Desde el sillón a la escena

Un método para la crítica de traducciones teatrales aplicado a *Lorenzaccio* de Alfred de Musset

Tesis doctoral

Doctoranda: Sara María Toledo Sillero

Directora y tutora: María del Carmen Cortés Zaborras

Programa de Doctorado de Lingüística, Literatura y Traducción

Facultad de Filosofía y Letras

Málaga 2022

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

AUTOR: Sara María Toledo Sillero

https://orcid.org/0000-0003-1139-7915

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña SARA MARÍA TOLEDO SILLERO
Estudiante del programa de doctorado LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: DESDE EL SILLÓN A LA ESCENA:
UN MÉTODO PARA LA CRÍTICA DE TRADUCCIONES TEATRALES APLICADO A "LORENZACCIO" DE ALFRED DE MUSSET

Realizada bajo la tutorización de MARÍA DEL CARMEN CORTÉS ZABORRAS y dirección de MARÍA DEL CARMEN CORTÉS ZABORRAS (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 18 de ENERO de 2022

Fdo.: SARA TOLEDO SILLERO

Fdo.Carmen Cortés Zaborras -Tutora y Directora

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Málaga a 18 de enero de 2022

María de Carmen Cortés Zaborras, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga),

HACE CONSTAR

Que Sara María Toledo Sillero, con I , es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada

"Desde el sillón a la escena: Un método para la crítica de traducciones teatrales aplicado a *Lorenzaccio* de Alfred de Musset"

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 18 de enero de 2022,

Fdo. Carmen Cortés Zaborras

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AGRADECIMIENTOS

Es difícil llegar hasta este punto con la ayuda de tan solo un puñado de personas. Está esa profesora que te dio una palmada en la espalda la primera vez que dijiste que no estabas segura de lo que estabas haciendo y te dijo que eso era normal, que se te iba a pasar. Está esa amiga que te dio una buena idea sin darse cuenta, gracias a la que pusiste la primera frase en la página en blanco. No puedo mencionaros a todos, sois demasiados. Pero hay algunos a los que nunca podré reconocerles lo suficiente todo su mérito.

Está mi madre, que ha sido mi mayor apoyo durante toda mi vida y, en muchos sentidos, mi mayor fuente de inspiración.

También están mi profesora de Teatro de la Escuela de Artes Escénicas "La Escena" de Archidona, Ana Moya, y mis antiguos compañeros de clase. Mi interés por el teatro ya estaba allí cuando los conocí a ellos; pero aquellas tardes de viernes y aquellos ensayos generales hasta las tantas convirtieron ese interés en un "interés especial" (en boca de una autista, esa expresión tiene una alta carga sémica), que conocí y adquirí gracias a ellos, y que me ha aportado mucho más de lo que puedo expresar aquí.

Tengo un rinconcito especial reservado para mis profesores de Licenciatura y Máster de la Universidad de Granada, especialmente para Adoración Elvira Rodríguez y Rafael Ruiz Álvarez, que me dieron sus respectivos empujoncitos en la dirección adecuada.

Por supuesto, no puedo olvidar a mi directora de tesis y tutora durante todos estos años, Carmen Cortés Zaborras. Para empezar, fue ella la que me dijo que "podría ser buena idea" que trabajara con *Lorenzaccio*, dando comienzo a mi ya larga amistad (y, a ratos, también enemistad) con Lorenzino de Médicis según Alfred de Musset. Para seguir, no puedo menos que agradecer sus inyecciones de ánimo en los momentos más oportunos y sus siempre más oportunas sugerencias, que me han ido guiando a lo largo del proceso de aprendizaje que termino aquí, pero me guiarán todavía más en el que empiezo ahora.

A todos vosotros, a quienes he podido mencionar y a quienes no: muchísimas gracias. Por estar ahí, por cada pequeño paso que me habéis ayudado a dar. Por todo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ÍNDICE

ÍNDICE 1
INTRODUCCIÓN 6
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN: DE PÁRAMO A TERRENO ESPINOSO 13
1. Versión, traducción, adaptación. ¿Qué estamos haciendo en realidad? 14
1.1. Versión 15
1.2. Traducción 16
1.3. Adaptación 18
2. Texto teatral y texto dramático. ¿Qué estamos traduciendo en realidad? 20
3. Metodología de la traducción teatral. ¿Cómo aproximarnos al texto? 26
4. Traducir el teatro. ¿Qué es un texto representable? 30
5. Evaluar el resultado. ¿Cuándo una traducción de una obra teatral se considera aceptable? 33
II. HIPÓTESIS DE TRABAJO 44
1. Una sola obra, diversos tipos de público: los diferentes tipos de traducción teatral 45
2. Un *texte troué*: la importancia estratégica del enfoque escénico 47
3. Un espectáculo multimedia: contenido y forma 51
III. METODOLOGÍA 57
1. Fase Cero o Fase Preliminar 58
2. Fase Uno: Lectura y relecturas de la ODT 59
3. Fase Dos: Lecturas del texto original 64
4. Fase Tres: Contextualización de los textos 65
5. Fase Cuatro: Confrontación 71
6. Fase Cinco: Estudio de recepción 73
IV. EL CASO DE *LORENZACCIO*, DE ALFRED DE MUSSET 77
1. Confesiones de un hijo del siglo 78
2. Las Tres Gloriosas y la Monarquía de Julio: historia de una desilusión anunciada 89
3. *Lorenzaccio*: “On ne badine pas avec la débauche” 91
4. Espectáculos en un sillón: ¿Obras “irrepresentables”? 95
4.1. ¿Obra teatral, o “novela teatralizada”? 96
4.2. ¿Dificultades técnicas o convenciones escénicas? 101
4.3. ¿Una obra demasiado larga o unas expectativas demasiado grandes? 102
5. *Lorenzaccio* en Francia 105
5.1. Armand d’Artois y Sarah Bernhardt (1896) 105

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2. Jean Vilar y Gérard Philippe (1952-1954) 106
5.3. Franco Zeffirelli y Francis Huster (1977) 107
5.4. Catherine Marnas y Vincent Dissez (2015) 108
6. *Lorenzaccio* en España 112
6.1. José Jurado de la Parra: un drama burgués cargado de crítica social 115
6.2. Ignacio Amestoy Eguiguren: denuncia de las reminiscencias de la dictadura 120
6.3. Santiago Rodríguez Santerbás: una obra de teatro para ser leída 128
V. *LORENZACCIO* EN CASTELLANO: ÉTICA Y POÉTICA 139
1. Análisis actancial de *Lorenzaccio*: una aproximación sintáctica a la obra 141
1.1. La intriga de los Médicis (I): el plan secreto de Lorenzo
(véase Anexo 1.1) 141
1.2. La intriga de los Médicis (II): el dominio del Duque sobre Florencia
(véase Anexo 1.2) 143
1.3. La intriga de los Cibo: el sacrificio en vano de la Marquesa
(véase Anexo 1.3) 145
1.4. La intriga de los Strozzi: la enemistad Strozzi/Salviati
(véase Anexo 1.4) 146
2. Texto Original y Texto Meta A 148
2.1. Acto II, Escena I: la presentación de Filippo Strozzi 151
2.2. Acto II, Escena III: la perversión de la Marquesa 162
2.3. Acto II, Escena VI: la canción de Giomo 175
2.4. Acto III, Escena III: la confesión de Lorenzaccio 184
3. Texto Original y Texto Meta B 198
3.1. Acto primero, cuadro primero: La humillación de Lorenzo 199
3.2. Acto segundo, cuadro segundo: La cita con Scoronconcolo 212
3.3. Acto cuarto, cuadro primero: La muerte del Duque 226
3.4. Acto cuarto, cuadro epilogal: La muerte de Lorenzo 235
4. Texto Original y Texto Meta C 252
4.1. Acto segundo, escena quinta: El monólogo de Lorenzo 258
4.2. Segundo acto, séptima escena: La reunión de los Ocho 273
4.3. El pueblo de Florencia 289
4.4. Segundo acto, escena decimotercera: La coronación de Cosme de Médicis 328
VI. CONSIDERACIONES FINALES Y CRÍTICA 336
1. *Lorenzaccio* según Santiago Rodríguez Santerbás (TMA) 337
2. *Lorenzaccio* según José Jurado de la Parra (TMB) 341

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. *Lorenzaccio* según Ignacio Amestoy Eguiguren (TMC) 352
VII. CONCLUSIONES 361
BIBLIOGRAFÍA 370
ANEXOS 381
1. Esquemas de los análisis actanciales 381
1.1. Intriga principal o intriga de los Médicis I (Sujeto: Lorenzo) 381
1.2. Intriga principal o intriga de los Médicis II (Sujeto: Duque) 382
1.3. Intriga de los Cibo 383
1.4. Intriga de los Strozzi 384
2. Fragmentos de texto seleccionados para el análisis comparativo 385
2.1. Texto Original y Texto Meta A 385
2.1.1. *Personnages* y Personajes (Tabla 1) 385
2.1.2. *Acte II*, *scène I* y Acto II, escena I (Tabla 2) 386
2.1.3. *Acte II*, *scène III*, y Acto II, escena III (Tabla 3) 387
2.1.4. *Acte II, scène VI* y Acto II, escena VI (Tabla 4) 389
2.1.5. *Acte III*, *scène III* y Acto III, escena III (Tabla 5) 390
2.2. Texto Original y Texto Meta B 391
2.2.1. *Acte I*, *scène IV* y Acto primero, cuadro primero (Tabla 6) 391
2.2.2. *Acte II*, *scène VI/ acte III*, *scène* I y Acto segundo, cuadro segundo (Tabla 7) 393
2.2.3. *Acte IV*, *scène III/ scène X/ scène IX*; Acto cuarto, cuadro primero (Tabla 8) 396
2.2.4. *Acte V, scène II/ scène VI* y Acto cuarto, cuadro epilogal (Tabla 9) 399
2.3. Texto Original y Texto Meta C 403
2.3.1. *Acte IV, scène V/ scène IX* y Acto segundo, escena quinta (Tabla 10) 403
2.3.2. *Acte V*, *scène I* y Acto segundo, escena séptima (Tabla 11) 405
2.3.3. *Acte I*, *scène II/ scène V* y Acto primero, escena segunda (Tabla 12) 409
2.3.4. *Acte V*, *scène V* y Acto segundo, escena décima (Tabla 13) 415
2.3.5. Paratexto TO [*Acte V*, *scène VI* (Édition de 1834)] y Acto segundo, escena octava (Tabla 14) 417
2.3.6. *Acte V*, *scène VII* y Acto segundo, escena decimotercera (Tabla 15) 417
2.4. Comparación entre Textos Meta 418
2.4.1. Personajes (TMA)/ Personajes (TMB)/ Reparto (TMC) (Tabla 16) 418
2.4.2. Acto I, escena II/escena V (TMA) y Acto Primero, escena segunda (TMC) (Tabla 17) 419

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.4.3. Acto II, escena I (TMA), Acto I, cuadro primero (TMB) y Acto Primero, escena quinta (TMC) (Tabla 18)....420
2.4.4. Acto II, escena III (TMA) y Acto Segundo, cuadro primero (TMB) (Tabla 19)....422
2.4.5. Acto II, escena IV/Acto II, escena II (TMA); Acto tercero, cuadro primero (TMB) y Acto primero, escena novena/Acto primero, escena sexta (TMC) (Tabla 20)....423
2.4.6. Acto III, escena III/ Acto IV, escena V (TMA); Acto tercero, cuadro segundo/ Acto cuarto, cuadro primero (TMB) y Acto primero escena décima (TMC) (Tabla 21)....426
2.4.7. Acto I, escena IV (TMA); Acto primero, cuadro primero (TMB) y Acto primero, escena tercera (TMC) (Tabla 22)....429
2.4.8. Acto II, escena IV/ Acto III, escena I (TMA); Acto segundo, cuadro segundo (TMB), Acto primero, escena séptima/Acto segundo, escena segunda (TMC) (Tabla 23)....432
2.4.9. Acto IV, escena III/ escena X/ escena XI (TMA); Acto cuarto, cuadroprimero (TMB) y Acto segundo, escena cuarta/ escena sexta (TMC) (Tabla 24)....436
2.4.10. Acto V, escena II/ escena VI (TMA); Acto cuarto, cuadro epilogal (TMB) y Acto segundo, escenas undécima / duodécima/ decimocuarta (TMC) (Tabla 25)....441
2.4.11. Acto IV, escena V/ escena IX (TMA); Acto cuarto, cuadro primero (TMB) y Acto segundo, escena quinta (TMC) (Tabla 26)....445
2.4.12. Acto V, escena I (TMA); Acto cuarto, cuadro epilogal (TMB) y Acto segundo, escena séptima (TMC) (Tabla 27)....448
2.4.13. Acto I, escena II/escena V (TMA), Acto I, cuadro primero/ cuadro segundo Acto primero, escena segunda (TMC) (Tabla 28)....453
2.4.14. Paratexto TMA [Acto V, escena VI (Edición de 1834)] y Acto segundo, escena octava (TMC) (Tabla 30)....465
2.4.15. Acto V, escena VII (TMA) y Acto segundo, escena decimotercera (TMC) (Tabla 31)....466

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

INTRODUCCIÓN

Vivimos en una época de adaptaciones, puesto que nos hallamos en la era del espectáculo. En este aforismo, que puede interpretarse (¿es decir adaptarse?) desde diferentes contextos, se resume en gran medida la historia del teatro en España en los últimos dos siglos. De alguna manera, el que fuera considerado como un entretenimiento que podía llegar a un gran número de ciudadanos, idóneo para garantizarle el acceso a la cultura a una gran parte del público, en su mayoría iletrado, ha pasado a ser considerado como un ocio diseñado expresamente para los exquisitos paladares cultivados adecuadamente para poder apreciarlo, un pasatiempo caro e inaccesible, destinado a una élite cultural con intereses restringidos y elevados. La revolución digital, que ha llevado el cine a un desarrollo y una diversificación sin precedentes, parece haber separado definitivamente al nieto de su abuelo mediante una brecha generacional imposible de salvar. Empero, los asiduos al teatro mantienen que este está empezando a florecer de nuevo en los últimos años, en los que el abanico de posibilidades que el espectáculo en vivo ofrece ha ido abriéndose y extendiéndose gracias a unas propuestas de vanguardia. La pantalla grande va cediendo terreno lentamente en favor de la pantalla pequeña y las plataformas digitales de pago. Mientras las salas de cine se vacían, los periódicos digitales y las redes sociales se llenan de comentarios y análisis de *Juego de Tronos* (adaptación al cine en formato serie de la saga de novelas *Canción de hielo y fuego*, de George R. R. Martin) o *El cuento de la criada* (adaptación al mismo formato, continuada luego de manera independiente, de la novela homónima de Margaret Atwood). El público se ha aficionado a ellas de la misma manera que, en su momento, se aficionó a las novelas por entregas. El nuevo público desea un espectáculo que pueda consumir cuando y donde lo desee, sin tener que sujetarse a un horario concreto ni a las posibles incidencias inesperadas (cancelaciones del espectáculo o circunstancias sobrevenidas varias). El teatro, un espectáculo en vivo absolutamente efímero, que exige citarse en un momento y un lugar concretos para presenciar un evento absolutamente irrepetible, y al que no pueden aplicarse los avances tecnológicos que permiten construir los efectos que sí pueden emplearse en el cine, parece destinado a un ocaso lento. De hecho, gran parte del que antes fuera su público lo considera ya muerto.

Sin embargo, en el ámbito académico, se podría considerar que el teatro está más vivo que nunca; de hecho, podríamos decir que está ganando vigor. La misma revolución digital que lo ha rematado en el ámbito del espectáculo, le ha brindado abundante oxígeno en diferentes campos del saber: la generalización del acceso a los dispositivos de grabación y las vías de publicación permiten registrar, e incluso volver a publicar, lo que antes había sido efímero. Esto facilita, además, el acceso a obras de las que antes solo podía conservarse (y, por lo tanto, estudiarse) el soporte escrito. Por lo tanto, aunque se pueda creer que el cine ha supuesto la muerte del teatro como

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

espectáculo, no se puede negar que también ha supuesto su verdadero nacimiento como campo de estudio independiente. Ello implica también hablar de su traducción.

La traducción de los textos producidos con fines artísticos, entre los que contamos con la narrativa, pero también con la poesía y el teatro, ha estado durante muchas décadas en una suerte de limbo normativo. Al ser fundamentalmente expresivos, los textos producidos con fines artísticos están dotados de una alta subjetividad, puesto que "su autor no sólo persigue 'influir' en la mentalidad del receptor, compartir con este su visión del mundo (componente evaluativo), sino que quiere llevar a cabo este objetivo produciendo también en el lector un impacto emotivo" (García, 2000). Esto los convierte en textos eminentemente libres: incluso los parámetros habituales aplicados a un texto para ser considerado como tal pueden llegar a romperse en favor de ese mensaje. Esto es particularmente cierto en el caso concreto de los textos teatrales. Este tipo de texto posee una característica que lo distingue claramente de los textos poéticos y narrativos: está diseñado expresamente para hacerse representar. Pero esta característica, fija e inamovible, que coarta de alguna manera su libertad, no lo hace sino más difícil de encuadrar en un conjunto de normas. Ello se debe a que las normas a las que está sujeto son, a la vez, más estrictas y más difusas que las aplicables a otros textos con fines artísticos: no solo debe poseer las características textuales que dotan a un texto de esa cualidad que llamamos teatralidad, sino que, como dijo Maynard "[le théâtre] a besoin du baptême de la foule" (Maynard, 1834: 2), es decir, debe constituir un mensaje difundido en directo ante un público y ser recibido instantáneamente por este; que, a su vez, le dará una respuesta mediante una reacción o serie de reacciones, entre las cuales se encuentra la crítica de la obra en cuestión. El teatro es, por lo tanto, un texto escrito que se transmite oralmente, con todo lo que implica esta oralidad. Entre otras cosas, introducirse en el presente de la conversación: la realidad externa de la obra se introduce físicamente en la escena por medio de los elementos empleados en ella para construir el mensaje. Así es como nos encontramos con públicos que abuchean o sociedades que ignoran textos ampliamente aplaudidos y consagrados por otros públicos y convertidos en icono cultural por otras sociedades. La traducción de teatro implica un cambio de público, por lo tanto, si queremos tratar la traducción del teatro, va a resultar inevitable hablar de su público. De ahí que consideremos que la perspectiva más fructífera para abordar la traducción de teatro es, precisamente, la crítica.

La crítica de traducción de teatro es un campo de estudio particularmente desafiante, porque posee una dimensión triple y estas dimensiones pueden o no ir a la par: la traductológica, la teatral y la pública. En su artículo "La traducción en escena (2). Versión es más", publicado en la revista digital *El Trujamán* en 2012, Francisco Uriz nos ofrece una interesante aproximación a esta cuestión: desde la dimensión pública de la traducción de teatro, existe una leyenda del inconsciente colectivo que establece una diferencia entre la "versión" de una obra y su "traducción": la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción está asociada desde el prejuicio más o menos fundado a un resultado teatralmente burdo, chirriante para su nuevo público en su patente extranjería; la versión (o adaptación) se asocia con una obra de teatro fácilmente digerible en su nuevo contexto, precisamente por haberse alejado de su versión original lo suficiente como para que este pudiera considerarla suya. Nace así una paradoja técnica: una traducción "fiel" al original será una mala obra de teatro; mientras que una buena obra de teatro será una adaptación y, por lo tanto, una traducción "infiel". La crítica, por ello, necesitará decidir si evalúa el texto en cuestión como traducción o como obra de teatro.

Aunque en el caso de esta investigación hemos optado por centrarnos exclusivamente en la traducción de teatro, somos conscientes de que esta paradoja no solo afecta a los textos con fines artísticos sujetos a un cambio de público, sino también a los cambios de soporte o de género, es decir, a todo tipo de traslados que suponen, o pueden llegar a suponer, un cambio de código artístico. Aunque las dificultades planteadas por una puesta en escena de *Medea*, la tragedia de Eurípides, ante un público español actual no son las mismas que las planteadas por la ya mencionada saga literaria *Canción de hielo y fuego* para su conversión en una serie de televisión (es decir, cine por entregas), la paradoja que necesitan burlar es la misma: teniendo en cuenta que los códigos sígnicos empleados en el original son diferentes de los que el público va a comprender y aceptar, ¿cuál de los dos interlocutores debe tener más peso en el acto comunicativo? ¿El emisor, que ejerce su función expresiva empleando el código más adecuado a este fin, amparándose en el margen de libertad que le otorgan las normas fluidas para la elaboración de un texto con fines artísticos? ¿O el receptor, que puede extrañar este código hasta el punto de no recibir el mensaje que se le ha enviado? ¿Hasta qué punto puede resultarle verdaderamente aceptable a este receptor recibir un mensaje siendo consciente de que la información que está recibiendo no es exactamente la misma que se ha enviado en un principio?

El objetivo de la investigación que ha dado lugar a la presente tesis doctoral es, a grandes rasgos, proponer una solución para esta paradoja en cuanto a la traducción de textos teatrales.

En la actualidad conviven diferentes teorías sobre cómo debe abordarse el proceso del traslado de obras de teatro, cada una ellas contempla el proceso desde una perspectiva diferente, por lo que el "páramo" del que habla Santoyo (1995) se encuentra ahora mismo en plena efervescencia. Esta divergencia en cuanto a las hipótesis de partida implica, asimismo, una divergencia metodológica; esta situación conduce a un vacío patente en el campo, un terreno aún por explorar y desbrozar. Al no existir un consenso claro respecto a cómo debe traducirse el teatro, no puede existir un consenso claro acerca de cómo se pueden evaluar estas traducciones, por lo que ni la crítica de la traducción de teatro ni su evaluación pueden sistematizarse. Esto dificulta sobremanera la fundamentación de la crítica y la evaluación, con todo lo que ello implica en los diversos ámbitos en los que se puede llevar a cabo la traducción de una obra teatral.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con la presente investigación, pretendemos sentar unas bases hipotéticas comunes que permitan establecer una metodología para la crítica de todo tipo de traducciones teatrales, es decir, para poder evaluar o criticar fundadamente toda traducción de una obra de teatro, sea cual sea la teoría en la que se apoyaron las estrategias de traducción empleadas en su elaboración; incluidas también las traducciones de obras teatrales realizadas en contextos socioculturales distantes del presente, es decir, versiones más antiguas, que obedecen a cánones diferentes a los actuales. Asimismo, pondremos a prueba nuestra propuesta aplicándola a varias de las traducciones al castellano de una obra concreta, *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, escrita y publicada en París en 1834.

La elección de esta obra obedece a diversos motivos, pero el principal de ellos es el curioso fenómeno cultural que se ha dado al respecto en España. Se trata de un drama romántico francés de corte histórico y con un cariz eminentemente político, en el que el autor refleja el desencanto posterior a la revolución de julio de 1830 estableciendo un paralelismo con un episodio histórico ocurrido en la Florencia medicea, el asesinato en 1537 del duque Alejandro de Médicis a manos de su primo. Una obra que, a pesar de los desafíos técnicos que plantea, no solo suele encontrarse entre las lecturas obligatorias de los alumnos de los últimos cursos en los institutos franceses desde hace décadas, sino que, aunque no se estrenó hasta medio siglo después de la muerte de su autor, continúa representándose periódicamente en Francia, cuando el resto de la producción teatral de Musset ya ha caído parcialmente en el olvido. Sin embargo, en España es prácticamente desconocida, solo se ha representado tres veces, dos de ellas en catalán y una en castellano. A pesar de que llegó a manos de nuestros traductores en una época en la que el teatro francés estaba particularmente de moda entre el público español, en la que se daba una fuerte predilección por el drama romántico por parte del público de la alta sociedad, inmediatamente después se sucederían los drásticos vaivenes que supusieron para toda nuestra cultura la instauración de la II República, las convulsiones de la Guerra Civil y, tras los cuarenta años de dictadura (que tuvieron también su trágico impacto en la producción cultural española), el periodo de grandes cambios durante la larga y dificultosa Transición definitiva hacia la democracia, momentos históricos que despertaron el interés por la política en la población. *Lorenzaccio* es una obra de circunstancias que posee, *a priori*, todos los ingredientes necesarios para haber conseguido alcanzar en España un impacto similar al que tuvo en Francia, pero ha pasado casi absolutamente desapercibida en los escenarios españoles.

El segundo motivo por el que esta obra nos ha resultado particularmente atractiva como muestra es la gran controversia que la ha rodeado y la rodea aún hoy en su calidad de obra de teatro. Debido a diversos factores asociados al texto mismo de la obra, como la lentitud del desarrollo de la trama y su estructuración en tres intrigas más o menos paralelas, *Lorenzaccio* fue considerada como físicamente irrepresentable aún por el mismo Alfred de Musset. Ello ha supuesto, desde entonces

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hasta nuestros días, un debate prolongado sobre si realmente se la puede considerar o no una obra teatral. Esta situación da lugar al planteamiento de otro fenómeno curioso que se puede analizar, tal vez incluso una segunda paradoja que vamos a intentar explicar: el hecho de que una obra teatral puesta en tela de juicio por su irrepresentabilidad sea precisamente la única de este autor que continúa regresando una y otra vez a los escenarios.

No obstante, estas aparentes paradojas tienen en realidad su explicación en tanto fenómenos históricos del teatro, es decir, de casos que se han construido debido a las circunstancias que los rodeaban, tanto en calidad de textos teatrales como en calidad de traducciones. Por eso hemos considerado que el mejor método que podemos emplear para resolverlas es un análisis comparativo contextualizado doble, que nos permita ver la evolución diacrónica tanto de las representaciones de la obra en su lengua de origen como las de las traducciones del texto al castellano. De ahí que el método que hemos propuesto esté basado principalmente en la propuesta metodológica de Antoine Berman en *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), que consiste, precisamente, en un análisis comparativo entre varias de las traducciones de la obra traducida que se va a evaluar con el texto original del que proceden y los proyectos de sus respectivos autores: de este modo, no solo conseguiremos proponer una crítica de cada una de las versiones en castellano de *Lorenzaccio* con que hemos optado por trabajar (a saber: la traducción de José Jurado de la Parra, elaborada en 1915; la de Ignacio Amestoy Eguiguren, elaborada en 1982 y la de Santiago Rodríguez Santerbás, elaborada en 2012), sino también explicar adecuadamente estos fenómenos teatrales paradójicos que han tenido lugar en torno a la obra mediante un análisis detallado de las estrategias de traducción y adaptación llevadas a cabo por los diferentes autores que las han realizado y los directores que las han llevado a los escenarios.

Para poder llegar a esto, necesitaremos dedicar un capítulo completo al estado de la cuestión, que nos permitirá definir y delimitar nuestra investigación en los campos de la traducción de teatro y la crítica de la traducción, así como los conceptos en los que vamos a basarla. A partir de este estado de la cuestión, elaboraremos nuestras propias bases teóricas al respecto de la traducción de teatro, a las que dedicaremos un segundo capítulo. Nos basaremos en ellas para proponer nuestra metodología específica, que desgranaremos detalladamente en el tercer capítulo. A partir de aquí, destinaremos la segunda parte de la tesis a la aplicación de esta metodología a la obra teatral *Lorenzaccio*, con una amplia contextualización tanto del texto original de la obra como de sus traducciones al castellano, a la que dedicaremos el cuarto capítulo de la tesis; el análisis contrastivo de las cuatro versiones de la obra, al que dedicaremos un quinto capítulo, y la comparación final de los resultados obtenidos por cada uno de los traductores con el proyecto de traducción del que habían partido, en la cual nos basaremos definitivamente para emitir nuestra crítica de cada una de las traducciones, y a las que consagraremos por completo el sexto capítulo. Finalmente, en el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

séptimo capítulo, describiremos las conclusiones a las que nos ha llevado nuestra investigación. Al presente cuerpo de texto de la tesis añadiremos también una serie de anexos, a los que nos remitiremos constantemente y en los que incluiremos el material de trabajo que la falta de espacio y ergonomía no nos han permitido insertar a lo largo de los capítulos, que son los esquemas actanciales de la obra y las tablas con los fragmentos de texto sometidos a análisis, con una leyenda que permita al lector percibir con facilidad los cambios que se han ido produciendo de una versión a otra.

Esperamos que nuestra investigación resulte fructífera y esclarecedora, y que, además, abra la puerta para emprender nuevas investigaciones que nos permitan trazar nuevos caminos para abrirnos paso en esta nueva era del espectáculo, mediante la comprensión profunda y fundada de los mecanismos de adaptación en que se basa, no solo el montaje de la obra dramática sobre el escenario, sino, tal vez, los nuevos espectáculos audiovisuales que han ido ocupando poco a poco su lugar como ocio cultural de masas a lo largo del siglo XX y de estas primeras décadas del siglo XXI.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN: DE PÁRAMO A TERRENO ESPINOSO

Aunque actualmente han empezado a realizarse numerosos trabajos de investigación sobre la traducción de teatro, los estudios traductológicos enfocados en las artes escénicas continúan siendo un terreno poco transitado.

El teatro ha sido considerado, durante siglos, como un género literario más. Ello se debe, en parte, a que el único registro accesible de las obras, fuera del espectáculo, era el texto en soporte escrito del que partían. Su estudio como arte independiente es tan reciente que, aún hoy, existe cierta discusión al respecto de cuál es exactamente la posición del texto dramático, creado por su autor, con respecto a la puesta en escena presenciada por el público. También sobre la relación existente entre ambos, sobre si realmente existe dicha relación, cómo debe ser gestionada y estudiada, y sobre cómo llegar a un equilibrio entre las diferentes posturas sin acabar estableciendo una jerarquía de hecho entre el texto y el espectáculo (Santos, 2009). Sin embargo, a pesar de que aún se están discutiendo y apuntalando estas teorías elementales, la mera existencia de la discusión ha condicionado enormemente las perspectivas traductológicas desde las que se contemplaban los textos vinculados con las artes escénicas.

No es de extrañar, en ese caso, que el ámbito de la traducción teatral como tal empezara a salir a la luz de manera relativamente paulatina, tiempo después de que las teorías teatrales de vanguardia hubieran empezado a cuestionar el papel del texto en la representación, en los años 80. Tampoco puede extrañar que, en estos momentos, ya en las primeras décadas del siglo XXI, en la era digital y gracias al uso común de los soportes digitales de grabación, se haya empezado a explorar más en profundidad este campo. Aun así, la gran mayoría de las publicaciones al respecto están centradas en el estudio de la traducción de obras concretas o de determinados problemas de traducción bien delimitados que se presentan en las obras de teatro, pero pocas de ellas tratan sobre la traducción de teatro en sí misma. De ahí que, en su momento, Santoyo se refiriera a este campo como un "páramo".

Desde que se llamara la atención sobre este hecho, el páramo ha empezado a explorarse lentamente y, en la actualidad, aunque la mayoría de los artículos sobre traducción teatral aún están vinculados a la traducción literaria y son publicados como tales (en revistas o publicaciones de traducción literaria), ya contamos con algunos estudios específicos al respecto, como los publicados por Ezpeleta y Lapeña, que nos resultarán de gran utilidad para fundamentar la presente tesis.

No obstante, estas primeras incursiones en el páramo de la traducción teatral contribuyen a revelarnos que el terreno en el que pretendemos adentrarnos es bastante espinoso, puesto que presenta, tanto para el traductor como para el académico que pretenda estudiarlo, una serie de dificultades genuinas, características de este tipo de textos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con sus trabajos, Ezpeleta ha aportado estudios de gran interés al respecto de las características propias del texto teatral. Lapeña, en su tesis doctoral, ha propuesto los fundamentos de un método de análisis de las traducciones teatrales. No obstante, a la hora de tratar sobre la crítica de la traducción teatral o, incluso, de enfrentarse a determinados encargos de traducción de textos teatrales, se nos presentan algunas cuestiones que pueden llegar a influenciar enormemente en el estudio o la labor del traductor.

1. Versión, traducción, adaptación. ¿Qué estamos haciendo en realidad?

En los apartados anteriores nos hemos referido a nuestro objeto de estudio mediante las expresiones "traducción teatral", "traducción de teatro" e, incluso, "traducción dramática", con lo que se da a entender que la presente tesis trata sobre el ámbito de la traducción. Sin embargo, en lo que respecta al teatro, a menudo podemos encontrarnos con toda una serie de términos que hacen referencia al proceso de llevar a las tablas una pieza en un idioma distinto de aquel en el que estaba escrita originalmente, muchos de ellos cargados de matices que determinan de alguna manera lo que el público puede esperar de la representación. De la misma manera que un folleto turístico no tiene por qué tener el mismo tipo de destinatario que una entrada de enciclopedia, aunque contengan la misma información desde el punto de vista referencial, una obra de teatro con fines puramente lúdicos no tiene por qué tener el mismo tipo de público que una obra de teatro elaborada con intereses didácticos, aunque estén basadas en el mismo escrito. Plantearse esta cuestión es sumamente importante en el ámbito de las artes escénicas, en las que el texto que se va a representar debe seguir toda una cadena de transmisión para llegar desde el texto escrito a las tablas. Este aspecto es aún más importante cuando nos referimos a textos que, por unos u otros motivos (por ejemplo, porque reflejan una realidad especialmente distante de la de los nuevos receptores, o porque responden a unos cánones teatrales diferentes de los imperantes en la cultura receptora), tienden a exigir ciertos reajustes para su puesta en escena, como es el caso de *Lorenzaccio*.

Actualmente, tanto en las diferentes publicaciones académicas como a la hora de presentar ante el público las obras traducidas, nos encontramos con una confusa profusión terminológica: traducción, versión, adaptación, reescritura, actualización, versión libre, etc. Algunos autores hablan de unas como sinónimos de otras, mientras que otros reconocen la existencia de matices que las diferencian.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.1. Versión

En su ya mencionado artículo “La traducción en escena (2): Versión es más”, Francisco J. Uriz reflexiona sobre el uso de este término, sobre todo por parte del público, en lo que respecta al traslado de una obra teatral de un idioma a otro: “Lo que parece claro es que en el teatro ‘versión es más’ en el sentido de mejor calidad, más apreciada. La proletaria traducción y la aristocrática versión. Un versionador siempre es más que un traductor” (Uriz, 2012). Según la apreciación de este autor, los asistentes a los espectáculos tienden a asociar el término 'versión' con un texto en el que no se percibe la mano del versionador, un texto que da la impresión de haber sido creado directamente en la lengua meta.

En el mismo artículo, Uriz nos remite al *DLE*, en el que encontramos el término 'versión' como sinónimo de 'traducción' en castellano. No obstante, también nos encontramos con otras dos acepciones: "2. f. Modo que tiene cada uno de referir un mismo suceso” y "3. f. Cada una de las formas que adopta la relación de un suceso, el texto de una obra o la interpretación de un tema" (*DLE*, 2021: “Versión”). Estas dos definiciones, que relacionan el término con una cierta noción de perspectiva personal, pueden considerarse como legítimamente vinculadas a la idea de traducción, puesto que, a la hora de trasladar un determinado texto a otro idioma, es inevitable que la persona que lo ha traducido deje en él una huella más o menos sutil de su propia visión del mundo. Traducir un texto exige una interpretación del texto origen y una elección de palabras para expresarlo en la lengua meta, entre otros procesos mentales que involucran el conocimiento del mundo, además de que influyen los métodos de trabajo del traductor en cuestión, de modo que una traducción nunca será totalmente neutra: el traductor siempre deja algo de su propio punto de vista en sus traducciones.

Como comprobaremos más adelante, el proceso de llevar a escena una obra teatral tiene ciertas similitudes con la traducción. De hecho, el *Diccionario del teatro* de Pavis contiene una entrada propia para el término “versión escénica”, que define como “[v]ersión de una obra no dramática que ha sido adaptada o reescrita con vistas a una representación, o a una traducción inicialmente destinada a la lectura y que ha sido modificada o reducida para su paso por el escenario” (Pavis, 2015: 505). En este caso, el término aparece asociado principalmente a las acepciones segunda y tercera del *DLE* y su asimilación a la traducción es meramente tangencial: una versión no es exactamente una traducción, sino la adecuación de un determinado tipo de traducción para su puesta en escena. En el caso de adecuar para su representación teatral un texto no dramático, se toma un texto que estaba concebido para ser empleado de una determinada manera y se introducen en él una serie de cambios a nivel micro y macrotextual para poder darle un uso diferente. El resultado es un nuevo texto, elaborado a partir de otro texto, desde la perspectiva de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

uno de sus receptores. De este modo, Pavis vincula la versión con la adaptación de manera más directa que con la traducción. Manuel Gómez, en el *Diccionario Akal de Teatro* (1997), nos remite directamente a la entrada de 'adaptación', sin ofrecer una definición específica para el concepto de 'versión'. En la tesis doctoral *Traducir un arte vivo* (López, 2015), el término 'versión' es empleado para hacer referencia a todos y cada uno de los productos finales de cada uno de los procesos de traducción, de manera que se podría considerar que el autor ha empleado el término, más que como sinónimo de 'traducción' o 'adaptación', en sus acepciones relacionadas con el concepto de perspectiva personal.

Así pues, el término 'versión' se puede considerar como especialmente ambiguo, porque está asociado, al mismo tiempo, a tres conceptos aplicables al campo de la traducción teatral; además de, a su vez, vincular estos conceptos estrechamente entre sí: el de traducción, el de adaptación y el de perspectiva.

