IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

El Don Chisciotte de Gherardi y los problemas de su traducción al español

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1718085 since 2019-12-02T17:18:01Z

Publisher:

Visor Libros

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

28 April 2024

El *Don Chisciotte* de Gherardi y los problemas de su traducción

Guillermo Carrascón
Università degli Studi di Torino

En 1925 Gherardo Gherardi,[1] un autor teatral italiano por aquel entonces bastante conocido aunque hoy su nombre no le diga mucho a la mayor parte de sus connacionales, emprendió la composición de una adaptación teatral del *Quijote*. De esta adaptación, titulada simplemente *Don Chisciotte, tragicommedia in 5 quadri*, voy a dar en primer lugar un par de datos que la sitúen históricamente en el contexto de su génesis para pasar después a ocuparme de algunos aspectos particulares, tanto de su naturaleza como sobre del tipo de traducción que he llevado a cabo. Ambas cuestiones, naturaleza de la obra y mi traducción, están relacionadas entre sí, como es lógico, en la medida en la que podemos considerar el texto gherardiano como una doble traducción, intersemiótica e interlingüística, por lo que volverla al español es una operación que hay que considerar también en su dimensión de traducción, justamente, de vuelta.

En el año indicado de 1925 acababa de aparecer la tercera traducción al italiano,[2] primera moderna, de la novela cervantina por obra de Alfredo Giannini (Cervantes 1923-1925),[3] quizá como consecuencia de que durante el primer cuarto del siglo XX, gracias al interés que había despertado en algunas áreas del agitado ambiente político itálico la *Vida de don Quijote y Sancho Panza* (1905) de Miguel de Unamuno, había habido un florecimiento de lo que se ha llamado quijotismo italiano (Borzoni 2011), un movimiento

[1] Nacido en 1891 en un pueblo de montaña de la provincia de Bolonia, se dedicó desde muy joven al periodismo y desde 1922 en *Il resto del carlino*, el cotidiano de la ciudad romañola, en el que llegó a ser redactor jefe en 1926. A partir de los años 20 compaginó el periodismo con el teatro, bien como director de la compañía experimental del teatro municipal, bien como autor de una serie de trabajos que en los años llegó al considerable número de treinta dramas, de buen éxito y en ocasiones traducidos y representados en el extranjero, incluida España. A partir de sus relaciones con Vittorio de Sica, que empezaron en el teatro, Gherardi se dedicó a escribir guiones cinematográficos, sobre todo desde el 34 cuando por motivos políticos –pese a su afiliación fascista de primera hora– dejó el periodismo y se trasladó a Roma. Entre las películas en las que colaboró destacan *I bambini ci guardano* (1937), *Teresa Venerdì* (1941) y *Ladri di biciclette* (1948), todas dirigidas por De Sica. Falleció en 1949, a los 58 años.

[2] Se habían publicado antes varias ediciones de la traducción de Lorenzo Franciosini (la primera, de 1626) y después de la de Bartolomeo Gamba, aparecida por primera vez en 1814 y después, con enmiendas, en numerosas ediciones a partir de 1840. Sobre las traducciones del *Quijote* véase Ruffinatto (2008), Pini (2016) con completa bibliografía, y los detallados estudios traductológicos de DeMattè (2005) y Medina (2018) sobre la de Franciosini.

[3] Aunque el pie de imprenta de los dos últimos volúmenes de esta traducción, publicados en Florencia por Sansoni en 1925 (los dos primeros son de 1923), no indica el mes de impresión, el hecho de que Gherardi feche el texto de su obra entre noviembre de 1925 y enero de 1926 (cfr. G. Gherardi 1927: 111) permite suponer que la traducción de Giannini se hubiera publicado ya. Poco antes, en 1920, el Istituto editoriale italiano de Milán había reeditado la traducción de Gamba, única sucesora hasta entonces de la primera de Franciosini (véase la nota anterior). No descarto que Gherardi consultase el *Quijote* en una edición española, pero la coincidencia cronológica hace sugestivo pensar que fuese la publicación de la nueva traducción de Giannini, junto con su apropiación como símbolo por movimientos parafascistas, lo que despertase su interés por la novela cervantina.

no muy distante por sus planteamientos de otras vanguardias, que por primera vez, al erigir a Don Quijote, héroe romántico del ideal, como símbolo axial de sus propuestas, propiciaba una lectura seria de un personaje que durante tres siglos había sido pasto principalmente de comediógrafos y libretistas de *opera buffa* (Scamuzzi 2007; Jurado 2015b). Si el texto implícito de una obra literaria se puede definir, siguiendo a Lachmann (1989: 398), como la intersección de un hipotexto con un discurso ideológico, la novedad introducida por Gherardi en la tradición dramática y lírica italiana de reelaboraciones quijotescas[4] estribaba en cruzar con un hipotexto que hasta entonces podemos decir, simplificando, que solo lo había sido para un evasivo conformismo burgués[5] un diccionario político nuevo, con el cual la resemantización del esquema de invariantes construido sobre los motivos tópicos surgidos de la novela cervantina se nutría del idealismo irracionalista de principios del siglo XX.

