

Collana Labirinti n. 141
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 881751
<http://www.unitn.it/dslf/pubblicazioni>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-442-5
Finito di stampare nel mese di ottobre 2012

IL PRISMA DI PROTEO

RISCRITTURE, RICODIFICAZIONI, TRADUZIONI
FRA ITALIA E SPAGNA (SEC. XVI-XVIII)

a cura di Valentina Nider

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)

Andrea Comboni

Paolo Tamassia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*, ed è pubblicato con il contributo del PRIN 2008

SOMMARIO

<i>Presentazione</i>	VII
TRADUZIONI – ADATTAMENTI - RICODIFICAZIONI: TEATRO	
NICOLA MICHELASSI - SALOMÉ VUELTA GARCÍA, Giovan Battista Ricciardi traduttore di Antonio Mira de Amescua: <i>Le cautele politiche</i> (1651)	1
ANNA TEDESCO, Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani	31
FAUSTA ANTONUCCI, Nuovi dati e nuove ipotesi sulla presenza del teatro aureo spagnolo in alcune opere di Giacinto Andrea Cicognini. Il caso di <i>Adamira</i>	61
CLAUDIA DEMATTÈ, La fortuna de las obras de Montalbán entre reescrituras, parodias y traducciones: el caso de la comedia <i>No hay vida como la honra</i>	79
MARCELLA TRAMBAIOLI, La resemantización en las tablas de un episodio del <i>Furioso</i> : el pastoral albergue	99
MARCO PRESOTTO, Métrica e intertextualidad en la tradición teatral de <i>La ilustre fregona</i> (siglo XVII)	129
DEBORA VACCARI, De <i>La confusión de una noche</i> a <i>La confusión de un jardín</i> : Moreto reescribe a Castillo Solórzano	161
DANIELA PIERUCCI, Il paradigma settecentesco della ‘sposa domestica’ tra Italia e Spagna: tre adattamenti de <i>La moglie saggia</i> di Goldoni	171
PROSA E POESÍA	
ALBERTO DEL RÍO, El paso del príncipe Felipe por Trento en 1549 (con la noticia de un impreso italiano sobre el <i>Felicísimo viaje</i>)	187
PATRICIA MARÍN CEPEDA, El género epistolar como cauce para la difusión de la poesía manuscrita áurea	207
SELENA SIMONATTI, La discrezione e il ‘codice italiano’: intertestualità e stratigrafie nel <i>Diálogo de la discreción</i> di Damasio de Frías	225
ANNA BOGNOLO, Nel labirinto della <i>Selva</i> . La traduzione italiana della <i>Silva de varia lección</i> di Mambrino Roseo da Fabriano	257
CLIZIA CARMINATI, Marino e la Spagna nel Seicento	307

ILARIA PINI, <i>Quien así traduce no traslada</i> : alcune note su <i>I Raggiagli di Parnaso</i> di Traiano Boccalini tradotti da Antonio Vázquez	321
GIOVANNI CARA, Le metamorfosi del romanzo greco-romano. Cervantes, tecniche di <i>découpage</i>	335
DONATELLA PINI, Barezzi autore, traduttore, editore di romanzo spagnolo e dintorni	353
EDOARDO VENTURA, Barezzo Barezzi 'impostore': la sua <i>Picara Giustina</i>	373
BEATRICE GARZELLI, La traduzione multiforme: note su <i>La desordenada codicia de los bienes ajenos</i> di Carlos García	391
JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ, Un nuevo personaje en la corte: <i>El caballero del milagro</i> , <i>El buscón</i> , y <i>El caballero puntual</i> de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo	405
GIOVANNA FIORDALISO, Una vita oltre la picaresca: il viaggio e le <i>peregrinaciones</i> del soldato Píndaro in Italia in <i>Varia fortuna del soldado Píndaro</i> di Gonzalo de Céspedes y Meneses	431
FEDERICA CAPPELLI, L'arte di conversare e il traduttore 'tradito': l'esperienza del <i>Marcos de Obregón</i> di Espinel	449
ANTONIO CANDELORO, Antonio Enríquez Gómez e <i>El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña</i> : esperienze traduttive di un autore 'minore' del Seicento spagnolo	465
VALENTINA NIDER, Texto y contexto de dos traducciones olvidadas: la <i>Carta a Antonio de Mendoza</i> de Quevedo y la <i>Instrucción al Ejercicio de la muerte</i> de Luisa de Padilla, condesa de Aranda	481
SÒNIA BOADAS, La difusión de la obra de Diego de Saavedra Fajardo en Italia	505
GIULIA POGGI, Tradurre la <i>brevitas</i> : il caso dell' <i>Oráculo manual</i>	529