1.2. Traducción

Este término, que venimos manejando desde el principio, es en realidad bastante polémico; no solo porque en algunos ámbitos puede llegar a estar mucho más denostado que otros, que algunos autores consideran como sinónimos (p. e., *versión*), sino porque su mera definición puede llegar a incurrir en paradojas que llevan a confusión en su empleo. Antes de pasar a su uso específico en el ámbito del teatro, preferimos ofrecer una definición más general, como la propuesta por Reiss y Vermeer en su obra *Fundamentos para una teoría funcional de la Traducción*, según la cual una traducción es una "oferta informativa en una lengua y cultura final (OI_F) sobre una oferta informativa en una lengua y cultura de partida (OI_O): Trl. = $OI_F(OI_O)$" (Reiss y Vermeer, 1996: 62). Según estos autores, una traducción es un texto meta que pretende contener la misma información que otro texto, un texto origen que está en otro idioma. También nos resulta de interés la propuesta de Nord en su obra *Texto Base-Texto Meta: Un modelo funcional de análisis pretraslativo,* según la cual, "la traslación es la producción de un texto meta funcional y que mantenga una interdependencia con un texto base, especificada según la prospectiva traslativa (=escopo)" (Nord, 2012: 40). Por lo tanto, la definición de Nord, además de remitir al proceso de elaborar un texto a partir de otro, alude a una relación de dependencia entre el texto original y el texto en la lengua de llegada, determinada por el encargo de traducción: el punto de partida condicionará inevitablemente el de llegada y el camino que se tomará para llegar hasta él, como explicita Toury en *Descriptive Translation Studies and beyond* (2012: 18):

> the position and functions that translations (as entities) and translating (as an activity) are designed to have in a prospective target culture, the form a translation would have (and

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> hence the relationships that would tie it to its original), and the strategies resorted to during its production constitute an ordered set rather than a mere congeries of disconnected facts. Having accepted this as an axiom, it is interdependencies that will be the focus of our attention, the main intention being to lay bare the regularities marking the relationships assumed to obtain between function, product, and process.

Estas definiciones, más o menos cortas y densas, contrastan con las largas explicaciones que exige la aplicación del término a las artes escénicas.

El término 'traducción' cuenta con entrada propia en varios diccionarios especializados en teatro, casi siempre asociado de alguna manera al término 'adaptación', sobre el que discurriremos más adelante.

El *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1995: 900), de Michel Corvin, se remite a una propuesta de Déprats (1990) para definir la traducción de este modo:

> Passage d'un texte d'une langue dans une autre. Dans le domaine du théâtre, la traduction prend en compte le caractère théâtral du texte à traduire, son devenir scénique, son inscription dans le corps et la voix de l'acteur. Sa visée est celle de l'exactitude et la fidélité. À ce titre, elle s'oppose à l'adaptation, qui est toujours transformation et restructuration.

De este modo, se establece una diferencia entre la traducción y la adaptación, que está en el tipo de trabajo que se realiza con el texto: la traducción es un trabajo de traslado, exacto y fiel, si ello es posible, mientras que la adaptación implica todo grado de alteración del contenido, la forma o la estructura, por leve que sea. En el *Diccionario del teatro*, de Patrice Pavis (2015: 483), nos encontramos la expresión "traducción teatral", que cuenta con su propia entrada:

> A fin de intentar delimitar algunos problemas de la traducción específica para el escenario y la puesta en escena, es indispensable tener en cuenta dos evidencias: *primo*, en el teatro la traducción "pasa" por el cuerpo de los actores y el oído de los espectadores; *secundo*, no vertemos simplemente un texto lingüístico en otro, sino que confrontamos y ponemos en comunicación situaciones de enunciación y culturas heterogéneas, separadas en el espacio y el tiempo. Conviene distinguir netamente entre la traducción y la adaptación, especialmente la brechtiana (*Bearbeitung*, que literalmente significa "retrabajo"): por definición, la adaptación escapa a todo control.

Se puede observar que ambos autores están de acuerdo en que no es lo mismo una traducción que una adaptación; pero también lo están en que debe tenerse en cuenta, a la hora de elaborar el texto meta, que el resultado del proceso tendrá que pasar "por el cuerpo de los actores y el oído de los espectadores", es decir, que deberá cumplir con una serie de condiciones para que su puesta en escena resulte tan natural y fluida como la del original del que procede. Esto último implica que es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

necesario elaborar la traducción teniendo en cuenta el uso que se va a hacer de ella. En este punto nos encontramos con las expectativas paradójicas que se depositan en la traducción: la traducción teatral debe elaborarse de manera que el proceso de traducción resulte, si no imperceptible, al menos, no incapacitante para la representación de la obra, aunque sea solamente en lo que respecta a los niveles meramente fonético y gestual, de manera que los actores puedan representarla y el público percibirla sin estridencias. Sin embargo, el proceso necesario para obtener ese resultado exigirá introducir algún que otro cambio en el contenido o la forma de la pieza, ajustes destinados a poder conservar el sentido de las réplicas o su pronunciabilidad en escena, de modo que la traducción pasaría a ser considerada una adaptación. Esto vendría a significar que la traducción teatral, al menos tal y como la conciben Corvin y Pavis, es imposible.

1.3. Adaptación

Este término resulta, curiosamente, menos paradójico que el de traducción, aunque también presenta su dosis de controversia.

Reiss y Vermeer (1996), desde una perspectiva más general, asocian el término 'adaptación', no con el de "transformation et restructuration" (Corvin, 1995), sino con los de 'adecuación' y 'equivalencia'. Desde su punto de vista, la adaptación del texto es, en realidad, solo un tipo concreto de traducción, un recurso que se debe emplear ineludiblemente en determinadas ocasiones: cuando "los receptores del texto final a quienes se pretende transmitir información sobre una oferta de información ya no se 'corresponden' con los receptores del texto de partida", cuando "la traducción debe cumplir con otra finalidad comunicativa que el texto de partida", o cuando "la traducción modifica deliberadamente uno o varios aspectos del texto de partida" (Reiss y Vermeer, 1996: 122). Así pues, según Reiss y Vermeer, en realidad el proceso para adaptar un texto en el momento de trasladarlo a otro idioma debería ser reconocido como una traducción. Christiane Nord suscribe esta noción en su obra *Texto Base-Texto Meta: Un modelo funcional de análisis pretranslativo*, con estas palabras (Nord, 2012: 37):

> Tales procedimientos de ajustamiento del texto a las convenciones de la cultura meta forman parte de la rutina diaria del traductor. Por consiguiente, la distinción metodológica entre "traducción" (en sentido estricto) y "adaptación" sería muy difícil de llevar a cabo en la práctica profesional. Nos parece más conveniente considerar el procedimiento adaptativo como uno de los métodos traslativos, integrándolo en el mismo concepto de traducción, para poner de relieve la "direccionalidad", es decir, la orientación hacia los receptores meta, que es imprescindible en la traducción profesional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cambio, los autores que aplican este término al teatro insisten en que son procesos diferentes, sobre todo porque en este campo se le añade, además, una dimensión escénica.

En lo que respecta a esta dimensión teatral, contamos con la alusión al término que aparece en la obra de Fernando de Toro, *Semiótica del teatro* (2008), en la que, inspirándose en una distinción ya propuesta por Hjelmslev en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1974), se vincula este término con el tratamiento que se le da a la 'expresión' en una obra, es decir, a la forma, entendida como las "realizaciones concretas de un texto", y el tratamiento que se da a su 'contenido', entendido como "conjunto de interpretaciones que han sido hechas del texto a través del tiempo" (De Toro, 2008 [1989]: 87-88) a la hora de llevarla a las tablas:

> Son estos dos componentes [la forma de la expresión y la forma del contenido] los que se encuentran presentes en la puesta en escena y los cuales se mantienen estables independientemente de las realizaciones y concretizaciones que puede sufrir un texto. Estas no alteran de manera alguna los niveles de la expresión y del contenido. De hecho, cuando esto sucede, entonces estamos ante un nuevo texto o ante una adaptación.

De ahí que en numerosas publicaciones nos encontremos este término vinculado, no a la traducción de las obras, sino al trabajo del director o de algunos autores, sobre una determinada obra de cara a su puesta o puestas en escena. Por ejemplo, en el *Diccionario Akal de Teatro*, Manuel Gómez define el término 'adaptación' como la "acción y efecto consistentes en adaptar una obra de cualquier género literario a una estructura dramática, resultando de esta operación una obra o espectáculo teatral" o la "acción y efecto consistentes en utilizar un texto teatral determinado como pretexto para elaborar otro texto o espectáculo distintos a la obra original". En esta definición, en la que no se vincula el proceso con el traslado del texto de un idioma a otro, se añade, además, que "la adaptación, por sus características, puede subvertir en todo o parte la obra o texto utilizados como punto de partida" (Gómez, 1997: 21).

Patrice Pavis y Michel Corvin, en cambio, sí introducen la relación entre dos lenguas-culturas en sus respectivos diccionarios especializados.

En el *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* se define la adaptación como "[t]oute transformation d'un texte non dramatique (récit, scénario de film, mais aussi mémoires, documents, articles de journaux) en texte pour la scène", al igual que en el *Diccionario Akal de Teatro*, pero también se dice que se llama adaptación a "la traduction d'une œuvre dramatique, surtout quand elle vise, plus qu'une fidélité purement littéraire, à retrouver, ici et maintenant, l'efficacité théâtrale du texte original" (Corvin, 1995: 14). Esta definición nos indica que, en cierto modo, Corvin estaría de acuerdo con la concepción de las adaptaciones que plantean Reiss y Vermeer, lo cual choca con su propia definición de traducción, en la que señala expresamente que ambas son diferentes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pavis sí ofrece una definición más extensa, que recoge tanto las acepciones traductológicas como las puramente escénicas, en la que explicita, además, el porqué de esta distinción (Pavis, 2015: 34):

> 1.Transposición o transformación de un texto o de un género en otro (de una novela en obra teatral, por ejemplo) [...]
>
> 2.La adaptación designa también el trabajo dramatúrgico a partir del texto destinado a ser escenificado. [...].
>
> 3. El término adaptación es usado a menudo en el sentido de traducción o traslación más o menos fiel [...]. Se trata, en tal caso, de una versión que adapta el texto original al nuevo contexto de recepción [...]. Llama la atención el hecho de que, hoy, la mayor parte de las traducciones adoptan el título de adaptaciones, lo cual tiende a confirmar que toda intervención, desde la traducción al trabajo de reescritura, es una recreación, y que la transferencia de las formas de un género a otro, lejos de ser inocente, compromete la producción del sentido.

Esta última definición incluye bajo un mismo término todo trabajo que pueda realizarse sobre un texto, teatral o no teatral, que implique una alteración, en el grado que sea, de su contenido y forma; además, explicita la paradoja que implica la distinción tajante entre traducción y adaptación, y pone de relieve el hecho de que el traslado del contenido de un texto de una forma a otra puede modificar este mismo contenido para justificar la necesidad de esta distinción, que otros autores consideran, en la práctica, imposible.

2. Texto teatral y texto dramático. ¿Qué estamos traduciendo en realidad?

Hasta la llegada de las vanguardias, tendía a identificarse la obra de teatro con el texto del que partía, hasta el punto de que algunos estudiosos consideraban que la representación de las obras teatrales era totalmente prescindible para su consideración como teatral (de ahí la polémica que ya existía en su época sobre las piezas teatrales de Musset, "escritas para ser leídas"). Aunque en todas las épocas ha habido autores que sostenían que la esencia del teatro está en el hecho de que ha sido creado para su representación en escena, con la aparición de autores que reivindicaban el teatro como arte espectacular, más vinculado a otras artes visuales que a la literatura (Artaud, 1938), empezó a debatirse académicamente acerca de la verdadera naturaleza del teatro, así como de los textos que habían sido considerados hasta entonces como obras teatrales. Esta nueva concepción del teatro plantea toda una serie de nuevas cuestiones en lo que respecta al tratamiento y el modo de lectura y análisis de los textos, en los que la traducción siempre está involucrada. El hecho de que el teatro sea reconocido como un arte espectacular pone en entredicho la hegemonía del texto y nos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hace preguntarnos qué lugar ocupa exactamente en el conjunto de la representación. Nos hace cuestionarnos, incluso, su verdadera naturaleza. Porque, si lo que define el teatro como tal es el espectáculo, entonces el documento escrito no es exactamente teatro, a pesar de que, durante muchos siglos, haya sido la única base posible a la que se han podido aferrar tanto los académicos como los lectores, directores y actores para poder acceder a las obras teatrales.

Debido a estos debates, en los años 80 ya nos encontramos con varios autores que aluden a la necesidad de establecer una distinción entre el texto escrito y el representado, a fin de acabar con la tendencia a asociar el teatro exclusivamente con el texto elaborado por el autor. En su obra *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980), Keir Elam no solo establece una distinción entre la obra escrita y su representación en escena, sino que, además, señala que ninguna de las dos está supeditada a la otra, sino que ambas se influyen mutuamente, en una relación de lo que Elam considera de intertextualidad (Elam, 1980: 129):

> The written text constrains the performance in obvious ways —not only linguistically in determining what the actors say, and proairetically in establishing the structure of the action, but also, in varying degrees, across the range of theatrical codes by indicating movement, settings, music and the rest. Since, chronologically, the writing of the play precedes any given performance, it might appear quite legitimate to suppose the simple priority of the one over the other.
>
> But it is equally legitimate to claim that it is the performance, or at least a possible or 'model' performance, that constrains the dramatic text in its very articulation. The 'incompleteness' factor considered in the last chapter —that is, the constant pointing within the dialogue to a non-described context— suggests that the dramatic text is radically conditioned by its performability.

También Ubersfeld, en su obra *Lire le théâtre*, señala que otorgar al texto primacía sobre la representación puede llegar a inducir a un error, que es el de acabar canonizando una de sus lecturas, y "ce privilège accordé au texte conduirait, par une voie étrange, à privilégier les habitudes codées de représentation, autrement dit à interdire toute avance de l'art scénique" (Ubersfeld, 1982: 17); de ahí que sea necesario establecer una distinción entre ambos conceptos, y que la autora dedique parte de esta obra a abundar en las características diferenciales de ambos tipos de texto.

A partir de entonces, esta distinción ha quedado establecida de manera más o menos canónica, de modo que la podemos encontrar en varios diccionarios especializados en teatro. Sin embargo, como hemos visto que sucede con los términos relacionados con la traducción teatral, nos encontramos con la existencia de una confusa profusión terminológica.

En *Lire le théâtre* podemos ver que Ubersfeld no distingue entre el texto redactado por el autor y el presente en la escena, sino entre *texte* y *représentation*. Con 'texto', Ubersfeld se refiere a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un documento elaborado por un autor o autores, compuesto por los diálogos y las didascalias, que no es autónomo, porque no contiene en sí mismo todos los elementos sígnicos que necesita para ser correctamente interpretado (la expresión *texte troué* es empleada a menudo a lo largo de la obra para referirse a este hecho). La 'representación', en cambio, se define como "un ensemble (ou un système) de signes de nature diverse, relevant sinon totalement, du moins partiellement, d'un procès de communication" (Ubersfeld, 1982: 24), en el que el que el texto "est présent [à l'intérieur de la représentation] sous sa forme de voix, de *phoné*" (Ubersfeld, 1982: 19). Esto vendría a significar que Ubersfeld no reconoce la existencia de un texto propio de la escena, sino la presencia de un elemento escénico de tipo lingüístico, procedente de un texto escrito anterior a la representación, que aparece verbalizado en el escenario. Siguiendo en la misma línea, De Toro explicita lo siguiente en *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena* (De Toro, 2008 [1989]: 87):

> Todo texto dramático presupone una realización en la medida que el dramaturgo opera con un antetexto impuesto por la tradición teatral o por nuevas prácticas textuales. Partimos, entonces, del presupuesto de que en el texto dramático existen unas matrices de representatividad o teatralidad que hacen posible la escenificación: no existe entonces una dicotomía entre texto, texto dramático y representación escénica de aquel, sino que el texto, de una forma u otra, está presente en la representación y lo que está presente es esencialmente la réplica/personaje dentro de una estructura coherente, cuyos elementos de teatralidad (escenografía, gestualidad, decorado, etc.) son verbales.

Por lo tanto, establecer una distinción entre texto dramático y texto teatral no ha lugar, dado que ambos textos son el mismo, al estar el texto dramático escrito específicamente para ser integrado como elemento verbal en la puesta en escena de la obra. No obstante, De Toro sí emplea en su obra los términos 'texto dramático' (TD) y 'texto de la puesta en escena' (TP), puesto que introduce entre ellos un concepto ausente en la propuesta de Ubersfeld, el de concretización, al que nos referiremos con más detenimiento en breve. Este autor introduce, además, la noción de 'texto espectacular virtual' (TEV), que es el proyecto del TP: el texto de la puesta en escena tal y como está en la mente del director y su equipo de trabajo, antes de que tenga lugar la representación, y que deja de existir en cuanto aparece en escena (puesto que se convierte en TP).

En la ya mencionada *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980: 2), Keir Elam incluye su propia terminología, con sus respectivas definiciones:

> Unlike the literary semiotician or the analyst of myth or the plastic arts, the researcher in theatre and drama is faced with two quite dissimilar —although intimately correlated— types of textual material: that produced *in* the theatre and that composed *for* the theatre. These two potential focuses of semiotic attention will be indicated as the theatrical or *performance text* and the written or *dramatic text* respectively.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así pues, Keir Elam llama al texto escrito por el autor, el que se ha escrito para ser representado, *dramatic text* (texto dramático), y al texto declamado en el escenario durante la representación lo llama *theatrical* o *performance text* (texto teatral o texto espectacular).

En el *Diccionario Akal de Teatro*, nos encontramos con que Manuel Gómez propone distinguir entre el texto dramático y el texto escénico. Para la definición de 'texto dramático', Gómez nos remite a la entrada 'Obra', en la que nos encontramos con dos acepciones relacionadas entre sí: "Texto de una representación teatral, generalmente acompañado de acotaciones. / Por extensión, representación, puesta en escena" (Gómez, 1997: 601). Por otra parte, para la definición de 'texto escénico', nos remite a la entrada 'Guión [sic.][1] técnico', en la que figura la siguiente definición (Gómez, 1997: 388):

> Llamado también libro anotado, libro del apuntador, libro de traspunte o, simplemente, libreto, el guión técnico contiene todos los aspectos de la labor de dramaturgia realizada sobre una determinada obra teatral. Utilizado, básicamente, por el director y el traspunte, incluye, además del texto, todos los aspectos que configuran la puesta en escena.

Como podemos apreciar, la terminología propuesta por Gómez recoge en una sola entrada ('texto dramático') el texto del autor y el componente textual de la representación, pero, en cambio, establece una distinción entre los textos dramáticos y el soporte físico empleado para esquematizar por escrito la puesta en escena, que sería el guion técnico. Esto implicaría que, aunque este autor reconoce la diferencia existente entre ambos conceptos, no propone una diferenciación terminológica.

Patrice Pavis, por el contrario, en el *Diccionario del teatro*, sí introduce una distinción entre el texto dramático y el texto espectacular o texto escénico. La definición de 'texto dramático' de Pavis no es tanto una identificación concreta como una larga explicación acerca del uso que se hace del elemento textual en el teatro occidental, puesto que "todo texto es teatralizable a partir del momento en que lo utilizamos en el escenario" (Pavis, 2015: 270). No obstante, esta afirmación insinúa la consideración de que el texto dramático es aquel del que se parte para elaborar la representación teatral, sea o no originalmente una obra escrita para tal fin. Sí queda definido con mayor claridad el término 'texto escénico', que Pavis identifica con la "relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena" (Pavis, 2015: 472). No obstante, también esta definición resulta un tanto ambigua, porque no se refiere únicamente al elemento textual de la representación, sino a todo el

[1] En los documentos en castellano anteriores a la edición del año 2010 del *Diccionario de la Lengua Española*, la palabra "guion" aparece escrita según las normas ortográficas de entonces. Por lo tanto, en los casos en los que empleemos esta palabra en una cita o hagamos alusión a su empleo en otro texto (por ejemplo, al aludir a entradas en diccionarios), hemos optado por respetar la ortografía de la fuente de la que procede. Aplicamos esta misma premisa a los signos de puntuación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conjunto de lenguajes que figuran en el escenario, tanto verbales como no verbales (luces, colores, sonido, gestos, etc.), elementos cuya interpretación entra dentro de las competencias del director de la obra y su equipo de trabajo, del que el traductor puede o no formar parte. De esta interpretación de lo que supone un texto escénico, se desprende que Pavis considera que, una vez integrado en el espectáculo, el elemento textual de la obra es totalmente indisociable del resto de elementos sígnicos presentes en aquel. Así pues, se puede considerar que Pavis, pese a establecer esta distinción entre los dos tipos de textos, está de acuerdo, a grandes rasgos, con la teoría propuesta al respecto por Ubersfeld y De Toro.

Dentro de la entrada sobre el texto escénico, Pavis incluye, además, el siguiente comentario (Pavis, 2015: 472):

> Así pues, la de texto espectacular es una noción abstracta y teórica, y no empírica y práctica. Nos permite contemplar el espectáculo como un modelo reducido desde donde observamos la producción de sentido. A veces, este texto espectacular queda más o menos anotado y materializado en un cuaderno de dirección, un *Modellbuch*, o en cualquier otro metalenguaje que deje constancia —siempre precaria, desde luego— del espectáculo concreto. La "lectura" del texto espectacular desvela las opciones estéticas e ideológicas de la puesta en escena.

Esto vendría a significar que Pavis considera que hablar de la existencia real de un texto escénico es imposible, puesto que esto implicaría poder recoger por escrito de alguna manera toda la carga informativa, tanto verbal como no verbal, presente en una actuación concreta, tarea que solo se puede llevar a cabo de manera aproximada. Esta concepción del texto escénico implicaría que no existe un solo texto escénico asociado a una obra, sino que de cada obra pueden extraerse innumerables textos escénicos y que cada uno de ellos debería considerarse una versión más de dicha obra. Además, de poder ser realmente registrados, por ejemplo, bajo la forma de guiones técnicos, cada uno de estos textos escénicos pasaría a convertirse, a su vez, en un texto dramático en potencia.

No podemos cerrar esta discusión sin tener en cuenta la propuesta al respecto de Manuel Vieites, que prefiere establecer una distinción, no ya entre el texto del documento escrito y el texto escenificado, sino entre 'obra dramática publicada' y 'obra dramática escenificada', alegando que, en realidad, la diferencia entre ambas se reduce exclusivamente a una cuestión de soporte (Vieites, 2016: 289):

> El hecho de que hablemos de actos de habla implica que trabajamos con la oralidad del personaje, y con las funciones que cumple esa oralidad, por lo que no caben distingos en función del registro que vaya a tener esa oralidad o del modelo o medio de emisión.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En estos ejemplos de definiciones y diferenciaciones terminológicas, podemos ver que reconocer la existencia de una distinción entre el texto escrito por el autor y el extraído de la representación arroja tanto luces como sombras. No solo es necesario delimitar y matizar cuidadosamente los conceptos y la terminología empleada para poder abarcar toda la complejidad que supone el montaje de una obra de teatro, sino que, además, aquellos implican la aparición de toda una serie de problemas relacionados con la traducción de los textos del ámbito teatral, porque, al ser reconocidos como dos tipos de textos diferentes, aun cuando partan de un mismo texto original, plantean problemas de traducción diferentes y, por lo tanto, exigen estrategias de tratamiento diferentes.

Esta dificultad añadida, a la que ya alude Pavis, está relacionada intrínsecamente con la transmisión del mensaje: el ya mencionado largo camino que debe recorrer un texto desde que es escrito por su autor hasta que es recibido por un público.

Es necesario tomar en consideración que el texto que se enuncie en el escenario no solo debe ajustarse convenientemente a los demás componentes sémicos de la obra teatral, entretejerse limpiamente con el entramado de sistemas sémicos, sino también que, antes incluso de llegar hasta el actor que deberá interpretarlo, el texto escrito debe pasar por muchas otras manos. Con cada eslabón de la cadena de transmisión por el que pasa el texto, las lagunas de significado del *texte troué* se van llenando y su ambigüedad se va reduciendo, con lo que se produce lo que De Toro llama 'concretización', que no es otra cosa que la labor activa del receptor del mensaje como intérprete de este. En la ya mencionada *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena* (2008 [1989]: 178) podemos encontrar una descripción detallada de este proceso:

> El proceso de recepción/comunicación es complejo, puesto que integra no solamente las relaciones entre sala/escena sino también la producción entre TD/TE [texto dramático/ texto espectacular], donde también se realiza una concretización. La fuente de la cadena receptiva se inicia con un primer emisor que es el escritor del texto, ya sea este autor, *dramturg* o un grupo colectivo. Este emisor produce su texto condicionado por el contexto espectacular (CE), que determina la forma de producción de ese texto y los códigos de escritura dramática que deben emplearse, y a su vez, por el contexto social (CS) que determina su posición ideológica, contorno cultural, intertextos. El resultado es el TD, que propone un significante (Se) y un significado (So). Luego, el director y su equipo (actores, escenógrafos) realizan una concretización transformando el TD en texto espectacular que propone el Se y el So. La concretización directoral también estará determinada por el CE [contexto espectacular] y por el CS [contexto social] que comparte con su contorno cultural. Aquí se da la puesta en signo del discurso a través del diálogo entre los actores. Este TE es concretizado por el espectador a partir del discurso de los actores y de los diversos componentes del TE. La concretización espectatorial, al igual que el escritor y el director,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

está determinada por el CE, esto es, por el TE y el CS, donde la intersección de ambos contextos resulta de la concretización final y ultima de la actividad del espectador.

Este proceso de concretización se complica aún más cuando se introduce en la cadena el factor del cambio de idioma, porque cada uno de estos eslabones es susceptible de ser traducido, y cada una de estas traducciones, versiones o adaptaciones será, a su vez, un eslabón más en la cadena, y todas ellas podrán ser consideradas como concretizaciones de la obra, en calidad de textos dramáticos, espectaculares o incluso espectaculares virtuales, por emplear la terminología de De Toro. Como explicita Pavis, "cuando traduce [el traductor], debe adaptar una situación de enunciación virtual pero pretérita —que no conoce, o no demasiado— a una situación de enunciación que será actual pero también desconoce" (Pavis, 2015: 484), por lo que el traductor se convierte él mismo en un Receptor-Emisor (se apropia del texto) y su intervención condicionará el resto del recorrido del mensaje. Vieites desarrolla esta idea proponiendo su propio modelo de cadena de concretización, en la que introduce el factor de la traducción. Según este autor (Vieites, 2016), el proceso parte de un texto fuente (T1), que puede ser o no una pieza teatral como tal, y continúa por un texto traducido o texto meta (T2), que puede haber sido traducido para la ocasión o localizado directamente en lengua meta. De este T2, o de varios, se obtiene el texto dramatúrgico (T3), que será el propuesto para la escenificación. Este T3, en manos del equipo de trabajo actoral (director, actores, etc.), está sujeto a su vez a las modificaciones que pueda exigir su representación, de estas adecuaciones técnicas surge el texto de la puesta en escena (T4). Finalmente, es probable que el texto requiera pequeñas adecuaciones puramente circunstanciales una vez en el escenario con el objetivo de adaptarse a un público concreto o a pequeños fallos técnicos o humanos imprevistos, y este texto, que es el recibido por el público, es el texto teatral (T5). Los eslabones de la cadena que se verían influidos por la necesidad de un traslado a otra lengua y que requerirían, por lo tanto, de la presencia de un traductor, serían el T2 (para la elaboración del texto meta), el T3, el T4 y el T5, en los casos de los espectáculos conservados en soporte audiovisual.

En los casos del T3 y el T4 estaríamos ante lo que Lapeña llama "el traductor a pie de escenario" (López, 2015: 96), el traductor que colabora estrechamente con la producción teatral de la obra, siguiendo el proyecto teatral durante todas las fases de su realización.

3. Metodología de la traducción teatral. ¿Cómo aproximarnos al texto?

Como ya hemos comentado en apartados anteriores, la consideración del teatro como un arte diferente de la literatura implicó la aparición de muchos interrogantes respecto a la naturaleza de los textos teatrales y a su verdadero peso en las artes escénicas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En lo que respecta a la traducción, la cuestión va mucho más allá de las discusiones sobre la terminología, puesto que, al constituir en sí misma uno de los eslabones de la cadena de concretización a la hora de llevar una pieza a escena, el trasladar una obra de un idioma a otro influye en la puesta en escena final. En su obra *Translation Studies* (1980), Susan Bassnett nos explica con algunos ejemplos prácticos que cada lengua tiene una idiosincrasia propia, y que cada cultura tiene sus propias convenciones teatrales. Esto convierte el texto teatral en un documento con ciertas exigencias formales, además de informativas, puesto que la estructura misma del texto, así como el lenguaje que lo constituye, poseen en sí mismos unos significados que el traductor debe manejar adecuadamente para que tengan el resultado esperado en el espectador de la cultura meta. Así pues, el enfoque que se le dé a la tarea de traducir, que determinará las estrategias de traducción que se deberán emplear, también tiene un peso importante en el desarrollo del proceso, por lo que las teorías sobre cómo se debe abordar la traducción de textos teatrales han ido evolucionando de la misma manera que ha evolucionado el estatus del texto teatral.

En su artículo "Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique", publicado en el año 2004, Fabio Regattin expuso un breve comentario acerca de esta evolución de las teorías sobre traducción de teatro. Para ello se basó en la distinción entre *dramatic text* y *performance text* de Elam, distinción que, como ya hemos visto en el epígrafe anterior, han establecido también otros autores, con distintas denominaciones y matices.

Las primeras teorías, que Regattin llama, citando a Elam, "teorías literarias", aparecieron en torno a los años 80. Sostienen que la traducción del texto en soporte escrito no requiere estrategias de traducción diferentes a las de una obra literaria, puesto que es un texto con las mismas propiedades que cualquier otro y la cualidad de teatral queda constituida por las características de dicho texto en particular, de la misma manera que algunos textos narrativos introducen en la historia imitaciones del registro oral, siempre acordes a las características del personaje que lo está usando, que el traductor debe tener en cuenta a la hora de traducirlas.

En los años 80, aparecieron otras teorías, que también estaban enfocadas en el *dramatic text*, pero que sostenían que la traducción teatral sí exigía estrategias de traducción específicas, puesto que se trataba de un texto que tendría un uso muy específico: ser representado en un escenario. Los principales aspectos que se deben considerar según estas teorías son la presencia de didascalias, el escaso margen de tiempo para la compresión del texto que permite una representación teatral y la cuestión de la representablidad de la obra. Este último es un concepto bastante vago, si bien se han realizado investigaciones con el objetivo de definirlo más claramente, sobre las que discurriremos más adelante.

A finales de los años 70 y principios de los 80, aparecieron también otras teorías, basadas en el *performance text*, que eran defendidas por autores como Pavis (1976), Ubersfeld (1982) y Elam

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(1980). Estas teorías señalaban la necesidad de tener en cuenta el texto teatral como una parte más de un todo, uno más de los numerosos elementos sémicos que componían la puesta en escena. Según los autores defensores de estas teorías, el texto dramático sería, en ese caso, una estructura básica o material de trabajo con el que deberá trabajar el director; por su parte, el traductor teatral tendría que formar parte del equipo de trabajo, a fin de poder ajustarlo a las necesidades de la escena y garantizar el respeto del resto del equipo por sus decisiones traductológicas (traductor a pie de escenario).

En cambio, encontramos también autores que se muestran bastante críticos con este tipo de teorías y señalan un posible inconveniente: si cada puesta en escena responde a una concretización del texto diferente y, por lo tanto, la traducción en cuestión se elabora según las disposiciones del director según una puesta en escena en concreto, cada versión de la obra llevada al escenario exigirá su propia traducción, y cada una de estas traducciones tendrá un solo uso. Serán traducciones con las lagunas sémicas ya colmadas, ya orientadas en un sentido determinado, y no tan abiertas a la interpretación como el texto original. Esto implica una gran limitación de cara a representaciones futuras de la obra.

Como respuesta a este inconveniente, han aparecido teorías más recientes, que preconizan un retorno a las teorías literarias, razón por las que Regattin las llama "neoliterarias". Estas teorías defienden la traducción del *dramatic text* empleando estrategias similares a las requeridas por textos literarios, con el objetivo de que las traducciones resultantes estén lo menos concretizadas posibles, con el fin de contar con un mayor potencial de concretización.

Esta distinción propuesta por Regattin deja de lado la cuestión que plantea Bassnett acerca de las diferencias interculturales en lo que respecta a las convenciones teatrales, y se limita a examinar los enfoques desde una perspectiva puramente textual (la relación del traductor con el texto que debe traducir). No obstante, su desglose de las teorías basadas en el *performance text* y las neoliterarias nos deja entrever que, como sucede con otros textos que plantean requisitos formales condicionados por la cultura de recepción, la elección de estrategias para realizar una traducción teatral no obedece tanto al texto en sí mismo como a lo que su destinatario espera de él. Debido a los cambios de mentalidad a los que ha estado, y aún está, sujeta la sociedad, podemos encontrarnos con que un determinado texto teatral, dirigido a un público concreto y elaborado conforme a unas convenciones teatrales concretas, ha perdido a su público a la vuelta de los siglos. El problema, no obstante, no se reduce simplemente a que, debido a la evolución de la sociedad francesa hacia una vivencia más privada y personal del sentir religioso, el *Tartuffe* de Molière ya no tiene a un falso devoto real del que burlarse, razón por la que el chiste ya no tiene tanta gracia como antes. Otras obras, consideradas como inmortales debido a que tratan temas atemporales, como puede ser el caso del tema mitológico de *Fedra*, una historia de un amor fuera de las leyes humanas y divinas, que ha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sido versionada por innumerables autores, desde Eurípides hasta Sarah Kane, también están sujetas a la evolución de las expectativas del público: en una cultura como la de la Francia actual, una sociedad laica y republicana adaptada al ritmo frenético de la vida del día a día en una sociedad occidental, en la que lo que se espera de un espectáculo audiovisual es un entretenimiento rápido y dinámico, resulta difícil no impacientarse ante los largos monólogos autocompasivos de una reina ateniense condenada por los dioses a la tortura de un apasionado amor prohibido. Algo que, seguramente, no ocurría cuando fue representada por primera vez la versión de Racine, en vida de este, cuando lo que se esperaba de una tragedia de temática mitológica era precisamente la presencia de reyes y reinas semidivinos que exhibían en largas tiradas de versos alejandrinos su profundo dolor al ser blanco de la ira de los dioses. Además, puesto que un texto teatral puede caducar aún dentro de la cultura que lo produjo, no ya a causa de su contenido, sino de su forma, el fenómeno se da con mucha más intensidad cuando se trata de trasladar el documento de una cultura a otra, que tiene sus propias concepciones de lo que se espera o no de una obra teatral o, incluso, de una obra teatral traducida, como explica Maurin en su memoria de investigación, *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques* (2013: 34):

> Elle évolue aussi en fonction de l'époque dans laquelle elle s'inscrit : par le courant traductologique qu'elle traverse, par ce que la langue de l'époque du traducteur permet de dire ou non. Les études sur la traduction sont marquées par des tendances telles que préférer l'adaptation, préférer la traduction-cible ou préférer la traduction source [...] Plusieurs temporalités se croisent au théâtre : celle de l'auteur lorsqu'il écrit, celle du traducteur lorsqu'il traduit, celle du lecteur, celle du metteur en scène, celle su spectateur. L'interprétation du texte s'en voit chaque fois modifiée.

Así pues, el factor temporal es muy importante en lo que respecta a la traducción, pero no solo porque el enfoque de la obra tenga fecha de caducidad, sino porque las mismas convenciones traductológicas varían de una época a otra. Esto implica que, si bien en algunas épocas pueden resultar más atractivas las traducciones orientadas a la puesta en escena, también pueden llegar épocas en las que lo que se espera generalmente de una traducción teatral es que sea más literaria. La aproximación al texto teatral, en el sentido de los múltiples enfoques traductológicos desde los que se puede abordar un *dramatic text* (¿Traducción domesticante o extranjerizante? ¿Adaptación o traducción? ¿Texto escrito o texto escénico?), depende en gran medida de lo que se desee conseguir, es decir, de lo que el público le pida a esa obra de teatro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. Traducir el teatro. ¿Qué es un texto representable?

En su artículo acerca de las diferentes teorías sobre los distintos enfoques de aproximación al texto teatral, Regattin (2004) menciona que uno de los puntos que los defensores de las teorías basadas en el *performance text* señalaban que había que tener en cuenta a la hora de abordar el texto es su *jouabilité* (en español, representabilidad).

Lapeña define el concepto de representabilidad como "el conjunto de aquellas características que hacen que un texto pueda ser llevado a escena con éxito" (López, 2015: 107), aunque él mismo reconoce que es una definición un tanto vaga. De hecho, se trata de un concepto difícil de definir con precisión, hasta el punto de que algunos expertos, como Bassnett y Déprats, ampliaron su campo de estudio para "essayer de découvrir les caractéristiques propres à dramatiser le texte de départ pour les reproduire dans la langue d'arrivée" (Regattin, 2004: 161). La representabilidad se reduciría, según esta definición, a una serie de características que el texto en cuestión debería cumplir y que una eventual traducción de este también debería respetar, para una puesta en escena eficaz; la clave de una definición más precisa estaría en el desglose de estas características.