Con su reescritura, el periodista de Bolonia se colocaba en cabeza de una larga serie de obras teatrales que durante el siglo XX y lo que va del XXI se sirven del *Quijote* como hipotexto (Di Carlo 2017), generalmente, como en el caso que nos ocupa, con interpretaciones, lecturas o planteamientos ideológicos que van más allá de la mera propuesta de dramatización (Fernández Ferreiro 2012: 186) y con modalidades intertextuales que van desde la simple reducción dramática del argumento completo de la novela a la reelaboración y creación original basada sobre las características tópicas de los personajes principales, don Quijote y Sancho Panza –locura *vs.* sentido común, idealismo *vs.* materialismo, diálogo polifónico...–, pasando por las varias modalidades de adaptación escénica, más o menos libre, más o menos fiel al original, de episodios o partes de la obra maestra de Cervantes.

La reducción escénica de Gheradi se subtitula “tragicomedia en cinco cuadros”, una etiqueta genérica significativa en sí, pues subraya una elección del autor que no dudaría en calificar de acertada: al recoger la corriente quijotista de inicios de siglo antes apuntada, Gherardi es el primer autor dramático italiano que desarrolla en un plano existencial la dimensión seria tanto del personaje central como de la novela, siguiendo la pauta de Unamuno y en la huella de las diversas lecturas románticas europeas del siglo XIX. Por tanto, lo que Gherardi propone es una lectura sesgada del *Quijote*, una lectura que sin embargo se construye semánticamente con discreción y delicadeza a través de la

[4] La bibliografía sobre esta serie se está haciendo enorme y es difícil abarcarla de forma adecuada sobre todo para quien como yo no es ni mucho menos un especialista del tema; además de las obras que cito aquí, véase Carrascón 2019.
[5] Pero véase Jurado 2015a para una descripción más articulada y detallada de las variadas interpretaciones de la novela en ámbito italiano, y europeo, en particular durante los siglos XVII y XVIII.

selección de episodios y personajes tanto como por medio de la palabra, principalmente las que pone en boca del hidalgo y el escudero, pero también del cura, el barbero, el bachiller Sansón Carrasco y los otros, pocos, personajes. Pese a su declarada militancia fascista (Carrascón 2019: IX), Gherardi no hace de su *Don Chisciotte* un panfleto político: aunque sea cuestión en la que no hay aquí espacio para entrar, parece verosímil hipotizar que la tensión que recorre el texto en favor del héroe trágico y místico del ideal en el que Unamuno ha convertido a don Quijote –quizá resultado de una afinidad gherardiana que de todos modos pasa también por el original cervantino– es genuina y más grande que una simple tendencia política o un momentáneo oportunismo comercial. El trabajo de Gherardi se mide con una búsqueda dramatúrgica que abre el espacio escénico a una polifonía entreverada de crítica social –referida obviamente a su momento histórico– y a la convivencia dramática de fantasía y realidad, pero el eje alrededor del cual pivota la acción sigue siendo el personaje teatralizado del unamuniano hidalgo como profeta ridículo del ideal (Unamuno 1914:14).

En otro orden de cosas, en el momento sociopolítico en el que Gherardi concibe y redacta su obra, que está cargada, como ya he indicado, de profunda intención existencial, las dos mansiones vitales peninsulares mediterráneas atraviesan una fase de acercamiento notable en diversos planos. Los experimentos políticos españoles, con el directorio militar amparado por la monarquía, van al paso de los italianos y el fermento antidemocrático, popularista, futurístico, vanguardístico, en el que se engloban cultura alta y cultura cotidiana, propiciado por las crisis económicas –y de consecuencia sociales– del periodo de entreguerras, es común no solo a España e Italia sino también a otros países más o menos destruidos, en uno u otro modo, por la primera guerra mundial y sus secuelas.

No solo Italia y España se encuentran en una coyuntura de confluencia sociopolítica que aviva las coincidencias culturales, sino que Gherardi, quizá también por esa misma razón, ha adaptado a la escena italiana[6] la parte más universal de una lectura castizamente española –la de Unamuno– del emblema cultural más castizamente español. La recuperación de una pareja de contrarios, don Quijote y Sancho Panza, resemantizada en el tercer centenario de la publicación de la novela para adaptarla a determinados mensajes políticos (un buen ejemplo de estos procesos de variado signo lo ofrece el estudio de Torre

[6] Como ya hemos dicho, más allá de la compañía que la estrenó, no sabemos nada de la escenografía con la que se montó la obra de Gherardi. Por poner un ejemplo cercano, sin embargo, sí que podemos ver una cierta estilización italianizante en los excelentes figurines y en las preciosas ilustraciones con las que Pipein Gamba ilustró la edición de la adaptación precedente de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, *Don Chisciotte. Due atti e un prologo*, per la musica di Guido dell'Orso (I.G.A.P. già Montorfano e Valcarenghi, Génova, 1916).

