. Milano: Rosa e Ballo.
- García Lorca, F. (1944b). *Yerma*. Trad. di R. Jacobbi. Roma: OET.
- Griswold Morley, S.; Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Jacobbi, R. (1972). *Teatro da ieri a domani*. Firenze: La nuova editrice.
- Jacobbi, R. (2003). *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope de Vega, Molière*. A cura di A. Dolfi. Roma: Bulzoni Editore.
- Jacobbi, R.; Macrì, O. (1993). *Lettere 1941-1981, con un'appendice di testi inediti rari*. A cura di A. Dolfi. Roma: Bulzoni.
- Navarro Durán, R. (1997). «El arte de fingirse boba y otras recreaciones: *La boba para los otros y discreta para sí*». Pedraza Jiménez, F.; González Cañal, R. (eds), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640 = Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico* (Almagro, julio de 1996). Almagro: Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, 41-59.
- Oleza, J. (2003). «El Lope de los últimos años y la materia palatina». *Criticón*, 87-89, 603-20.
- Pavis, P. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: Librairie José Corti.
- Pavis, P. (2007). *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Paris: Colin.
- Puccini, D. (1987). «Motivi ispanici nell'attività di Ruggero Jacobbi». Dolfi, A. (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi = Atti delle giornate di studio* (Firenze, 23-24 marzo 1984). Firenze: Gabinetto G.P. Vieusseux, 149-56.
- Ulsamer, F. (1957). «Hans Schlegel y la difusión del teatro español en Alemania». *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre*, 1, 79-85. <https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/370370>.
- Vega, L. de (1635). «La boba para los otros y discreta para sí». *Parte XXI*. Madrid: Viuda de Alonso Martín de Balboa.
- Vega, L. de (1745). *La boba para los otros y discreta para sí*. Madrid: Antonio Sanz.
- Vega, L. de (1830). «La boba para los otros y discreta para sí». *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio*, vol. 3. Madrid: Ortega y Compañía, 275-394.

44 Para una reflexión teórica más articulada sobre los estudios de traducción y adaptación teatral, véase los estudios de Patrice Pavis (1990; 2007).

- Vega, L. de (1838). «La boba para los otros y discreta para sí». Ed. E. de Ochoa, *Tesoro del teatro español desde su origen hasta nuestros días*, vol. 2. París: Baudry, 315-45.
- Vega, L. de (1855). «La boba para los otros y discreta para sí». Ed. J.E. de Hartzenbusch, *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 2. Madrid: Rivadeneyra, 523-40.
- Vega, L. de (1929) «La boba para los otros y discreta para sí». Ed. de E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, vol. 11. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 472-507.
- Vega, L. de (1935). *Diana von Urbino*. Trad. di H. Schlegel. Leipzig: Ralf Steyer.
- Vega, L. de (1950). «La stupida per gli altri, ma per sé avveduta». Casella, M. (a cura di), *Teatro*. Firenze: Sansoni, 557-631.
- Vega, L. de (2015). *La boba para los otros y discreta para sí*. Ed. de P. Mascarell. Valencia: Biblioteca Digital Artelope. <https://artelope.uv.es>.
- Vega, L. de (2020). *La boba para los otros y discreta para sí*. Ed. A. Zapatero Molinuevo. Madrid: Cátedra.
- Weber de Kurlat, F. (1975). «El perro del hortelano, comedia palatina». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24(2), 339-63.
- Zugasti, M. (2003). «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro». Galar, E.; Oteiza Pérez, B. (eds), *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina = Actas del Congreso Internacional* (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003). Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 159-85.