El término de 'representabilidad' ha estado tradicionalmente vinculado al de 'teatralidad'. Este último concepto figura en el *Diccionario del teatro*, de Patrice Pavis (2015: 436), al que se refiere aduciendo lo siguiente:

> Así, teatralidad ya no aparece como una cualidad o una esencia inherente a un texto, sino como una utilización pragmática de la herramienta escénica, de tal modo que los componentes de la representación se valoren recíprocamente y hagan estallar la linealidad del texto y de la palabra.

Esta lectura del concepto está secundada por Corvin en su *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1995: 883-884), cuya definición del mismo término es la que sigue:

> Caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Au sens le plus large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale et, en premier lieu, le texte. On dira par exemple d'un texte dramatique qu'il contient une certaine théâtralité parce qu'il se présente sous une forme dialoguée. Ainsi, il s'oppose au roman, à l'essai ou à la poésie. La forme dialoguée suppose la mise en présence de forces diverses qui tantôt s'allient, tantôt s'opposent sur la base d'un objet commun. Il y a présence d'une théâtralité forte dans un dialogue lorsque celui-ci se constitue à partir d'un certain nombre d'enjeux qui, par lui, deviennent visibles sous nos yeux. Pourtant, on n'aurait pas aucune peine à trouver des textes dialogués qui, bien que possédant des enjeux, soient dépourvus de théâtralité. La présence de l'enjeu ne suffit pas à épuiser l'idée d'une théâtralité du texte. Il faut ajouter l'existence d'une manière spécifique de travailler la langue. Il existe de nombreux textes non dialogués qui recèlent cette théâtralité langagière [...].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En estas definiciones, se vincula la teatralidad, no ya al texto teatral, sino a lo que es susceptible de ser llevado a escena: Pavis (2015) contempla la posibilidad de que un texto no dramático pueda ser convertido en espectáculo teatral, y Corvin (1995) señala la posibilidad de que un texto cuya estructura obedece a la habitual en un drama sea imposible de representar. Pero ambas definiciones identifican la teatralidad con la representabilidad: un texto teatral es aquel que puede representarse, sea un texto originalmente escrito para la escena o no. Esto vendría a implicar, además, que las exigencias formales para la traducción de un texto teatral van mucho más allá de que el texto esté compuesto por diálogos.

Corvin no expone claramente a qué se refiere al hablar de los "enjeux" y la "manière spécifique de travailler la langue", pero otros autores, como Elam (1980), sí hacen referencia al uso estudiado de los deícticos: las referencias interpersonales empleadas a lo largo de la obra, con las que se van construyendo las relaciones entre los personajes y se los vincula a la acción. Más tarde, Ubersfeld (1982) también expondrá detenidamente el importante papel de las didascalias, es decir, de las indicaciones del autor para la representación de las obras, entre las cuales la autora incluye las marcas de doble enunciación consistentes en descripciones de las acciones de los personajes contenidas en los diálogos.

En su artículo "Elementos lingüísticos y extralingüísticos en la traducción de textos dramáticos", Javier Ortiz (1999) también expone algunas de las características que considera propias del texto dramático, que lo distinguen del texto narrativo y hacen que sea susceptible de ser representado. Ya de entrada, Ortiz incide en la cualidad del texto como un acto comunicativo, ya sea teatral o narrativo. Luego señala que lo que diferencia un texto teatral de uno narrativo es el hecho de que el texto teatral cuenta con dos niveles de comunicación: uno que llama comunicación externa (entre el autor, en calidad de emisor, y el público, en calidad de receptor) y otro que llama comunicación interna (entre los personajes de la obra).

Nos encontramos, pues, con varios autores que se atreven a aventurar algunas de las características que hacen que un texto sea susceptible de ser llevado a las tablas: el presente de representación y la doble enunciación, dos características de un texto que, mediante el uso de los deícticos, anafóricos y catafóricos, va construyendo un espectáculo inmediato mediante el lenguaje.

No obstante, como podremos ver cuando pasemos a centrarnos en *Lorenzaccio*, podemos encontrarnos con casos de obras que cuentan con estas características y, aun así, se siguen considerando irrepresentables, incluso a pesar de haber sido ya representadas. Esto implica que los requisitos formales de una obra de teatro van más allá, no solo de la estructura textual empleada, sino también del uso de los deícticos, la doble enunciación y el presente de representación. Así pues, no solo podemos decir que la teatralidad y la representabilidad son cualidades diferentes, sino que también necesitamos desglosar cuáles son las características que constituyen la representabilidad de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una obra teatral, a fin de poder definir uno por uno los factores que un eventual traductor necesitará contemplar a la hora de elaborar un texto destinado a las tablas.

Recientemente, se han llevado a cabo estudios en esta dirección, entre los que destacan las investigaciones de Pilar Ezpeleta (2007) y Alejandro López Lapeña (2015). En su obra *Teatro y traducción: Aproximación interdisciplinaria a la obra de Shakespeare*, Ezpeleta esboza una teoría para poder aplicar el concepto de representabilidad a la traducción de teatro, una teoría que será desarrollada más detenidamente por Lapeña en su tesis doctoral, *Traducir un arte vivo: Bases para un modelo de análisis de la traducción teatral*, en la que pretende sentar las premisas de un método de análisis de las traducciones de textos teatrales. Ambos estudios resultan de especial interés debido a que, pese a centrarse en el estudio en del *dramatic text*, no pierden de vista su proyección escénica, ya que parten de la premisa de que el último destinatario del *performance text* es el público que va a ver la representación; por lo tanto, trabajan al mismo tiempo con los textos escritos y con algunas de las representaciones en las que desembocaron. Las traducciones analizadas por Lapeña para su tesis doctoral fueron elegidas por el hecho de que él mismo colaboró en su traducción y participó en su posterior puesta en escena, de manera que, en su caso, nos encontramos con un traductor a pie de escenario que, además, ha formado parte del resto de eslabones de la cadena de concretización.

En su tesis, Lapeña explicita y glosa las características que considera que constituyen la representabilidad de una obra de teatro: la oralidad (puesto que, como también señala Vieites (2016), un texto dramático es un texto oral, independientemente del soporte en que esté registrado), la inmediatez (dado que la representación teatral es efímera, imposible de revisar posteriormente, y por lo tanto el público cuenta con un margen de tiempo muy reducido para recibir el mensaje), la multidimensionalidad (porque una representación teatral se caracteriza por estar compuesta, al mismo tiempo, por varios sistemas sígnicos que deben confluir para la transmisión del mensaje completo), la publicidad (por ser el público el receptor último de este mensaje) y la teatralidad (porque el texto, para poder ser llevado a escena, necesita poseer esta suma de características ya mencionadas anteriormente). Para explicar la interacción entre todos esos elementos, propone la siguiente ecuación:

$$R=[(O+I+M) *P]^{T}$$

Según esta ecuación, la representabilidad (R) implicaría la suma de la oralidad de la obra (O), su inmediatez (I) y su multidimensionalidad (M), que debería ser aceptada por el público (P), todo ello teniendo en cuenta su potencial de teatralidad (T). Para poder ser llevada con éxito al escenario, una traducción tendrá que cumplir con estas características, independientemente del texto del que proceda.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así pues, las últimas investigaciones sobre las características con las que debe contar un texto teatral para ser considerado como representable, ya sea o no un texto traducido, conducen a la conclusión de que los factores extratextuales de la pieza tienen un peso muy importante, que es imprescindible tener en cuenta: como proceso comunicativo que constituye la realización de una obra teatral, el acto de comunicación ha fracasado si el receptor no consigue recibir el mensaje.

5. Evaluar el resultado. ¿Cuándo una traducción de una obra teatral se considera aceptable?

En los apartados anteriores hemos hablado acerca de la representabilidad y de la teatralidad de las obras de teatro y de sus correspondientes traducciones. Pero en el momento de hablar de las traducciones de las obras de teatro, aparece un nuevo interrogante: la cuestión de la calidad del trabajo realizado.

La evaluación de la calidad de las traducciones o crítica de la traducción ha ido dejando de ser un páramo poco a poco a lo largo de la última década, pero continúa siendo un terreno tan espinoso como el de la traducción teatral, debido a la dificultad que supone definir con criterios universales la calidad del mensaje transmitido en un proceso comunicativo y, más aún, de un proceso comunicativo tan complejo como es la traducción.

Si partimos de la idea de que la comunicación entre los seres humanos, tanto verbal como no verbal, implica la necesidad de una constante negociación del código entre los locutores implicados, es fácil llegar a la conclusión de que el mensaje recibido por un determinado receptor puede ser muy diferente de aquel que el emisor deseaba mandar. Tratándose de la traducción, estamos hablado de un proceso que requiere obligatoriamente de un intermediario (el traductor), por lo que cuenta con un eslabón intermedio en la cadena cuya sola presencia distorsionará aún más el mensaje. Así que discurrir acerca de la calidad de las traducciones implica discurrir también acerca del papel del traductor mismo en el proceso comunicativo ¿Qué debe hacer, y qué no, un traductor con el mensaje que debe trasmitir? ¿Cómo debe hacer su trabajo el intermediario? ¿Cómo salvar la distancia insalvable? ¿Cuándo se considera que el traslado ha sido efectuado con éxito?

La respuesta a estas preguntas no es mucho más sencilla hoy que en el momento en que empezaron a plantearse, pero han aparecido algunas cuestiones de interés sobre las que sería oportuno reflexionar.

En su tesis doctoral, *Proceso y resultado de la evaluación de traducciones* (2008), José Tomás Conde Ruano elabora un minucioso estado de la cuestión en lo que respecta al ámbito de la crítica y la evaluación de traducciones, a lo largo del cual intenta responder a estas cuestiones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ya de entrada, Conde señala que la calidad es, en realidad, un constructo social, sobre el que existen diferentes definiciones dependiendo de diversos factores, como, por ejemplo, si lo emplea un experto o un lego en la materia en cuestión (Conde, 2008: 35).

A lo largo de su trabajo, nos va presentando uno a uno los principales escollos que hay que salvar en el campo de la crítica de la traducción. El primero y más importante, del cual proceden todos los demás, es que los criterios de calidad de las traducciones no están lo bastante claros como para poder establecer un método sistemático de crítica o evaluación: resulta mucho más sencillo explicar cómo es una mala traducción que enumerar las características que hacen que una traducción sea buena. Generalmente, es el cliente quien debe juzgar si la traducción que ha recibido responde al texto que él había encargado; pero es habitual que ni siquiera el propio cliente pueda definir con claridad lo que espera de su encargo, y que sus expectativas choquen con los resultados obtenidos. La figura del revisor, actualmente muy subestimada, es elegida frecuentemente para los encargos por la experiencia que se le atribuye en los trabajos de tipo lingüístico, cuando no simplemente por su mera disponibilidad. Este tipo de situaciones suelen deberse a una falta de conocimiento por parte del cliente acerca de cómo funcionan los procesos y la labor de traducir en sí. Esto implica que, aunque se supone que el cliente (el receptor) es quien debe establecer la calidad del proceso comunicativo, sus criterios no siempre son fiables, ya que a veces no se corresponden con lo que realmente espera de su propio encargo. Tampoco los revisores pueden exponer de manera exhaustiva los criterios de evaluación utilizados en el desempeño de su labor, además de que no todos ellos emplean los mismos, ni siquiera a la hora de corregir un mismo texto. Incluso los conceptos de error o de problema de traducción, en los que se basan algunos sistemas de evaluación, se nos presentan como relativos, por lo que se refiere a su naturaleza y gravedad. De hecho, los diferentes modelos que se han ido proponiendo hasta la fecha (como el SICAL, de 1986, o el CTIC, de 1994) no consiguen llegar a ningún punto en común en ese sentido, ya que, en algunos casos, consideran incluso que el criterio cuantificativo de errores resulta demasiado restrictivo, y abogan por aplicar otros diferentes, como el de funcionalidad (Nord, 1990). En este trabajo también se mencionan teorías que asocian la calidad de las traducciones al concepto de pericia o competencia*,* es decir, a la capacidad del traductor de producir traducciones de calidad. Estos términos no solo vinculan al traductor con su traducción, sino que contemplan el proceso completo de traducción como un factor de calidad. Este tipo de teorías respaldan el uso de las diferentes normas de calidad creadas por organismos reguladores, como la UNE o la AENOR, que son empleadas a menudo para estandarizar la producción de traducciones profesionales. No obstante, estas normas se limitan a proponer una definición del concepto de calidad y establecer una metodología de trabajo que se debe seguir para la elaboración de traducciones que se ajusten a dicho concepto, mucho más que proponer criterios para su evaluación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así pues, según la tesis de Conde, nos encontramos con el hecho de que los criterios de evaluación de las traducciones varían enormemente de un traductor, revisor o estudioso a otro, cuando no de una traducción a otra, y que se contempla incluso la existencia de múltiples tipos de evaluación. Siempre según Conde, algunos estudiosos han llegado a considerar que cada tipo de texto exigiría unos criterios totalmente diferentes a la hora de evaluar su traducción, dado que cada tipo de texto debe cumplir con una función diferente.

La cuestión se complica aún más al respecto de la traducción literaria, en la que muchos de los que serían considerados como criterios de corrección básicos de un texto pueden ser puestos en entredicho por la consideración de la licencia artística (por recurrir a un ejemplo con el que nos hemos encontrado en trabajos de investigación anteriores: en un texto puesto en boca de un personaje que está perdiendo la cordura, como le sucede al protagonista de *Le Horla*, de Guy de Maupassant, las faltas de coherencia y de cohesión sintáctica podrían considerarse como correctas, e incluso necesarias). Así pues, a la hora de hablar de la crítica de la traducción literaria, dentro de la cual todavía tiende a incluirse la traducción teatral, nos encontramos con que los criterios de evaluación se vuelven aún más ambiguos y difusos, y que intentar delimitarlos con precisión puede acabar derivando en una infravaloración de la vertiente artística del texto.

Muchos de los autores citados por Conde señalan la gran importancia que tiene el contexto de recepción, en su sentido más amplio, a la hora de determinar la calidad de una traducción: las expectativas y necesidades del cliente, así como el uso que se le espera dar al documento, resultan elementos imprescindibles que se deben tener en cuenta para los estudiosos que señalan que incluso el paso del tiempo puede influir en la calidad de una traducción; puesto que, como ya comentábamos anteriormente, muchas decisiones de tipo traductológico se deben a las tendencias imperantes en el momento en que esta se realiza. Lo que se podía considerar una buena traducción a principios del siglo XX en España podría ser considerado como una mala traducción en la actualidad. Esto implicaría que los criterios de traducción, por muy sólidos y argumentados que puedan considerarse en un momento dado, también pueden quedarse desfasados.

Otro factor que Conde señala como relevante a la hora de efectuar una revisión o realizar la crítica de una traducción es el motivo del acto de evaluación en sí. Su tesis refleja los resultados de una investigación empírica gracias a un trabajo de campo, basado en el análisis cuantitativo y cualitativo de la evaluación de una serie de traducciones por parte de cuatro grupos diferentes de revisores: profesionales, estudiantes y profesores de traducción, y posibles destinatarios de las traducciones. Las traducciones estaban divididas en cuatro bloques según su temática (dos bloques de textos divulgativos y dos bloques de textos científico-técnicos), que debían corregirse en un orden determinado. El proyecto comprendía cinco niveles de evaluación: la oración, el pasaje, el texto, el bloque y la tarea. A lo largo del trabajo, se puede comprobar que los profesionales y los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estudiantes tienden a orientar más su evaluación hacia el producto, es decir, hacia el objetivo de mejorar el resultado final de la traducción, mientras que los docentes y los destinatarios tienden a orientar su evaluación hacia la retroalimentación, es decir, a proporcionarle datos al traductor sobre la calidad de su trabajo (Conde, 2008: 356). No obstante, también se puede comprobar la existencia de unas coincidencias básicas, lo que apunta a que "la diferencia entre mercado y Universidad, entre legos y evaluadores del ramo, no es especialmente grave, pues se da más en los modos que en los resultados" (Conde, 2008: 330). Esto viene a significar que, aunque los objetivos implícitos de las revisiones realizadas fueran diferentes, los resultados de las sucesivas evaluaciones eran muy similares en todos los grupos. También apreció la ya mencionada tendencia a una revisión negativa, es decir, a señalar más los errores de traducción que los posibles aciertos (Conde, 2008: 414-416):

> En general, en la categoría de reacciones negativas se aprecian menos valores atípicos que en el resto, lo cual quiere decir que ese tipo de reacción es la más común entre los sujetos: apunta a que la evaluación de estos sujetos ha girado en torno a la identificación de segmentos mal traducidos.

De estos resultados, obtenidos por Conde gracias a su experimento, se puede llegar a la conclusión de que, si bien es difícil que los distintos evaluadores de una misma traducción se pongan de acuerdo para definir cuáles son los criterios de calidad por los que debe regirse un traductor en el desempeño de su labor, sí suelen llegar a conclusiones similares sobre la calidad de las traducciones. Esto implicaría que, aunque los criterios no estén claramente definidos, deben de existir algunas directrices comunes por las que, consciente o inconscientemente, tienden a guiarse, ya que, de lo contrario, los resultados obtenidos por Conde serían más dispares.

No obstante, quedaría por estudiar hasta qué punto se podría aplicar esto último a la traducción teatral: Conde realizó su estudio empleando textos técnicos y divulgativos, tocando la cuestión de la traducción literaria solamente de pasada, de manera muy superficial.

Antes de abordar el dominio de la crítica de la traducción literaria, hemos de destacar un fenómeno al que se ha hecho alusión en varios epígrafes de este capítulo y que actualmente aparece recogido en el *Diccionario de la Lengua Española*, que es la identificación del concepto de calidad con el de, entre otros, la adecuación. Así, el término 'calidad' queda definido de la siguiente forma (*DLE*, 2020: "Calidad"):

> 1. f. Propiedad o conjunto de propiedades inherentes a algo, que permiten juzgar su valor. Esta tela es de buena calidad.
>
> 2. f. Buena calidad, superioridad o excelencia. La calidad de ese aceite ha conquistado los mercados.
>
> 3. f. Adecuación de un producto o servicio a las características especificadas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Este concepto aparece asociado a menudo a la traducción, sobre todo en lo que respecta a las teorías que buscan centrarse en el receptor del mensaje. De ahí que sea considerado como criterio de evaluación principal por las teorías de la escuela alemana, las teorías funcionalistas, entre las que se encuentra la Teoría del Escopo (del griego *skopos,* encargo), defendida por Reiss y Vermeer (1996) y Nord (1988).

En *Texto Base-Texto Meta: Un modelo funcional de análisis pretranslativo*, podemos encontrar una propuesta de Nord para la crítica de traducciones desde un enfoque funcionalista. El modelo está diseñado de manera que pueda ser aplicado a todo tipo de textos y a todas las combinaciones lingüísticas, por lo que puede ser utilizado para abordar todas las traducciones posibles, incluidas las literarias. También puede ser empleado, al invertir el proceso de realización del análisis, como herramienta para la crítica de traducciones.

El análisis propuesto por Nord parte de la consideración de que todo texto tiene una intención comunicativa, de modo que, para poder analizarlo convenientemente, además de efectuar el análisis del contenido del mensaje, es imperativo analizar la situación comunicativa completa, incluyendo los contextos de producción y de recepción. El análisis pormenorizado de los factores extratextuales (el emisor del mensaje, el iniciador de la acción, la intención del iniciador, la función textual del mensaje, el receptor del mensaje, el destinatario del mensaje, el medio de emisión, el momento y lugar en que este se ha creado y el motivo por el que se ha creado) y los intratextuales (el tema, el contenido, las presuposiciones, la composición, los elementos no verbales, el léxico, la sintaxis, y las características suprasegmentales) debería permitir deducir cuál debe ser el efecto que se espera que produzca (Nord, 2012). Con esta información y la especificada en el encargo, se debería poder plantear el texto meta que se desea producir y, mediante la comparación de los análisis de ambos textos —el texto base y el texto meta—, también se podrán plantear las estrategias de traducción adecuadas para obtener el texto proyectado (Nord, 2012).

El método para la crítica de traducciones consiste, básicamente, en realizar un análisis comparativo del texto meta y el texto base para comprobar que, efectivamente, el efecto conseguido por ambos textos es similar. El primer paso consiste en aplicar de manera postranslativa el método de análisis de Nord al texto meta, para comprobar si este funciona. El segundo paso consiste en observar el encargo, con el objetivo de averiguar las estrategias que ha seguido el traductor para llegar al texto meta que ha producido (en caso de no contar con un escopo lo suficientemente explícito, se debe recurrir al análisis del texto base), para después finalizar con el análisis del texto base, todo ello prestando atención a los factores más problemáticos. Gracias a este análisis comparativo, se puede obtener el perfil del texto meta y, si este es congruente con el resultado obtenido, se puede considerar que la traducción es funcional y, por lo tanto, adecuada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Respecto a esta propuesta, se nos plantean dos cuestiones que debemos tener en cuenta al aplicar este método.

La primera es que el criterio básico para determinar la calidad de las traducciones sometidas a evaluación mediante este método es, fundamentalmente, la funcionalidad, de manera que el concepto de adecuación se equipara aquí con el de funcionalidad. Esto equivaldría a implicar que, entre la adecuación plena y la no adecuación, existe una escala intermedia, de manera que una propuesta de traducción puede no ser inadecuada, pero sí menos adecuada que otra. Sobre todo, es posible que una traducción poco adecuada para un contexto determinado pueda resultar óptima en un contexto diferente. Esto también vendría a implicar que la percepción del evaluador respecto a las soluciones propuestas por el traductor en cuestión debe tener una influencia muy limitada sobre la evaluación final del producto, de manera que la crítica emitida por este se pudiera considerar como imparcial.

Otra cuestión que deberíamos tener en cuenta a la hora de calibrar la eficacia de este método, planteada explícitamente por la misma Christiane Nord, es el hecho de que no ha sido diseñado para ser utilizado en el ámbito de la traducción profesional, sino para las traducciones que se emplean como herramienta pedagógica. La traducción académica se realiza a partir de textos seleccionados explícitamente, con escopos más o menos definidos y con objetivos muy concretos: enseñar traducción o poner a prueba los conocimientos de traducción de los estudiantes. En un ámbito profesional, en el que las exigencias y objetivos del destinatario sean diferentes, es posible que el criterio de funcionalidad elegido por Nord para la evaluación de la calidad de las traducciones no sea suficiente.

Por eso resulta de especial interés para nosotras, y para el tipo de traducción que estamos tratando en la presente tesis, el método para la crítica de traducciones propuesto por Antoine Berman en su obra *Pour une critique des traductions. John Done* (1995), que tiene la particularidad de estar orientado específicamente a la traducción literaria. Se aplica, concretamente, a la traducción de poesía.

La propuesta metodológica de Berman, aunque propia, está inspirada en las teorías de la Escuela de Tel Aviv. En lo que respecta a la presente tesis, una de las teorías de esta escuela más interesante para nosotras es la de Toury, que sostiene que las traducciones ya no pertenecen a la cultura de la que procede el texto original, sino que pasan a integrarse en la cultura meta en calidad de fenómenos literarios secundarios (Toury, 2012). Esto se debe, según este autor, a que una cultura determinada solo requiere la traducción de la producción literaria extranjera para cubrir necesidades que la cultura propia no puede cubrir, es decir, para solucionar alguna carencia de la cultura meta (Toury, 2012: 22):

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> In fact, even here, a more persuasive rationale is not the existence of something in another culture/language itself, but rather
>
> > **the observation that there is something 'missing' in the target culture which should rather be there and which, lucky, already exists elsewhere, preferably in a prestigious culture, and can be taken advantage of.** [2]
>
> [...] Even alternative translations into one and the same language, whether produced at the same time or at different points in time are not likely to occupy exactly the same position and fulfil the same functions in the culture that host them. This in itself is a reason enough why no translations should ever be studied outside of the context in which it came into being.

Por lo tanto, la escuela de Tel Aviv introduce la necesidad de una perspectiva histórica en los estudios traductológicos; Toury, en particular, nos aporta también una interesante teoría para aplicarla al análisis de las traducciones de teatro, una explicación al hecho de que determinadas obras teatrales tengan mucho más éxito en unas culturas que en otras. No obstante, nosotras consideramos que uno de los elementos más interesantes que nos permiten analizar el contexto de la cultura meta y, por lo tanto, proponer una traducción adecuada a este, es precisamente tener en cuenta, no solo las traducciones que esta demanda, sino también las que rechaza. Este dato en cuestión constituye en sí mismo un reflejo de su panorama social y cultural, ya que no todas las culturas plantean el mismo tipo de necesidades en lo que respecta a la producción de textos: es posible que una cultura determinada no necesite una traducción porque no considera necesario disponer de este texto o tipo de texto. Por ejemplo, una cultura meta no solicitará la traducción de una obra de teatro si no existe público para ella, o si considera que no debe ser puesta a disposición de este (lo cual constituiría un método de censura), como ha sido el caso de muchas obras de arte a lo largo de la Historia.

De ahí que el aspecto más interesante que nos encontramos en Berman (1995) es que se basa tanto en el análisis comparativo de los textos implicados en el proceso de traducción como en el de sus respectivos contextos de creación, de manera que permite al evaluador acceder también a los elementos extratextuales que contribuyeron al éxito o fracaso de la traducción.

En su caso, el proceso gira en torno a la cultura meta, como en la metodología de Nord, pero centrándose en la figura del traductor. El traductor, aunque es considerado como una importante pieza de la cadena de transmisión del mensaje en la metodología de análisis pretranslativo de Nord, queda obviado a la hora de la aplicación del análisis postranslativo, de manera que no se le tiene apenas en cuenta como elemento de peso en la crítica de traducción: la mirada del evaluador se

[2] En negrita en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

detiene en sus estrategias para la solución de problemas, pero no va más allá de su trabajo presente. No se detiene a reconstruir su contexto completo, de la misma manera que reconstruye el contexto del texto original: el traductor debe limitarse a ceñirse al escopo. Berman, en cambio, insiste en señalar el peso del bagaje del traductor en su toma de decisiones traductológicas: como ya decíamos al definir el término de versión como sinónimo ocasional de traducción, en el texto meta producido por el traductor siempre queda rastro de su visión personal del mundo.

El proceso consta de cinco etapas, que deben culminar en una crítica fundada de la traducción en cuestión. La primera fase del proceso es la lectura y relectura del texto meta. La primera lectura tiene el único fin de familiarizarse con el texto, las que se realizan después pretenden empezar a detectar los elementos de interés traductológico: los particularmente discordantes y los particularmente logrados. La segunda fase consiste en la lectura del texto origen, ya con el objetivo de detectar las marcas de estilo del autor y seleccionar los puntos que se van a tomar como referencia para efectuar la crítica. En la tercera fase, se debe realizar un detallado estudio sobre el traductor de la obra, para poder llegar a descubrir tres datos clave sobre su trabajo como traductor: su "posición traductiva", que nos informará de su punto de vista respecto a su faceta de traductor, su "proyecto de traducción", que nos dirá cuál es exactamente la traducción que pretende hacer, y su "horizonte traductivo", que es el contexto que lo rodea y que influye en sus decisiones traductológicas (Berman, 1995).

Una vez elaborado este perfil del traductor (por recurrir a la terminología propuesta por Nord), se llevará a cabo la cuarta fase, la de confrontación (Berman, 1995). En esta fase, se lleva a cabo el análisis comparativo propiamente dicho: los fragmentos del texto traducido se comparan con sus homólogos del texto original y los fragmentos del original se comparan con sus homólogos en el texto traducido (los resultados de estas dos confrontaciones no tienen por qué coincidir de manera exacta), el texto meta sometido a análisis se compara con otras traducciones del mismo texto (en este punto entran en juego tanto traducciones anteriores como traducciones a otros idiomas) y, finalmente, el texto meta se compara con el proyecto de traducción del que ha surgido.

Una vez realizada esta cuádruple confrontación, se procede a la evaluación, con un doble criterio que Berman resume con las palabras “éthique et poétique” (Berman, 1995: 92-94):

> La *poéticité* d’une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, *a fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l’original [...]. L’*éthicité*, elle, réside dans le respect, ou plutôt dans *un certain respect de l’original* [...]. Éthicité et poéticité garantissent ensuite qu’il y a un faire œuvre dans la langue traduisante qui l’élargit, l’amplifie et l’enrichit — pour reprendre le vocabulaire de la tradition — à tous les niveaux, où il y a lieu. En disant cela, nous n’innovons pas (et ne

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> voulons surtout pas innover) : ce *faire œuvre-en-correspondance* a depuis toujours été considéré comme la tâche la plus haute de la traduction.

Finalmente, en la quinta fase, se debe estudiar cuál fue la recepción que tuvo la traducción en su momento: si se ha escrito sobre ella o no, si también se le ha hecho alguna crítica en el pasado y los comentarios que se conservan al respecto.

Después de este proceso, el evaluador dispondrá de toda la información necesaria para emitir su crítica. Es importante que se trate de una evaluación fundada, adecuadamente argumentada según los criterios propuestos, que se evite en la medida de lo posible caer en el error de dejar todo el peso de la crítica en los puntos más débiles de la traducción (como, según el estudio realizado por Conde, tiende a ser habitual en los evaluadores), y que se busque señalar tanto las soluciones menos conseguidas como las más logradas.

Las diferencias entre este método y el propuesto por Nord saltan a la vista tanto como sus semejanzas. Aunque ambos autores coinciden en la necesidad de reconstruir un perfil del contexto de recepción de la traducción, el enfoque es muy diferente: mientras que Nord, desde su perspectiva funcionalista, incide en que cada traducción se elabora expresamente para un contexto de recepción determinado y, por lo tanto, se deben calificar según un estándar de adecuación o de fidelidad al encargo; la especificidad literaria del modelo de Berman incluye la perspectiva histórica entre las variables que se deben contemplar. Al centrar el análisis en el traductor y sus condicionantes en lugar de en el destinatario del texto (tratándose de textos literarios, las especulaciones sobre el destinatario de un determinado texto pueden dispersarse mucho, teniendo en cuenta la amplia difusión a la que está destinado este tipo de documento), se da la posibilidad de evaluar la obra desde una perspectiva mucho más amplia que el momento presente al que se ajusta la evaluación de Nord: que una traducción no sea adecuada para un público actual no significa que, en su momento, no fuera adecuada para el público para el que fue escrita y, por lo tanto, puede tener una alta calidad como texto literario, independientemente de que las convenciones empleadas no encajen con las que emplearía un traductor actual.

Así pues, podemos decir que los criterios de evaluación establecidos por Berman para su método no son puramente funcionalistas, sino que también tienen un fuerte componente estético. No obstante, esto se debe a que, en el caso de las traducciones literarias, gran parte de su funcionalidad reposa en la estética. Esto implica que el criterio propuesto por Antoine Berman puede ser considerado como menos imparcial que el propuesto por Nord, así como mucho más vago.

No obstante, ambos métodos tienen un punto en común que resulta de especial interés para nosotras, puesto que hace visible una de las grandes dificultades que se plantean con la traducción de teatro: inciden en la necesidad de contrastar el texto meta con el original, al aludir a la lealtad al texto base. De ahí la necesidad planteada por Nord de reconstruir el contexto de creación del texto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de origen, así como el fundamento del criterio ético de Berman. Esto viene a significar que tanto Nord como Berman consideran que una traducción debe realizarse teniendo en mente el mensaje que el autor quiso transmitir con su texto; que, para que esta pueda considerase como ética (o adecuada), debe ceñirse al mensaje del autor original, ya sea en su efecto (según Nord) o en su calidad poética (según Berman). Este criterio de evaluación básico nos remite de inmediato a las definiciones de versión, traducción y adaptación que hemos discutido más arriba, así como al proceso de concretización descrito por De Toro: ¿se puede considerar que una versión escenificada de una obra es una traducción, o incluso una adaptación, ética y poética si, para ajustarse a las exigencias del escopo, ha terminado por alejarse del texto dramático del que partía en su proceso de concretización?

Estas cuestiones nos muestran que, en el páramo señalado por Santoyo, aún queda mucho terreno por despejar. Nos encontramos con que, a pesar de que existen ya varios trabajos interesantes, tanto en francés como en castellano, sobre traducción de teatro (como los de Ezpeleta y Lapeña) y crítica de la traducción, aún existen grandes lagunas en algunos aspectos de estos campos, sobre todo en lo que respecta a los puntos de encuentro entre ambas disciplinas. Difícilmente se puede efectuar una crítica de una traducción teatral, un tipo de texto que cuenta con unas características y convenciones propias muy específicas, si no se puede contar con una metodología adecuada para ser aplicada a textos teatrales; sobre todo, si se debe al hecho de que no existen unos criterios de evaluación de la calidad adecuados y claramente definidos, o bien, ni siquiera se le puede poner un nombre concreto al tipo de oferta informativa con la que se está trabajando (por emplear el término propuesto por Vermeer y Reiss). Por este motivo, el objetivo principal de la presente tesis es, precisamente, proponer una solución para responder a estas espinosas cuestiones. Consideramos que, para ello, es preciso contar con una teoría que permita dar una explicación a esta gran disparidad de resultados obtenidos en los diferentes estudios realizados hasta ahora, además de aportar un enfoque que permita dar con el denominador común de todas ellas. También, contar con una metodología específica para la crítica de la traducción de teatro, en la que se contemplen al mismo tiempo todas las facetas del espectáculo teatral susceptibles de verse afectadas por un proceso de traducción. Por lo tanto, en el siguiente capítulo, procederemos a proponer una serie de hipótesis, en las que esperamos poder basarnos para proponer, a su vez, una metodología para la crítica de la traducción teatral.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

II. HIPÓTESIS DE TRABAJO

Como hemos podido comprobar, las teorías sobre la traducción de teatro que coexisten actualmente se ciñen a enfoques muy diferentes, a veces opuestos. No obstante, cada uno de estos enfoques responde, a su manera, a las cuestiones que se han ido planteando a lo largo de la todavía corta historia del estudio del teatro como disciplina con entidad propia: la evolución de la relación del texto con el espectáculo ha ido acompañada de una evolución de su traducción.

La falta de consenso entre estas teorías nos indica, ya de entrada, lo que afirmaba Conde en su tesis: es mucho más sencillo señalar los puntos malos de una traducción que señalar los buenos, lo que es insuficiente para la elaboración de un método sistemático para la crítica de la traducción. La tarea se dificulta aún más si tenemos en cuenta el hecho de que incluso los hipotéticos puntos malos o buenos de una traducción están sujetos a la percepción de su receptor, de manera que dependen en gran medida de los factores internos y externos que condicionan esta percepción. Por ejemplo, es más que probable que una traducción de un texto de teatro volcada por completo en la representabilidad de la obra se convierta en herramienta de un solo uso (como señalan los adeptos de las teorías neoliterarias), pero también es cierto que una traducción enfocada a la conservación del sentido puede resultar poco apta para su representación en un escenario. Por otro lado, como venimos señalando, también es posible que, con el transcurso del tiempo y los cambios de tendencia, ambas situaciones lleguen incluso a invertirse. Esto significaría que ninguno de estos dos criterios puede ser absoluto a la hora de elaborar nuestro método, sobre todo, porque, aunque el problema planteado por las teorías parezca insinuarlo, no son siempre dicotómicos, si bien necesitamos tener en cuenta los casos en que lo sean.

Puesto que el concepto de calidad, según nos explicaba Conde, está muy relacionado con las expectativas del destinatario del texto, las principales preguntas que debemos hacernos a la hora de abordar tanto la tarea de traducir teatro como la de evaluar una traducción de un texto teatral es: ¿Qué se espera realmente de la traducción de un texto teatral? ¿Qué espera el lector del libro traducido que adquiere o el espectador del espectáculo traducido al que asiste?

Para poder configurar una teoría que responda a estas preguntas, consideramos necesario retroceder hasta un planteamiento más general de la cuestión, a fin de dar con un panorama que englobe tanto los enfoques centrados en el soporte escrito de la obra de teatro como los más orientados al espectáculo, de manera que el método resultante de esta teoría pueda aplicarse a cualquier traducción posible de cualquier texto teatral.

Como hemos comentado en el capítulo anterior, la terminología relacionada con las obras teatrales, tanto las simplemente traducidas o las representadas como las traducidas y representadas, es abundante y confusa. Ni los estudiosos de estos campos ni los diccionarios especializados que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hemos consultado durante nuestra investigación han solventado esta cuestión: tanto los términos como los conceptos empleados para referirse a los diferentes tipos de textos y traducciones teatrales difieren de una teoría a otra en diferentes aspectos, y, a veces, podemos encontrarnos con matizaciones importantes, o reinterpretaciones de uno o varios términos concretos, aún dentro de un mismo enfoque general. Por ello, hemos decidido proponer, junto con las hipótesis que sustentarán nuestra propuesta metodológica, un uso concreto para esta terminología tan dispersa, que nos permitirá explicitar claramente a qué conceptos nos estamos refiriendo en todo momento.

Estas bases teóricas son las que describimos en los siguientes epígrafes.

1. Una sola obra, diversos tipos de público: los diferentes tipos de traducción teatral

Esta hipótesis parte de la teoría del proceso de concretización tal y como la propone Vieites. Aunque este autor usa el término 'concreción', preferimos emplear el término acuñado por De Toro (2008), el sinónimo que venimos empleando desde la introducción de esta tesis.