Santos [2018]) parece que funciona también en suelo italiano como se ha mencionado más arriba (véase también Carrascón 2019: XI-XIII). Así que nos encontramos en la paradoja de estar traduciendo al español un *Quijote*, es decir, una obra sobre el icono más emblemático de la cultura española. Con todo esto no quiero más que afirmar que en buena medida la traducción al español de la obra teatral de Gherardi es una traducción "de vuelta", y eso aflora en alguno de los añadidos y elecciones léxicas que me he tomado la libertad de incluir en mi versión. El caso más claro es el de la traducción de la palabra italiana *isola* con el término irrenunciable, marcado precisamente por su uso en la novela cervantina: «ínsula», en vez del literal pero neutro «isla», una restitución que podríamos considerar inevitable en la medida en la que para un español sería claramente disonante ver a Sancho como gobernador de una isla y no de una ínsula. La ínsula Barataria se alinea en el grado cero del conocimiento quijotesco del nuevo público español.

Por dar otros ejemplos, cabe mencionar la restitución de la prevaricación lingüística que comete Sancho, cuando al recitar de memoria la carta de don Quijote a Dulcinea (I, 26) cambia un término encomiástico, «soberana», por otro denigratorio, «sobajada». El juego de palabras que, quizá simplemente por su intraducibilidad, había desaparecido en italiano, ha sido restituido en la traducción española en un diálogo similar al de la novela original, con la consiguiente corrección, que en este caso se traslada del barbero a don Quijote, interlocutor de Sancho en la revisión dramática:

> SANCIO. Eh... (*ricordando*) «Sovrana Signora...»
> DON CHISCIOTTE. Bene. Avanti... (20)[7]
>
> SANCHO. Mmm... (*haciendo memoria*) «Alta y sobajada señora...»[8]
> DON QUIJOTE. Soberana. ¿Qué más?
> (21)

En un nivel ligeramente más complejo se podría colocar otro caso que vale la pena mencionar: en la IV escena del primer acto se ha cumplido una restitución similar a la anterior, con una paralela modificación del texto original, modificación que en este caso se remonta al diálogo novelístico entre don Quijote, el ama y la sobrina del capítulo VII de la I parte, cuado el hidalgo descubre la desaparición de la biblioteca, del que se

[7] Cito en general por la paginación de Gherardi 2019.

[8] El juego de palabras había sido traducido por A. Giannini en su edición de 1923-25 con el resultado de un pequeño problema de coherencia textual. Al escribir don Quijote la carta, la versión italiana rendía el «Soberana y alta señora» como «Sovrana ed eccelsa signora»; pero luego al recitarla Sancho, el inicio se convertía en «Eccelsa e pressata signora», (literalmente «excelsa y aplastada señora») corregido por el barbero en «eccelsa e pregiata» («excelsa y apreciada»). La prevaricación de Sancho, que en español tenía sentido al conservar la palabra común, «alta», y confundir la menos frecuente «soberana» con otra fonéticamente próxima, en esta traducción italiana pierde gracia y verosimilitud, pues «eccelsa» no es menos insólito o difícil en italiano che «sovrana» y entre esta palabra y el término equivocado que Sancho usa, «pressata», no hay ninguna conexión.

recupera para la traducción un nombre propio, que por cierto también lleva consigo una dimensión de juego de palabras puramente fonético:

> SANCIO. E lui tranquillo: «Sancio,» dice «erano giganti, ma il grande incantatore li ha trasformati in mulini per burlarsi di me».
> CURATO. E chi sarebbe questo grande incantatore?
> SANCIO. Ma che ne so? Pare che sia qualcuno molto potente, che ce l'ha con lui. (14)

> SANCHO. Pues él tan tranquilo: «Sancho», me dice, «eran gigantes, pero el mago Fritón los ha transformado en molinos para burlarse de mí.»
> CURA. Mago Frestón, diría…
> SANCHO. ¿Yo qué sé? Uno muy poderoso que le tiene mucha ojeriza a mi amo.
> (15)

En estos casos, los añadidos o restituidos son elementos culturales que presentan una cierta reconocibilidad como claves memorísticas que reevocan todo su contexto en la imaginación para un español con un mediano conocimiento del *Quijote*. Son elementos que pueden figurar entre lo que el público español espera encontrar en una reconstrucción de las respectivas escenas del *Quijote*, como cualquier público, español o no, más o menos culto, espera encontrar determinados episodios famosos, típicamente el de los molinos de viento, cuando se le cuenta bajo cualquier especie genérica la historia del enloquecido hidalgo. La reinserción en el discurso dramático de estos elementos lexicales tiende por tanto a reconstruir la satisfacción de las expectativas del nuevo público al que, en traducción española, se destina la obra italiana como el texto original satisfacía con otros elementos característicos, –episodios conocidos, locura visionaria del protagonista, expresión por refranes de Sancho– más tópicos y reconocibles, las expectativas presumibles en su público originario.