DEBORA VACCARI

DE *LA CONFUSIÓN DE UNA NOCHE* A *LA CONFUSIÓN DE UN JARDÍN*: MORETO REESCRIBE A CASTILLO SOLÓRZANO*

Quisiera empezar con una conocida cita de Lope de Vega, sacada de su novela *El desdichado por la honra*: «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte».¹ Claramente la afirmación de Lope no puede tomarse de forma radical: es evidente, como bien subraya Baquero Goyanes, «que comedia y novela suponen estructuras diferentes y requieren técnicas y expresiones distintas».² Sin embargo, como se ha dicho muchas veces, es cierto que entre los dos géneros hay un parentesco estrecho: si Marcos A. Morínigo habla de la comedia como *sustituto* de la novela,³ según Stanislav Zimic

es evidente que los autores de novelas cortesanas, impresionados por la popularidad de la comedia, trataron de competir con ésta, ofreciendo al público una diversión semejante, en forma escrita. La relación entre la novela cortesana y la comedia se nota en los temas, en los problemas, en las situaciones, en la multiplicidad de incidentes, en el cambio frecuente de escenas y, como hemos indicado, de manera muy saliente en los personajes. En ambos géneros notamos la misma impaciencia por proceder adelante de manera incontenible. Es así que la

* Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER, con referencias FFI2011-23549; CDS2009-00033.

¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Cátedra, Madrid 2002, p. 183.

² M. Baquero Goyanes, *Comedia y novela en el siglo XVII*, en *Serta Philológica* F. Lázaro Carreter, Cátedra, Madrid 1983, vol. II, pp. 13-29.

³ M. A. Morínigo, *El teatro como sustituto de la novela en el Siglo XVII*, «Revista de la Universidad de Buenos Aires», 2/1 (1957), pp. 41-61.

acción rápida, dinámica y el afán de continuo movimiento determinan la creación del personaje e imposibilitan un detenido análisis psicológico de él.⁴

La afirmación de Lope, pues, parece tener sentido al analizar las relaciones intertextuales que se pueden establecer entre la novela corta *La confusión de una noche* de Castillo Solórzano y la comedia que de ella procede, es decir *La confusión de un jardín* de Moreto.⁵ Como señala Ruth Lee Kennedy, esta filiación ha sido establecida por primera vez por Hurtado y Palencia;⁶ la misma estudiosa ofrece en su obra de 1932 sobre el dramaturgo una primera lista de parecidos y diferencias. Lo que me propongo hoy es volver sobre el tema para analizar más detenidamente las modalidades en las que Moreto reescribe la novela de Castillo Solórzano.

Pero antes de entrar en el tema, es preciso ofrecer unas informaciones preliminares sobre las obras que aquí nos ocupan.

La novela corta *La confusión de una noche* abre la colección titulada *Los alivios de Casandra*, última obra publicada por Alonso de Castillo Solórzano, impresa en Barcelona en 1640.⁷ La narración de las cinco novelitas (a la que se añade la representación de una comedia) que componen la colección está justificada, una vez más a la manera boccacciana, por la presencia de un marco, en el que se cuenta cómo Casandra, doncella de 16 años, cae enferma de melancolía en Milán; para aliviar su tristeza, el padre decide llevarla a su quinta, dotada de un maravilloso jardín. Aquí, le hacen compañía a Casandra seis damas españolas, una de las cuales, Gerarda, propone organizar unos entretenimientos en los que cada dama cuente una novela, además de haber música y otros regocijos. El lugar del jardín en el que se celebran estos entretenimientos es un verdadero teatro al aire libre:

esa placeta entapizada de murtas y arrayanes que la hacían cuadrada, en medio de ella estaba una hermosa fuente [...]; a un lado estaban por orden puestas

⁴ S. Zimic, *Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», 51 (1975), pp. 169-232: p. 214.

⁵ Ya R. L. Kennedy habla de esta relación en su *The dramatic art of Moreto*, Smith College, Philadelphia 1932, pp. 158-59.

⁶ J. Hurtado, Á. González Palencia, *Historia de la literatura española*, Saeta, Madrid 1921, p. 735.