Ya hemos hablado anteriormente de la propuesta de Vieites, que no establece una distinción, como se venía viendo en teorías anteriores (Elam, Ubersfeld, Pavis), entre el texto del soporte escrito y el texto que se emplea en el escenario, sino que se basa en el nivel de concretización en el que se encuentran. Con esta teoría, queda superada la dicotomía entre ambos textos y, en su lugar, contamos con toda una ramificación de textos diferentes, que van surgiendo a lo largo de proceso.

El factor del cambio de idioma podría introducirse en cualquiera de estos niveles. Podría darse, incluso, posteriormente, una vez el público ha presenciado la representación. Incluso podemos encontrarnos con casos en los que la pretensión de la traducción no sea originalmente la de ser llevada a escena, sino simplemente la de hacer accesible el texto original a una comunidad de hablantes en concreto, o bien que tenga fines puramente didácticos. De hecho, en su publicación "La traducción de la obra dramática en España. Un modelo de análisis y algunos resultados" (Vieites, 2016), Vieites reconoce hasta seis tipos de traducciones teatrales diferentes:

- Obras dramáticas traducidas para su edición.
- Obras dramáticas traducidas para la edición y representadas posteriormente.
- Obras dramáticas traducidas y escenificadas.
- Obras dramáticas traducidas escenificadas y editadas posteriormente.
- Obras dramáticas traducidas en procesos de formación.
- Sobretitulación.

Podemos considerar que cada uno de estos tipos de texto está relacionado con un nivel de concretización diferente. Las obras dramáticas traducidas para su edición (ODT1), estarían en el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

primer nivel, y serían los textos dramáticos (T2), puesto que el único proceso de concretización que han atravesado es el de la traducción. Las obras dramáticas traducidas para su edición y representadas posteriormente (ODT2) podrían contarse en el segundo nivel, es decir, ser consideradas textos dramatúrgicos (T3); porque, aunque se den casos en los que el director le encarga a un traductor una traducción específica para la representación en escena, lo que la convertiría en una obra traducida y escenificada (ODT3), lo más habitual es que este parta de un T2 preexistente y lo ajuste al espectáculo que desea montar. También se cuentan entre las ODT3 los textos que se encuentran en el tercer nivel de concretización o textos de la puesta en escena (T4), que son los textos que ya han pasado a integrarse en el espectáculo audiovisual y, por lo tanto, han pasado por el nivel de concretización de los actores, escenógrafos y otros miembros del equipo de montaje de la obra. Las obras dramáticas traducidas escenificadas y editadas posteriormente (ODT4) son textos que ya han pasado al cuarto nivel, o textos teatrales (T5), puesto que son traducciones de las obras tal y como han sido presenciadas por el público. También serían consideradas textos teatrales las sobretitulaciones (ST), puesto que esta técnica se emplea directamente sobre el espectáculo teatral recogido en soporte visual. Finalmente, están las obras dramáticas traducidas en procesos de formación (ODTF), que serían las traducciones creadas con fines didácticos y que, por lo tanto, estarían en el primer nivel de concretización, de manera que serían textos dramáticos. Cada uno de estos tipos de texto, a su vez, es susceptible de convertirse en un texto dramático, es decir, de ser el punto de partida de un nuevo proceso de concretización, o, incluso, en un texto original (T1) (Vieites, 2016), en caso de que sean retraducidos a cualquier idioma.

Esta terminología, que contempla el texto teatral desde un punto de vista traductológico y, por lo tanto, está basada en la distinción de tipos de traducción según la función que tendrá el texto meta, nos resulta mucho más adecuada para conseguir el objetivo que nos hemos propuesto que la clásica distinción entre texto en soporte escrito *(dramatic text*, *texte*, texto dramático) y texto representado en la escena *(performance text*, *spectacle*, texto teatral, texto espectacular), propuesta por los autores De Toro, Elam, Ubersfeld y Pavis. Por lo tanto, esta será la que emplearemos a lo largo de esta tesis.

Como podemos observar, cada uno de estos tipos de traducción no solo cuenta con un tipo de receptor diferente; sino que, en varios casos, nos encontramos con que no tienen tampoco el mismo tipo de emisor, o bien se transmiten a través de canales diferentes, porque se requieren en situaciones comunicativas distintas. Si respondemos a la pregunta que nos hemos planteado, esto implica que las expectativas depositadas en cada uno de ellos no son las mismas. Por lo general, lo que se espera de una ODT1 es que traslade el contenido del texto original íntegramente y lo más fielmente que el sentido lo permita, es decir, que sean traducciones en el sentido más estricto del término; mientras que lo que se espera de una ODT2 es que se ajuste al proyecto de montaje del que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

forma parte. De una ODT3 o una ODT4, lo que se espera es que cumpla con los requisitos de representabilidad pertinentes (según la propuesta de Lapeña en su tesis, que consiga simular convenientemente el registro oral —oralidad—, que el mensaje se pueda recibir lo más rápidamente posible —inmediatez— y que se integre plenamente con el resto de los elementos sígnicos que componen la puesta en escena —multidimensionalidad—, todo ello respondiendo a las expectativas del público —publicidad—). De las ODTF, cuya finalidad es constituir una muestra para la evaluación del traductor, las expectativas pueden ser tan variadas como el evaluador considere oportuno para calibrar los conocimientos del alumno. De las ST, que se suelen emplear como herramientas de accesibilidad para espectadores que no pueden oír o entender el elemento textual que aparece representado en la pantalla, se espera que permitan que el espectador que no puede apreciar auditivamente los diálogos de la obra pueda acceder a ellos visualmente, en tiempo real.

Esta diferencia de expectativas no solo implicaría la necesidad de emplear estrategias de traducción diferentes (por ejemplo, una ODT1 sería susceptible de ser abordada con un enfoque literario o neoliterario, pero una ODT3 exigiría estrategias orientadas al espectáculo); sino también, según las propuestas de Conde, una diferencia de la percepción de la calidad por parte de sus receptores. Esto implica, a su vez, la necesidad de evaluar cada uno de estos tipos de traducción según criterios diferentes.

Esta sería, entonces, la primera hipótesis en la que se basaría nuestra metodología: no todas las traducciones teatrales deben ser evaluadas o criticadas siguiendo exactamente los mismos criterios de calidad; sino que estos dependerán, entre otras cosas, de los niveles de concretización en los que se encuentren el texto origen y el texto meta.

Aunque hasta este momento hemos incidido sobre todo en la importancia del nivel de concretización en que se encuentra el texto meta para efectuar adecuadamente su crítica, también es necesario tener en cuenta el nivel en que se encuentra el texto origen del que procede, porque las estrategias de traducción que necesitarían emplearse pueden llegar a variar mucho dependiendo de si ambos textos se encuentran o no en el mismo nivel.

Por lo tanto, nuestro método tendrá que ser muy flexible, para poder tanto abarcar todos los tipos de traducción de teatro que hemos enunciado aquí como hacer visibles las estrategias de traducción que vinculan el texto meta con el texto del que procede.

2. Un *texte troué*: la importancia estratégica del enfoque escénico

Nuestra segunda hipótesis está basada en la teoría defendida por Vieites acerca de la textualidad del texto puesto en escena, que ya hemos citado con anterioridad: la propuesta de que la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

distinción entre el texto en soporte escrito y el que aparece en escena se reduce a una mera cuestión de registro, por lo que la naturaleza de ambos textos es, en realidad, la misma.

Sin embargo, nos encontramos aquí con teorías que podrían poner en tela de juicio esta aseveración. Sin ir más lejos, la propuesta de Roland Barthes acerca de la inmanencia de los textos sostiene que un texto debe contener en sí mismo todos los elementos sémicos necesarios para su comprensión. En su artículo "Introducción al análisis estructural de los relatos" (Barthes, 1977: 45), nos lo explica de la siguiente manera:

> Esto explica que el código "narracional" sea el último nivel que pueda alcanzar nuestro análisis sin correr el riesgo de salirse del objeto-relato, es decir, sin transgredir la regla [94] [sic] de inmanencia que está en su base. La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel "narracional" comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son solo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.).

No obstante, debemos subrayar que Barthes explicita cuidadosamente que esta norma se aplica a las narraciones, esto es, a los textos literarios; así que esta regla vendría a subrayar que, efectivamente, el texto teatral no debe ser considerado como literatura, puesto que, al depender por completo de sus elementos extratextuales para tener sentido pleno, no es inmanente. Es lo que Ubersfeld llama un *texte troué*, un texto repleto de lagunas. Sí se le puede aplicar adecuadamente la teoría propuesta por Vieites: el texto teatral no sería un texto literario, sino un texto oral registrado en soporte escrito y, por ese motivo, solo tiene sentido pleno en su contexto, al igual que cualquier otro mensaje verbal que se transmite oralmente.

Esto implica que, aunque la naturaleza del elemento verbal de una puesta en escena es textual independientemente del canal que emplea para transmitirse y del contexto en que se emplee, a la hora de elegir las estrategias pertinentes para abordar su traducción es imprescindible tener en cuenta el canal a través del cual se va a transmitir.

No obstante, los textos teatrales tienen una diferencia importante con las conversaciones, a pesar de que el canal de comunicación sea el mismo. Ambos tienen en común la necesidad de apoyarse en los elementos no verbales (gestualidad, tono de la voz, contexto, etc.) para la transmisión del mensaje completo; pero no debemos olvidar que el registro del texto teatral solo es oral en parte: mientras las conversaciones son totalmente negociadas y construyen la situación a medida que se desarrollan, el texto teatral está basado en una situación ficticia que ya viene dada y el margen para la verdadera improvisación es muy exiguo. Los actores no conversan entre sí, sino que fingen conversar entre sí. En realidad, la acción que los espectadores contemplan construirse ante sus ojos, en tiempo real, ya está construida, en parte, en el texto escrito.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Entonces, si el texto teatral no es literatura, porque no es inmanente, ni conversación, porque está pactado de antemano a partir de un escrito, cabe preguntarse qué tipo de texto es exactamente. En trabajos anteriores, en los que hemos tratado la cuestión de la naturaleza de los textos teatrales, nos ha resultado especialmente interesante la propuesta de Anne Ubersfeld en *Lire le théâtre* (1982). Según esta autora, los textos dramáticos poseen dos grandes características identificatorias: que el medio de comunicación empleado es exclusivamente lingüístico y que el texto está formado por dos partes, el diálogo y las didascalias. Estas partes se diferencian por su emisor intratextual: en los diálogos, el mensaje se transmite entre los personajes, mientras que en las didascalias es el autor mismo, no un personaje o narrador, quien guía la interpretación de los personajes directamente mediante sus indicaciones. Como ya hemos mencionado más arriba, Ubersfeld también considera como didascalias las indicaciones insertas en los diálogos (Ubersfeld, 1982), si bien nosotras preferimos considerar que este tipo de recursos teatrales constituyen marcas de doble enunciación.

Esta participación del autor de manera directa en su propia obra nos invita a pensar que, en el texto dramático, es quien, en todo momento, dirige a los personajes para que transmitan su mensaje y, por lo tanto, los diálogos son también didascalias: son el texto que el autor de la obra pone en la boca de sus personajes. Así pues, la naturaleza del texto dramático no es literaria, porque no se trata de un texto lírico ni narrativo, con una función expresiva, sino de un acto ilocutivo: el soporte escrito de una pieza no contiene una obra, sino las instrucciones, dictadas por el autor de esta, para montar un espectáculo visual, que sí constituye el mensaje completo y que contiene ese texto en concreto como elemento verbal (Ubersfeld, 1982: 235):

> Le trait fondamental du discours théâtral est de ne pas pouvoir se comprendre autrement que comme une série d'ordres données en vue d'une production scénique, d'une représentation, d'être adressées à des destinataires médiateurs, chargés de la répercuter à un destinataire public.

Esta teoría es el fundamento de nuestra segunda hipótesis: el texto dramático destinado a las tablas no puede ser considerado como un texto literario, es decir, una obra de arte en sí mismo, sino más bien como un manual de instrucciones para crear la obra de arte en cuestión, el espectáculo teatral, del cual el texto redactado en el soporte escrito es un componente más.

Según esta propuesta, la verdadera diferencia entre el texto dramático y el texto escénico no está en el canal por el que se transmiten, sino en el tipo de función que se espera que cumplan: el texto integrado en el espectáculo teatral es un fin en sí mismo, mientras que el texto en su soporte escrito, cuando constituye el primer nivel de un proceso de concretización, es, en realidad, un medio para obtener un fin diferente. Esto convierte el texto dramático en una herramienta comunicativa.

En este punto, nuestra propuesta entronca con las teorías funcionalistas de la traducción, más concretamente con la llamada Teoría del Escopo (o encargo), defendida por los estudiosos de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

escuela alemana. Un texto dramático destinado simplemente a la lectura, para su estudio o disfrute, se puede considerar un texto literario. Pero, cuando está destinado a la puesta en escena, pasa a convertirse en un manual de instrucciones. Por lo que respecta a la transmisión de unas instrucciones, el objetivo principal es que los destinatarios de estas puedan entenderlas y aplicarlas con facilidad, por lo que el texto deberá ser concebido como herramienta de comunicación o, en palabras de Reiss y Vermeer, como una "oferta informativa" (1996). A esto debemos sumar que, como nos indica la ecuación de Lapeña, uno de los requisitos de representabilidad para los textos es la publicidad.

Esto significa que, para poder considerar como aceptable una traducción de un texto teatral, ya se trate de cualquier texto en soporte escrito o del texto integrado en el espectáculo, es necesario que se ajuste a las necesidades y expectativas de su destinatario, se encuentre en el nivel en que se encuentre, y, por lo tanto, uno de los criterios de calidad que tendrán que formar parte de nuestro método de crítica tendrá que ser la funcionalidad del texto.

El concepto de funcionalidad está relacionado, según algunas teorías, no solo con los conceptos de calidad y adecuación, sino también con la terminología empleada para referirnos a las obras dramáticas traducidas. Como ya hemos comentado anteriormente, hay teóricos e incluso receptores de traducciones que establecen la diferencia entre traducción, versión y adaptación, según la funcionalidad del texto, y tienden a emplear estos términos con matices más o menos peyorativos. Incluso hay autores que, de manera implícita, consideran que las traducciones de textos teatrales tienden a ser, por definición, muy poco funcionales en cuanto a su puesta en escena. A menudo, las definiciones de adaptación que encontramos en los diccionarios especializados de teatro pretenden establecer la distinción entre ambos conceptos, cuando no introducen también la noción de la adaptación intermedial. En cuanto al término 'versión', posee, además, una definición mucho más general, compatible con la de traducción y adaptación, en su noción de perspectiva personal, también relacionada con los dos términos que nos ocupan.

En nuestro caso, para establecer la distinción entre los tres términos, dado que nuestro método parte de la Teoría del Escopo, vamos a adoptar los postulados de Reiss y Vermeer, que, como hemos comentado anteriormente, consideran que una adaptación es, simplemente, una traducción que se ha elaborado buscando emular la función del texto origen y, para ello, ha necesitado hacer determinadas concesiones en cuanto a su forma o contenido debido a la distancia que existe entre las culturas. Esta teoría sostiene, asimismo, que el fenómeno de la adaptación, en realidad, no es absoluto, sino que suele darse en distintos grados, dependiendo de la cantidad y la naturaleza de las modificaciones a las que se ha sometido el texto. Como nos muestra Vieites, tanto en su descripción de los diferentes niveles de concretización como en la de los distintos tipos de obras dramáticas traducidas, el proceso mismo de concretización de las obras exige cierto grado de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

adaptación, aunque sea menor; una idea que también se desprende de algunas de las definiciones del concepto que figuran en diccionarios especializados (Corvin, Pavis).

Por este motivo, nosotras consideramos que establecer una distinción entre las nociones de traducción y adaptación tiene poco sentido en el caso de los textos teatrales y que la adaptación, entendida como la manipulación del texto dramático en su traslado a otro idioma, debe ser entendida como una estrategia de traducción más. Así pues, en la presente tesis emplearemos el término 'traducción' para referirnos al traslado entre idiomas y reservaremos el término 'adaptación' para aplicarlo a las adaptaciones intermediales. Fuera de esta distinción entre tipos de textos teatrales, emplearemos este último término para referirnos a toda estrategia de traducción que implique una manipulación del texto (supresiones, adicciones, cambios de orden de las escenas, etc.).

En cuanto al término 'versión', nos resulta demasiado ambiguo como para poder emplearlo con éxito como sinónimo de 'traducción', así que seguiremos el ejemplo de Lapeña en su tesis doctoral y lo utilizaremos en su noción de perspectiva. Así pues, llamaremos versiones a cada uno de los textos y/o puestas en escena que resulten de un proceso de concretización completo. Por ejemplo: si estamos refiriéndonos a un subtitulado realizado por la autora de la presente tesis de la puesta en escena de *Lorenzaccio* dirigida por Zeffirelli, hablaremos de ella como de "la versión de Zeffirelli, subtitulada por Toledo"; si estamos hablando de la edición de Cátedra de la misma obra, diremos que se trata de "la versión original, traducida por Santerbás". De esta manera, además de dignificar el término 'traducción', contribuiremos a visibilizar, al mismo tiempo, al emisor de la obra y al traductor de esta, sin llevar a confusión al lector respecto a las expectativas que le cabe depositar en ella y sin que ninguna de las dos figuras eclipse a la otra.

3. Un espectáculo multimedia: contenido y forma

Nuestra tercera hipótesis está relacionada directamente con la segunda. Tras tratar acerca de la cuestión de la funcionalidad, resulta imprescindible adentrarnos aún más en esta cuestión, que es especialmente delicada y compleja en lo que respecta a las obras dramáticas traducidas.

Como hemos comentado anteriormente, la razón principal por la que se considera que el texto de las obras teatrales no puede ser considerado literatura es porque posee una serie de características verbales distintivas que lo orientan inexorablemente hacia la escena, tanto en su macroestructura (diálogos, didascalias, actos, escenas) como en su microestructura (doble enunciación, presente de representación, uso particular de los deícticos). En teatro, la acción se construye gracias a los elementos que aparecen en el escenario, tanto verbales como no verbales;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por lo tanto, es necesario considerar cuidadosamente esos elementos a la hora de plantear las puestas en escena.

Esto implica, a su vez, que es necesario cuidarlos durante el proceso de traducción, puesto que este forma parte de la cadena de concretización de la obra.

Sin embargo, debemos tener en cuenta también que los elementos no verbales no se reducen a la iluminación, el sonido y los movimientos y distancia de los actores en el escenario (lenguaje kinésico), las palabras mismas se presentan acompañadas de elementos paraverbales con una importante carga sémica.

En tanto *phoné* (Ubersfeld, 1982), el elemento verbal constituye un elemento escénico sonoro: el timbre de las voces de los actores, así como el tono y la dicción de las palabras, forman parte del mensaje que se quiere transmitir, de uno de los códigos que tendrán que armonizarse con todos los demás para construirlo adecuadamente. Por ejemplo, si el elemento verbal de una obra nos presenta a un determinado personaje como un hombre de voz grave, tendría poco sentido hacer que lo representara un actor con la voz particularmente aguda, a menos que se desease provocar en el espectador una impresión de absurdo.

Pero, además, es necesario contemplar el espacio y el tiempo que ocupa el texto en sí, puesto que estos también tienen una carga sémica fuerte, aunque sutil.

La obra a la que aplicaremos nuestro método, *Lorenzaccio*, constituye un buen ejemplo de esto; aunque podemos encontrar ejemplos igualmente interesantes en el teatro moderno de muchos países europeos (el Siglo de Oro español, el teatro isabelino inglés, el teatro clásico francés).

La obra cumbre de Musset está caracterizada por su gran densidad, porque incluso la forma del texto y el vocabulario de los personajes es muy elocuente. La longitud de las tiradas y la sintaxis de los diálogos, así como el tono y el registro empleados, nos aportan información sobre el carácter y la importancia del personaje en el peso de la trama: el vocabulario directo y lleno de juramentos y palabras malsonantes del antagonista, el Duque, nos indican una personalidad violenta, que desprecia la galantería y la diplomacia, y que solo busca una satisfacción inmediata a sus deseos; mientras que las réplicas largas y recargadas del protagonista, Lorenzo, constituyen marcas de ironía (que, naturalmente, provocan respuestas concretas e inmediatas en sus interlocutores en escena), y sus extensas tiradas señalan, de manera implícita, la ambigüedad de este personaje, que se caracteriza de este modo como un hábil manipulador mediante la oratoria y, al mismo tiempo, como un apasionado idealista desengañado.

Estos códigos forman parte de las convenciones teatrales occidentales y, por lo tanto, será imprescindible respetarlos o, al menos, tenerlos en cuenta, de cara a una traducción de la obra para un público occidental. En este sentido, las obras dramáticas funcionan de manera similar a las poéticas: el significante del texto, es decir, su forma, es parte del significado, es decir, de su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contenido. Esto implica que podrían llegar a darse casos de versiones, adaptaciones e incluso traducciones, que se contradigan a sí mismas por sus elementos formales. Si retomamos como ejemplo *Lorenzaccio*, podría darse el caso de una versión que evitara reproducir el vocabulario malsonante del Duque, o de un actor que, por su interpretación del papel de Lorenzo, transmitiese lo contrario de lo que el resto de los personajes dicen sobre él.

De esto se desprende nuestra tercera hipótesis: en teatro, la funcionalidad del texto está indivisiblemente vinculada a su forma, en tanto esta constituye una parte importante del contenido del mensaje.

Para traducir con éxito obras de teatro, tanto en verso como en prosa, estén destinadas o no a ser representadas, es necesario prever el efecto general que tendrá el texto final en el destinatario, tanto si se desea conservar la forma del texto original como si se desea adaptarla. Así pues, para que una obra dramática traducida sea funcional, será necesario que el texto conserve una relación entre el contenido y la forma que sea, al menos, similar a la que se da en el original, porque toda alteración o adaptación introducida en la forma de una obra teatral tiene un impacto en la percepción que el público pueda tener de esta.

Con esto nos referimos a la necesidad de que una obra dramática traducida conserve el equilibrio entre la forma y el contenido para conservar su funcionalidad. Por emplear las palabras de Antoine Berman, la traducción de toda obra dramática, se encuentre en el nivel de concretización en que se encuentre, deberá ser ética, es decir, ser leal al texto de origen y, al mismo tiempo, poética, es decir "un véritable travail textuel" (Berman, 1995: 92). Las diferencias en la relación que pueda existir entre forma y contenido en las distintas culturas harán que, en la mayoría de las ocasiones, resulte difícil preservar el equilibrio y se necesite recurrir a estrategias de traducción que acaben decantándose por una de las dos vertientes. En estos casos, sería necesario encontrar una manera de compensar el desequilibrio.

Puesto que se trata de un elemento clave para la elaboración de una obra dramática traducida que responda a las necesidades de su receptor, el equilibrio entre contenido y forma tendrá que ser otro de los criterios en los que debe basarse el método que propondremos en esta tesis.

Es posible que estas tres hipótesis puedan parecer vagas e inconexas, debido a que están basadas en teorías de la traducción con enfoques y especificidades muy diferentes. No obstante, hemos considerado que ha sido precisamente esa diversidad de puntos de vista la que puede conducirnos a la elaboración de un método adecuado para su aplicación a todas las obras dramáticas traducidas posibles.

Las teorías de la escuela alemana, como las de Reiss y Vermeer y Nord, son fácilmente aplicables a los textos científicos, técnicos y divulgativos, puesto que priman el contenido del texto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por encima de su forma. Este tipo de teorías también resultan adecuadas para adentrarse en el terreno de la adaptación, y pueden responder a algunas de las cuestiones que suelen plantearse en determinadas teorías sobre la traducción de teatro. Sin embargo, los textos con fines artísticos (por incluir en un mismo grupo los textos literarios y las obras dramáticas) poseen unas características propias que los hace difíciles de encuadrar en un enfoque puramente pragmático como "ofertas informativas": son textos que, además de estar fuertemente condicionados por su forma, envejecen mucho más despacio que otros tipos de documentos. El envejecimiento de sus traducciones suele deberse, no a que sus originales hayan dejado de ser de utilidad para sus receptores, sino a los cambios de tendencia y expectativas de la cultura meta en lo que respecta a las traducciones, como nos dice Berman en *Pour une critique des traductions* (1995: 53) al referirse a la Teoría de los Polisistemas de Toury, una de las que sustentan la suya propia:

> Le 'pourquoi' de ces transformations, on l'a deviné, ce sont les fameuses "normes", en l'espèce celles, particulières, de la culture juive du XIXe siècle et du XXe siècle. Ces normes imposent au traducteur d'opérer à tous les niveaux des transformations s'il veut que son travail soit *accepté*. Le "système de transformation" que présente toute traduction est donc le résultat de l'intériorisation de ces normes, que certes le traducteur n'applique pas comme des directives extérieures. Le contenu des normes translationnelles, à son tour, peut varier selon les exigences du polisystème littéraire et culturel récepteur.

La propuesta de Berman introduce en el campo de la crítica de las traducciones con fines artísticos esta necesaria perspectiva histórica, que nos permite ampliar nuestra noción del contexto de llegada y ser capaces de evaluar una traducción, además de como la obra de arte que es, como la obra de arte que fue. Este es también el motivo que nos lleva a referirnos a los textos traducidos como "textos origen" (en contraposición a sus traducciones, los "textos meta" u "obras dramáticas traducidas"), el término usado por Reiss y Vermeer (1996), y por Berman (1995), en lugar de recurrir al propuesto por Nord, "textos base" (Nord, 2012).

Finalmente, la teoría propuesta por Vieites nos proporciona esa perspectiva general que estábamos buscando al plantearnos las preguntas con que hemos introducido este capítulo, y constituye la bisagra que vincula las teorías de la escuela funcionalista en que nos hemos basado con la propuesta de Antoine Bernan, inspirada en las teorías de la escuela de Tel Aviv. Además, introduce el gran elemento diferenciador e innovador que nos permite aplicarla a nuestro método, que es el hecho de que está orientada específicamente a la traducción teatral.

Esta base teórica nos permitirá construir un método sólido para la crítica de la traducción de todo tipo de obras dramáticas. Los dos criterios propuestos, el de funcionalidad y el de equilibrio entre la forma y el contenido, son lo suficientemente rigurosos como para reducir en la medida de lo posible el margen de aleatoriedad que siempre se da en la crítica de obras artísticas, pero también

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

son lo suficientemente flexibles como para poder aplicarse a toda obra dramática traducida, independientemente de sus contextos de producción y de recepción. La cuestión que nos queda por tratar es cómo debemos aplicarlos, es decir, nuestra propuesta de método, que desarrollaremos a continuación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

III. METODOLOGÍA

Las bases hipotéticas que hemos trazado nos han proporcionado los criterios de evaluación de la calidad de las obras dramáticas traducidas que estábamos buscando. Sin embargo, estos criterios por sí solos carecen de la solidez suficiente para proporcionarnos una crítica fundada en la mayoría de los casos con que podríamos toparnos. Como veníamos comentando, tanto la funcionalidad como la relación entre contenido y forma de las obras dramáticas traducidas dependen, en gran medida, de las tendencias traductológicas del momento de producción y de las expectativas del público que acudirá al espectáculo. Por este motivo, nuestro método tendrá que basarse en algo más que en los criterios de evaluación que hemos referido, para adquirir solidez sin perder la flexibilidad. Para ello tomaremos en consideración el contexto de producción y recepción de los textos y espectáculos. Con esto no nos referimos solamente a reconstruir la biografía del autor del texto origen o investigar el periodo histórico en que escribió sus obras, ni a estudiar su estilo personal y su relación con los movimientos artísticos de la época (tarea que, por otra parte, resulta de interés para resolver situaciones delicadas en el momento de aplicar los criterios de evaluación), sino también a estudiar la acogida que tuvieron sus representaciones y las razones por las que tuvieron más o menos éxito entre sus contemporáneos. Pero, sobre todo, es necesario dar un paso más en ese sentido y extender ese estudio pormenorizado a las traducciones de estas obras.

Tratándose de obras dramáticas traducidas, la tarea resulta más compleja que en el caso de la traducción de textos literarios, porque algunas de estas serán espectáculos visuales con contenido textual en lugar de textos escritos. Por este motivo, nuestro método tendrá que poder incluir en los análisis los demás elementos sémicos de la obra, a fin de estudiar su interacción con el elemento verbal.

En su tesis doctoral, Lapeña ya nos ofrecía un modelo de análisis de obras dramáticas traducidas, y nos presentaba ejemplos reales de cómo había optado por determinadas estrategias de traducción de los textos que el grupo *Teatradum*, del que él formaba parte, habían llevado a escena. Tratándose de un traductor a pie de escenario, con unos criterios básicos propios pactados con el resto de la compañía, sus traducciones estaban estrictamente orientadas hacia un público granadino contemporáneo, y su objetivo principal era que estas fueran representables; motivo por el cual su propuesta resulta insuficiente para los objetivos que nos hemos marcado, más amplios. No obstante, esto no significa que no pueda resultarnos de ayuda para alcanzarlos, por lo que hemos decidido integrarla en nuestro método. De la misma manera, por motivos similares, hemos decidido emplear como herramienta la propuesta de análisis textual de Nord, al igual que otras herramientas de análisis textual y teatral.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La principal base metodológica que hemos elegido para elaborar nuestra propuesta es la propuesta de Antoine Berman para la crítica de las traducciones literarias. Como hemos mencionado anteriormente, su teoría posee una perspectiva histórica que resulta imprescindible a la hora de abordar la crítica de las obras dramáticas traducidas (en adelante, OODDTT) en su calidad de obras artísticas. Introduce, además, otro aspecto que resulta de vital importancia de cara al análisis de la funcionalidad de estas traducciones, relacionado con la noción de las traducciones de textos artísticos como obras de arte en sí mismas: la necesidad de estudiar al traductor como autor de la traducción. En lo que respecta a las obras dramáticas, esto implica estudiar el eslabón de la cadena de concretización que corresponde al traslado de la lengua origen a la lengua meta, de la misma manera que se estudia al autor, al director y al público que la va a leer o presenciar.

Por lo tanto, nuestro método de crítica de las OODDTT estará basado en el cuádruple análisis comparativo que propone Berman, y lo llevaremos a cabo con ayuda del análisis textual propuesto por Nord, convenientemente adaptado para el análisis de obras teatrales. Para ello usaremos como criterio de funcionalidad, en los casos que sea oportuno, la representabilidad de la obra, determinada según los parámetros que componen la ecuación de Lapeña.

A continuación, detallamos en profundidad nuestra propuesta.

1. Fase Cero o Fase Preliminar

Esta fase de nuestro método no forma parte de la propuesta de Berman, sino que la hemos añadido nosotras, debido a que nuestra propuesta está diseñada específicamente para el análisis de OODDTT. Antes de entrar en contacto con la ODT que vamos a evaluar o criticar, es imprescindible cerciorarnos adecuadamente de con qué tipo de ODT en concreto estamos tratando y de qué tipo de texto teatral parte. Aunque pueda parecer una obviedad, pueden llegar a darse casos en los que existan numerosas versiones, traducciones o adaptaciones de una misma ODT que tengan los mismos títulos, en las que sea necesario evaluar aspectos diferentes, situaciones que requerirían cierto grado de investigación previa al análisis crítico.

Tanto los tipos de OODDTT como los tipos de texto teatral entre los que vamos a distinguir a la hora de aplicar nuestro método son los propuestos por Vieites, de los que ya hemos hablado en el capítulo anterior.

Esta fase del método nos permitirá saber cuáles son los aspectos de la ODT en cuestión susceptibles de ser sometidos al análisis. Por ejemplo, si nos encontramos ante una ODT1, necesitaremos prestar especial atención al tratamiento del contenido; mientas que, si se trata de una ODT3, tendremos que evaluarla según su representabilidad. Así mismo, tener claro el tipo de texto teatral del que se parte, es decir, el nivel de concretización exacto en el que se encuentra el texto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

original, nos permitirá más tarde desgranar los problemas de traducción a los que el traductor de la obra se ha tenido que enfrentar y las estrategias traductológicas a las que ha tenido que recurrir para solventarlos.

Una vez hayamos identificado convenientemente los tipos de textos con los que estamos trabajando, podemos pasar a las fases de análisis textual.

2. Fase Uno: Lectura y relecturas de la ODT

La primera fase del método propuesto por Berman y, por lo tanto, nuestra primera fase analítica, consiste en la lectura y relecturas del texto traducido.

Diferenciamos la primera lectura de las demás, porque el enfoque requerido para efectuarlas tendrá que ser un poco diferente: "La première lecture reste encore, inévitablement, celle d'une œuvre étrangère en français. La seconde la lit comme une traduction, ce qui implique une *conversion* du regard" (Berman, 1995: 65). Con esto queremos decir que la primera lectura de la obra será una toma de contacto, que nos permitirá familiarizarnos con el texto, mientras que en las lecturas siguientes empezará a entrar en juego el punto de vista analítico. Por lo tanto, realizaremos una primera lectura en tanto lectores o público de la obra, y las siguientes las realizaremos en tanto críticos.

El objetivo de esta fase, además de familiarizarnos con la obra con la que vamos a trabajar, es comprobar si, en palabras de Berman, la ODT "se sostiene" (Berman, 1995: 65):

> *Tenir* a ici un double sens : tenir comme un *écrit* dans la langue réceptrice, c'est-à-dire essentiellement ne pas être en deçà des "normes" de qualité scripturaire standard de celle-ci. Tenir, ensuite, au-delà de cette exigence de base, comme un véritable texte (systématicité et corrélativité, organicité de tous ses constituants). Ce que découvre ou non cette relecture, c'est son degré de *consistance immanente* en dehors de toute relation à l'original. Et son degré de *vie immanente* : il est des traductions — les critiques de magazines littéraires le savent bien, mais ils en restent là — "froides", "raides", "enlevées", "vives", etc.

Por lo tanto, estas lecturas nos permitirán ser capaces de comprobar si la traducción que estamos manejando cumple con algunos de los requisitos básicos de funcionalidad de una ODT. No solo podremos notar a simple vista si el texto se ha resuelto de manera natural e idiomática en la lengua meta; sino también los pasajes que nos resulten, por decirlo de alguna manera, estridentes, al margen de la corrección meramente lingüística del texto, que también podremos comprobar. Por este motivo, secundamos a Berman incidiendo en la importancia de evitar, en la medida de lo posible, adoptar una perspectiva traductológica durante estas lecturas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Antes de pasar a la segunda fase del análisis, necesitaremos haber tomado nota de las siguientes cuestiones al respecto de la ODT, en función de la categoría en la que la hayamos ubicado en la fase preliminar.

- ODT1

En las ODT destinadas a la edición, nos encontramos con obras que se han creado exclusivamente para su lectura o estudio. Suelen ser obras acompañadas de un extenso y abundante paratexto, conformado por un prólogo, una contextualización histórica, comentarios a la obra, análisis, notas y pies de página. En algunos casos se añaden, además, las escenas conservadas, pero no incluidas en la edición publicada del original, los finales alternativos, o bien otras piezas más cortas relacionadas. Son casos en los que, como hemos comentado anteriormente, el cometido principal es la conservación de la obra original íntegra. Por este motivo, las estrategias que se emplearán para traducir este tipo de versiones serán similares a las empleadas para la traducción de una obra literaria, puesto que el uso que se le va a dar al texto será muy similar.

Así pues, los elementos a los que deberemos prestar atención en esta primera fase del análisis serán, fundamentalmente, la corrección ortográfica de la obra (o la incorrección), la coherencia y cohesión del texto (debemos prestar especial atención a pasajes en los que encontremos frases que no tengan sentido —sinsentidos— o que constituyan una contradicción con el sentido general del texto —contrasentidos—), las relaciones entre los personajes establecidas mediante el juego de deícticos, si aparecen palabras en el idioma original o en otros. También tendremos que prestar especial atención a cómo se ha empleado el idioma (por ejemplo, si el lenguaje se ha actualizado o no a la época contemporánea, o si la fraseología empleada resulta o no natural en el idioma meta). Debemos anotar, sobre todo, los puntos en los que las disonancias percibidas constituyan, en realidad, recursos estilísticos con entidad sémica. Por ejemplo, los sinsentidos y contrasentidos pueden llegar a constituir elementos cómicos, y una fraseología poco idiomática puede llegar a resultar, según su empleo, una solución original y poética.

- ODT2

En los casos de las ODT traducidas para su edición, pero representadas posteriormente, nos encontramos con traducciones que se crearon exclusivamente para su lectura, pero que luego fueron llevadas a las tablas. Por lo tanto, se trata de obras que son susceptibles de haber requerido cierto grado de adaptación, a fin de hacer representable una ODT destinada a la edición.

Puesto que se trata de una ODT1 que ha sido sometida a un proceso de concretización, los elementos en los que tendremos que detenernos para realizar el análisis serán más o menos los mismos que en el caso anterior; pero deberemos tener en cuenta que, en este caso, se trata de una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

obra en la que el equilibrio entre el contenido y la forma se ha redefinido. Tendremos que detenernos en el factor de la representabilidad del texto y estudiar si reúne las características requeridas para ser considerado representable (López, 2015): la oralidad (presencia de cacofonías, longitud de las frases, etc.), la inmediatez (si encontramos momentos en los que hubiera sido necesario introducir paratexto o en los que la falta de fluidez del texto evidencia una asimilación poco natural del paratexto de la ODT1 de la que parte) y la multidimensionalidad (tratamiento de las didascalias).