Llegados a este punto, hay que advertir que si bien, en general, traducir del italiano al español es fácil, pues no cabe duda de que ambas lenguas presentan uno de los mayores niveles de afinidad posibles entre lenguas diferentes,[9] y eso desde la fonética hasta la sintaxis, sin embargo no es el caso de dejar de subrayar a la vez que, al contrario de lo que pretende el lugar común, las culturas no son tan semejantes como lo son las lenguas,

[9] Es casi inevitable, en el contexto en el que nos hallamos, recordar los pérfidos comentarios cervantinos sobre la traducción, en particular del italiano al español, del capítulo 6 de la primera parte (sobre la traducción del *Orlando furioso* por Jerónimo de Urrea: «y aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano, que le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento.» Cito por la edición online del CVC dirigida por F. Rico <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap06/ cap06_02.htm>); y sobre todo los del capítulo 62 de la segunda (el diálogo de don Quijote con el traductor en la imprenta de Barcelona que acaba en el dictamen de que «traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel» <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/ cap62/cap62_04.htm>) y que aunque no tienen desperdicio no puedo citar aquí más por extenso por motivos de espacio, pero sobre los que sigue siendo útil leer a Terracini (1979).

ni mucho menos. Manolo Carrera Díaz, el gran italianista sevillano, tuvo una vez el valor de afirmar en Milán que la cultura italiana y la española se parecen tanto como la cultura española y la china (ni que decir tiene que cosechó gran hilaridad por parte del público). Sin llegar a tanto, parece bastante acertada la base de su a primera vista disparatada comparación. Esa diferencia cultural se manifiesta también a través del habla en la norma pragmática. Sin entrar en cuestión de tan gran complejidad, sí cabe señalar que por lo que se refiere a la escritura teatral, que tiende en mayor o menor medida a mimetizar el uso de la lengua oral, es necesario tener en cuenta que la proximidad entre ambas lenguas disminuye a medida que pasamos de la gramática a la pragmática. Si léxico, morfología y sintaxis del español y el italiano son primos hermanos, el uso coloquial de la lengua, con sus giros peculiares, sus modismos, sus preferencias, toda la constelación de restricciones y reglas implícitas que configuran la norma, difiere notablemente de la una a la otra de las dos lenguas peninsulares.

La tragicomedia de Gherardi, como cualquier otra obra teatral, no nace para esta urna funeraria de la versión impresa en la que desde 1927 y ahora otra vez (Gherardi 2019) se ve encerrada. Como cualquier otra obra de teatro, el *Don Chisciotte* nace para la vida abierta del escenario: para la transmisión oral de la actuación en vivo, para el cuerpo como signo, para ese efímero temblor del aire que es la voz humana. Por desgracia, aparte de los particulares del estreno,[10] nada sabemos del recorrido de este *Don Chisciotte* sobre las tablas; del texto de Gherardi solo nos queda un texto que refleja el discurso verbal, con sus escasas acotaciones. Se trata de un italiano austero, casi seco, difícil de valorar a más de ochenta años de distancia. Por otra parte el texto teatral, a diferencia del literario, carece de fijeza, al menos por lo que se refiere al discurso verbal más superficial, fácilmente modificable en aras de valores estrictamente teatrales como la decibilidad o recitabilidad, el ritmo y hasta la capacidad de un determinado actor de sintonizar mejor o peor con determinadas palabras, giros, expresiones, con determinada pragmática. Lo que el autor dramático proponga en su creación de palabras estará siempre sometido a la ejecución escénica del actor, que, incluso siendo fiel en la recitación a la palabra escrita, puede y hasta debe, en la práctica, manejarla, interpretarla, ponerla en discusión y si se

[10] Como ya se ha señalado (Carrascón 2019: XIV), «el *Don Chisciotte, tragicommedia in cinque quadri*, se estrenó en Trieste, el 6 de septiembre de 1926, en el teatro Politeama Rossetti, a cargo de la compañía de Dina Perbellini y Aldo Silvani». Por lo que asevera el *Dizionario biografico degli italiani* Treccani (s.v. Silvani, Aldo) el *Don Chisciotte* de Gherardi había sido escrito específicamente para el actor después de que en 1924 crease su propia compañía con la mencionada Dina Perbellini. Actor y autor se habían conocido en Bolonia en 1923 cuando aquel llegó como director del Teatro del Popolo mientras este dirigía la compañía experimental del Comunale. Silvani era alto y flaco, fácil a la mirada un tanto extraviada y al decir enfático, un tipo muy adecuado para encarnar el don Quijote de Gherardi.

quiere traicionarla con su recitación y su actuación no verbal. Por todo ello el texto para el teatro está muy alejado del de otras manifestaciones estrictamente literarias, como la poesía o la narrativa, por indicar los casos más obvios, que no preveen para su recepción el filtro de la representación. El discurso teatral es mucho más abierto, en su literariedad, que el de otros géneros y lo que comparte de fijeza con ellos no deja de ser, en parte, un tributo casi inconsciente, que nuestra cultura, una cultura textual, no cesa nunca de pagar al texto como institución social; una reliquia de la palabra versificada del teatro clásico, en el que las morcillas y otras infidelidades de actores y directores, si no cuidadosamente calculadas, saltan más fácilmente al oído denunciadas por las fallas del ritmo o de la rima. En la tradición italiana, en cambio, la *commedia dell'arte* se basa sobre el concepto de *canovaccio*, un guión que recoge solo las situaciones, la traza de la acción, mientras que la palabra de la interacción escénica queda a la improvisación de los actores.