⁷ He consultado la copia impresa conservada en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura R/4245.

unas gradas que no pasaban de tres órdenes, las cuales cercaban un asiento algo eminente que estaba señalado para Gerarda donde había de novelar (f. 6v).

De hecho, es Gerarda la primera en tomar la palabra, contando la novela de *La confusión de una noche*.

Unos diez años después de la publicación de *Los alivios de Casandra*, probablemente alrededor de 1649, Agustín Moreto escribe *La confusión de un jardín*, comedia que, sin embargo, no sale impresa hasta 1681, cuando se incluye en la *Tercera parte* del dramaturgo (Madrid, Antonio de Zafra),⁸ y cuya paternidad se ha debatido por parte de la crítica apuntando a una posible colaboración de Moreto con otro dramaturgo.

Punto de partida para mi reflexión de hoy es *La confusión de una noche* de Castillo Solórzano. La novela se divide netamente en dos partes: la primera le sirve al autor para presentar las relaciones que unen a los diferentes personajes y contar sus historias; y la segunda es la del enredo que se desarrolla casi por completo en un jardín, el de la casa de la dama protagonista, Dorotea. Los procedimientos usados por Castillo Solórzano en la primera parte son típicamente narrativos. Un narrador extra-diegético (que en este caso coincide con un personaje del marco de la colección, que funciona como macro-texto en el que se inserta la novela) cuenta los hechos que le ocurren en Sevilla a una dama, Dorotea, y a su galán, don Fadrique, intentando esbozar también su psicología. Los dos enamorados están obligados a separarse cuando don Fadrique mata a un rival y huye a Nápoles. Aquí, tras caer al mar en el transcurso de una batalla, se hace pasar por muerto para librarse así de sus enemigos y poner a prueba el amor de Dorotea. Ésta, en Sevilla, empieza a ser cortejada por don Diego, de quien solo al final se descubrirá que es hermano de don Fadrique. Sin embargo, Dorotea no quiere a don Diego, del que, por el contrario, está prendada su hermana Feliciano, por lo que decide ayudarla, citando al galán por la noche en el jardín para aclarar la situación.

Pero es la segunda parte de la novela la que llama la atención del lector por su carácter marcadamente teatral. Casi toda la acción se desarrolla en el jardín de la casa de la protagonista; y merece la pena recordar que un jardín también es, en un fascinante juego de espejos y de círculos concéntricos entre novela y marco, el lugar en

⁸ He consultado una suelta conservada en la Biblioteca Histórica de Madrid bajo la signatura C 18872,6.

que Gerarda está contando la novela para aliviar la tristeza de la joven Casandra. De esta forma, a través de las palabras de la narradora, el auditorio del marco de la novela se convierte también en público de una representación teatral, la de los encuentros y desencuentros que acontecen en el caos de una noche oscura en el jardín de Dorotea. Aquí se refugia don Fadrique – que, mientras, ha vuelto a España –, huyendo de la justicia que le persigue, gracias a don Manuel, padre de la protagonista; don Diego espera a Dorotea para hablarle; y Andrea, criada de Dorotea, ejerce de mensajera entre la dama y sus galanes, pero nunca acierta. Se producen así varios intercambios de identidad entre los dos galanes, unos involuntarios, causados por la torpe Andrea, y otros voluntarios, encaminados sobre todo al descubrimiento de las verdaderas intenciones de la dama.

Como bien señala Miguel Zugasti hablando de las obras de enredo, hay una

desmesurada concentración de episodios equívocos, casualidades, disimulos, malentendidos, ocultamientos y lances inverosímiles, llegando al punto de que estas artimañas del ingenio rebasan con claridad lo que es el esqueleto de una obra para convertirse en el todo. Desde esta óptica entiendo el enredo como un elemento estructural, genésico, un instrumento técnico de construcción que trasciende los límites de un género y por lo tanto está presente en textos de variada naturaleza como el teatro y la novela (ejemplo máximo será la novela cortesana).⁹

Y de hecho, al leer esta parte de la novela, nos damos cuenta de que prevalecen los procedimientos dramáticos. Los continuos movimientos de tantos personajes en un espacio tan pequeño como el del jardín y de algunos aposentos colindantes dan un ritmo muy elevado a la narración, a menudo interrumpida por los parlamentos de los personajes. Tampoco hay que olvidar que Castillo Solórzano, además de novelista, era un hábil dramaturgo que, por consiguiente, conocía muy bien los recursos típicos de la comedia, que en *La confusión de una noche* despliega considerablemente.