- ODT3

Las ODT traducidas para su representación no proceden de ningún texto traducido editado previamente, sino que han sido elaboradas directamente para ser empleadas como elemento verbal de un espectáculo multimedia y, por lo tanto, es imprescindible que se trate de textos funcionales.

La coherencia y la cohesión siguen constituyendo un requisito indispensable, pero en el caso de las ODT3 tendremos que analizar también el uso de los deícticos y del presente de representación. También necesitaremos seguir teniendo en cuenta el uso de idiomas diferentes al de la lengua de representación, que tendrán que estar justificados como recurso estilístico. Respecto a la representabilidad, necesitaremos constatar las mismas características que se le exigirían a un ODT2: oralidad, inmediatez y multidimensionalidad (debemos mostrar especial interés por los pasajes en los que se hace evidente la necesidad de un elemento no verbal para complementar el sentido del texto).

- ODT4

Estas obras son, en su mayoría, guiones o transcripciones de un texto representado en un escenario, que han sido conservadas para su edición. Esto implica que algunos elementos de la traducción que nos parezcan poco claros podrían tener su origen en una mala transcripción del texto original; pero, como en esta fase debemos evitar remitirnos al texto original, el crítico deberá limitarse a tomar nota de estos elementos, para poder estudiarlos más adelante. Al tratarse de un texto creado para su edición, las exigencias traductológicas que plantea son similares a las que plantean las ODT1.

Por lo tanto, en estos casos no solo necesitaremos prestar atención a la corrección ortográfica y a la coherencia y cohesión del texto, sino que tendremos que contemplar la posibilidad de que se hayan hecho concesiones al respecto con el objeto de mantener la naturalidad del lenguaje empleado, por lo que resulta de especial importancia tomar nota de las eventuales frases inacabadas, localismos, grafías no normativas, anacolutos y demás marcas de registro oral que aparezcan en el texto. Sigue siendo necesario prestar especial atención a la consistencia de los personajes, al uso de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otras lenguas en el texto y a su integridad. Al proceder de una transcripción o incluso de un guion es bastante probable que se trate de una versión representable; pero en una ODT4 no se trata de un elemento clave para determinar la funcionalidad del texto, puesto que viene dada de serie. Sí es importante tener en cuenta que, al estar destinada a un soporte escrito, pueden existir paratextos de apoyo, como las notas al pie, que facilitarán la lectura y que también deben ser estudiados.

Puede llegar a darse el caso de que trabajemos con una representación teatral propiamente dicha, es decir, con un soporte audiovisual, del que sería necesario extraer el texto. De ser así, los aspectos relacionados con la vertiente escrita del texto se consideran irrelevantes, siempre y cuando este funcione adecuadamente en el escenario como simulación de conversación. Sí es necesario comprobar si el texto se ha integrado bien con el resto de los elementos escénicos, como el sonido, los colores y la actuación de los personajes (si en algún momento los códigos no verbales contradicen el código escrito o si los lenguajes no verbales complementan adecuadamente los verbales).

- ODTF

Este tipo de traducciones tienen una característica genuina, y es el hecho de que se han realizado con el único objetivo de ser evaluadas. Esto significa que podrían ser ODT de cualquier tipo y estar ubicadas en cualquier punto de la cadena de concretización. Así pues, se trata de un tipo de traducción en el que se recogen todas las demás.

Esto implica, por lo tanto, que será necesario determinar claramente para el traductor, así como para el evaluador, de qué tipo de ODT se trata el texto en cuestión, a fin de poder determinar los parámetros susceptibles de ser evaluados; ya que, como hemos visto, estos varían según el tipo de público al que virtualmente se dirige el texto. En un ejercicio que proponga una traducción para ser editada (ODT1), será necesario evaluar, como ya hemos mencionado anteriormente, efectos producidos por el uso del idioma, entre los cuales incluimos el impacto de la corrección o las incorreciones del texto; mientras que en una traducción para ser escenificada (ODT3), se evaluará la multidimensionalidad, la oralidad y la inmediatez del texto, además de la reconstrucción del juego de deícticos. En las traducciones editadas y representadas posteriormente (ODT2) será necesario evaluar, además de todos los parámetros anteriores y del equilibrio entre ellos en los momentos en que sean incompatibles, la integración de las notas al pie en el cuerpo del texto.

Por el contrario, en las traducciones elaboradas a partir de un texto escenificado (ODT4), será necesario contemplar dos posibles casos a la hora de plantear el ejercicio. El primero, que el documento que se ha traducido en cuestión se trate de la representación teatral; caso en el que uno de los parámetros para la evaluación será la integración de los lenguajes multimediales en el texto escrito (reconstrucción de las didascalias, elaboración de un paratexto, etc.). En el segundo caso, el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

texto es un soporte escrito, sin componentes audiovisuales; caso en el que el evaluador necesitará tener en cuenta que la información depositada en la puesta en escena de la que procede el texto en cuestión resulta inaccesible para el traductor.

En lo que respecta a las obras dramáticas subtituladas, poseen características especiales, de las que hablaremos a continuación.

- ST

Las subtitulaciones no solo son un tipo de traducción orientada a un público muy concreto, sino que, además, coinciden en ella ambos textos: el original, como elemento sonoro, y el meta, como elemento escrito. Se trata de un tipo de T5, puesto que parte del texto de la puesta en escena; pero, al contrario que las ODT4, no permite la presencia de paratextos de apoyo, y sí cuenta con la presencia de los demás elementos escénicos para sostener el mensaje. Se trata, además, de un texto que tendrá que poder ser leído más o menos con la misma celeridad con la que es pronunciado el original, de manera que suelen darse casos en los que es necesario ajustar el texto todo lo posible a la duración de los correspondientes diálogos. En estos casos, es especialmente importante cuidar la coherencia y la cohesión del texto, así como la consistencia de los personajes a lo largo de toda la subtitulación. La fluidez e idiomaticidad del mensaje son elementos que se deben tener en cuenta, pero no tanto como la legibilidad, que es la cualidad fundamental del texto para su accesibilidad por vía visual. Por ello, debemos comprobar si el subtitulado cumple con las convenciones técnicas exigidas: el tamaño de la fuente empleada, el número de caracteres, la duración del subtítulo en pantalla, la puntuación, etc. También tendrá que comprobarse cómo se ajusta el texto al resto de los lenguajes escénicos. Por lo tanto, podemos decir que, si bien en los casos de las ST no debemos prestarle una atención especial a la representabilidad del texto, sí necesitaremos comprobar que reúna al menos tres de sus características: la inmediatez, la multidimensionalidad y la publicidad.

En lo que respecta a la publicidad y la multidimensionalidad, se debe tener en cuenta, además, que no todas las sobretitulaciones están orientadas al mismo tipo de público. Por un lado, las sobretitulaciones que tienen como objetivo hacer accesible el texto teatral a personas que no comprenden la lengua del TO son elaboradas con el presupuesto de que el público puede acceder a los elementos escénicos sonoros: la voz de los actores, la música y los posibles efectos de sonido, entre otras cosas; pero, por otro lado, la subtitulación también es empleada a menudo como herramienta de accesibilidad para personas sordas. En estos casos, cuenta con la particularidad de transcribir los efectos sonoros relevantes para el acceso la obra, por lo que, a la hora de efectuar la crítica, será necesario tener en cuenta también cómo se ha llevado a cabo esa integración del elemento sonoro en el texto del subtitulado, puesto que, tal y como hemos comentado anteriormente, este posee también carga sémica. Por poner un ejemplo: si el hecho de que el actor que interpreta a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

uno de los personajes tenga un timbre de voz determinado constituye un elemento sémico relevante, será necesario incluirlo de alguna manera en el subtitulado en tanto efecto sonoro; de la misma manera que se deberían incluir indicaciones sobre el tipo de sonido que está emitiendo (si un personaje está llorando, si está gritando, si está riendo) o sobre el tipo de música que está sonando. Todos estos factores entran dentro del parámetro de publicidad de la ODT sometida a crítica.

3. Fase Dos: Lecturas del texto original

En esta fase debemos operar de manera inversa a la fase anterior: tendremos que leer el texto original sin tener en cuenta su traducción.

El objetivo de estas lecturas es el "repérage de tous les traits stylistiques, quels qu'ils soient, qui *individuent* l'écriture et la langue de l'original" (Berman, 1995: 67). Esto implica, no solo familiarizarse con el estilo personal del autor, como explicita Berman; sino también estudiar la relación entre el contenido y la forma del texto: la distribución de los elementos verbales, el uso de las didascalias, las relaciones entre los personajes y su manera de expresarse e interactuar y, en el caso de los documentos audiovisuales, la carga sémica que los elementos no verbales añaden al texto.

Por ejemplo, necesitamos detectar las marcas de ironía, o determinar cómo se desarrolla el funcionamiento de los deícticos; en los documentos audiovisuales, tomar nota del vestuario, la iluminación, el sonido y el lenguaje corporal de los actores.

Para llevar a cabo esta tarea en el nivel macrotextual, nos resultará de utilidad emplear la primera columna del análisis textual de Nord, concretamente, la parte destinada a detallar los factores intratextuales. También resulta de especial interés para nosotras la propuesta de Barthes para el análisis inmanente de textos narrativos, así como el análisis actancial descrito por Ubersfeld en *Lire le théâtre*. No obstante, son herramientas que resultan difíciles de aplicar minuciosamente al texto completo de la obra, de manera que recomendamos que sean utilizadas, principalmente, en las fases posteriores, para los análisis en el nivel microtextual.

Aunque pueda parecer que el partido que se le puede sacar al análisis inmanente de Barthes si se aplica a un texto teatral es bastante limitado (ya hemos dicho que los textos teatrales son, por definición, no inmanentes), sí se puede emplear como herramienta complementaria de una lectura analítica. El objeto de este tipo de análisis es "la traslación y la repetición de los significados" para, de esta manera, "dibujar el espacio estereográfico de una escritura" (Barthes, 2004: 10), es decir, revelar el entramado semántico de un texto, sacando a relucir todas sus connotaciones. Este tipo de análisis microtextual nos permitirá detectar los temas recurrentes y destapar sus posibles connotaciones e interpretaciones, así como las relaciones existentes entre ellos, además de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

permitirnos comprobar si están coordinados adecuadamente entre sí. Este tipo de análisis debería, por lo tanto, poder contribuir a detectar las marcas de ironía, así como la carga cultural o los dobles sentidos, en determinadas intervenciones que induzcan a determinadas reacciones en los demás personajes. Esto implicaría, también, la posibilidad de estudiar las posibles concretizaciones de la obra con la que estamos trabajando desde un nivel macrotextual; además de ayudarnos, en un momento dado, a comprender mejor la obra en cuestión.

En cuanto al análisis actancial de Ubersfeld (1982), nos permitiría establecer de manera esquemática las relaciones entre los personajes en función de su rol y, por lo tanto, como herramienta, puede resultar de suma utilidad para estudiar el juego de los deícticos y dibujar de manera esquemática el avance de la trama.

Con estas lecturas, podremos estudiar el contenido de la obra, así como la relación entre el contenido y la forma que se da en él. También podremos detectar los pasajes que pueden resultar más difíciles de trasladar a la lengua meta, ya sea por su gran carga cultural o por la dificultad que presentan para conservar el equilibrio en el traslado (juegos de palabras, connotaciones inexistentes en la lengua meta, etc.)

Una vez realizadas estas lecturas, y realizados los análisis textuales superficiales, llega el momento de contextualizar las obras, antes de profundizar definitivamente en los análisis.

4. Fase Tres: Contextualización de los textos

Ya decíamos anteriormente que la gran aportación de la propuesta de Berman (1995) está en su perspectiva histórica del proceso de traducción, por considerar al traductor como autor de la traducción. Sin embargo, puesto que Berman remite a menudo a la cuestión de las intenciones del autor de la obra original para establecer el criterio de lealtad, nosotras consideramos que también es necesario contextualizar al autor del texto original, para poder cerciorarnos de las auténticas relaciones que pueden existir entre ambos textos.

Una biografía exhaustiva del autor del texto original no nos resulta de demasiado interés en sentido general, pero sí las circunstancias que rodean a la producción de la obra con la que estamos trabajando: la relación del autor con las corrientes artísticas de la época, su posición social e ideológica en aquel momento, los motivos que pudiera tener para escribirla, la reacción que tuvo el público de aquel entonces y la posteridad de la pieza. Por ejemplo, para entender adecuadamente la producción teatral de Corneille no necesitamos tomar nota de las fechas exactas relacionadas con su vida, pero sí de las razones de la fuerte controversia que provocó *Le Cid*; para poder entender el impacto que ha tenido la obra de Molière en la comedia francesa no necesitamos saber exactamente a qué se dedicaba su familia, pero sí saber los motivos por los que *Le Tartuffe* tuvo que ser

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

autocensurado para que las autoridades permitieran su publicación. Esto nos permitirá familiarizarnos con el espíritu de la obra, y nos ayudará a distinguir el estilo personal del autor de las tendencias propias de la época.

También resultaría de interés saber si mantuvo él mismo contacto con el mundo de la traducción, y si pudo o no conocer a alguno de los traductores con los que vamos a trabajar (en caso de que fueran contemporáneos).

En cuanto al traductor de la obra, el estudio que debemos realizar es más complejo. Para empezar, necesitaremos ser capaces de establecer una breve biografía profesional del traductor o traductores: cuál es su lengua materna, con qué pares de idiomas suele trabajar, qué tipo de textos suele traducir, qué otras obras dramáticas ha traducido y para quién, si es él mismo escritor, dramaturgo, director o actor, y si ha elaborado trabajos sobre sí mismo y sobre su labor como traductor. A partir de aquí, necesitaremos profundizar aún más en su concepción personal del trabajo que está realizando: su posición traductora, su proyecto de traducción y su horizonte traductivo (Berman, 1995: 74).

- La posición traductiva

> La position traductive est, pour ainsi dire, le "compromis" entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par sa *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a "internalisé" le discours ambiant sur le traduire (les normes). (Berman, 1995: 74-75)

Podríamos decir que se trata de la relación entre el sujeto que traduce y las tendencias traductológicas de su tiempo; o, en resumen, de las tendencias personales en cuanto a la traducción de un traductor en concreto: si tiende a decantarse más por ser leal al contenido o a la forma, si tiende a la traducción domesticante o extranjerizante, si tiende a hacerse visible o a invisibilizarse. Estos rasgos pueden apreciarse gracias al estudio de sus otras traducciones y de la obra en general producida por ese autor. Por eso resulta recomendable intentar acceder a otras OODDTT elaboradas por el autor con el que estamos trabajando, a fin de comprobar la existencia de constantes en sus traducciones.

- El proyecto de traducción

> Le projet ou visée sont déterminés à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire [...]. Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un "mode" de traduction, une "manière de traduire". (Berman, 1995: 76)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Podríamos considerar el proyecto de traducción como la relación entre el traductor de la obra y el encargo de traducción que ha recibido: cómo considera el traductor que debe elaborar su versión de la obra y el resultado que espera obtener. En el caso de las ODT, el proyecto de traducción es el elemento más importante que se debe tener en cuenta cuando se efectúa una crítica de la traducción, puesto que es lo que establece, fundamentalmente, los criterios de evaluación que se van a aplicar. Como ya hemos comentado anteriormente, dependiendo de si el traductor busca crear un tipo u otro de ODT, abordará la traducción de una manera concreta y empleará unas estrategias determinadas u otras. Por poner un ejemplo: las ODT con que trabajamos en la investigación para elaborar nuestro Trabajo de Fin de Máster, *El caso de* Tartufo (2014), eran dos versiones recientes en castellano de esta obra de Molière, pero que habían sido creadas con dos proyectos de traducción muy diferentes; uno con el objetivo de conservar el contenido de la obra todo lo fielmente que el sentido en castellano actual permitiera (ODT1), el otro con el objetivo de provocar en el asistente al espectáculo una reacción similar a la que la representación de la obra original pudo provocar en sus espectadores originales (ODT3). Esta fue la causa de que las estrategias utilizadas para cada una de las versiones fueran completamente diferentes: en la ODT1 nos encontramos con el uso de expresiones, idiomatismos y construcciones sintácticas cuya única función era, además de recoger el sentido de manera exacta, envejecer intencionadamente el texto para asemejarlo al habla de la España de la época, mientras que en la ODT3 nos encontramos con que la estrategia que había primado era la adaptación, de manera que el texto pudiera ser representado por una compañía de actores concreta y provocase una interacción constante con los asistentes a la representación.

Esto implica también que, en lo que respecta a las obras de teatro, el proyecto de traducción suele estar, en gran medida, bastante delimitado por la funcionalidad que se espera de la obra, como ya hemos dicho anteriormente: el simple hecho de que se desee elaborar un determinado tipo de ODT implica que el proyecto de traducción debe tener unos rasgos determinados, si bien estos pueden obtenerse recurriendo a diferentes estrategias de traducción.

- El horizonte traductivo

> On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers [sic], littéraires, culturels, et historiques qui "déterminent" le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur [...]. La notion d'horizon a une double nature. D'une part, désignant *ce-à-partir-de-quoi l'agir du traducteur a sens et peut se déployer, elle pointe l'espace ouvert de cet agir. Mais, d'autre part, elle désigne ce qui clôt, ce qui enferme le traducteur dans un cercle de possibilités limitées*[3]. (Berman, 1995: 79-81)

[3] En cursiva en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se podría equiparar esta noción con la de contexto sociocultural, es decir, con los factores extratextuales en sentido amplio, pero consideramos que la propuesta de Berman abarca en realidad un concepto más preciso. Más que a las condiciones contextuales en las que se elaboró la traducción, el horizonte traductivo alude a los condicionantes externos a la obra que han influido de alguna manera en su traducción; desde las leyes vigentes en lo que respecta a la producción artística hasta las hipotéticas exigencias más o menos patentes de un destinatario determinado, pasando por la ideología del traductor, los tabúes y las modas respecto a determinados elementos de las obras y puestas en escena, así como los antecedentes de la obra en cuestión. Por poner un ejemplo de esto último, las traducciones que se han hecho anteriormente de una obra pueden suponer una limitación importante a la hora de tomar decisiones traductológicas, sobre todo si se trata de una obra muy conocida o popular (títulos o nombres de personajes consagrados, lugares comunes habituales, etc.). Por este motivo, puede resultar de utilidad estudiar el historial de traducciones y representaciones de una ODT, tanto en la lengua origen como en la lengua meta, así como en otras lenguas, sobre todo las realizadas por el mismo traductor. También puede resultar de interés tomar nota de las disparidades que se puedan observar: si una obra ha sido especialmente traducida o (y) representada en una de las culturas, pero es poco conocida o (y) representada en la otra, así como los motivos que pueda haber para estas divergencias. La obra con la que pretendemos trabajar en esta ocasión es un caso paradigmático de esto último.

En lo que respecta a los condicionantes extratextuales, Manuel Vieites nos advierte de otros elementos que se deben tener en cuenta cuando se efectúa un análisis de las ODT. Además del autor, los directores y los dramaturgos, las editoriales o revistas que se han encargado de editarlas, si se han editado en papel o por medios digitales, los teatros en los que se han representado, así como qué tipo de obras se suelen representar en ellos, las compañías que las han representado, los actores que han sido elegidos para representar los papeles e, incluso, las ciudades en las que se han representado o editado, así como qué características tienen esas ciudades (Vieites, 2016). Todos estos detalles no solo suponen condicionamientos sutiles para la puesta en escena o edición de las ODT, sino que también constituyen pistas que nos ayudarán a elaborar un perfil del público para el que han sido traducidas dichas obras.

A lo largo de estas tres primeras fases, tendremos que haber conseguido rellenar nuestro esquema de Nord adaptado (Figura 1) de los textos con los que estamos trabajando, aunque es altamente probable que en algún momento de las fases siguientes necesitemos volver atrás para revisar y completar la información.

En lo que respecta a la lista de los elementos que se someterán al análisis, las únicas adaptaciones que hemos optado por introducir están relacionadas con la emisión de los textos. Puesto que se trata de obras de teatro, nos ha parecido oportuno reconocer una diferencia entre el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

autor del texto y su emisor, con el fin de reconocer la importancia del nivel de concretización en el que se encuentra el texto en la toma de decisiones durante el proceso de traducción. Lo más habitual será que algunas de las tres figuras coincidan, puesto que el emisor de una obra teatral suele ser la misma persona que inicia el proceso de traducción, pero pueden darse casos en los que no sea así. Por ejemplo: en el caso de la representación subtitulada de *Lorenzaccio* que se emitió en *streaming* en el Teatro de la Comedia de Madrid en 2016, el autor fue Alfred de Musset, el emisor fue la directora de la obra (Catherine Marnas) y el iniciador fue el director del Teatro de la Comedia de Madrid. En cuanto al traductor, como venimos comentando, nos parece oportuno reconocerle la autoría del texto meta. También consideramos necesario reflejar en el análisis de Nord la fase preliminar, contemplando como elemento que se debe tener en cuenta el tipo de texto con el que estamos trabajando, según los niveles de concretización y los tipos de obra dramática traducida propuestos por Vieites, de los que hemos hablado detalladamente en el capítulo anterior.

TEXTO ORIGEN		***TEXTO META***
Tipo de texto teatral (T2, T3, T4, T5)		**Tipo de ODT** (ODT1, ODT2, ODT3, ODT4, ODTF, ST)
FACTORES EXTRATEXTUALES		**FACTORES EXTRATEXTUALES**
Autor (Autor de la obra)		**Traductor** (Autor del texto en lengua meta)
Emisor (Quién ha elaborado el texto original -dramaturgo, director, autor de la transcripción)		**Iniciador** (Quién ha solicitado que se elabore la traducción -dramaturgo, director, editor...)
Receptor (Editorial, compañía o teatro para quien se ha creado esta versión de la obra)		**Receptor** (Editorial, compañía o teatro que ha solicitado la traducción de la obra)
Destinatario (Público al que está orientada la obra)		**Destinatario** (Público al que está orientada la obra)
Medio (Soporte físico, digital, audiovisual, sonoro...)		**Medio** (Soporte físico, digital, audiovisual, sonoro...)
Tiempo		**Tiempo**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Fecha en la que se ha creado esta versión de la obra)		(Fecha en la que se ha creado esta versión de la obra)
Lugar (Ciudad y país de emisión)		**Lugar** (Ciudad y país de emisión)
Motivo (Razones por las que se podría haber creado esta versión de la obra)		**Motivo** (Razones por las que se podría haber creado esta versión de la obra)
FACTORES INTRATEXTUALES		**FACTORES INTRATEXTUALES**
Tema		**Tema**
Contenido		**Contenido**
Composición (Material complementario del texto: paratextos, prólogos, otros textos, incluidos en la edición, presencia de elementos no verbales)		**Composición** (Material complementario del texto: paratextos, prólogos, otros textos, incluidos en la edición, presencia de elementos no verbales)
Elementos no verbales		**Elementos no verbales**
Léxico		**Léxico**
Sintaxis		**Sintaxis**
Características suprasegmentales		**Características suprasegmentales**
FUNCIÓN (Efecto que se espera que produzca el texto)		**FUNCIÓN** (Efecto que se espera que produzca el texto)

Figura 1. Análisis textual de Nord

Estas tres primeras fases son las que nos han permitido efectuar una aproximación a los textos con los que estamos trabajando, además de analizar superficialmente sus factores extratextuales e intratextuales. En la cuarta fase profundizaremos realmente en el nivel intratextual de las obras para poder analizar las traducciones con detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5. Fase Cuatro: Confrontación

En esta fase se elabora la crítica de la traducción propiamente dicha, puesto que es la fase en la que, con ayuda de la información contextual obtenida anteriormente, podremos desgranar el análisis detallado de las traducciones en sí.

Siguiendo la propuesta de Berman, hemos optado por el análisis comparativo cuádruple o, como indicamos en el título de este epígrafe, cuádruple confrontación, que nos permitirá vincular la ODT tanto al texto original del que procede como a su contexto de producción y recepción, para introducir el factor histórico en la evaluación.

Al tratarse de un análisis detallado en el nivel microtextual, resulta prácticamente imposible que sea exhaustivo. Por este motivo, será necesario realizar una selección de fragmentos que puedan servirnos como muestras, tanto en el texto original como en el texto meta. La propuesta de Berman incluye esta parte del trabajo en la fase de lectura del texto original, pero a nosotras nos ha parecido pertinente posponerla, para mantener una perspectiva general sobre los textos durante el mayor tiempo posible.

Berman sostiene que los fragmentos elegidos no tienen por qué ser homólogos los unos de los otros (Berman, 1995); nosotras iremos un paso más allá y recomendaremos que no lo sean, de manera que podamos evaluar los resultados obtenidos, tanto desde la perspectiva del texto origen como desde la del texto meta. Siguiendo las recomendaciones que este autor nos ofrece para la delimitación y selección de estos fragmentos, consideramos oportuno guiarnos por tres directrices básicas, a fin de poder sacarle todo el partido posible a la confrontación.

- La representatividad.

La principal directriz de Berman, que suscribimos plenamente, en lo que respecta a la toma de muestras, es la que sigue (Berman, 1995: 70):

> Sont sélectionnés, découpés aussi, et cette fois à partir d'une interprétation de l'œuvre (qui va varier selon les analystes), ces passages de l'original qui, pour ainsi dire, sont les lieux où elle se condense, se représente, se signifie ou se symbolise. Ces passages sont les *zones signifiantes* où une œuvre atteint sa propre visée (pas forcément celle de l'auteur) et son propre centre de gravité.

Por lo tanto, debemos elegir los fragmentos que consideremos que mejor resumen los rasgos característicos de la ODT en cuestión. Ya que no podemos efectuar un análisis exhaustivo de la traducción completa, es importante que las muestras nos permitan obtener una perspectiva general de la obra completa y de sus rasgos estilísticos más destacables.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Las zonas problemáticas

Otro criterio que nos permitirá aproximarnos de forma más certera al trabajo realizado por el traductor es comprobar cómo ha tratado determinadas cuestiones concretas especialmente conflictivas, o bien los problemas de traducción que se han resuelto de manera especialmente acertada o peculiar.

- La unidad de sentido

En cuanto a la limitación de los fragmentos, consideramos que deberíamos facilitar todo lo posible la exhaustividad del análisis de las muestras, por lo que se recomienda elegir fragmentos de longitud mediana y que tengan cierto sentido en sí mismos (por ejemplo, desaconsejamos elegir un cuadro completo o una o dos réplicas sueltas). Lo ideal sería elegir fragmentos en los que tenga lugar un intercambio de réplicas entre varios personajes que giren en torno a un mismo tema (por ejemplo, una conversación o fragmento de conversación) o un monólogo o tirada de longitud moderada. En su libro *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre* (1995), De Toro nos habla de las unidades mínimas de sentido en las obras de teatro, las *situaciones*, de las que dice lo siguiente: "[The situation is] the minimal unit of the dramatic work providing coherence to the textual elements. Each work is composed of one or more situations" (De Toro, 1995: 44). Podemos considerar, por lo tanto, que la situación viene a encajar precisamente con lo que, en nuestra metodología, es un criterio cuantitativo razonable para seleccionar un fragmento.

No obstante, estas indicaciones son meras directrices orientativas para facilitar la toma de decisiones; puesto que siempre se pueden dar casos de interés para su análisis microtextual por otros motivos, o casos de situaciones que se prolonguen demasiado, o sean demasiado cortas, como para ser susceptibles de ofrecer una muestra cuantitativamente de interés para su análisis.

Una vez seleccionados los fragmentos que se van a someter a análisis, procederemos a la confrontación.

Siguiendo, una vez más, el modelo propuesto por Berman, empezaremos por confrontar los fragmentos del texto original con sus homólogos del texto meta y, en segundo lugar, confrontaremos los fragmentos escogidos de la ODT con sus homólogos en el texto original. Estas confrontaciones nos permitirán apreciar, no solo si la traducción es realmente leal (en el sentido que hemos acotado para este concepto) al texto del que procede, sino también los mecanismos que se han empleado para conservar el equilibrio entre contenido y forma, como son las estrategias de compensación. Según Frederic Chaume en su artículo "La compensación en traducción audiovisual", existen discrepancias acerca de si este término hace referencia a una técnica de traducción o una estrategia de traducción. No obstante, según las hipótesis que fundamentan nuestra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

metodología, nosotras deberíamos contarla entre las estrategias de adaptación del texto; puesto que el autor mismo incide en que el concepto debe ser entendido "desde un punto de vista funcional", como "el proceso cognitivo que conduce a la sustitución de un efecto comunicativo por otro, en otro lugar del texto meta, que produzca una reacción similar en los destinatarios de la lengua meta […]." (Chaume, 2008), con lo cual se inscribe en la definición del término "adaptación" tal y como venimos empleándolo nosotras. Así pues, se trata de un elemento a tener en cuenta a la hora de elaborar la crítica de una ODT y, por lo tanto, susceptible de hacer de una situación teatral una muestra de interés para la confrontación de una ODT con su texto original.

En tercer lugar, se confrontará la ODT con otras traducciones de la misma obra. En estos casos, se aconseja aplicar a estas traducciones un tratamiento similar al aplicado a la ODT con la que estamos trabajando durante la fase tres del método, con el fin de poder tener en cuenta los factores extratextuales de estas obras susceptibles de justificar las posibles diferencias en el nivel macrotextual. Por ejemplo, si deseamos confrontar una traducción actual al castellano de una obra teatral clásica francesa con otra traducción al castellano editada en las primeras décadas del siglo XX, deberemos tener en cuenta el cambio de tendencia que se ha producido en cuanto a la traducción de nombres propios.

Finalmente, en cuarto lugar, se confrontará la ODT con su proyecto de traducción definido previamente. Con esta última confrontación, nos cerciooraremos de si las elecciones y estrategias del traductor cumplen con el objetivo que él mismo se había propuesto y, en caso de que no sea así, por qué motivos se ha dado el resultado.

A lo largo de estas cuatro confrontaciones, tendrán que aplicarse los dos criterios de evaluación definidos a partir de nuestras hipótesis, el de funcionalidad y el de equilibrio. Para que la crítica sea completa, será necesario destacar tanto los aspectos más favorecedores de las ODT como los más desfavorables, siempre atendiendo a este criterio doble. Aunque es inevitable que las percepciones personales del evaluador o crítico influyan en sus apreciaciones, esto nos permitirá emitir una crítica equilibrada y rigurosamente argumentada.

6. Fase Cinco: Estudio de recepción

Esta fase, posterior al análisis, es de suma importancia en lo que respecta a las ODT, porque nos permite comprobar definitivamente hasta qué punto la traducción es o ha sido funcional.

Como ya hemos comentado a lo largo de los capítulos anteriores, numerosas teorías sobre traducción, crítica de la traducción, traducción de teatro e, incluso, sobre la comunicación en general coinciden en que el sentido de los mensajes que se producen en las interacciones humanas es, hasta cierto punto, negociado entre los interlocutores. Las teorías de la escuela alemana, que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inciden en la importancia del concepto de adecuación de las traducciones, así como los postulados que defiende Lapeña en su tesis doctoral acerca del teatro traducido (2015) y las propuestas de Vieites para el análisis empírico de las traducciones (2016), que hemos introducido en la fase de contextualización de este modelo, remiten a esta idea: el teatro se debe a su público. El mensaje transmitido por una obra teatral no es unívoco, sino que depende, en gran medida, de cómo sea recibido por sus espectadores.

También hemos puesto de relieve el hecho de que el público de las obras teatrales está especialmente sensibilizado sobre la cuestión de la traducción de las piezas, y hasta la terminología empleada para identificarlas está cargada de connotaciones más o menos negativas. De ahí que sea importante tomar nota, no solo de los comentarios de los lectores, el público y la crítica de la obra, sino también de las críticas más o menos implícitas. Por ejemplo, una crítica dispar respecto a un mismo aspecto de la obra (si contamos con una fracción del público que encuentra que el ritmo de la obra era óptimo y con otra que encuentra que era demasiado lento) podría significar que el público al que estaba orientada no había sido definido adecuadamente; una crítica prácticamente inexistente podría significar que la obra ha pasado casi desapercibida; mientras que una crítica teatral que saque a colación la traducción o adaptación del texto significaría que el proceso de traducción de la obra se ha hecho evidente por alguna razón. En los casos en los que sucede esto último, suele deberse a que el texto ha sido percibido claramente por el público como extranjero y, excepto en los casos en los que el proyecto de traducción contemplaba este tipo de reacciones, esta situación suele ser considerada como indeseable.

Por el contrario, si las críticas positivas y las negativas de la obra se centran en aspectos de la obra diferentes, si se cuenta con una crítica más o menos abundante, y si en los comentarios del público y los críticos no se menciona nada al respecto de la labor traductológica o adaptativa que se ha realizado sobre el texto, se puede considerar que el producto ha sido funcional y, por lo tanto, la traducción ha sido adecuada.

Otro detalle que puede ayudarnos a hacernos una idea de la recepción que ha tenido el texto es su posteridad en sí: si ha vuelto a ser utilizado para representaciones posteriores, si se han introducido cambios para otros pases, cuánto tiempo ha permanecido en cartelera, cuántos ejemplares de la obra se han vendido (o si ha habido un repunte o un descenso especialmente pronunciado en las ventas de textos editados tras esa representación en particular), o si algún detalle de la representación o de la edición de la obra ha sido especialmente imitado en representaciones o ediciones posteriores.

Estas reacciones del público, ya sea espectador o lector, más o menos sutiles, nos hablarán del impacto que tuvo o ha tenido la obra en su contexto social; también nos indicarán si el receptor recibió el mensaje que se le pretendía mandar, y si estuvo o no satisfecho con el proceso

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comunicativo, que es la verdadera clave para determinar si este fue o no un éxito, y si la traducción fue o no verdaderamente adecuada.

Esta es, desgranada fase a fase, nuestra propuesta metodológica para la crítica de OODDTT. Como se puede comprobar, consiste básicamente en integrar en el método de Berman otros métodos y herramientas de análisis de textos teatrales (el análisis de Vieites, el análisis textual de Nord, el análisis actancial de Ubersfeld), de manera más o menos opcional, pero siempre recomendada, para adaptarlo al análisis de ODT, con el objetivo de llegar a una crítica argumentada y fundada. Empleadas conjuntamente, se obtendrá un análisis exhaustivo de la ODT sometida a análisis, lo cual permitirá al que emplee este método acceder a los diferentes matices del texto, de manera que la comprensión sea más profunda y rica, y su desempeño resulte más sencillo.

Al contrario que el método propuesto por Nord (2012), este no está orientado a ningún tipo de ODT ni de receptor concreto, de manera que, aunque consideramos que sería aplicado con más frecuencia a las traducciones profesionales, también se aplicaría, con resultados igualmente satisfactorios, a las traducciones elaboradas con fines académicos (ODTF).

En su descripción puramente teórica, a pesar de los ejemplos empleados, puede dar la impresión de que la metodología es excesivamente vaga, una condición que debía cumplir para ser flexible. Por este motivo, y porque consideramos que es demasiado difícil llevar a cabo un proyecto de análisis y crítica de la traducción sin tener delante un caso concreto al que aplicar nuestras teorías, en los próximos capítulos procederemos a ofrecer un ejemplo práctico del uso de este método: la traducción y representación en español de España del drama histórico *Lorenzaccio*, obra teatral cumbre de Alfred de Musset.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

IV. EL CASO DE *LORENZACCIO*, DE ALFRED DE MUSSET

En los dos primeros capítulos de la presente tesis, hemos querido exponer los fundamentos hipotéticos en los que consideramos que debería basarse una metodología integral para la crítica de la traducción teatral, así como nuestra propuesta metodológica propiamente dicha. Por lo tanto, en este capítulo y los siguientes procederemos a aplicar la metodología propuesta, de manera que podamos exponer su funcionamiento.

La obra elegida para ello es, como también hemos venido mencionando en los capítulos anteriores, *Lorenzaccio*, del autor francés Alfred de Musset.

Aunque la razón principal para haber elegido esta pieza en concreto haya sido la escasez de estudios existentes en castellano acerca de esta obra hasta la fecha, como el elaborado por la autora de la presente tesis, "Hacer lo imposible: las dificultades para la puesta en escena de *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset" (Toledo, 2018), el estudio del caso de las versiones españolas de *Lorenzaccio* posee atractivos bastante singulares. En lo que respecta al impacto sociocultural a ambos lados de los Pirineos, se trata de una obra con un historial dispar y tormentoso, que ha resultado en un interesante fenómeno escénico, del que hablaremos con detalle a lo largo del capítulo. Se trata de una situación peculiar y compleja que, ya de por sí, requeriría de un estudio cultural en profundidad; y que, aun siendo tratada solo desde la perspectiva traductológica que abordamos en este trabajo, exige ser cuidadosamente delimitada, a fin de no desbordar el tema de la investigación que estamos llevando a cabo. Por este motivo, aunque *Lorenzaccio* ha sido traducida a otros idiomas, como el inglés o el italiano, y representada en otros países, entre los que se encuentran algunos de habla hispana, como Argentina, en esta ocasión nos centraremos únicamente en el análisis y crítica de versiones en castellano (entendido como la variante del español hablada en España) editadas en España, de manera que dejaremos al margen tanto las versiones en otras variantes del español (por ejemplo, las que se hayan creado en países sudamericanos) como las versiones en catalán (no se tiene constancia de que existan versiones en valenciano, gallego o euskera).