En esta perspectiva, el texto teatral se puede definir como un simple guión, texto de partida para una forma particular de traducción, que es la interpretación escénica. A su vez, la traducción literal, interlingüística, del texto puede muy bien tener esta circunstancia en cuenta y razonar sobre ella. Aunque sin duda también puede comportarse ante el texto para el teatro como si de cualquier otro texto literario se tratase, en principio el destino oral del texto teatral ofrece al traductor interlingüístico la oportunidad de una mayor atención a los aspectos pragmáticos de la enunciación compatibles con los protoenunciados de los que se compone el texto, y este ha sido un punto cardinal de mi estrategia.

Pero la traducción que comento aquí no nace con el objetivo final de preparar un guión para la representación escénica, un guión que después pase a la elaboración de actores y director para generar la obra teatral completa y acabada por cada puesta en escena, sino, mucho más modestamente, con la intención de proporcionar un texto de acompañamiento para una edición bilingüe impresa de la obra original de Gherardi con su traducción al español. Ambas modalidades de traducción, la del discurso verbal como guión para la escenificación y la del texto para su edición, se podrían ver casi como los dos extremos de una amplia gama de posibilidades, entre las que se colocaría la edición impresa independiente del texto traducido a partir de la obra original. Una traducción como la que nos ocupa, en cambio, destinada a publicarse frente al texto del que proviene, está inevitablemente destinada a sobrellevar ciertas restricciones, puesto que se pone como una especie de guía para un lector, que, en teoría al menos, está leyendo el original en un idioma que quizá no entienda perfectamente, pero del que algo puede vislumbrar.

La función del texto de llegada enfrentado al original es mucho más servil, o por lo menos mucho más dependiente, que la de una traducción publicada por sí sola o propuesta para una representación. En esta traducción, por tanto, sin perder de vista el nivel de la verosimilitud pragmática como clave interpretativo-generativa del texto que evoque en la mente del lector una representación verosímil del intercambio oral en español, se ha tratado de dar a la vez un texto adherente a su original que permita la lectura paralela del italiano y el español, iluminando para el lector de esta lengua los aspectos menos claros de aquella.

En la búsqueda de ese equilibrio se ha intentado que se alineasen las intervenciones sobre el texto de Gherardi, intervenciones entre las que es necesario mencionar una de alcance macrotextual bastante visible: la sustitución de los pronombres ilocutivos y formas de tratamiento de cortesía o familiaridad. En el texto original, todos los personajes –con la excepción de don Quijote y el barbero, que se dirigen a Sancho usando el *tu*– se tratan de *voi*, o sea, vos, forma que en la época de creación del drama combatía, preferida por el régimen fascista, contra el uso, hoy en día más generalizado, del *lei* (equivalente pragmático e ilocutivo de nuestro usted). En la traducción se ha optado, como queda explicado en otra sede (Carrascón 2019), por una reconstrucción propia de los tratamientos como resultan más verosímiles en español. De este modo vemos que Sansón Carrasco y el Cura hablan de usted a don Quijote cuando quieren que vuelva a ser Alonso Quijano, pero Sansón Carrasco elige el vos para dirigirse al hidalgo cuando él mismo se finge caballero, como hacen Dorotea actuando de princesa Micomicona o los personajes de la corte ducal para desarrollar sus burlas y engaños a costa del protagonista, mientras Sancho se dirige a su amo siempre con el usted, en relación asimétrica, pues don Quijote le trata de tú. Creo que esta estrategia mejora lo que podríamos llamar decibilidad o recitabilidad del texto para los actores, a la vez que hace menos distanciante la recepción lectora por parte de un público hispánico.

En el mismo nivel macrotextual creo que se puede considerar la reelaboración sistemática de los moduladores de la oralidad, la expresividad y la afectividad, exclamaciones y marcadores discursivos coloquiales, junto con otras modificaciones de adecuación pragmática, de los que algún ejemplo sacado de las primeras páginas puede ser más claro que cualquier explicación: se trata de añadidos y traducciones muy libres que se distribuyen a lo largo de todo el texto para dar mayor verosimilitud a acciones verbales de los personajes; elementos mínimos que sin embargo contribuyen en gran medida a establecer el tono y el registro del discurso:

comette per ogni dove ogni sorta di pazzie e non sappiamo tutto. (6)	va cometiendo por todas partes toda clase de locuras, y [ø] **eso que** no lo sabemos todo... (7)[11]
Ebbene, sulle prime il vostro progetto non mi dispiacque. (6)	[Pues bien] **Vale**, a primera vista, su proyecto no me pareció mal. (7)
Oh, finalmente! (8)	¡**Vaya**, por fin!
Ma… veramente… dirò.	[Pero] **Pues**, verdaderamente, **le voy a** decir **a usted**.
Ah, ecco… (10)	**Esto**… (11)
Ma, detto qui, in confidenza, fra noi, è proprio principessa? (8)	Pero, [dicho aquí] **vaya**, en confianza… entre nosotros: ¿es una princesa de verdad? (9)
Non è qui? E chi lo sa? (10)	¿No está aquí? [¿Y quién lo sabe?] **Pues vaya usted a saber**. (11)
Oh, la principessa mi consideri suo servitore devotissimo. (10)	**Vaya**, la señora princesa me puede considerar su devoto servidor. (11)
Basta, basta! (10)	**Bueno, bueno**, **ya vale**. (11)
Oh, che mi canzona, lei? (16)	**Pero bueno**: ¿**es** que me está usted tomando el pelo? (17)
Un barbiere… Sì, via… a me pareva un bacile da barbiere. (16)	Un barbero… **Bueno, vaya**… A mí me parecía una bacía de barbero. (17)
CARRASCO. E se sapete che è matto, perché gli andate dietro? SANCIO. Mi ha promesso un'isola... (16)	CARRASCO. **Pero** si sabe que está loco ¿por qué le sigue? SANCHO. [ø] **Hombre, como** me ha prometido una ínsula... (17)

Los reajustes de incidencia microtextual han sido siempre guiados por la intención de obtener, también, una adecuada verosimilitud de la fingida oralidad espontánea, lo que a mí parecer seguramente es una contribución a la simple legibilidad del resultado. Para ello he aplicado con mucha frecuencia una estrategia de amplificación por añadido o por intensificación semántica a través de la selección léxica., como se puede ver en estos dos ejemplos:

CARRASCO. Non raccontar bubbole! SANCIO. Bubbole? (14)	CARRASCO. [¡No cuente trolas!] **Venga, venga**, **menos lobos**… SANCHO. [¿Trolas?] **Pero qué lobos** (15)
CARRASCO. Sia pure… (*Andando alla quinta*). La vostra eroina e il barbiere se la raccontano tranquillamente… (8)	CARRASCO. **Vale, vale**. (*Yendo hacia la quinta*). Su heroína y el barbero, tan tranquilos, contándose sus vidas… (9)

Una de las peculiaridades que avaloran el *Quijote* ghirardiano es la habilidad con la que el autor ha conseguido mantener en su diálogo dramático el humorismo y la ironía

[11] Las negritas en la versión española subrayan las modificaciones y añadidos y van precedidas por una traducción literal del italiano, entre corchetes (excepto en los casos en los que la expresión italiana es transparente) o bien por el signo de vacío cuando se trata de moduladores sin correlato en el texto italiano.

que permean la novela cervantina. Los chistes, ironías, sarcasmos, contenidos en pequeñas pullas, pero que van más allá del juego de palabras puramente fonético, no presentan grandes dificultades y funcionan igual en los dos idiomas, pero una adecuación pragmática, aunqe leve, puede realzar su efecto. Respecto a un original:

> SANCIO. È inutile! l'ho sempre detto, che quando uno ha fatto l'università ne sa sempre più di quello che lascia credere…
> CURATO. Per fortuna…(12)

la traducción más literal posible, dentro del respeto a las normas del español, nos daría:

> SANCHO. ¡Es inútil!, siempre lo he dicho, que cuando uno ha hecho la universidad sabe siempre más de lo que hace creer...
> CURA. ¡Por suerte!

Mientras una adecuación en aras de la verosimilitud pragmática como la que he seguido en mi traducción puede llevar, por ejemplo, a modificaciones de este tipo:

> SANCHO. **No hay nada que hacer**, yo siempre lo he dicho, que cuando uno ha hecho la universidad sabe siempre más de lo que **da a entender...**
> CURA. ¡**Menos mal**! (13)

Por otra parte la comicidad más inmediata en el escenario está casi siempre a cargo de las figuras populares –Sancho, la fingida Dulcinea, el Ventero– y es causada por los contrastes que traza Gherardi entre la materialidad de estos personajes y el idealismo de don Quijote, que en tal contraste, en vez de ridiculizado queda, como es la voluntad del autor, sublimado. Las pequeñas escenas cómicas están intercaladas por todas partes, y hay que admitir que como el mismo Cervantes, Gherardi consigue transmitir un contenido serio e incluso trascendente sin dejar de hacernos reír o al menos sonreír. Ya en las primeras escenas la simplicidad y la verbalidad refranesca de Sancho, junto con el estupor que suscitan en sus interlocutores, se presentan como motores de la risa:

> CURATO. (*Tra sé, soddisfatto*) Bene bene. Voglio vedere se è la buona che mi fanno vescovo… (*Vedendo Sancio*) Oh, finalmente, si può sapere che cosa avete nelle gambe?
> SANCIO. (*Entrando con circospezione*) Ma… veramente... dirò. Parla e favella, vuote budella, guarda, e poi taci, carezze e baci… Sì, dico, finché non vedi va' piano e a piedi…
> CARRASCO. Cosa c'entra? (8)