Probablemente por esto, de la novela de Castillo Solórzano Moreto opta por dramatizar la segunda parte. Y para subrayar el cam-

⁹ M. Zugasti, *De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina*, en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, *La comedia de enredo*. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1997), Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha-Festival de Almagro, Almagro 1998, pp. 109-41: p. 109.

bio de eje de la fábula, significativamente cambia el título desde *La confusión de una noche* a *La confusión de un jardín* (y las palabras “confusión”, “noche” y “oscuridad” son recurrentes en la comedia). De esta manera, el dramaturgo convierte el jardín de la segunda parte de la novela (y el enredo que en él se desarrolla) en el único centro de la comedia, aprovechando, además, para realizar un ejercicio de ingenio: poner en práctica las tres unidades aristotélicas, lo que produce un efecto de extrema concentración espacio-temporal (de alguna manera ya presente en la novela). De hecho, la única acción de la pieza gira alrededor de la dama, que aquí se llama Beatriz (prácticamente no hay intrigas secundarias), y se desarrolla casi enteramente en el tiempo acotado de una noche y en el espacio cerrado del jardín (al que se añaden unas calles colindantes y unos aposentos con salida al propio jardín). Inevitablemente, a lo largo de toda la comedia se produce un juego muy complejo de entradas y salidas del tablado: la pieza está construida como un perfecto mecanismo de relojería.

Esto nos lleva a otra cuestión fundamental al considerar la relación entre novela y comedia: a diferencia del novelista, a la hora de crear, el dramaturgo tiene que contar con unos vínculos impuestos por la infraestructura del corral y a menudo también por la composición de la compañía de actores. En el caso de *La confusión de un jardín*, pues, podríamos decir que Moreto ‘se limita’ a llevar al tablado del corral lo que Castillo Solórzano cuenta en la segunda parte de su novela, usando esta casi como un guión.

La reescritura de la novela para el teatro no excluye, por supuesto, que el dramaturgo aporte sus propias novedades, ya que su objetivo primario es el de crear un producto diferente, destinado a triunfar en los corrales de comedias. Y probablemente debido a la voluntad de hacer un guiño a los espectadores, Moreto modifica el lugar de la acción: si en la novela esta transcurre en Sevilla, «insigne y antigua ciudad de España, metrópoli de la Andalucía. Madre de lucidos ingenios, de solares nobles y en particular de hermosísimas damas» (f. 8r-v), el dramaturgo elige Madrid, la Corte del reino de la que Moreto ofrece unas curiosas pinceladas: por ejemplo, Diego cuenta a Beatriz la pendencia con unos hombres ocurrida cuando salía «a la calle Mayor / cerca de San Felipe» (f. 13a) en dirección a casa de la dama. Diego se refiere aquí a una de las zonas más concurridas de la ciudad donde, en la esquina de la calle Mayor con la Puerta del Sol, en el siglo XVII se encontraba uno de los mentideros más importantes de la ciudad, llamado ‘de San Fe-

lipe el Real' por el convento en cuyas gradas se reunían a charlar sobre todo los soldados.¹⁰ Este tipo de referencia a un lugar muy conocido para los ciudadanos de la Corte, pero probablemente desconocido para los otros súbditos del Reino, podría justificarse suponiendo que la comedia se escribió para un público madrileño, para el que el mentidero de San Felipe era un lugar familiar. Desgraciadamente no tenemos datos acerca de una posible representación de la obra en Madrid; sin embargo, era común que un dramaturgo insertara en el texto referencias a lugares concretos y reales de las ciudades donde se ponía en escena una obra para que el público pudiera identificarse y sentirse partícipe de las acciones escenificadas. Además, el hecho de que el personaje de Diego se mueva por una zona de Madrid muy frecuentada por soldados como el mentidero de San Felipe, nos lleva a pensar que él, como Fadrique en la novela, durante su estancia de tres años lejos de la Corte, también se había dedicado a la carrera militar, aunque no se diga claramente en la comedia. Este detalle resultaba claro al público madrileño, para el que funcionaba probablemente como una acotación implícita, y al mismo tiempo le ahorra a Moreto una digresión para explicar el pasado del personaje.