Dedicaremos este capítulo a abundar en el contexto de la creación de esta obra y la trayectoria que ha seguido hasta nuestros días, de manera que podamos reconstruir el trasfondo social y cultural de la obra en su idioma original tanto como en castellano; además de explicar con la profundidad requerida la magnitud del reto que este trabajo pretende abordar. Los siguientes epígrafes se corresponden, por lo tanto, con los resultados obtenidos durante la puesta en práctica de la fase tres de nuestra metodología con las diferentes versiones elegidas de *Lorenzaccio*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Confesiones de un hijo del siglo

Hemos incidido varias veces a lo largo de este trabajo en el vínculo indisoluble que une una traducción, sobre todo si se trata de la traducción de una obra de teatro, a la época en que fue creada y al traductor que la elaboró, sobre todo porque, ya de por sí, es imposible separar una obra de teatro de la época y las circunstancias en que fue creada. Como Ubersfeld nos dice en *Lire le théâtre*, el discurso teatral posee, en su calidad de constructo sígnico, un triple referente: el texto escrito, los elementos que componen la escena representada en tiempo real sobre el escenario y los conceptos de la realidad externa a la que esta alude (Ubersfeld, 1982). En este sentido, por poner un ejemplo similar a los empleados por la autora entorno a *Andromaque* y sus múltiples versiones, la corona que Pirro pone sobre la frente de Andrómaca es, al mismo tiempo, la corona que figura en el texto escrito por Racine, cada uno de los elementos físicos que se emplean a modo de corona en cada uno de los montajes de la obra y todos los conceptos que el público pueda asociar al acto de una coronación en ese momento y lugar del mundo.

Pero, en el caso de Musset, los factores espacio y tiempo son particularmente relevantes, puesto que podrían considerarse la razón de ser misma de sus escritos: separar la faceta de escritor de Musset de todas las demás no tiene sentido, puesto que se influenciaron la una a las otras a lo largo de toda su vida, y resulta imposible entender sus obras sin contemplar, al mismo tiempo, sus vivencias personales.

El ambiente en que creció Alfred de Musset lo predisponía, hasta cierto punto, a una confluencia de este tipo. Su padre, Victor Donatien de Musset-Pathay, y su madre, Edmée Claudette Guyot-Desherbiers, pertenecían a esa facción de la nobleza ilustrada entre cuyos miembros abundaban las profesiones liberales, los funcionarios y los administrativos, que había contribuido a impulsar la Revolución y, por lo tanto, era contraria a la Restauración monárquica de los Capetos. Musset padre había elaborado una edición crítica de las obras de Rousseau, realizado estudios históricos y escrito relatos; el señor Guyot-Desherbier, padre de la señora Musset, magistrado y amigo de Carmontelle, había sido miembro del consejo de los Quinientos durante el Directorio y, más adelante, del cuerpo legislativo, además de poeta. Por lo tanto, nuestro autor desciende él mismo de escritores por ambas partes y se educó en un ambiente culto y acomodado, particularmente vinculado a las ideas de la Revolución y a la literatura.

Alfred destacó muy pronto por su inteligencia y sus habilidades como escritor: apenas entró en el colegio (1819), con nueve años, lo adelantaron dos cursos (si bien repitió ese año y el siguiente), y dos años más tarde ganó un primer premio de traducción al latín. En 1827 ganó otro primer premio de filosofía, un segundo premio de disertación en francés y otro segundo premio de disertación en latín. Ya en aquel entonces hacía gala de una actitud ambiciosa, rayana en el perfeccionismo a pesar de su tendencia a la indecisión, que lo llevaba, entre otras cosas, a mostrarse

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muy errático en cuanto a su vocación profesional, situación que le desagradaba en sí misma. En el año 1827 intentó estudiar Derecho, pero lo abandonó al poco tiempo, luego asistió a algunas clases de Medicina, que le desagradaron profundamente y que también abandonó; por otro lado, como él mismo comentaba a su amigo Paul Foucher en una de sus cartas, se resistía a escribir teatro por temor a no estar a la altura de una crítica que tendía a mostrarse, en su opinión, excesivamente exigente (*Lettres*, 1888: 269):

> Je ne sais pas si c'est l'ergoterie des commentateurs, la stupide manie des arrangeurs qui me dégoûte, mais je ne voudrais pas écrire, ou je voudrais être Shakespeare ou Schiller. Je ne fais donc rien, et je sens que le plus grand malheur qui puisse arriver à un homme qui a les passions vives, c'est de n'en avoir point.

Hasta después de la muerte de su padre, durante la epidemia de cólera de 1832, no decidió definitivamente aspirar, bien a vivir de la literatura, bien a entrar en el ejército.

En 1828 empezó a dar sus primeros pasos como escritor, aunque de manera bastante subrepticia: en octubre de ese año, hizo publicar su propia versión en francés, desde el inglés, de *Confessions of an English Opium-Eater*, las memorias de Thomas de Quincey (publicadas en 1822). También empezó a frecuentar el cenáculo de Victor Hugo y a relacionarse con otros escritores y artistas, como Mérimée y Delacroix. A finales del año siguiente, tras unas cuantas publicaciones de poemas sueltos, publicó *Contes d'Espagne et d'Italie*, un libro de poesía narrativa y dialogada, entre cuyos textos se encuentra el poema dramatizado *Les Marrons du feu*, que causa un gran escándalo por su contenido explícitamente sensual y tiene un éxito notable. Unos meses más tarde, ya en 1830, llevará a las tablas su primera pieza teatral, *La Quittance du diable*, una obra de corte gótico, básicamente una adaptación del relato de Walter Scott "La historia de Willie el Vagabundo" (fragmento, a su vez, de la novela histórica *Redgauntlet*), en la que sigue la estela del romanticismo literario que le había inspirado Victor Hugo. Por desgracia, la Revolución de Julio causó el cierre temporal de los teatros y, en el momento de volver a plantearse la puesta en escena de la obra, Musset ya no estaba tan seguro del proyecto. Fiel a su personalidad anárquica e iconoclasta, empezó a considerar esta obra como demasiado comercial, escrita según los gustos del público mucho más que según el suyo propio; además de que ya no estaba tan de acuerdo con los postulados literarios del romanticismo tal y como los defendía Hugo (postulados que satirizará ácidamente en algunas de sus obras y criticará con vivacidad en sus *Lettres de Dupuis y Cotonet*, unos años más tarde). Había decidido que prefería seguir un camino propio. En los últimos días de octubre del mismo año, estrenó su siguiente obra, que será su primera puesta en escena efectiva, *La Nuit vénitienne*, también llamada *Les Noces de Laurette*. Esta pieza, en la que ya se podía apreciar un creciente desapego de los tópicos románticos y un más que perceptible cinismo, no fue en absoluto bien recibida: el público no la comprendió ni apreció, y aquel estreno fue un gran fracaso del que nunca llegó a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

recuperarse. En ese momento, Alfred de Musset decidió que, en lugar de ceñirse a las convenciones de la puesta en escena para tener éxito con sus obras de teatro, escribiría teatro para ser leído. Esto le permitiría seguir escribiendo un teatro tal y como él lo deseaba e imaginaba, sin la necesidad de ajustarlo a las convenciones y exigencias escénicas. Al tomar esta decisión, nuestro autor rompe definitivamente con todo esquema y con toda escuela: es el punto de partida de *Un Spectacle dans un fauteuil*.

Durante 1831, Musset estuvo colaborando con el periódico *Le Temps* con sus "Revues fantastiques", así como con críticas teatrales, aunque también publicó un par de poemas, calificados como "provocadores", en *La Revue de Paris*. El primer volumen de *Un Spectacle dans un fauteuil*, consagrado a obras en verso, no apareció hasta después de la muerte de su padre, entre finales del año 1832 y principios de 1833; en él se recogen *La coupe et les lèvres*, *À quoi rêvent les jeunes filles* y *Namouna, un conte oriental*. En marzo de 1833, nuestro autor empezó a publicar en la *Revue des Deux Mondes,* de Buloz, y poco tiempo después le cedió a esta revista la exclusividad sobre su producción.

El año 1833 supuso un punto de inflexión en la vida de Musset: no solo fue uno de los más fecundos de su carrera dramatúrgica, sino que, además, conoció a la también escritora George Sand, en una cena para los colaboradores de *La Revue des Deux Mondes*.

A lo largo de ese año, nuestro autor publicó *Les caprices de Marianne*, *André del Sarto*, *Rolla, Fantasio* y *Lorenzaccio* y, en diciembre, empezó un recorrido por Italia con George Sand. Este viaje, durante el cual visitaron varias ciudades italianas, como Florencia y Venecia, y del cual se dice a menudo que inspiró *Lorenzaccio* (aunque se sabe que no es cierto, porque el manuscrito de la obra ya estaba en manos del editor cuando Musset se marchó de París), supondrá el fin de la relación entre los dos amantes. Durante una enfermedad de George Sand, Musset mantuvo su habitual tendencia a disfrutar de todos los placeres que le ofrecía la vida urbana, pero, cuando él se puso enfermo y ella inició un romance con Pagello, el médico que lo atendía, la actitud violenta y celosa del escritor llevó a Sand a separarse de él, quien se marchó solo de Venecia. Esta ruptura supondrá el final y el comienzo de una relación intensa, tormentosa e intermitente entre ambos escritores, que terminará definitivamente en 1835, para derivar en una amistad más bien fría, que dejará una profunda huella en Musset y, por lo tanto, en sus obras. Ya de regreso en París, en 1834, publicó *On ne badine pas avec l'amour* y, en agosto, editó el segundo tomo de *Un Spectacle dans un fauteuil*, esta vez consagrado a obras en prosa, en el que estaba incluido *Lorenzaccio*, junto con *Les caprices de Marianne*, *André del Sarto*, *Fantasio* y *La Nuit vénitienne*.

A partir de entonces, su producción teatral para la *Revue des Deux Mondes* será discontinua, pues intercalaba poesía, novela y ensayos sobre literatura. *La Quenouille de Barberine* y *Le Chandelier* aparecieron ambas en 1835, con varios meses de diferencia. Algunos de los poemas que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

escribió en aquel entonces acabaron por recopilarse en el volumen de *Poésies complètes* (1840), junto con otros escritos anteriormente (entre los que no incluyó el poema *La Loi sur la presse*, escrito en 1835 para denunciar la reinstauración de la censura y uno de los pocos que nunca recopilará). Sus siguientes obras teatrales no se publicaron hasta ya entrado 1836 (*Il ne faut jurer de rien* y *Faire sans dire*). Sí publicó, en febrero de 1836, su autobiografía novelada, *La Confession d'un enfant du siècle*, inspirada en su relación con George Sand, en cuya trama se respira un vago, pero profundo malestar emocional. Después de este libro publicó también varios poemas y cartas y, a lo largo del último trimestre de 1836 y el primero de 1837, publicó las *Lettres de Dupuis y Cotonet*, obras de crítica acerca de diversas cuestiones de su tiempo, entre ellas las tendencias artísticas. En 1837 empezó a publicar una serie de novelas, inaugurada con *Emmeline*, con el único objetivo de costearse el sustento.

Su siguiente obra de teatro, *Un caprice*, publicada en junio de 1837, marcó un antes y un después en su creación teatral, porque fue la primera obra de Musset que se subió a las tablas tras el fracaso de *La Nuit vénitienne*. Se trataba de una traducción al ruso, estrenada en San Petersburgo, que tuvo un gran éxito, hasta el punto de que volvió a ser representada allí, esta vez en francés, en 1843. Sin embargo, Musset tardó bastante en animarse a volver a escribir teatro, mientras, componía novelas y poemas para la *Revue des Deux Mondes*. En 1838 fue nombrado conservador de la Biblioteca del Ministerio de Interior, un puesto que suponía unos ingresos regulares, pero el año siguiente, cuando inició una relación con la actriz Rachel Garcia (que lo había impresionado con su talento), decidió volver a escribir teatro, si bien durante un tiempo se limitó a escribir papeles para ser representados por ella. *La Servante du roi* (1839) y *Faustine* (1851) fueron intentos de recuperar la antigua tragedia clásica para Rachel Garcia. Pero su elaboración estaba absolutamente influenciada por la relación que mantenía con dicha actriz, que supuestamente iba a protagonizarlos, de manera que quedaron truncados por los sucesivos desencuentros y rupturas entre ellos dos y quedaron en meros esbozos publicados a la muerte de su autor.

A partir de 1840, Musset se vio atrapado en una depresión intermitente que cercenó en gran medida su genio. Ese año se publicaron varios cuentos suyos, así como la recopilación de poemas *Poésies Complètes* y *Comédies et proverbes*, ambas con gran difusión, pero no de piezas teatrales nuevas. A lo largo de los siguientes años, enfermó varias veces, pasó temporadas de varios días en la cárcel (una de ellas por no cumplir con su turno en la Guardia Nacional, gesto de rebeldía bastante frecuente entre los artistas), e incluso perdió su puesto como bibliotecario tras la revolución de 1848. Sin embargo, se reconcilió con Victor Hugo, recibió una indemnización del Ministerio de Interior por sus derechos de autor vulnerados durante la revolución, fue nombrado caballero de la Legión de Honor (al mismo tiempo que Balzac, en 1845) y empezaron a estrenarse exitosamente en Francia varias de sus obras: *Un caprice* (1847), *Il ne faut jurer de rien*, *Le*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Chandelier, André del Sarto (1848) y *Les Caprices de Marianne* (1851). Ya después de su muerte, se estrenaron también *On ne badine pas avec l'amour* (1861) y *Fantasio* (1865). *Lorenzaccio*, en 1896, fue la última en ser estrenada y la única que, todavía hoy, se sigue representando con bastante regularidad en Francia.

Este éxito inesperado —en la carta de invitación a su amigo Alfred Tattet al estreno de *Un caprice* podemos comprobar que contemplaba la situación con una suerte de diversión pesimista: "J'espère que vous y viendrez. C'est votre devoir d'y être ; vous aurez le droit de partager les pommes cuites jetées à votre ami" (*Lettres*, 1888: 323)— invitará a nuestro autor a volver a escribir para la escena. Durante los años siguientes, escribió e hizo representar *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1848), *Luison, L'Habit vert*, *On ne saurait penser à tout* (1849), *Carmosine* (1850) y *Bettine* (1851). También retocó algunas de sus obras ya escritas para hacerlas representar. No obstante, estas obras escritas expresamente para la escena no tuvieron el mismo éxito que su producción anterior y se consideran habitualmente como mucho menos logradas.

En estos años, mantuvo relaciones con diferentes mujeres, muchas de ellas actrices, todas ellas cortas, intermitentes y tormentosas, siendo las más conocidas las que tuvo con Rachel Garcia, Madame Allan (también actriz, fue la protagonista de *Un caprice* en su estreno en francés en San Petersburgo) y Aimée d'Alton (que acabaría casándose con su hermano menor, Paul de Musset). Continuó con su vida desenfrenada, siempre coqueteando con las crisis depresivas, enfermando más o menos gravemente a menudo y pasando apuros económicos de vez en cuando (motivo por el cual recibió el premio Maillé de la Tour Landry, de la Academia francesa, en 1848, un galardón destinado expresamente a alentar el talento de un escritor joven y pobre, que él recibió como un insulto, puesto que ya era un escritor consagrado desde hacía tiempo), pese a su renta como funcionario y a su notable éxito como escritor. Su salud se fue deteriorando cada vez más a partir de 1852, de manera que no pudo apenas escribir durante sus últimos seis años de vida; pero fue elegido miembro de la Academia francesa ese mismo año, y su amigo Fourtoul lo volvió a nombrar bibliotecario en 1853, esta vez en el Ministerio de Instrucción Pública. Para él escribió ese año *Le Songe d'Auguste*, que nunca llegó a representarse. Su última obra, *L'âne et le ruisseau*, inspirada libremente en un tema de Carmontelle, fue escrita en 1855, también por encargo, pero no llegó a presenciar su estreno. Sin embargo, pese a su mal estado de salud, no dejó de lado su vida social ni su habitual desenfreno; su última salida fue para cenar con el mismísimo príncipe Napoleón, apenas unos días antes de su muerte. Esta le llegó, finalmente, el 2 de mayo de 1857, en su casa, y fue enterrado dos días más tarde en el cementerio de Père-Lachaise. Según la biografía escrita posteriormente por Paul de Musset, sus últimas palabras (sospechosamente parecidas a las de Lord Byron) fueron "Dormir !... enfin je vais dormir". Al parecer, se intentó plantar un sauce junto a su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tumba (tal como dejó escrito en la primera estrofa de su poema elegíaco *Lucie*[4]) una y otra vez, pero todos acabaron secándose al poco tiempo.

Como podemos constatar, Alfred de Musset fue una auténtica leyenda viviente, y continuó siéndolo después de su muerte. Ya en vida, había sido valorado como escritor romántico, y fue el único juzgado favorablemente por Nisard en su *Histoire de la littérature française* (1844). Tanto por su trayectoria vital como por su obra, se puede decir que había hecho verdaderamente suyo el postulado base del Romanticismo, según el cual la única norma debía ser el rechazo de todas las normas en pro del arte. Podría ser considerado como una verdadera encarnación del prototipo de héroe o, más bien, antihéroe romántico, ese *enfant terrible* cuyas aventuras no son sino una búsqueda eterna de sí mismo, de una paz interior que se le escapa cada vez que se siente a punto de alcanzarla (como bien reflejan sus supuestas últimas palabras, así como la leyenda sobre el sauce plantado junto a su tumba); de hecho, lo que encontramos en sus obras es, siempre, al propio Musset en distintas facetas. Castagnès nos dice, en su artículo "Musset, les romantiques et le Moyen Âge. Les enjeux d'une querelle", que nuestro autor se buscaba a sí mismo en todo tiempo y lugar, por lo que incluso en sus temas históricos, "plus qu'un réservoir de 'sources' littéraires, les siècles passés deviennent alors pour lui une sorte de 'miroir autoscopique', dans lequel il cherche à se reconnaître lui-même" (Castagnès, 2006: 43).

En sus obras de teatro y trabajos poéticos personales más destacados (es decir, si dejamos de lado las producciones artísticas creadas por encargo, como *Le songe d'Auguste*, o elaboradas expresamente para actrices concretas, como *Louison* y *Bettine*), podemos encontrar varias constantes destacables, tanto por su omnipresencia en la mayoría de las piezas mussetianas como por su significativa ausencia en aquellas en las que Musset decide no tocarlas: el amor, el orgullo desmedido y la decadencia física y moral.

La relación de Musset con el amor como tema artístico es tan compleja como la que tuvo con el sentimiento en sí a lo largo de su propia vida, y el argumento de *La Confession d'un enfant du siècle* —la historia de un melancólico joven llamado Octave, que pierde la fe en el amor al ser cruelmente engañado por su amante, pero no puede evitar volver a enamorarse— resulta particularmente revelador en ese sentido. Se podría decir que, a lo largo de toda su obra, el autor manifiesta constantemente una fe ciega en el amor como motor del mundo y redentor del alma humana, a pesar de su cualidad intrínsecamente amoral; pero también, por este mismo motivo, lo considera una causa principal de depravación, es decir, de decadencia física y moral, y la fuente de casi todas sus desgracias. Musset, como su personaje Octave, expresa en sus obras la idea del amor (entendido casi siempre en un sentido bastante carnal, tal y como dan a entender los juegos

[4] « Mes chers amis, quand je mourrai, / Plantez un saule au cimetière. / J'aime son feuillage éploré ; / La pâleur m'en est douce et chère, / Et son ombre sera légère / À la terre où je dormirai. » (Musset, 1857 : 41)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

metafóricos de connotaciones eróticas que tiende a emplear) como lo único verdaderamente bello y puro que existe en un mundo completamente mancillado, lo único realmente auténtico y valioso en medio del absurdo social. Por ello, la gran tragedia del amor es que este nunca resulta ser tal y como el amante desearía que fuera. Un amor incipiente por la muchacha desconocida con la que ha pasado su última noche puede redimir, en el instante justo antes de su muerte, al luciferino Rolla, que rechaza toda la ayuda y el consejo enviados por la Providencia a lo largo de toda su vida y se suicida por orgullo tras dilapidar su escasa hacienda (*Rolla*); de la misma manera que un sentimiento sincero e inesperado hacia la bella y verdaderamente virtuosa joven Cécile puede hacer que el cínico Valentin se trague sus palabras y recupere la fe en la humanidad (*Il ne faut jurer de rien*). Pero también puede causar la ruina del gran pintor Andrea del Sarto por gastar sin medida un dinero que no es suyo para complacer a una esposa, Lucrecia, que le es infiel con su mejor amigo, Cordiani, a causa de un amor absoluto y culpable al que les es imposible resistirse (*André del Sarto*). También puede llevar a la muerte, como es el caso de Coelio, enamorado de Marianne, que será asesinado injustamente por orden del paranoico marido de esta, el juez Claudio (*Les Caprices de Marianne*). Las consecuencias son aún más catastróficas cuando el sentimiento aparece vinculado directamente con el orgullo, como le sucede a Frank (otro *enfant terrible*, perdido a causa de sus desmesuradas ambiciones), cuya inocente y casta prometida, Déidamie, es asesinada por su antigua amante, la apasionada Belcolore, justo antes de la boda, para vengarse de él por haberla abandonado (*La coupe et les lèvres*). O bien para Camille y Perdican, enamorados y prometidos desde niños, pero separados definitivamente por la muerte de la también inocente Rosette, a quien Perdican ha estado cortejando con el único objetivo de provocar los celos de la orgullosa Camille (*On ne badine pas avec l'amour*). Sin embargo, este orgullo también llegará a considerarse, en un momento dado, el último resquicio de dignidad de un espíritu completamente degradado, como es el caso de varios de los personajes de *Lorenzaccio*, empezando por el propio protagonista. La ambigüedad de Musset al respecto de estas pasiones violentas y desgarradoras será la fuente de la mayoría de sus tragedias y dramas. Este rasgo, siempre presente tanto en su realidad como en su ficción, hace de él el autor romántico por antonomasia.

De hecho, como ya hemos comentado, Musset llevó el carácter romántico al extremo: dinamitó sistemáticamente para su conveniencia toda convención teatral, y no siguió más norma que la que se ajustaba a su interés artístico en el momento en que él lo requiriera. De ahí que, en sus obras ensayísticas, llegase a criticar incluso el propio romanticismo. Curiosamente, su teatro posee algunos rasgos considerados como típicamente clásicos. En muchas de sus obras nos encontramos con una crítica más o menos velada contra la desmesura moral en cualquiera de sus sentidos. En *La Nuit vénitienne*, el príncipe de Eisenach pone fin a los recelos de Laurette con su comportamiento plácido y comedido, visiblemente contrapuesto a la violenta pasión de Razetta; en *On ne badine pas*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

avec l'amour, el miedo de Camille a sufrir por amor, llevado al extremo, acaba desencadenando la mortal intriga en la que se ve envuelta Rosette; también podemos hablar de la obsesión de Claudio con una deshonra imaginaria en *Les Caprices de Marianne*, que será precisamente lo que acabe llevando a su esposa a decidir, con premeditación y alevosía, serle infiel. Asimismo, podemos comprobar que Musset tiende a un respeto clásico de las unidades de tiempo y acción (aunque no siempre de la unidad lugar). Un ejemplo perfecto es el caso de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, que tiene la particularidad de respetar los tres cánones clásicos hasta tal punto que la única acción que se desarrolla en ella tiene lugar en una sola habitación y en tiempo estrictamente real: la obra está constituida únicamente por una conversación más o menos casual entre un conde y una marquesa sentados junto al fuego, al final de la cual él le pide matrimonio y ella acepta. Del mismo modo, tiende a respetar, al menos hasta cierto punto, las normas clásicas de la *bienséance*: si exceptuamos algunos momentos de alta tensión dramática (como el suicidio de Andrea en *André del Sarto* y el asesinato del Duque en *Lorenzaccio*), los combates y las muertes de los personajes ocurren siempre fuera de escena (por ejemplo, el duelo entre Pierre Strozzi y Julien Salviati y la muerte de Lorenzo, en *Lorenzaccio*); ocasionalmente representados mediante el sonido, con golpes o gritos (el caso del asesinato de Coelio en *Les Caprices de Marianne* y la muerte de Rosette en *On ne badine pas avec l'amour*).

Sin embargo, tampoco se pueden ignorar sus tendencias románticas. Ninguna de sus obras se puede considerar como comedia o como tragedia pura, según los cánones clasicistas. Incluso *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, que responde al canon de las tres unidades y está protagonizada exclusivamente por personajes nobles, rompe las normas de la convención clásica por ser una obra cómica en lugar de trágica. No obstante, la mezcla de géneros es muy sutil, de manera que los escasos contrastes evidentes también contribuyen el sostén de la trama. Podemos encontrar personajes nobles, al estilo de las grandes tragedias clásicas, que se codean con plebeyos más o menos bien situados, protagonistas habituales de las comedias molierescas, pero incluso estos personajes tradicionalmente revestidos de solemnidad pueden llegar a convertirse en figuras marcadamente caricaturescas (como es el caso del príncipe de Mantua en *Fantasio*, el de los caballeros Uladislas y Rosemberg de *La Quenouille de Barberine* y el de la Baronesa de *Il ne faut jurer de rien*). Los registros de las piezas tienden a ser uniformes, de manera que resulta poco frecuente encontrar personajes extremadamente grotescos en sus obras más trágicas o personajes particularmente solemnes en sus obras más cómicas (podemos considerar que las grandes excepciones son Elsbeth, de *Fantasio*, y Carmosine, de *Carmosine*, cuyas situaciones acaban resolviéndose felizmente al final de la trama, pero al comienzo de la obra parecen abocadas a la tragedia: un matrimonio de conveniencia con un mal hombre para evitar una guerra y un amor imposible e inexorable que está causando a la protagonista una lenta agonía, respectivamente). Aun

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en estos casos contados, los elementos grotescos no constituyen contrapuntos cómicos de los elementos trágicos, sino que colaboran con el registro general del drama. El caso de Maître Blazius y Maître Bridaine en *On ne badine pas avec l'amour* es único y excepcional: a pesar de que la obra es de corte trágico, estos dos personajes grotescos poseen una connotación verdaderamente cómica, mientras que los otros personajes absurdos insertados en argumentos trágicos, como la Dame Pluche (también en *On ne badine pas avec l'amour*) y el juez Claudio, tienen un papel antagónico, similar al que solía encontrarse en las intrigas italianas de Molière, pero con una función y un trasfondo mucho más oscuros. El ridículo de estos personajes, aunque en un principio pueda resultar risible, acaba revelándose como verdaderamente amenazador, porque, al contrario de lo que sucede en las obras de fondo cómico, en las que, por desesperada que parezca la situación, los personajes conseguirán solucionar por sí mismos las intrigas y tener la obra un final feliz, sus obsesiones ridículas tienden a conducir a los protagonistas a situaciones imposibles de resolver, rasgo esencial de las tragedias. Así, la rígida actitud pretendidamente virtuosa de la Dame Pluche es una muestra para el espectador de aquello en lo que Camille aspira a convertirse al rechazar el matrimonio con Perdican para entrar en un convento, lo que convierte al personaje en un modelo de conducta nocivo, además de en una personificación de la causa de la tragedia (el orgullo defensivo de Camille); la violenta y rabiosa ansiedad de Claudio, que se cree traicionado sin ningún motivo, lo llevará a ordenar el asesinato de Coelio. En todos los demás casos en los que encontramos un personaje mussetiano grotesco (ser Vespasiano y la Dame Pâque en *Carmosine,* o el conde Irus en *À quoi rêvent les jeunes filles*), se trata de obras con un registro general cómico, a pesar de que puedan contener momentos de relativa solemnidad. Por lo tanto, el uso de lo grotesco por parte de Musset tiende a reforzar el registro predominante de la obra: su función en la trama, ya se trate de personajes secundarios o de antagonistas, es recrear o alimentar una atmósfera de absurdo y, de este modo, hacer una crítica (casi una burla) de las convenciones sociales, religiosas y artísticas de la época, ya sea gracias a la risa, en las obras cómicas, o al horror, en las obras trágicas; que son los dos elementos tradicionales para provocar la catarsis en el espectador del teatro grecolatino y, por lo tanto, propios del teatro clásico.

Solo respetaba el canon cuando consideraba que favorecía el desarrollo de sus argumentos, de la misma manera que hacía con las normas de la *bienséance,* y, a pesar de haber renegado de *La Quittance du Diable*, también hay espacio en su obra para la inspiración medieval, si bien los argumentos tendían a alejarse de los que se encuentran habitualmente en las obras de Victor Hugo, tal vez debido a las motivaciones personales que ya hemos mencionado anteriormente. De hecho, este afán de buscarse a sí mismo lo llevó a encontrarse en numerosos relatos del medievo, como ha explicado Castagnès, a los que era aficionado desde niño, y que serán la base de varias de sus obras, tanto teatrales como narrativas y poéticas. El *Decameron* de Bocaccio no solo le proporcionó temas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que adaptar, tanto en teatro (*Carmosine*) como en narrativa (*Silvia* y *Simone*); sino también la inspiración para crear algunas escenas, como algunos episodios añadidos posteriormente a *La Quenouille de Barberine* para su representación (concretamente, el personaje de Kalékairi, la sirvienta turca de Barberine). Por otro lado, muchas de sus obras se construyen sobre esa atmósfera de fantasía que se respira en las novelas de caballerías, las fábulas de La Fontaine e incluso los cuentos de *Las mil y una noches*. Además de los relatos de aventuras y peripecias amorosas medievales, Musset también tendía a emplear como fuentes otras obras más recientes, como la escena histórica que le cedió George Sand en la que se basó para escribir *Lorenzaccio*, el cuento de Pandello (siglo XVI) que adaptó en *La Quenouille de Barberine*, algunos temas y personajes inspirados en los de Shakespeare y el relato de Walter Scott que adaptó para crear *La Quittance du diable.* También de alguna anécdota que ocurrió cerca de él, como es el caso de *Fantasio*, inspirada en el matrimonio concertado, que nunca llegó a celebrarse, de Louise, hija del rey Louis-Philippe, y el rey Leopoldo I de Bélgica. En cualquier caso, podemos comprobar en Musset una tendencia, habitual en los autores románticos, como Byron, Goethe y el mismo Victor Hugo, a evadirse en el espacio o el tiempo hacia escenarios remotos, exóticos o fantásticos. En el caso de Musset, el espacio y el tiempo tienden a ser prácticamente irrelevantes, puesto que los motores de la acción son los sentimientos de los personajes y, por ese motivo, suelen ser acrónicos y utópicos. La mayoría de sus piezas no contienen referencias temporales y, a veces, tampoco espaciales; aunque tienden a situarse, cuando se nos explicita alguna ubicación concreta, en territorios más o menos lejanos al autor o escenarios completamente imprecisos, que permiten que la acción pueda ubicarse en cualquier tiempo y lugar que el lector o espectador desee. En la mayoría de las obras no se nos ofrecen más indicaciones en las didascalias que "un salón", "un dormitorio", o "una plaza delante de un castillo"; aunque a veces encontramos alusiones vagas y nombres de personajes que nos hacen pensar, bien en algún lugar de Francia, e incluso en la misma ciudad de París, bien en distintos lugares de Italia más o menos concretos (Nápoles, Palermo, Venecia), bien en países o territorios centroeuropeos (distintas ciudades y regiones de Alemania o Hungría).

Este deseo total de ruptura parece contrastar, a su vez, con su tendencia a beber de toda fuente cercana a él para inspirar sus obras. De hecho, otro de los motivos por los que Alfred de Musset nos resulta especialmente interesante a la hora de escribir sobre crítica de la traducción de teatro, sobre todo en el caso del teatro romántico, es que no solo estuvo familiarizado con la traducción desde muy joven; sino que, además, una parte bastante importante de su obra está basada en una gran habilidad para la adaptación.

Ya hemos comentado anteriormente que, siendo estudiante, ganó un premio de traducción al latín y, gracias a su abundante correspondencia, tenemos constancia de que algunos conocidos le pidieron ocasionalmente consejos sobre traducción. En una carta para Maxime Jaubert, que se cree

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que fue escrita en torno a 1835, podemos leer su respuesta a la petición de ayuda de Jaubert para afinar un pasaje de su traducción en verso del Eclesiastés, situación, no obstante, de la que no tenemos constancia que se repitiera. También hemos mencionado que su debut literario fue con una traducción desde el inglés de las memorias de Thomas de Quincey. Esta obra, titulada *L'Anglais mangeur d'opium* y publicada como traducción con las iniciales A.D.M. (como era habitual que firmasen las mujeres, lo cual contribuía a garantizar parcialmente su anonimato), podría ser calificada más bien como "pseudotraducción", o como "adaptación", puesto que nuestro autor no se limitó simplemente a traducir el texto inglés; también eliminó, añadió y reinterpretó fragmentos, e introdujo elementos originales y referencias personales, hasta tal punto que, aunque resulte claramente identificable como una versión en francés de *Confessions of an English Opium-Eater*, tiene lo suficiente de Musset como para poder considerarse una obra aparte. Este primer paso como escritor, anterior incluso a sus *Contes d'Espagne et d'Italie* y a su encuentro con Victor Hugo, nos muestra ya la manera de proceder de este autor en lo que respecta a su relación con el terreno de la adaptación (en todos los sentidos del término que utilizamos en esta tesis): cuando desea adaptar algún trabajo anterior al suyo (como hizo con todas sus piezas inspiradas en relatos) o cedido por alguien (como es el caso de *Lorenzaccio*), lo impregna de su concepción del amor como pasión elevada y destructora al mismo tiempo, su tendencia a la evasión y, siempre, él mismo en una de sus múltiples facetas, además de con su propio estilo lírico, acrónico y utópico.

Para sus contemporáneos se trataba de una actitud polémica y se le achacaba a menudo imitar a otros autores románticos consagrados, como Byron y Schiller. No obstante, a modo de respuesta, Musset alegaba que era imposible tratar temas y utilizar estilos que no se hubieran tratado y utilizado ya, y reivindicaba su derecho a emplear los recursos que mejor le convinieran (*Namouna*, 1832):

Aujourd'hui, par exemple, il plaît à ma cervelle
De rimer en sixains le conte que voici.
Va-t-on le maltraiter et lui chercher querelle ?
Est-ce sa faute, à lui, si je l'écris ainsi ?
« Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle. "
Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci ?

Lisez les Italiens, vous verrez s'il les vole.
Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
Il faut être ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole
Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous.
C'est imiter quelqu'un que de planter des choux.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una actitud que, a pesar de la polémica, lo vincula una vez más a la tradición clasicista de la que había bebido a lo largo de sus años de estudiante, en la que la reinterpretación de temas ya existentes y la imitación eran recursos habituales, e incluso deseables.

Se podría considerar, por lo tanto, que Musset aplicó las tendencias clásicas a la iconoclastia del romanticismo y el intimismo de su propio afán artístico; de manera que las obras resultantes adquieren rasgos genuinos e irrepetibles que las hacen suyas, propias y originales, procedan o no de fuentes anteriores y estén o no asociadas a otros estilos o tendencias. En ese sentido, podemos decir que nuestro autor consiguió realmente lo que se proponía: aun partiendo de elementos existentes, construyó un estilo propio que rompía con todo lo anterior.

2. Las Tres Gloriosas y la Monarquía de Julio: historia de una desilusión anunciada

Aunque a menudo se considera que la revolución de 1830, también llamada "Revolución de Julio" (por la fecha en que tuvo lugar) o "las Tres Gloriosas" (porque duró tres días), no fue el movimiento revolucionario más relevante históricamente hablando de aquel siglo, hay fuentes que sostienen que la Monarquía de Julio pudo ser el gran desencadenante de los movimientos socialistas en Francia, como Maurice Agulhon, quien afirma que "[p]our l'éveil de la démocratie au plein sens du mot, qui suppose que se rencontrent de façon plus qu'occasionnelle le peuple et la politique, ce furent peut-être les années [les années qui vont de juillet 1830 à avril 34 ou septembre 35] les plus importantes du siècle" (Agulhon, 1980: 26). Lo que sí podemos decir con certeza es que esa oleada revolucionaria tuvo un impacto poderoso en la sociedad de su tiempo y que el desencanto que siguió marcó a toda una generación de jóvenes literatos, tal como describe el propio Musset en los primeros capítulos de *La Confession d'un enfant du siècle*. En uno de los artículos derivados de esta tesis, "Musset, *Lorenzaccio* y la Monarquía de Julio: contextos de creación y recepción de un drama histórico" (Toledo, en prensa), abundamos en cómo el fracaso a largo plazo de las Tres Gloriosas supuso una de las fuentes de inspiración más importantes para *Lorenzaccio*.

Según refiere Paul Thureau-Dangin en el primer tomo de *Histoire de la Monarchie de Juillet* (2ª edición en 1888), una exhaustiva crónica que pretende reflejar las vicisitudes de la abolición definitiva del Antiguo Régimen en Francia, la revolución de 1830 fue un punto de inflexión y dio lugar a un periodo sumamente convulso, con una tensión constante entre quienes exigían la instauración de la democracia y quienes se resistían a ello con todos los recursos legales e institucionales de que podían disponer.