> CURA. (*Para sí, satisfecho*) Bien, bien, bien. A ver si de esta me hacen obispo. (*Viendo a Sancho*). ¡Vaya, por fin! ¿Se puede saber que le pasa en las piernas?
> SANCHO. (*Entrando con circunspección*) — Pues, verdaderamente, le voy a decir a usted... [Habla y charla, tripas vacías, mira y luego calla, caricias y besos] **Quien mucho platica, poco mastica, quien mira y calla mejor se halla**. Eso, digo, [mientras no veas, ve despacio y a pie] **si nada ves, cuidadito con los pies**...
> CARRASCO. Y eso ¿ a qué viene? (9)

El mantenimiento de la comicidad, que permite que el texto en español funcione como el italiano, pasa a través de la naturalidad de una conversación que exige como clave de equivalencia el nivel discursivo-pragmático, en el que se imponen sustituciones no literales, como, en los ejemplos precedentes, la de «È inutile!» con «No hay nada que

hacer», la de «quello che lascia credere» con «lo que da a entender», la de «Per fortuna» con «¡Menos mal!», o en fin, en este último, la de «Cosa c'entra?» con «Y eso ¿a qué viene?».

En varios casos he modificado ligeramente una palabra o un sintagma para acercarlo a un modismo de efecto coloquial o humorístico tomando como modelo la lengua de uso conversacional:

> SANCIO. E quella volta che uccideste il gigante Pantafilone... come si chiamava, che aveva gli occhi storti? (122)
> SANCHO. Y aquella vez que mató usted al gigante **Pantalonazo**... ¿cómo se llamaba, **así como** que tenía **el ojo virulé**...? (123)

> AMADIGI. Ma scusa... Ci tieni proprio a fare il nostro mestiere? Bada che i castelli incantati e le fate finiscono per annoiare terribilmente... (88)
> AMADÍS. Pero perdona... ¿De verdad estás convencido de que quieres hacer nuestro trabajo? Mira que los castillos encantados y las hadas acaban convirtiéndose **en un rollo patatero**... (89)

Al mismo tiempo el nombre propio deformado por Sancho en español se aleja todavía más del original y se convierte en otra palabra existente, similar por fonética, pero con la que se espera recabar un efecto humorístico. Lo mismo sucede con el contraste que en el segundo ejemplo forma el coloquialismo, «rollo patatero», en boca de Amadís, expresión que resalta aún más la ruptura del decoro por parte del personaje que profiere observaciones tan poco adecuadas a su figura.

Se podrían poner muchos más ejemplos de este tipo de intervención:

> SANCIO. Ma siete matto, scusate, perché volete morire proprio oggi? (114)

> SANCHO. Pero ¿está usted **majareta**? Perdone ¿eh? pero ¿por qué quiere morir justo hoy? (115)

> PEDRO. (*Ridendo*). — Carina, carina... (*Disputa con Altisidora*). (104)
> PEDRO. (*Riéndose*) — ¡Qué mona! ¡Qué graciosa! (*Discute con Altisidora*). (105)

Con estos pocos ejemplos de los numerosos casos en los que la sustitución es bastante libre, función de sugerencias culturales o pragmáticas, nos acercamos a otros casos, en los que el efecto de amplificación, o de énfasis pragmático, se ha tratado de conseguir por añadido de elementos, pero siempre con la misma mira de acrecentar la verosimilitud pragmática, el coloquialismo, el color expresivo o la comicidad:

> CURATO. **Eppure, vedete?** Se non fosse venuta a casa non avrebbe trovato me. (28)

> CURA. **Ya, ya, pero mire usted por dónde**: si no hubiese ido a su casa no me habría encontrado a mí. (29)

Y entre ellos no me resisto a resaltar lo que espero que sea, en este penúltimo ejemplo que sigue, una eficaz amplificación del efecto cómico por mala comprensión de las palabras cultas por parte de Dulcinea, aunque creo que tambiénm cabe destacar como

rasgos de selección léxica aplicada a la caracterización del personaje la elección del diminutivo «tierrecita», el aumentativo «señorón» y los vulgarismos «usté» y «vestío».

> DON CHISCIOTTE. (*Cercando di rialzzare il tono*). *Vi son conte le mie gesta?*
> DULCINEA. Cosa dice? No, no... non ho contato nulla... Ma qualche cosa al sole dovete avere voi... Se no, non sareste vestito così... È roba da signori... Del resto, poi, io non posso pretendere nulla. (70)

> DON .QUIJOTE (*Intentando alzar un poco el nivel*). ¿Os han narrado mis gestas?
> DULCINEA. ¿Qué? ¡A mí no me han amarrao ninguna cesta! Alguna tierrecita ya tendrá usté... Si no, no andaría así vestío... ropa de señorón... Además, ¿qué voy a pedir yo? (71)

Otra transformación del mismo tipo la podemos señalar en este parrafo de Sancho:

> Se la principessa si rivolge al valoroso braccio di quel prode, può star sicura, come due e due fanno quattro, che le ammazza maghi e giganti quanti vuole, le distrugge eserciti e città nemiche, passa mari e monti in un battibaleno, e chi più ne ha più ne metta, e due non va senza tre, e non si muove foglia che Dio non voglia! (10)