Muy significativos también son los cambios que Moreto opera desde el punto de vista de la construcción de los personajes femeninos de la comedia. Dorotea, en la novela, en ningún momento se inclina por Diego, el galán que la corteja, y le cita por la noche solo para rechazarle y abrirle camino con él a su hermana; Castillo Solórzano, pues, la presenta como una mujer firme, casi una víctima de las vicisitudes y de los equívocos de una noche de caos. La Beatriz de la comedia, por el contrario, al comienzo quiere hablar con Luis (otro galán que la corteja y se descubrirá ser el hermano de Diego) para comunicarle su voluntad de casarse con él, y para hacerlo no duda en poner en peligro su honor y el de su casa citándolo por la noche y dándole la llave de la puerta del jardín. No obstante, más tarde, al descubrir que su antiguo novio, Diego, está vivo, no duda en cambiar de idea, dejando a Luis y quedándose con su primer amor. Moreto, de esta forma, hace de la dama una

¹⁰ Véase R. Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid* (1861), ed. facsímil, Fernando Plaza del Amo, Madrid 1990, p. 114, o J. Deleito y Piñuela, *Sólo Madrid es Corte*, Espasa-Calpe, Madrid 1944, pp. 208-16. El propio Moreto describe las actividades alrededor de las gradas en su comedia *De fuera vendrá*, vv. 61-89 (edición en línea de Delia Gavela, <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/DeFueraVendra.pdf>).

encarnación más del conocido tópico de la imprudencia e inconstancia en la mujer, como por otro lado, Diego no pierde la ocasión de remarcar:

¿Beatriz con nuevo cuidado,
con un don Luis estimado
tan presto en lugar de mí?
Pero tres años no es presto;
que en mucha menos distancia
suele caber la inconstancia
de las mujeres (f. 15a).

De las nuevas características que Moreto atribuye a la protagonista procede el cambio que afecta también al personaje de la hermana de la protagonista. En la novela, Feliciano está prendado de Diego y aprueba la idea de la cita nocturna de Dorotea con él en el jardín para aclarar la situación. En la comedia, por el contrario, Leonor no cree oportuno que su hermana Beatriz hable con un galán en el jardín por la noche, porque «jardín y noche, [...] alientan / el ánimo más cobarde, / y en la mayor cortesía / despiertan las libertades» (f. 3a). Podríamos decir que, al manifestar continuamente su preocupación por el honor de la hermana, el papel que desempeña Leonor – por lo menos en la primera parte de la comedia – se acerca al del “guardián de la honra”, papel que luego, al entrar en escena, asumirá don Jerónimo, su padre. Veamos, por ejemplo, estos versos:

[...] se ofenden
en ocasión semejante
la fama de tus virtudes,
la obligación de tu sangre,
lo que se debe al decoro
de la casa de tu padre;
que es el sagrado en que tiene
cualquier pensamiento cárcel (f. 3a-b).

Además Beatriz, tan despreocupada y voluble, es protagonista de una escena muy divertida de la comedia, de nueva creación por parte de Moreto, que modifica la ambientación de la declaración de amor que Dorotea hace a Diego pensando que se trata de Fadrique. Moreto significativamente opta por ambientar también esta escena en el jardín. Al comienzo de la tercera jornada, Leonor le aconseja a su hermana Beatriz, decidida a hablar a Diego para revelar su

ciones pero de forma inconsciente, al contrario de lo que ocurre con muchos graciosos de comedia. De su papel Jusepa se queja abiertamente:

Aquí
todo Jusepa ha de ser;
¿no hay traza allá para hacer
una emboscada sin mí?
Parece que yo también
no soy doncella que trato
de honestidad y recato
como otras que aquí se ven (f. 23b).

El otro criado de la comedia, Vicente, a su vez, se queja con su amo Luis porque no se siente igual a los graciosos de las comedias:

A fe que si hubiera sido
lacayo de una comedia,
con otro amor me trataras,
y a cuanta conquista fueras,
aun antes que la emprendieras,
conmigo la consultaras;
[...] ¡Bien haya quien inventó
lacayos tan compañeros,
que aún suelen ser consejeros
del mismo rey que rabió! (f. 7b).

Como he venido apuntando hasta ahora, al reescribir la novela de Castillo Solórzano, Moreto aprovecha unos elementos marcadamente teatrales ya presentes en la segunda parte de *La confusión de una noche*, texto que sigue casi como si de un guion se tratara. Es más, lo usa para un refinado juego de habilidad y construye una comedia perfectamente conforme a las unidades aristotélicas y, al mismo tiempo, muy compleja desde el punto de vista de la puesta en escena dada la extrema concentración espacio-temporal de las acciones representadas. Y todo esto sin olvidar el objetivo final, es decir, crear un producto con el que satisfacer los gustos del público del corral.