La Restauración monárquica que siguió a la derrota de Napoleón supuso para Francia mucho más que el regreso a la vieja monarquía absolutista. Por una parte, la situación de Francia se había vuelto particularmente delicada en el nivel internacional, puesto que el tratado de la Alianza

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de San Luis implicaba que una nueva revolución desencadenaría una guerra contra las demás monarquías europeas (Thureau-Dangin, 1888: 47-48):

> Nul n'ignore comment la coalition des divers États de l'Europe contre la France révolutionnaire et conquérante, plusieurs fois ébauchée depuis 1792, avait été définitivement scellée en 1814 par le traité de Chaumont. Le gouvernement de la Restauration était déjà parvenu à dissoudre cette coalition au congrès de Vienne, quand la criminelle folie des Cents Jours la reforma, plus étroite et plus irritée que jamais. Et cependant, même après Waterloo, dans ces traités de 1815, alors si détestés, regrettés aujourd'hui, à côté des sacrifices rendus nécessaires par l'étendue de notre défaite et aussi par l'abus de nos victoires, que de pertes évitées, grâce au crédit de la royauté légitime ! Les plus avides et les plus haineux de nos vainqueurs, les Prussiens, se voyaient, à leur grande colère, déçus dans leurs rêves de spoliation.

En 1814 Carlos X había firmado una Carta por la que aceptaba respetar ciertos derechos civiles, y se comprometía a crear un parlamento con una cámara de pares, cuya membresía sería hereditaria, y una cámara electa por sufragio censitario formada por burgueses, la cámara de los diputados. No obstante, seguía detentando el poder ejecutivo y el poder legislativo de hecho. Por otro lado, el poder de la Iglesia católica volvió a ser el que había sido antes de la Revolución. De esta manera, se había producido un regreso al Antiguo Régimen. En 1830, el rey promulgó una serie de Ordenanzas apoyándose en uno de los artículos de la Carta y el pueblo francés las percibió como una violación del acuerdo establecido en dicho documento. Este fue el desencadenante de la revolución de 1830.

Para evitar que se produjera un segundo periodo de Terror republicano, el parlamento llamó al duque Louis-Philippe d'Orléans para que, tras un breve periodo de transición, en el que sería considerado teniente general del reino, fuese coronado rey. Luego decidió introducir algunas modificaciones en la Carta que ampliasen los derechos que reconocía: separación de los poderes ejecutivo y legislativo, acceso por votación de los nobles a la cámara, y reducción de los umbrales económicos para acceder a la cámara de los diputados. La religión católica perdió su reconocimiento como religión de Estado y se abolió la censura previa. De esta manera empezó la Monarquía de Julio.

Sin embargo, seguía habiendo descontentos: quienes habían esperado que el sufragio fuera universal, los partidarios de la república y quienes deseaban extender la revolución por el resto de Europa. Ello dio lugar a revueltas y manifestaciones en los años siguientes. Ante las reclamaciones populares, la Monarquía de Julio respondía con violencia, mostrando la cara autoritaria que se había ocultado tras una aparente apertura legal y social.

Aunque Alfred de Musset se declaraba apolítico, se había formado con la Revolución francesa y el imperio napoleónico como telones de fondo. En su artículo para la revista *European*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Romantic Review, "The Politics of Byron and Musset: *Mariano Faliero* and *Lorenzaccio*", Joanne Wilkes aplica a Musset una cualidad compartida por Byron, la llamada "*mobility*" (mobilidad), concepto definido por el mismo Byron en una de las glosas de su *Don Juan*, y que según Wilkins "entails a capacity to feel more than one mood or hold more than one opinion, in quick succession or even simultaneously" (Wilkes, 2014: 758), lo cual significaba que Musset podía, respecto a determinadas cuestiones, tener opiniones que se podrían considerar, desde un punto de vista externo, completamente contradictorias. La Monarquía de Julio duró todavía otros catorce años, hasta que una oleada revolucionaria más fuerte, la de 1848, la derribó finalmente. No obstante, en 1834, año de publicación de *Lorenzaccio*, la faceta más reaccionaria de esta monarquía parlamentaria ya había empezado a salir a la luz, con eventos como la famosa insurrección de 1832, protagonizada fundamentalmente por estudiantes. Al año siguiente, Louis-Philippe sufrió un atentado fallido, por lo que se reinstauró la censura previa. En *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, Théodore Muret explica el tecnicismo al que se recurrió para sortear las prohibiciones de la Carta: "la Censure ne s'appela pas censure; elle s'appela commission d'examen: il n'y eut pas de censeurs, il y eut des examinateurs. Néanmoins, ces termes adoucis ne furent employés que dans le style officiel, le langage ordinaire ne sépara pas le nom de la chose" (Muret, 1865: 251). Como explica Muret, operó de la misma manera que antes de ser abolida: toda obra teatral de la que se sospechase que podía incitar de manera explícita o implícita a la subversión, o que colocara a un monarca en posición que pudiera considerarse deshonrosa, era vetada de los escenarios, a lo que Musset respondió con su poema de protesta *La Loi sur la presse*. *Lorenzaccio* había sido publicada un año antes, sin intención de ser representada, de manera que no fue detectada por los censores. Ello, a pesar de que hay muchas referencias a lo largo de la obra (de las que hablaremos en los siguientes capítulos de la tesis) que reflejan la sensación de impotencia y el gran desengaño que experimentó Musset, junto con otros muchos artistas románticos, con el fracaso de la revolución de 1830. En su caso, esta profunda desilusión política, se añadía a su historial de amores fallidos, un sentimiento que acabó tiñendo toda la época en la que vivió.

3. *Lorenzaccio*: "On ne badine pas avec la débauche"

Lorenzaccio es considerada actualmente como la auténtica obra cumbre de Alfred de Musset. Sin embargo, eso nunca la ha protegido de la abundante polémica en la que estuvo envuelta prácticamente desde que fue publicada por primera vez. Al contrario, la gran controversia que rodea esta obra aún hoy parece ser una de las razones de su continuado éxito al otro lado de los Pirineos.

Como ya hemos comentado al desgranar la turbulenta biografía de su autor, lo que luego se convertiría en *Un Spectacle dans un fauteuil* tuvo su origen en el estrepitoso fracaso de su ópera

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

prima en el año 1830, antes de que Musset iniciara su colaboración con la *Revue des Deux-Mondes*. Musset, que había repudiado discretamente *La Quittance du diable*, tenía en cambio un gran aprecio por *La Nuit vénitienne,* por lo que achacó su fracaso en las tablas a la ineptitud del público parisino, y nunca cambió de parecer. Con la perspectiva del tiempo y desde los estudios académicos, resulta curioso que esta obra en concreto fuera abucheada casi por unanimidad; sobre todo teniendo en cuenta que incluso algunas de las obras escritas por el autor al final de su vida, como *Louison, Carmosine* o *Bettine*, reconocidas como de menor calidad que sus piezas de juventud, tuvieron su pequeña porción de éxito. Esto nos lleva a sospechar que los verdaderos motivos de este fracaso estuvieron relacionados, más que con la calidad de la pieza, con algunos fallos de la representación puramente circunstanciales y con las expectativas del público respecto al teatro romántico en aquel entonces. No era la primera vez en Francia que un autor de teatro sufría las veleidades de la crítica a causa de una obra poco convencional: ya le había sucedido algo similar a Corneille con *Le Cid*, y el resultado también fue un cambio radical de enfoque artístico por parte del autor en cuestión. Pero, en este caso, Musset estaba completamente convencido de tener razón, y la decisión que tomó fue precisamente hacer todo lo contrario de lo que había hecho Corneille: en lugar de cambiar él su enfoque para ajustarse a las exigencias del público, buscó la manera de pasar por encima del patio de butacas.

También hemos comentado que el drama *Lorenzaccio* procedía de una idea original de George Sand. La escena histórica (especie de novela historiográfica dialogada corta) en cuestión, titulada *Una conspiración en 1537*, estaba inspirada en los hechos narrados por Benedetto Varchi en la *Historia florentina*, donde se habla, entre otros sucesos, del asesinato del Duque de Florencia, Alejandro de Médicis, a manos de su primo Lorenzo de Médicis. Musset la tomó como base para escribir su propia obra, esta vez teatral, *Lorenzaccio*.

El protagonista de la pieza es el mismo Lorenzo de Médicis (también llamado Lorenzino o "Lorenzaccio"), miembro de la aristocracia florentina, un joven estudiante apasionado e idealista que decide, inspirado por las hazañas de los héroes rebeldes de la antigua Roma, matar a uno de los tiranos de Florencia. Para conseguirlo, resuelve cambiar radicalmente de comportamiento y construirse una máscara perfecta, una personalidad o identidad falsa que, a la larga, minará los recelos de su víctima y la instará a confiar ciegamente en él y bajar la guardia. Por ese motivo, se convierte en alcahuete y esbirro personal de su primo, Alejandro de Médicis, yerno del emperador Carlos V e hijo bastardo del Papa Clemente VII, además de regente títere de la ciudad de Florencia con el título de Duque en nombre de las dos grandes potencias con las que está emparentado, y se sumerge en su decadente corte, repleta de intrigas, excesos y vicios de todo tipo, a los que el tirano y sus lacayos (incluido él mismo) se entregan asiduamente con total impunidad, a costa del pueblo florentino y ante su total impotencia. El objetivo final del conspirador es que los florentinos puedan

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aprovechar el breve vacío de poder que se producirá a la muerte de Alejandro para recuperar la república aristocrática que existía en Florencia antes de que el Papa y el Emperador pusieran en el trono al Duque. Sin embargo, a lo largo de los dos años que pasa representando ese papel, Lorenzo descubre que lo que para él era una simple mascarada para ocultar sus verdaderos propósitos es, en realidad, la auténtica naturaleza de la humanidad, que está completamente corrompida y sumergida en el vicio. Por este motivo, para cuando llega el momento de rematar su plan, ya se ha convertido realmente en Lorenzaccio, el personaje depravado y cínico que fingía ser, y ha perdido la fe en la humanidad y en su patria; así que la única razón que le queda para llevar su plan hasta el final es no haberse envilecido totalmente en vano. Al margen de la conjura secreta de Lorenzino de Médicis, hay otros personajes en Florencia que tienen sus propios planes para hacer que la ciudad vuelva a ser un Estado independiente y republicano. De un lado está la Marquesa Cibo, ferviente partidaria de la independencia de Florencia e interés amoroso del Duque; del otro está la gran familia aristocrática Strozzi, encabezada por su augusto patriarca, Filippo Strozzi, un anciano y prudente ideólogo en el que se amparan los florentinos partidarios de la república y todos los perjudicados por el tirano. La confluencia de estas intrigas acabará por desencadenar el doblemente trágico desenlace: devorado por la melancolía, completamente degradado moralmente y fugitivo de las leyes por alta traición y magnicidio, Lorenzo se hace matar durante su exilio en Venecia, mientras la ciudad de Florencia le da alegremente la bienvenida al primo de Alejandro, Cosme de Médicis, su nuevo tirano.

Se podría considerar que Alfred de Musset hace gala del cinismo más absoluto en *Lorenzaccio*. En esta obra, el amor aparece siempre asociado a fines turbios, usado como herramienta de manipulación y control con fines egoístas y, por lo tanto, como agente corruptor y destructivo, o abocado por completo a la decepción y el dolor. Otra pasión violenta que predomina a lo largo de la obra y posee un efecto corruptor sobre los personajes es la ambición, esta vez disociada hasta cierto punto del orgullo (al contrario de lo que sucede en *La coupe et les lèvres*), que es representado como el único lastre posible del proceso de degradación: lo único que evita la deshonra total de la Marquesa Cibo es que se niega a dejarse utilizar por el Cardenal, y lo único que evita que Lorenzo deje de lado su empresa y se deje corromper definitivamente es que se resiste a "[laisser] mourir en silence l'énigme de [sa] vie" (Musset, 1990: 205). Estas poderosas emociones confluyen constantemente a lo largo de la obra. Todo aquello que es bello y puro se corrompe al entrar en contacto con la ambición, y termina por sacar a relucir lo peor de la naturaleza humana, aun cuando las intenciones que han llevado al personaje a tomar sus decisiones han sido buenas. De ahí que Lorenzo, al escuchar a Filippo desesperar ante la situación en la que se encuentra su familia, le revele definitivamente las intenciones que tiene para con el Duque (con tres de los parlamentos más largos de la pieza, en la tercera escena del Acto III), solo para advertirle, muy severamente, de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que no cometa el error de dejarse llevar por la tentación de buscar venganza para convertirse en héroe. Como dice Simon Jeune en su comentario sobre la obra para la recopilación *Théâtre complet* (1990), su subtítulo bien podría ser "On ne badine pas avec la débauche".

Hasta el amor más casto y desinteresado, el de los miembros de la familia Strozzi entre ellos, el de Maria Soderini y Catalina Gignori por Lorenzo, el del matrimonio de los Marqueses Cibo y el de Tebaldeo por Florencia, a la que llama reiteradamente "su madre", e incluso la verdadera virtud, están condenados a desaparecer o perecer desde el momento en que entran en contacto, directo e indirecto, o incluso indeseado, con cualquier tipo de aspiración al poder, por bienintencionada que pueda ser. Deseosa de que Florencia recupere su calidad de ciudad-Estado independiente, la Marquesa cederá a la violenta lujuria del Duque y será infiel a su marido, instigada por su maquiavélico cuñado, el Cardenal. La inocente Luisa Strozzi, que había atraído inadvertidamente la atención de Salviati, es decir, de manera indirecta, del Duque, y, además, pertenece a una familia reconocida públicamente como revolucionaria, muere asesinada como venganza por el resultado de un duelo para limpiar su honra, es decir, por orgullo, causando así el aborto de la revuelta que se estaba gestando en Florencia. Lorenzo, como ya hemos dicho, llevado por su anhelo de asesinar con sus propias manos a uno de los tiranos de su patria, se introduce en la atmósfera de desenfreno de la corte florentina fingiendo estar corrompido y, de este modo, acaba corrompiéndose de verdad. Nos encontramos, por lo tanto, ante emociones que podrían ser elevadas y puras; pero que acaban desencadenando un desastre al ser contaminadas por la atmósfera de corrupción en que se encuentran o, cuando se resisten a ser corrompidas, al ser asfixiadas por ella. De ahí que Lorenzo esté convencido de que la única manera de salvar a su tía del destino que ha caído sobre ella al despertar la pasión del tirano sea matarlo cuanto antes, porque, si ella se resiste a sus avances, morirá, como le ha sucedido a Luisa Strozzi, otra doncella incorruptible. Él mismo ha comprobado, de primera mano, que la virtud no sobrevive durante mucho tiempo en la atmósfera impura de la Florencia de los Médicis.

En resumen, podríamos considerar que *Lorenzaccio* es una reflexión sobre el efecto corruptor de la ambición, en toda su humana complejidad.

La premisa de esta obra que más atañe a nuestra investigación es el hecho de que Musset no pensó en ningún momento, ni antes ni después de escribirla, que fuera a ser representada; porque esta base conceptual le otorgó una libertad total para su redacción. Al no necesitar pensar en la necesidad de los cambios de vestuario o de decorados, ni en la posibilidad de que el público pudiera llegar a aburrirse a causa de la lentitud de la trama, se permitió escribir la obra tal y como quiso imaginarla, sin ponerse a sí mismo el menor límite a la hora de redactar largos monólogos y tiradas, ni de introducir cambios de escenario. La pieza está construida en torno a tres grandes intrigas entrelazadas, que van resolviéndose a lo largo de la obra a diferentes velocidades, algo que nunca se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

había visto en escena (aun en el teatro isabelino o el teatro del Siglo de Oro español, solo se desarrollaban dos intrigas como máximo a lo largo de las piezas y, además, debían quedar resueltas al mismo tiempo). Cuenta con la presencia de numerosos personajes secundarios, que personifican la ciudad de Florencia en tanto que espacio de la acción y personaje colectivo al mismo tiempo, y que, por lo tanto, colaboran con la construcción tanto del lugar y el tiempo de la acción como del clima general, aportando a la obra *couleur locale* y trasfondo argumental.

El resultado fue un drama histórico romántico con fuertes connotaciones políticas que no tardó en contar con firmes partidarios, como Théophile Gautier y, un poco más adelante, Émile Zola, pero, según las posibilidades técnicas para la escena y las convenciones teatrales de la época, totalmente irrepresentable. También debe tenerse en cuenta el importante papel de la reinstaurada censura previa, que consideraba abiertamente subversiva la representación de un regicidio y, por lo tanto, no solo no permitió el estreno, sino que hizo eliminar una de las escenas en la reedición de 1853, durante el Segundo Imperio. Musset falleció sin ver esta obra sobre las tablas y sin intentar él mismo hacerla representar.

No obstante, sí hubo quien lo intentó en su lugar a lo largo de las décadas que siguieron a su muerte.

En 1863 y 1874, su hermano Paul de Musset fracasó en sus intentos de hacer estrenar una versión ya adaptada en la Comédie-Française, al igual que su hermana, Hermine Lardin, en 1882. Aunque no se conserva documentación que dé fe de este proyecto, algunas fuentes sostienen que Émile Perrin, administrador de la Comédie-Française, rechazó las propuestas de Paul de Musset, pero luego pidió a Alexandre Dumas hijo y a Victorien Sardou que elaborasen una versión de la obra que fuera posible representar. El último intento fallido de poner *Lorenzaccio* en escena fue el del controvertido director vanguardista Alexandre Lugné-Poe. En este caso, lo que ocurrió fue que se le adelantó la gran actriz de moda Sarah Bernhardt, quien llevó a escena la obra en 1894, con Armand d'Artois como director y ella misma en el papel de Lorenzo.

Una vez realizada esta primera representación, la veda quedó formalmente abierta y la siguieron muchas otras. Actualmente contamos con un largo historial de proyectos llevados a escena (unos veinte, algunos de ellos incluso estrenados varias veces), sin contar con los posiblemente no documentados montajes de teatro aficionado. Algunas representaciones tuvieron más éxito que otras y algunas de ellas son consideradas auténticas leyendas.

4. Espectáculos en un sillón: ¿Obras “irrepresentables”?

La intensa polémica que ha rodeado desde siempre esta obra se ha debido, en gran medida, mucho más que a su oscura trama y su contenido político, a su supuesta irrepresentabilidad, que ha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

llevado a numerosos autores, directores e investigadores, desde el momento en que fue creada, a dudar de su naturaleza teatral. Sin embargo, como ya hemos comentado anteriormente, la cuestión de la representabilidad de una obra tiene un factor circunstancial importante, que puede favorecer unas obras en detrimento de otras en función de las expectativas del público. Un ejemplo de esta situación es, precisamente, *Lorenzaccio*.

Se ha dicho que esta obra es irrepresentable por varios motivos diferentes, pero los que más nos interesan de cara a sus procesos de concretización, entre los cuales se encuentra la traducción, se reducen básicamente a tres: la cuestión sobre la verdadera naturaleza de la obra, las dificultades técnicas que platea su representación y la lentitud del desarrollo de la trama.

4.1. ¿Obra teatral, o "novela teatralizada"?

Algunos estudiosos aducen que el teatro solo puede ser considerado como tal si se concibe con el objetivo de ser representado. Por ejemplo, en su ya antes mencionada tesis doctoral, Lapeña sostiene lo siguiente (López, 2015: 47):

> En nuestra opinión, y a pesar de que muchos autores hablen de obras de teatro que no se pueden llevar a escena o que no se han llevado a escena, esta visión es contradictoria. Es decir, una propiedad inherente a la obra teatral es su posterior realización en escena; por lo tanto, si le negamos esta capacidad al texto, estamos negándole su carácter teatral. Por ello no podemos considerar una obra de teatro como tal si su realización escénica es físicamente imposible, por mucho que su macroestructura recuerde a un guion teatral. En estos casos, preferimos hablar de "novela teatralizada"

Según esta teoría, *Lorenzaccio* no puede ser reconocida como obra teatral, puesto que ni fue creada para ser representada ni se ha representado nunca íntegramente en el sentido estricto de la palabra. No obstante, también existen otras teorías, como las de Pavis y Corvin, de las que también hemos hablado anteriormente, que sostienen lo contrario: si, como nos dice Pavis (2015) la característica que define una obra de teatro, es decir, la teatralidad de una obra, no está en que haya sido creada o no para ponerse sobre un escenario, sino en que sea posible hacerlo, la teatralidad de *Lorenzaccio* está más que demostrada.

Se dispone de abundante documentación en francés acerca del historial de las obras recopiladas en *Un Spectacle dans un fauteuil* en general y de *Lorenzaccio* en particular. Las revistas de la época publicaron algunos artículos de opinión al respecto de estas recopilaciones, cuyo contenido nos resulta especialmente revelador. Con la publicación del segundo tomo en el año 1834, *La Revue de Paris* publicó una ácida crítica por parte de Louis de Maynard, en la que este explicaba pormenorizadamente las razones por las cuales consideraba que Musset debía limitar su talento a la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

poesía y dejar de lado sus intentos de escribir teatro, puesto que al escribir teatro para ser leído demostraba que no sabía crear verdaderas obras teatrales (Maynard, 1834: 1):

> Les deux volumes dont je vais parler sont remplis d'un drame en cinq actes et de plusieurs petites pièces. Par malheur, ils soulèvent une oiseuse question, à savoir, qu'est-ce que des ouvrages dramatiques qui ne sont pas des ouvrages dramatiques ? Qu'est-ce que des comédies qui ne sont pas des comédies, puisqu'on ne peut les jouer, et qui sont cependant des comédies, puisqu'elles sont jetées dans le moule ordinaire de cette forme ?
>
> Les pièces de M. de Musset ne peuvent pas se jouer pour deux raisons : d'abord à cause de l'irrégularité de leur structure, ensuite parce qu'elles développent des passions générales ou trop personnelles. La discussion justifiera, en le rendant plus claire, ce que nous venons d'énoncer.

En el artículo de Maynard nos encontramos con un planteamiento que, si bien entonces no se consideraba todavía como una cuestión susceptible de ser debatida, se convirtió en el punto clave de las teorías teatrales cuando, con la llegada de las vanguardias, empezó a tratarse la cuestión de la teatralidad. Este crítico sostiene que el teatro debe escribirse para ser representado y que, de lo contrario, constituye el recurso de las personas que desean hacer teatro sin esforzarse por seguir las reglas de dicho arte. Además, califica las obras de Musset como irrepresentables por la "irregularidad de su estructura", en referencia a sus abundantes cambios de escenario y a las grandes diferencias en la longitud de las escenas; sostiene que las pasiones sobre las que versan son "demasiado generales", para aludir a la imprecisión del espacio y el tiempo en el que están ambientadas, o "demasiado personales", en referencia al hecho de que el autor se retrata a sí mismo en todas ellas. Sin embargo, al mismo tiempo que se publicó esta crítica en *La Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes* (con la que, recordemos, colaboraba Musset), publicó otro artículo, *Lorenzaccio*, escrito por Hippolyte Fourtoul, que defendía apasionadamente lo mismo que Maynard había criticado en el suyo (Fourtoul, 1834: 4):

> Les comédies de M. de Musset semblent bien avoir emprunté à Shakespeare leur luxe féerique et leur jeu tout intellectualisé. Certainement c'est à l'école de ce maître qu'elles ont pris leur manière leste, lamineuse, brillante, leur allure de femme nerveuse, mobile et impressionnable, leur course fantasque qui froisse et brusque la réalité en la traversant. Mais ces études et ces ressouvenirs d'une forme merveilleuse enveloppant toujours une inspiration originale [...]. Ainsi caractérisation [sic] de la poésie de M. De Musset est un type de jeune et audacieux amour, semblable, dans sa sphère propre, aux élans du siècle et s'y joignant toujours plus ouvertement. Pendant que le théâtre de M. Hugo exalte les passions haineuses et réhabilite brutalement les infériorités de la création, il s'est trouvé un artiste qui, au milieu de la négation dure et exaspérée de ces débordements scéniques, a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> réalisé des tendances affirmatives et idéales, a modelé des formes adorables, et étendu sur le monde le voile de beauté que Dieu met aux mains de ses enfants privilégiés.

En su artículo, Fourtoul elogia la alta sensibilidad poética de Musset sin cuestionar la teatralidad de sus obras. Sí hace alusión a su inspiración shakesperiana, de la que Maynard también había hablado, pero bajo una luz mucho más positiva. Donde Maynard critica "ces entrées et ces sorties sans cause et lien, ces déplacements continuels et ces milliers de scènes de vingt mots" (Maynard, 1834: 1), Fourtoul habla de "leur manière leste, lamineuse, brillante, leur allure de femme nerveuse, mobile et impressionnable, leur course fantasque qui froisse et brusque la réalité en la traversant" (Fourtoul, 1834: 4). En estas dos opiniones tan opuestas se puede apreciar una cuestión de fondo que resulta de gran interés a la hora de discurrir respecto a la teatralidad de las obras de Musset, especialmente de *Lorenzaccio.* Los puntos en los que divergen ambos críticos son exactamente el mismo: mientras que Fourtoul aprecia el lirismo de Musset, su inventiva y su originalidad creativa, Maynard se basa en esos rasgos para acusarlo de ampararse en una inspiración shakesperiana para ignorar las convenciones teatrales.

En 1901, casi setenta años después de la publicación de *Lorenzaccio* y coincidiendo con la época en la que empezaron a realizarse las primeras representaciones de la obra, Léon Lafoscade publicó su obra *Le théâtre d'Alfred de Musset*. Este documento constituye un detallado estudio acerca del teatro de Musset, y nos ofrece una detallada relación de sus influencias literarias, la tipología de sus personajes y la temática de sus obras. Una vez más, el autor saca a relucir la cuestión de si estas piezas pueden ser o no consideradas como teatrales y la conclusión a la que llega es que las obras de Musset solo pueden disfrutarse plenamente con la lectura (Lafoscade, 1901: 338):

> [s]on style a la force, le relief, la sonorité et le mouvement nécessaires au théâtre; il roule de ces paillettes qui miroitent si agréablement à l'imagination d'un spectateur. S'il péchait en ce sens, ce serait plutôt par excès que par défaut ; car la luxuriance des effets de force ou de grâce, de couleur ou d'esprit, dépasse ici les exigences du théâtre véritable. La scène ne réclame pas une telle abondance ni une telle perfection de traits de toute sorte.

Respecto a *Lorenzaccio*, Lafoscade sostiene que "l'intérêt s'éparpille bien encore un peu, des disparates et des longueurs se montrent çà et là, et, fût-il matériellement jouable, le drame lasserait l'attention d'un spectateur" (Lafoscade, 1901: 149). En su estudio, Lafoscade disculpa estos, para él, defectos, al atribuirlos a la inexperiencia del autor, que en el momento en que escribió la obra tenía menos de veinticinco años.

Por primera vez, además de las referencias a la profusión lírica de su prosa, nos encontramos con una apreciación sobre *Lorenzaccio* que hace referencia directa a una supuesta dispersión de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

trama. Aunque Lafoscade no se refiere a ello directamente, está señalando de alguna manera que *Lorenzaccio* incumple con la única unidad del viejo canon que el mismo Victor Hugo consideraba como absolutamente imprescindible en una obra teatral: la unidad de acción. No obstante, a pesar de esto, Lafoscade desmiente a Maynard al señalar que el estilo de Musset es mucho más que simplemente poético, y que sus obras poseen características propias del teatro.

Unas décadas más tarde, en su tesis *Le théâtre d'Alfred de Musset: Style et personnages* (1942), Katherine Hewitt introduce una cuestión hasta ese momento pasada por alto en los estudios del teatro de Musset: la construcción de la obra mediante el lenguaje (Hewitt, 1942: 3):

> Le poète ne donne point de description de ses personnages dans un avant-propos, et les acteurs n'ont pas 1'occasion d'apprendre leurs rôles pour les interpréter au lecteur. Car dans ce théâtre de 1'imagination, le lecteur doit créer l'acteur d'après le dialogue de la pièce. Ainsi, il se voit que tout dépend du style.
>
> Comme le lecteur ne peut se représenter le personnage qu'après 1'avoir entendu parler, il faut que, dès ses premières paroles, celui-ci se fasse connaître. Par conséquent il doit y avoir une différence entre les façons de parler des individus.

Este recurso, que Hewitt señala como propio del "teatro de la imaginación" de Musset y que viene a explicar los excesos líricos que señalaba Lafoscade, podría deberse fácilmente a la inspiración shakesperiana de nuestro autor. Las convenciones escénicas del teatro isabelino, similares en cierto modo a las del teatro del Siglo de Oro español, eran diferentes a las del teatro decimonónico.

Las escenografías empleadas en el teatro isabelino y en las comedias españolas eran, por lo general, muy sobrias. Los decorados eran muy escasos, cuando no inexistentes, y los actores basaban la escenografía exclusivamente en el vestuario, en algunos elementos escénicos de alto valor simbólico y en su propia interpretación, con la que apelaban constantemente a la imaginación del espectador. Por ese motivo, los textos isabelinos y muchas comedias españolas contienen largas tiradas descriptivas, cuyo único objetivo es recrear la atmósfera. Son textos que integran abundantes acotaciones y descripciones de lugares y personajes, puesto que encierran en sí mismos el objetivo de conseguir que el espectador sea capaz de ver lo que en realidad no se le está mostrando. Esta ausencia de decorados era también la que permitía esos cambios de escenario aparentemente aleatorios que criticaba Maynard, frecuentes en las obras de Shakespeare.

Así pues, quedan refutadas las críticas de Maynard y de Lafoscade, puesto que el estilo aparentemente lírico de Musset respondería a una convención exigida por el tipo de teatro del que es autor, de manera que esto viene a subrayar aún más la cualidad teatral de sus textos.

Queda por discurrir acerca de la dispersión de la trama, un tema que Maynard no toca, pero sí Lafoscade. Un aspecto que ha demostrado, a lo largo de la historia de la obra, ser bastante

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

controvertido. Incluso algunos de los directores que se atrevieron a montar la pieza han considerado tener que intentar, mediante diferentes estrategias, unificar de algún modo las tres intrigas que la componen.

No obstante, estudios posteriores consideran que esta pluralidad de intrigas no implica verdaderamente una dispersión del argumento de la obra. Fourtoul hace alusión a esta idea en su defensa de la pieza, pero no nos aporta detalles específicos al respecto que subrayen su teoría. En cambio, Steen Jansen, en su artículo "L'unité d'action dans *Andromaque* et dans *Lorenzaccio*" (1968), explica cómo en realidad la unidad de acción no ha sido totalmente ignorada en *Lorenzaccio*, sino que ha sido reinterpretada como una unidad de conjunto (Jansen, 1968: 118):

> Les situations sont groupées en scènes à l'aide du lieu concret qui leur est commun, et inversement tout passage d'une scène à une autre s'accompagne de, ou est indiqué par, un changement de lieu. Les scènes de Lorenzaccio sont — d'après l'expression d'Hassan el Nouty — des "grappes" de situations. Si ce lieu n'est pas toujours seul à lier les situations d'une même scène (d'autres moyens, en particulier les expressions d'un conflit, peuvent le faire aussi), le lieu est pourtant toujours là qui en assure ou renforce l'unité de la scène.
>
> On pourra dire qu'à ce niveau de la composition de la pièce, celle-ci confère aux lieux concrets une fonction unifiante dans la succession des situations, comme elle confère, on le verra plus tard, au personnage du duc une fonction unifiante, mais dans l'ensemble des unités que sont les scènes.

En efecto, a pesar de que las intrigas están desarrolladas de manera que apenas se tocan entre sí, existen dos hilos conductores en concreto que les dan cohesión y las coordinan, haciendo de ellas partes diferentes de una misma historia: la ciudad de Florencia y el personaje del Duque. Todos los personajes de la obra, desde el protagonista hasta los secundarios con menos presencia, giran en torno a estos dos elementos: tanto los Strozzi como los Cibo y el mismo Lorenzo interactúan directa o indirectamente con el Duque, y se oponen a él por un objetivo que, al margen de que los medios para alcanzarlo sean diferentes, es común: devolverle la libertad a Florencia. Así pues, precisamente el escenario de los hechos y el antagonista de la obra, con su presencia o elocuente ausencia, crean la unidad de acción en *Lorenzaccio.* Todos los personajes e intrigas de la obra se convierten así en los diferentes puntos de vista con los que se puede contemplar una misma situación, así como en los desencadenantes de los sucesos que mueven la trama y la conducen hacia el estrepitoso fracaso de la revolución secreta de Lorenzo.

Por lo tanto, el texto de *Lorenzaccio* se puede considerar adecuadamente construido para el fin que se había propuesto (ser una pieza teatral para ser leída) y ni la profusión lírica ni la supuesta dispersión de la trama pueden ser aducidas como argumentos para poner en duda su teatralidad, puesto que han demostrado ser elementos integrables en una obra teatral.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A los argumentos propuestos por Hewitt se añaden también los propuestos por Pasbecq en su artículo "*Lorenzaccio*, un drame 'à lire'?" (2013), en el que la autora nos señala que la obra posee una serie de características que son genuinas de las obras teatrales: el uso de un "presente de representación" (la obra no hace referencia a hechos acaecidos, sino que estos transcurren en tiempo real y, por lo tanto, son las palabras de los personajes las que construyen la acción y no al contrario), así como la presencia de marcadores textuales que evidencian una doble enunciación (los diálogos de los personajes están elaborados de manera que expliciten con sus palabras quiénes son y qué relación tienen con los demás). Se trata, pues, de una obra en la que los personajes no solo interactúan entre sí mediante el juego de deícticos, como exigían Corvin y Elam, sino que, además, interactúan también, de manera sutil pero clara, con un público, existente o no.

Así pues, podemos decir que, independientemente de que fuera escrita para ser leída, *Lorenzaccio* no se trata de una novela teatralizada, puesto que posee las características exigidas para ser reconocida como obra de teatro de pleno derecho; de hecho, ha sido llevada a las tablas en numerosas ocasiones. Sin embargo, existe otro detalle que no debemos pasar por alto a la hora de referirnos a esta obra, sobre todo de cara a su traducción o adaptación: no deja de ser cierto que el texto de *Lorenzaccio* nunca ha sido representado íntegro. Por ello, otro aspecto de la obra que sí se discute a menudo es su representabilidad, lo cual también socavaría en cierto modo, según la teoría propuesta por Lapeña en su tesis, su condición de teatral. No obstante, como comprobaremos en los siguientes epígrafes, esta cuestión también es y ha sido un tema polémico.

4.2. ¿Dificultades técnicas o convenciones escénicas?

Como nosotras mismas hemos mencionado en el artículo "Hacer lo imposible: las dificultades para la puesta en escena de *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset" (Toledo, 2018), derivado de esta tesis, una de las dificultades que *Lorenzaccio* planteaba para su representación era que superaba con creces las limitaciones técnicas de la época. A continuación, abundamos en el contenido de esta publicación.

La edición final de la pieza, la correspondiente al año 1853, una vez descartadas definitivamente por el mismo Musset algunas escenas y censurada la que fuera la escena VI del Acto V, está compuesta de cinco actos de longitud irregular. Ya hemos mencionado que el teatro barroco, en el que se había inspirado Musset, compensaba con textos descriptivos la austeridad de las puestas en escena; pero las convenciones teatrales decimonónicas exigían la presencia de abundantes decorados figurativos para que el espectador pudiera ubicar el espacio y tiempo de la acción, tal y como el mismo Victor Hugo nos recuerda en el prefacio de *Cromwell*. Tomemos el Acto III, en el que se producen los grandes giros del guion que llevarán cada una de las tres intrigas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a sus respectivos finales, como ejemplo del problema que esto suponía para la puesta en escena de *Lorenzaccio*.

El acto está compuesto por siete escenas. En la primera, presenciamos un juego de armas de Lorenzo con Scoronconcolo, un espadachín a su servicio, que tiene lugar en la habitación del protagonista. La siguiente se traslada al palacio Strozzi, donde Filippo Strozzi y su hijo Piero tienen un acalorado debate con tintes de discusión familiar. La tercera tiene lugar en una calle no determinada de Florencia, en ella un Oficial y unos soldados arrestan a Tommaso Strozzi en presencia de varios testigos no identificados y, cuando Piero aparece en compañía de su padre, se lo llevan también; inmediatamente después, aparece Lorenzo y mantiene allí mismo una conversación con Filippo, en la que le desvela que tiene un plan para asesinar al Duque. Para la cuarta escena regresamos al palacio Soderini, esta vez a una habitación indeterminada, donde Caterina está a solas hasta que aparece Maria, ambas salen juntas tras una breve conversación. La quinta escena se desarrolla en otra habitación, de la que lo único que se especifica (en presente de representación, por boca de uno de los personajes) es que está junto a un tocador, pero esta vez en casa de la Marquesa, donde ella está preparándose para recibir al Duque y es interrumpida por el Cardenal, quien se marcha tras dos breves réplicas antes de que un paje entre, le comunique algo a la Marquesa al oído, y esta salga a su vez. La sexta escena también tiene lugar en casa de la Marquesa, pero esta vez sí se especifica claramente que la estancia en cuestión es su tocador, que los personajes participantes son ella y el Duque y que son sorprendidos por el Cardenal; ambos varones se marchan juntos dejando a la Marquesa a solas. Para la última escena, regresamos al palacio Strozzi, donde están reunidos con el patriarca Filippo los cuarenta parientes Strozzi, entre los cuales se encuentra Luisa; al final de la escena, Filippo Strozzi se marcha y deja a los demás personajes en escena, incluido el cuerpo de su hija asesinada.