> Si la señora princesa se confía al valeroso brazo de tal campeón, puede estar segura como dos y dos son cuatro de que le mata todos los magos y gigantes que quiera, le destruye ejércitos y ciudades enemigas, **traspasa la alta sierra, ocupa el llano** en un decir Jesús y suma y sigue, que **no hay tres sin dos** y hágase la voluntad de Dios. (11)

en el que la inverosímil inclusión del verso de fray Luis de León en sustitución del modismo italiano es una travesura traductológica sin más intención por mi parte que causar la risa del lector que sea capaz de reconocerlo. Por otra parte para mantener la rima del refrán italiano con que se cierra el periodo, intraducible, se ha invertido el orden natural del dicho italiano y español «no hay dos sin tres» con el resultado tautológico y –se espera– humorístico de «no hay tres sin dos».

En conclusión, tratar de contemporizar las exigencias, en particular de verosimilitud, de la representación dramática de la oralidad con todos sus matices con las constricciones que impone la preparación de un texto de llegada que actuará en compresencia con su original en una edición bilingüe presenta una serie de desafíos que caracterizan una tipología traductiva seguramente singular, la del texto dramático destinado a la edición impresa.

Bibliografía citada

Borzoni, Sandro, «El Quijotismo de Unamuno en Italia: filosofía de la acción, irracionalismo, fascismo», *Historia Contemporánea*, XLIV (2011), pp. 271-305.

Carrascón, Guillermo, «Introducción», en G. Gherardi, *Don Chisciotte. Tragicommedia in 5 quadri. Don Quijote. Tragicomedia en cinco cuadros*, edición bilingüe con traducción española de G. C., Sef, Florencia, 2019, pp. VII-XXVI.

Cervantes, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione, prefazione e note di Alfredo Giannini, G. C. Sansoni, Florencia, vol. 1 y 2: 1923, vols. 3 y 4: 1925.

DeMatté, Claudia, «Un desafío de traductología contra los molinos de viento. el *Chisciotte* de Lorenzo Franciosini», en *L'insula Don Chisciotte*, ed. de Maria Caterina Ruta e Laura Silvestri, Flaccovio, Palermo, 2005, pp. 81-91.

Di Carlo, Stefania, «Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al *Don Chisciotte* di Cervantes», *Artifara*, 17 (2017), pp. I-XI.

Fernández Ferreiro, María, «Adaptaciones teatrales del *Quijote* (siglos xx-xxi). Selección de un corpus» en «Scripta manent». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, (Publicaciones digitales del GRISO), Pamplona, 2012, pp. 185-194.

Gherardi, Gherardo, *Don Chisciotte. Tragicommedia in 5 quadri*, Vallecchi, Florencia, 1927.

Gherardi, Gherardo, *Don Chisciotte. Tragicommedia in 5 quadri. Don Quijote. Tragicomedia en cinco cuadros*, edición bilingüe con traducción española de G. Carrascón, Sef, Florencia, 2019.

Jurado Santos, Agapita, «El *Quijote* prerromántico en la Europa Occidental», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015a), pp. 171-188.

Jurado Santos, Agapita, *Recorridos del «Quijote» por Europa (siglos XVII y XVIII). Hacia una bibliografía*, Edition Reichenberger, Kassel, 2015b.

Lachmann, Renate, «Concepts of Intertextuality», en *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, K. Eimermacher, K. P. Grzybek, y G. Witte (eds.), Brockmeyer, Bochum, 1989, pp. 391-400.

Lancia, Enrico e Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*, Gremese, Roma, 2003.

Medina, Francisco, «El quinto, el sexto» / «El séptimo y el octavo capítulos de la primera parte del *Quijote* de Franciosini: observaciones sobre la traducción de algunos elementos», *Artifara*, 18 (2018), pp. 9-39.

Pini, Donatella, «La prima traduzione italiana del *Quijote*» en *«Fedeli, diligenti, chiari e dotti». Traduttori e traduzione nel Rinascimento*, ed. di Elisa Gregori, CLEUP, Padova, 2016, pp. 541-561.

Ruffinatto, Aldo, «Presencia y ausencia del *Quijote* en Italia», en *L'insula del don Chisciotte. Actas del* XXIII *Congreso AISPI, Palermo 2005*, ed. M. C. Ruta y L.

Silvestri, Instituto Cervantes / Associazione Ispanisti Italiani, Madrid, 2008, vol. 1, pp. 237-251.

Scamuzzi, Iole, *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.

Terracini, Lore, «Una frangia agli arazzi di Cervantes» en Ead., *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Stampatori, Torino, 1979, pp. 285-322.

Torre Santos, Jorge, «"Su inteligencia y su corazón están con nosotros". Las celebraciones cervantinas del tercer centenario del *Quijote* y el socialismo español», *Artifara*, 18 (2018), pp. 153-168.

Unamuno, Miguel de, «El sepulcro de don Quijote» en *Vida de don Quijote y Sancho Panza*, (2ª ed.) Renacimiento, Madrid, 1914.