Por lo tanto, según las convenciones escénicas vigentes en la época en que se publicó *Lorenzaccio*, en este acto deberían producirse al menos cinco cambios de escenario (seis en caso de que se desease que la estancia del palacio Strozzi donde tiene lugar el banquete familiar no fuera la misma en la que Filippo y Piero discutieron en la primera escena), estos exigirían al menos cinco decorados distintos, cuatro de ellos que representasen interiores y solo uno que representase un exterior. En cuanto al número de participantes, sería necesario contar al menos con 53 actores diferentes, aunque solo quince de ellos para representar a los personajes parlantes.

4.3. ¿Una obra demasiado larga o unas expectativas demasiado grandes?

Como también comentamos en "Hacer lo imposible: las dificultades para la puesta en escena de *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset" (Toledo, 2018), se ha comparado bastante a menudo el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lorenzaccio de Musset con el *Hamlet* de Shakespeare (Lafoscade, 1901; Piemme, 1971; Dissler, 1995; Santerbás, 2012). A pesar de las semejanzas, uno de los conceptos básicos en la construcción del personaje, la idea de inspiración romántica de que la percepción de la realidad es subjetiva en lugar de objetiva y, por lo tanto, la mente humana la filtra y moldea inconscientemente, introduce en el personaje un rasgo que lo hace muy diferente del de Shakespeare. Mientras que Hamlet puede prescindir de su máscara a voluntad, para Lorenzo es su segunda identidad, parte de su personalidad. Musset construye un personaje más oscuro que Shakespeare. Hamlet pasa por la vida sin volverse realmente loco, por el contrario, Lorenzaccio ha caído en el abismo y se ha convertido en el monstruo cuyo papel solo pretendía representar. Musset construye una situación sumamente compleja y nos hace explorar a fondo todas las facetas de la naturaleza humana.

Poniendo como ejemplo otra vez el Acto III, en solo seis escenas ya podemos ver cómo se fragua la tragedia en cada una de las tres intrigas. En la primera escena vemos al protagonista manifestar parte de su verdadera personalidad. En primer lugar, durante su juego de armas con Scoronconcolo y luego cuando requiere de sus servicios para ayudarle a ejecutar a un enemigo cuya identidad todavía desconocemos. En la tercera presenciamos cómo la construcción del personaje se completa al sincerarse con Filippo Strozzi: Lorenzaccio, el cobarde alcahuete y fiel esbirro del Duque, es solo una impostura, fabricada con el único objetivo de dar muerte al tirano y, con ella, una oportunidad a la ciudad para restaurar la república. Sin embargo, antes de acabar la conversación, el propio Lorenzo manifiesta ser consciente de que su misión solo tendrá éxito a medias, pues matará al Duque, pero Florencia, que también se ha acostumbrado como él al imperio del vicio, no aprovechará su breve instante de libertad para purificarse de nuevo. En la segunda escena, Filippo y Piero contraponen sus apreciaciones sobre una revolución en Florencia: Filippo insta a su hijo a no frivolizar con un asunto tan radical y peligroso, a esperar al menos a tener un plan de acción, mientras que Piero incide una y otra vez en la necesidad de actuar de inmediato y pensar en el futuro una vez consumados los hechos. Finalmente, Piero acaba convenciendo a su padre de que la revolución es necesaria y se van juntos al palacio de los Pazzi para asistir a una reunión de jóvenes republicanos. La primera parte de la tercera escena, de hecho, avala la postura de Piero, al ser este arrestado junto con su hermano Tommaso de manera injusta y abusiva. Esta situación breve, construida mediante catorce réplicas que implican a cinco personajes, tres de ellos carentes de nombre propio que los identifique, constituye la puesta en escena de una detención irregular. De hecho, Filippo insiste para que el Oficial le muestre la orden de arresto y Piero pregunta hasta tres veces de qué se le acusa, pero la respuesta final del Oficial es "[c]ela no me regarde pas" (Musset, 1990: 194). La séptima escena se cierra con la claudicación del patriarca ante la muerte de su hija, arrastrada por el cruce de venganzas entre los Strozzi y los Salviati. En la quinta y la sexta escenas, separadas por una elipsis construida mediante un cambio de escenario,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vemos a la Marquesa fracasar en su propio intento de revolución: la Marquesa se traga su orgullo y se entrega al Duque sin desearlo realmente, pero en la siguiente escena la vemos intentando desesperadamente hacerse escuchar por él, sin que este le preste la menor atención, ocupado tan solo en satisfacer sus apetitos. De hecho, en la cuarta escena, presenciamos el intento del Duque de seducir a Caterina, la casta doncella a la que Lorenzo intenta proteger, con una encendida carta de amor en la que da por hecho que Lorenzo ya ha hablado con ella de sus sentimientos. Sin embargo, Caterina se queda absolutamente perpleja, hasta el punto mostrarle la carta a Maria, su hermana mayor y segunda figura protectora. En esta conversación queda patente que el Duque no ama a la Marquesa, puesto que desea a Caterina, y Maria, al creer realmente que Lorenzo está intentando atraer a la joven a los brazos del Duque, enferma de pena.

En el Acto III, Musset no solo ofrece una muestra concentrada de los recursos literarios empleados a lo largo de toda la obra, especialmente de su lenguaje lírico y del estudiado uso de la tirada, sino que expone de manera directa los conflictos que se plantean a lo largo de toda la trama de *Lorenzaccio*. En la segunda y la tercera escenas, no solo Piero, con sus réplicas cortas y terminantes, derrota dialécticamente las réplicas largas y reflexivas de Filippo, sino que las poéticas tiradas de Lorenzo, por primera vez, hacen palidecer las del anciano Strozzi, cuyas intervenciones se acaban reduciendo a réplicas cortas y preguntas concisas. En ellas se aprecia el cambio de actitud que ha provocado en él la injusta detención de sus hijos, en esta ocasión, el anciano ideólogo calla para escuchar y, en 28 réplicas por parte de Filippo y 30 por parte de Lorenzo, se produce una inversión de los roles, ya que el anciano manifiesta haber recuperado su ardor revolucionario y el joven dice haberlo perdido con el paso del tiempo. Los roles se restaurarán de nuevo al final de la séptima escena, con siete réplicas en las que Strozzi acepta definitivamente el consejo que Lorenzo le dio en la escena III —"Rentrez chez vous, tenez-vous tranquille — ou faites mieux, quitez Florence." (Musset, 1990: 197)—. Renuncia a su revuelta para exiliarse en Venecia, a pesar de que los Convidados que lo rodean, con quince réplicas en total, todas ellas cortas y concisas, no solo señalan claramente a los Salviati como los asesinos de Luisa, sino que instan al afligido padre a que vengue su muerte y se muestran deseosos de hacer la revolución en su nombre. De una forma parecida, a pesar de que los personajes del Duque y de la Marquesa intercambian un número similar de réplicas en la sexta escena, las frases cortas del Duque anulan por completo las réplicas tres veces más largas de la Marquesa. En otro orden de cosas, le basta con una carta de cuatro líneas en la cuarta escena (leída por el personaje de Caterina) para convertirse en el tema de la breve conversación entre la tía y la madre de Lorenzo (cuatro réplicas cada una) y dejar claro para el lector/espectador que los esfuerzos de la Marquesa han sido vanos desde el principio.

De este modo, podemos observar que aun las situaciones más cortas y los diálogos más breves poseen una gran carga sémica. Esta está depositada en la acción que construyen, también en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la propia distribución del texto, así, por ejemplo, el orden de las escenas nos muestra que la Marquesa se ha entregado al Duque y está intentando engatusarlo, sin saber que este ya está buscando reemplazarla por otra mujer. También se puede apreciar la evocación de la realidad externa a la obra, como sucede con el arresto irregular de los hermanos Strozzi, construido con un realismo que no pudo escapar al lector/espectador contemporáneo. Los diálogos que pueden parecer banales constituyen elementos sémicos determinantes para el desarrollo de los personajes y la construcción de la trama y, en el otro extremo, el monólogo posee como recurso una carga sígnica inmensa, tanto implícita como explícita.

Como podemos observar en lo que acabamos de decir, la construcción psicológica de los personajes y la compleja elaboración de las situaciones quedan estrechamente unidas al tercer referente de la pieza, puesto que solo adquieren su pleno potencial al entrar en contacto con el lector/espectador. Por lo tanto, constituyen los elementos que conectan la obra con su público, uno de los factores de representabilidad de los textos teatrales según la ecuación de Lapeña. Paradójicamente, estos desarrollos lentos implicarían que una puesta en escena del texto íntegro podría llegar a durar más de seis horas, de manera que algunos de los mecanismos que hacen publicable esta obra resultan ser, precisamente, los que más contribuyen a hacerla poco accesible para su hipotético público.

5. *Lorenzaccio* en Francia

La falta de medios técnicos adecuados y la escasa predisposición del público para asistir a un espectáculo de varias horas de duración hacían inviable la representación de *Lorenzaccio* en aquel entonces. Sin embargo, siempre hubo interesados en poner en escena la obra, tanto en vida de Musset como después de su muerte, y hubo numerosos intentos de sortear estas dificultades y las causadas por la censura. Una vez estrenada, han sido muchos los directores y actores que han recurrido a diferentes estrategias para subirla al escenario de nuevo, varios de ellos con un éxito notable. A continuación, exponemos una breve relación de algunas de las representaciones más célebres, sobre las que ya tratamos en "Hacer lo imposible: las dificultades para la puesta en escena de *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset" (Toledo, 2018).

5.1. Armand d'Artois y Sarah Bernhardt (1896)

El primer estreno de la obra se llevó a cabo en 1896, en el *Théâtre de la Renaissance*, por el extremo interés de Sarah Bernhardt y bajo la dirección de Armand d'Artois.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aunque el éxito fue notable, no era una versión completa. Bernhardt hizo que Artois modificase el texto para simplificar las ramificaciones de la obra y convertir al personaje principal en el foco de la acción. Con ello se redujo el número de personajes parlantes a 36 y se limitaron los decorados a cuatro. Así, estos, extremadamente realistas, se adaptaban a las exigencias de las convenciones del momento, éxito que recogió la crítica al respecto del periódico *Le Figaro* (Fourquier, 1896: 4):

> [l]es décors sont d'un joli goût et d'une couleur exacte. J'ai reconnu avec joie, comme on se souvient d'un paradis perdu, les coins aimés du jardin de Boboli et ces hautes terrasses de Lung'Arno qu'on voit du palais-forteresse où les Strozzi vivaient enfermés et en armes.

Se acortaron los diálogos, desaparecieron la mayoría de las tiradas y monólogos, acortados, fusionados o redistribuidos para conformar diálogos. Se crearon situaciones inexistentes en el texto original y se reinterpretaron otras, para que el personaje de Lorenzo ganase en dinamismo y presencia escénica. Las intrigas de los Cibo y los Strozzi se convirtieron en sucesos acaecidos fuera de escena, o confluyeron con la intriga de los Médicis para reforzarla. El Acto V se conservó solo como epílogo, por lo que la puesta en escena del *Théâtre de la Renaissance* terminaba con la muerte del Duque a manos de Lorenzo.

La crítica quedó encantada con la hermosa puesta en escena y la magnífica actuación de Sarah Berhnardt. Sin embargo, se observó como algo negativo el que las múltiples perspectivas construidas por Musset hubiesen desaparecido. El periódico *Le Temps* lo expuso así (Sarcey, 1896: 1):

> Le malheur du théâtre ainsi compris, c'est qu'il n'y a plus de rôle que pour la principale interprète. Les autres ne sont que des comparses. Darmont est un très bel Alexandre de Médicis ; Brémond, un Philippe Strozzi majestueux, convaincu et ardent ; Laroche, un Pierre Strozzi d'un emportement superbe de brutalité, qui eût fait plaisir à Stendhal. Personne à nommer parmi les femmes, dont aucune n'a de rôle.

5.2. Jean Vilar y Gérard Philippe (1952-1954)

La compañía *Théâtre National Populaire* representó en el Festival de Aviñón en 1952 y repuso en 1954 el montaje de Jean Vilar.

Al estar diseñado para representarse en el Patio de Honor del Palacio de los Papas, Vilar utilizó un único decorado. La interpretación de los actores y un juego de luces cuidadosamente estudiado bastaron para construir el espacio de la acción, a la usanza del teatro isabelino.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Además, redujo la cantidad de texto para limitar la duración de la puesta en escena a dos horas y media, si bien respetó la estructura de la triple intriga. En 1952, varios fragmentos de monólogos, parte de los diálogos y algunas escenas completas se eliminaron. Otros elementos fueron desplazados para restablecer la fluidez del resto de la obra. El texto quedó aún más condensado y reducido en la representación de 1954, que tuvo lugar en el Palacio de Chaillot.

En ambos casos, las críticas fueron muy buenas. El periódico literario *Les Nouvelles Littéraires* se hizo eco de este modo de la representación en el Festival de Aviñón (Kemp, 1952: On line):

> Jean Vilar, qui a un goût sensible, n'a rien voulu y ajouter. Il a eu raison de faire confiance à son imagination. La chambre de Lorenzo, le cabinet où le cardinal confesse la marquise, la place où le vieillard Strozzi rencontre Lorenzo, la salle de réunions où l'on votera pour Côme, successeur d'Alexandre, c'est toujours le même plateau dénivelé de loin en loin, pour qu'on s'y dresse, qu'on s'y asseye, qu'on s'y vautre. Et le même fond de murs. Même à chaque épisode il y a un "coup de nuit", et le pinceau du projecteur, tout à coup, désigne un point de la scène, et allume des costumes éclatants : nous devinons tout de suite où nous sommes [...]. Jean Vilar se forme un art de suggestion, très délicat et fondé sur sa confiance en nous — et sur son pouvoir à lui, qui est grand... [sic]

Por lo tanto, al conservar tanto la estructura como los diálogos mussetianos, Jean Vilar pudo mantener la construcción polifacética de los personajes, al contrario que Armand d'Artois. Sin embargo, debido a la supresión de parte del texto, desaparecen de la puesta en escena algunas situaciones esenciales en la obra, así como algunos elementos importantes para la construcción de determinados personajes, por lo que se puede decir que la obra ganó en representabilidad a cambio de prescindir de parte de su cohesión.

5.3. Franco Zeffirelli y Francis Huster (1977)

La *Comedie-Française* representó en dos ocasiones la versión de Franco Zeffirelli. Fueron el culmen de las puestas en escena figurativas, puesto que el cineasta Zeffirelli, deseaba realizar un espectáculo realista que obviase las referencias a la contemporaneidad de Musset.

Esta puesta en escena contaba con la presencia de numerosos figurantes, pero con solo 31 personajes parlantes. Creó un decorado básico común, con amplios escalones contra una pared de piedra. A este se añadían diferentes elementos en función del lugar que se deseaba evocar durante breves apagones. También se hicieron cambios de decorado a vista para provocar determinados efectos el espectador.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Zeffirelli concentró la acción, para lo que llevó a cabo algunas adaptaciones a nivel macrotextual. Concibió cuatro ejes en torno a los que construir las intrigas: Lorenzo, la Marquesa, el Cardenal y Filippo Strozzi. Dividió la pieza en dos partes y desplazó algunas escenas, con lo que camufló las supresiones y concretizó el texto en determinados sentidos. La estrategia más destacable es la supresión de determinados personajes secundarios con escasas intervenciones para conceder más texto a otros.

A la crítica de la época (Leudet, 2012: 9) le molestaron los apagones entre las escenas y consideró la propuesta de Zeffirelli excesivamente recargada. A nosotras nos interesa sobre todo el efecto que tuvieron en el texto las estrategias empleadas para condensarlo y creemos que, como sucedió con la propuesta de Jean Vilar, el impacto en el desarrollo de la acción no fue del todo positivo.

5.4. Catherine Marnas y Vincent Dissez (2015)

Esta puesta en escena no solo es una de las más recientes, sino que, además, ha sido emitida en *streaming*, en versión original subtitulada, en el Teatro de la Comedia de Madrid. Eso la convierte también en la representación más reciente de *Lorenzaccio* a la que ha asistido un público español.

La puesta en escena abstracta de Marnas, sin más elementos escénicos que un gran sofá en torno al cual se desarrolla toda la acción y unas cortinas de plástico que insinúan más que muestran los hechos que ocurren detrás, tenía como objetivo vincular los eventos de la obra con la crisis generalizada que está atravesando Occidente en estas primeras décadas del siglo XXI. Se trataba, pues, de un espectáculo con un enfoque eminentemente político y de actualidad. Nuevamente, se ha recortado el texto para reducir la duración de la obra, de seis horas a dos y media, además de concentrar la trama en torno al personaje de Lorenzo.

Además de estos cuatro ejemplos, la recopilación realizada por Leudet en 2012 recoge más de diez puestas en escena de la obra en francés. Aun así, no alcanzó a incluir la versión más reciente, de 2017, consistente en un espectáculo de danza-teatro a cargo de Pietragalla Derouault, con Julien Derouault como Lorenzaccio, que todavía estaba en cartelera en enero de 2019 y sobre la cual Gourreau opinó lo siguiente en el blog *Critiphotodanse* (Gourreau, 2019):

> Au travers de ce monde austère magnifiquement reconstitué avec des décors virtuels en 3D de Gaël Perrin dans une dramaturgie de Daniel Mesguish, Musset nous adresse un avertissement en nous faisant toucher du doigt que l'histoire est un éternel recommencement, le passé fumant sous ses décombres alors que l'avenir reste et restera

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> toujours incertain. Simplifié et réduit dans sa durée, ce drame romantique est magnifiquement interprété par des comédiens-danseurs de grand talent, en particulier Derouault lui-même en Lorenzo. On y retrouve le soulèvement de la jeunesse qui a bien du mal à trouver sa place au sein d'une société pourrie, tous les travers dus à la débauche et à l'indépendantisme et, aussi, la lâcheté humaine ainsi que la jalousie qui en sont l'apanage. Une prodigieuse reconstitution qui évoque de façon très réaliste la France de l'époque telle que Musset a pu la vivre ou, tout au moins, la ressentir, après l'échec des Journées révolutionnaires de juillet 1830. Malheureusement, les aficionados de l'art chorégraphique resteront un peu sur leur faim, le théâtre étant trop prégnant par rapport à la danse qui ne fait qu'illustrer — et non parfaire ou compléter — les propos du dramaturge. Mais leurs auteurs pouvaient-ils faire autrement ?

Como puede apreciarse en las muestras seleccionadas, todas las versiones en francés de la obra han necesitado renunciar a varios elementos del texto mussetiano para subirlo a los escenarios. Ello, incluso en los casos en los que se han conseguido resolver las dificultades técnicas, puesto que la densidad y la extensión del texto parecen resultar incompatibles con las convenciones escénicas actuales. No obstante, en lo que respecta a los escenarios franceses, esta supuesta irrepresentabilidad no parece haberles desanimado en absoluto, al contrario: *Lorenzaccio* solo sale de la cartelera para volver a entrar al poco tiempo, cada vez con una nueva puesta en escena, una nueva interpretación, una nueva versión. Más allá de las representaciones teatrales, la lectura de la obra suele ser obligatoria en los centros de enseñanza secundaria, por lo que el personaje de Lorenzo de Médicis escrito por Musset es un auténtico icono cultural francés, hasta el punto de ser empleado de manera más o menos corriente como ejemplo proverbial de joven ambicioso precipitado hacia la oscuridad por su deseo de grandeza, de la misma manera que se alude a menudo a Don Juan Tenorio como icono literario del seductor.

Por lo tanto, en lo que respecta a la presencia de *Lorenzaccio* en Francia, Alfred de Musset ha ido más allá de lo que él mismo se había propuesto conseguir: su espectáculo en un sillón ha saltado también a los escenarios, a los colegios y a la cultura francesa en general, y en ese lugar continúa en la actualidad.

Hasta aquí la contextualización del texto original, del que proceden las traducciones que nos disponemos a analizar y evaluar.

La edición de la obra en la que nos hemos basado para elaborar la presente tesis pertenece a la recopilación *Théâtre complet*, de la biblioteca La Pléiade de Ediciones Gallimard, en la que se recopilan varias obras teatrales en prosa escritas por Musset a lo largo de toda su vida. El volumen, editado en 1990, también contiene una introducción, una cronología de la vida y los estrenos de las obras de Alfred de Musset, una nota para la presente edición, el manifiesto de *Un Spectacle dans un fauteuil*, así como algunos de los fragmentos, obras no recogidas y publicaciones póstumas de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Musset; además de una serie de apéndices, en los que se recogen notas y noticias sobre las obras, algunas de sus variantes, el fragmento de la *Historia florentina* (Benedetto Varchi) en la que se basó para crear *Lorenzaccio*, y la escena histórica cedida por George Sand, *Una conspiración en 1537*. Contenida en una de estas notas, se encuentra la escena censurada en 1853 por el Segundo Imperio. Por lo tanto, no solo se trata de una edición respaldada por una editorial de reconocido prestigio, sino que el abundante y detallado paratexto hace de ella un documento particularmente completo. El hecho de estar publicada junto con otras obras contenidas en *Un Spectacle dans un fauteuil*, además de *La Nuit vénitienne* y *La Quittance du Diable*, así como las tragedias escritas para Rachel Garcia y otros esbozos de obras inacabadas, nos facilita el acceso a parte de la extensa bibliografía teatral del autor y, por lo tanto, al estudio de su estilo personal y de su trayectoria como dramaturgo. Por estas razones, hemos considerado que esta edición en concreto nos resultaba particularmente útil, no solo para la extracción de las muestras pertinentes, sino también para completar con éxito las primeras fases de nuestra metodología.

A continuación (Figura 2) exponemos someramente los factores del texto original que se deben tener en cuenta de cara a la confrontación con sus traducciones, para lo que empleamos la primera columna de la herramienta de análisis textual propuesta por Nord, que nosotras hemos adaptado al análisis de ODT.

TEXTO ORIGEN	
Tipo de texto teatral	**T1** (Texto original)
FACTORES EXTRATEXTUALES	
Autor	Alfred de Musset
Emisor	Alfred de Musset
Receptor	La *Revue des Deux Mondes*, publicación periódica de contenido literario con la que Musset colaboraba asiduamente.
Destinatario	Lectores franceses cultivados (aristócratas o burgueses), mayoritariamente parisinos (foco cultural del país).
Medio	Impreso
Tiempo	Año 1834
Lugar	París (Francia)
Motivo	Expresión de un profundo malestar existencial y de un fuerte pesimismo de cara al futuro (el suyo y el de su país), asociado a una situación política que le resultaba

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	decepcionante y desesperanzadora.
FACTORES INTRATEXTUALES	
Tema	El desencanto y el hastío existencial ante el estancamiento, la decadencia y la corrupción, tanto moral, como espiritual y política (*la maladie du siècle*).
Contenido	En el año 1536, Lorenzo de Médicis, alias "Lorenzaccio", antaño un estudiante idealista, se ha convertido en alcahuete personal de su primo, Alejandro de Médicis, quien gobierna tiránicamente la ciudad de Florencia con el título de Duque (amparado por el Emperador y el Papa, de quien es pariente), con el objetivo de ganarse su confianza ciega y matarlo, de modo que los ciudadanos aprovechen el vacío de poder para reinstaurar la antigua república florentina. Desgraciadamente, tras varios años fingiéndose corrompido, ha acabado por corromperse de verdad y en ese momento solo vive para llevar a cabo su largamente planeado asesinato. Su conspiración secreta se entrelaza con las acciones y las intrigas de otros aristócratas florentinos que desean influir en la política de la ciudad (la poderosa familia republicana Strozzi y la marquesa Cibo, manipulada por su cuñado, el Cardenal), que acabarán por causar inadvertidamente el fracaso total de su empresa.
Composición	Introducción, nota para la presente edición, notas al pie, apéndices "Les sources de *Lorenzaccio*" —*Fragment du libre XV des "Chroniques florentines"* (Benedetto Varchi), *Une conspiration en 1537* (George Sand)—, *Avant-propos d' "Un spectacle dans un fauteuil (Prose)"*, notas, noticias y variantes.
Elementos no verbales	No se aplica.
Léxico	Vocabulario variado, culto y lírico, con abundantes recursos estilísticos y alusiones históricas, religiosas y mitológicas. Diferencias expresivas características de los diferentes personajes.
Sintaxis	Escrita en prosa. Sintaxis compleja y rica.
Características suprasegmentales	Está compuesta por cinco actos divididos en escenas (Acto I, seis escenas; Acto II, siete escenas; Acto III, siete escenas; Acto IV, once escenas; Acto V, siete escenas). La longitud de las tiradas también está asociada, a menudo, al carácter de sus personajes; el número de monólogos está vinculado al desarrollo del mundo interno del personaje en cuestión. Presenta didascalias para describir los movimientos escénicos de los personajes.
FUNCIÓN	La expresión por parte del autor de una faceta de su personalidad y de su mundo interno: un profundo malestar existencial asociado a unas expectativas vitales

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	incumplidas (personales y políticas).

Figura 2. Análisis del texto de Alfred de Musset

6. *Lorenzaccio* en España

En la Base de Datos de Libros Editados en España se recogen un total de siete ediciones de *Lorenzaccio* publicadas en nuestro país, si bien es necesario tener en cuenta que el registro existe solo desde 1972, de manera que es posible que algunas ediciones anteriores no se hayan incluido. Cinco de estas ediciones están en castellano, las otras dos en catalán. Solamente este dato nos da a entender que, a este lado de los Pirineos, la obra cumbre de Alfred de Musset ha pasado casi totalmente desapercibida, a pesar de que otras piezas suyas son bastante conocidas, y algunas de ellas han sido incluso representadas. El fenómeno puede parecer curioso, teniendo en cuenta que España llegó a importar tanto teatro a lo largo del siglo XIX y a principios del siglo XX que Mesonero Romanos acabó escribiendo aquella famosa frase de que "[n]uestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida" (Citado por Santoyo, 1995: 13); así como que muchos escritores y dramaturgos fueron, además, traductores, entre otros, Unamuno, Larra y Pardo Bazán. No obstante, nos encontramos con que las obras teatrales de Alfred de Musset fueron, en general, poco apreciadas por el público español. Aún hoy, resulta extremadamente complicado encontrar estudios traductológicos acerca de la obra teatral de Musset en castellano, cuando sí podemos encontrar análisis y comentarios abundantes sobre la producción de otros contemporáneos suyos, como Victor Hugo y Alexandre Dumas. Por lo tanto, para poder tratar adecuadamente los contextos en que se crearon las versiones en castellano de *Lorenzaccio* vamos a necesitar preguntarnos por qué se ha producido este vacío.

Como exponemos en nuestro artículo "Musset, Lorenzaccio y la Monarquía de Julio: contextos de creación y recepción de un drama histórico" (Toledo, En prensa), la primera explicación que podemos darle a este fenómeno está relacionada con la sociedad y la cultura de la España de entonces, que repercutían enormemente en las expectativas sobre el teatro que se tenían a este lado de la frontera.

Mientras en Francia se producían las oleadas revolucionarias, España era uno de los países vinculados a la Alianza de San Luis; la restauración monárquica no solo se impuso con mucho más rigor, sino que la Iglesia católica conservó en todo momento toda su inmensa influencia sobre las costumbres y la moral de gran parte de la población. Una población que, por añadidura, todavía estaba mayoritariamente distribuida por las zonas rurales, puesto que las revoluciones industriales habían sido muy superficiales. España era, por lo tanto, por diversos motivos, un país bastante más conservador que su vecino. El final del siglo XIX coincide en el tiempo con la derrota del ya

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

decadente imperio español contra la potencia emergente que era Estados Unidos, que forzó la independencia de sus últimas colonias en ultramar (el proverbial "Desastre del 98"). Esta situación supuso que gran parte de los intelectuales de entonces llegasen a la consideración de que España se encontraba en una evidente situación de atraso social y cultural con respecto al resto de Europa.

Las reacciones ante aquel suceso fueron tan diversas como las tendencias literarias asociadas. Algunos de los pensadores y escritores adoptaron posturas nacionalistas y conservadoras, otros, sobre todo los que procedían de corrientes modernistas o naturalistas y habían evolucionado hacia otras tendencias literarias, optaron por mirar más allá de los Pirineos. No pocos de ellos, como Pardo Bazán (cofundadora, junto con Lázaro Galdiano, y colaboradora asidua de la revista *La España moderna*, que pretendía ser una versión española de la *Revue de Deux Mondes*), tomaron Francia como vía de acceso a las corrientes artísticas europeas, o incluso como referente principal y más cercano del progreso social, como es el caso de los autores del grupo Germinal, según vemos en el artículo "La revista *Germinal*, crisol de estéticas", de Dolores Thion (Thion, 2014: 500):

> Llegaron [a Madrid] ávidos de una ideal y de una seductora vida intelectual y artística, de respirar los nuevos aires europeizantes y de participar apasionadamente en los conflictos sociales e ideológicos de aquella España en profunda crisis. Eran jóvenes pertenecientes a la pequeña burguesía, en su mayoría autodidactas, para quienes el signo de dicha juventud no era sino la del espíritu o del alma, por lo que fueron aglutinando a todos aquellos que apostaban por lo nuevo y por la [sic] moderno en todos los ámbitos frente al pasado, a la tradición, a lo heredado, al poder y a la burguesía. Bajo la etiqueta de la Gente nueva o joven —sin distinciones de edad— pero como frente de oposición a la Gente vieja, se fueron agrupando personalidades de muy distinto cariz, escritores, periodistas, intelectuales, científicos, krausistas... gran parte de ellos reformistas, rebeldes y bohemios empeñados en definir un espacio político, artístico y cultural autónomo, un espacio disyuntivo en el que se exhibía una modernidad ideológica o un modernismo estético no solo para autoafirmarse, sino también para afirmarse contra todo lo adquirido o instaurado. Esa Gente nueva tomó el nombre de Germinal, propuesto por Bark, recordando el símbolo del cuarto evangelio zolesco como símbolo aglutinador.

Uno de los mejores vehículos de los que disponían para hacer llegar estas novedosas ideas a una sociedad que todavía era mayoritariamente iletrada era el teatro.

En aquel entonces, el teatro era un auténtico entretenimiento de masas. A pesar de ser tímidas en nuestro país, las revoluciones industriales provocaron un aumento de la población en las ciudades, y la gran variedad de géneros existentes implicó una proliferación de las obras teatrales, que solían ser creadas, al igual que en otros lugares de Europa, por encargo de los actores que encabezaban los carteles, para su lucimiento personal. Esto implicaba, a su vez, que el teatro se crease fundamentalmente obedeciendo al gusto del espectador con fines comerciales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esto último explica fácilmente dos de los fenómenos asociados al teatro llegado desde Francia que se daban en la época: que no siempre tuviera la misma difusión, ni la misma recepción, y que la tendencia traductológica habitual fuera la adaptación de las obras al público local. Por lo tanto, el éxito en el desafío de traducir adecuadamente una obra francesa para un público español era un gran condicionante del éxito de la obra en los escenarios, que no siempre estaba garantizado.

Ya hemos hecho alusión más arriba a la profusión de géneros teatrales que se dio en aquel entonces en España. Esto también se debió, en parte, a que las diferentes clases sociales solían tener gustos diferentes, debidos, en gran medida, a que la inmensa desigualdad social daba lugar a grandes diferencias en cuanto a contextos sociales y culturales. El éxito que tuvieron el teatro de Victor Hugo y Alexandre Dumas se explica por la preferencia de la burguesía por los dramas neorrománticos en verso y la llamada "alta comedia". Las clases populares apreciaban más la zarzuela, la comedia costumbrista rural y el sainete. En lo que respecta al teatro importado desde Francia, el gran público oscilaba entre los clásicos Corneille, Racine y Molière y el efímero teatro de moda ligero, también llamado "teatro de bulevar". No obstante, también había cierto espacio para una tercera categoría, el teatro experimental o de vanguardia, menos accesible para las masas, pero también menos susceptible de dejarse arrastrar por las corrientes de la moda, que gozaba de buenas críticas entre su escaso público.

Teniendo en cuenta que su extensa obra está caracterizada por tratar sobre el amor, podría tenerse la tentación de intentar incluir a Musset entre los autores de teatro comercial. Sin embargo, el enfoque puramente emocional de esta temática en el teatro mussetiano chocaba de frente con la cultura del espectador español de entonces y sus expectativas al respecto: todos los estratos sociales disfrutaban viendo en escena aventuras amorosas consideradas como ilícitas, pero también esperaban ver las infidelidades y engaños de los personajes finalmente descubiertos y convenientemente castigados, o bien, perdonados y redimidos. La concepción amoral de la pasión amorosa implícita en obras como *Les Caprices de Marianne* y *On ne badine pas avec l'amour*, en las que la institución del matrimonio es directamente contemplada con total naturalidad como un absurdo puramente social y, por lo tanto, vacío de verdadera transcendencia (en ningún momento se considera el hecho de que Marianne esté casada como un impedimento serio para que tenga una relación con Coelio u Octavio; Perdican le sugiere abiertamente a Camille que, cuando deje de amarlo una vez casados, tome un amante, como él mismo piensa hacer); a veces incluso llegando al triunfo final y absoluto del amor ilícito, como sucede en *André de Sarto y Le Chandelier* (obras en las que las parejas de amantes acaban manteniendo una relación felizmente al margen del matrimonio traicionado), hubieran escandalizado al católico público español. Tampoco se puede englobar a Musset dentro del teatro clásico, puesto que los rasgos clásicos de sus obras solo estaban

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

relacionados con algunos aspectos formales y remanentes ilustrados ocasionales, como las críticas del exceso moral. Solo quedaba, pues, considerarlo teatro de vanguardia.

En su tesis doctoral *El teatro de lenguas románicas extranjeras en Madrid (1918-1936)*, Mariano Martín (2002) nos habla de la dramaturgia romántica como una suerte de preludio del teatro vanguardista de las primeras décadas del siglo XX, al que sirvió en cierto modo de inspiración. Con el renovado éxito de las piezas teatrales de Musset en Francia, la compañía de Galas Karsenti trajo a España *À quoi rêvent les jeunes filles*, *Les Caprices de Marianne* y *La nuit de mai* (1930); un año más tarde, la compañía Robinne-Alexandre trajo *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, todas ellas en versión original, coincidiendo con las fechas del centenario de la publicación de *Lorenzaccio*. No obstante, a pesar de su calidad, fueron bastante ignoradas, e incluso las favorables críticas en los medios fueron, por lo general, más bien tibias. Solo hubo dos críticos, Almagro y Candamo, que respondieron con más efusividad, alabando su estilo refinado y su sensibilidad sutil, y declarando a Musset un gran precursor de las vanguardias.

En este sentido, también resulta de especial interés, para documentar el paso del teatro de Musset por España, el "Prólogo" de Pedro Salinas para *Los caprichos de Mariana y otras comedias* (1930: 5), un volumen que contenía la traducción de varias obras de Musset, realizada por él mismo. En este documento, se refiere al teatro mussetiano en estos términos:

> De ese modo vino a ser el suyo un teatro de ilusión, de decoraciones vagas y fantásticas, donde el tiempo y el lugar son delicadas alusiones y no llegan a imponerse nunca a la única ley de estas obras: el capricho de la fantasía. [...] Tiene pues, el teatro de Musset cualidades señaladas para ser un teatro de lectura, tanto por las circunstancias de su producción como por su riqueza de detalles, no fáciles de percibir en la representación.

Esta crítica nos revela detalles interesantes sobre la percepción que se tenía acerca del teatro mussetiano en la España de comienzos del siglo XX: a pesar de haber sido ya representadas, incluso con éxito, en España seguía considerándose que las obras de Musset eran más disfrutables por escrito que sobre las tablas, además de poco accesibles para el gran público. La posibilidad de representar la gran pieza de Musset, *Lorenzaccio*, no se había contemplado a este lado de los Pirineos, incluso después de que hubiera sido llevada a escena en Francia, además de por Artois, por Fabre y Bour, ambos en 1927.

6.1. José Jurado de la Parra: un drama burgués cargado de crítica social

La primera traducción propiamente dicha de la obra fue realizada por Tomás Borrás, en 1921, de la que se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional, pero con la que hemos decidido no trabajar en el presente proyecto por su falta de disponibilidad. No obstante, como ya

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mencionamos en "Musset, *Lorenzaccio* y la Monarquía de Julio: contextos de creación y recepción de un drama histórico" (Toledo, En prensa), la primera aparición de *Lorenzaccio* en España de la que se tiene constancia es la adaptación escénica de Jurado de la Parra en 1915, que nunca fue representada, pero de la que se sacaron varias ediciones en los años siguientes, entre las cuales está la que nosotras vamos a analizar, la de 1919. Esta ha sido elegida tanto por su accesibilidad como por el hecho de que se trata de una edición elaborada a todas luces para ser asequible para los estratos sociales menos favorecidos, un detalle que nos resulta de sumo interés para nuestro estudio.

José Jurado de la Parra nació en Baeza en el año 1856, y falleció en Málaga en 1936, unos meses antes del golpe de Estado que inició la Guerra Civil. Empezó a escribir versos desde la temprana edad de 14 años, aunque comenzó a ser aceptado en los círculos literarios y sociales en torno a los años 80 de su siglo, coincidiendo con un particular florecimiento de Jaén y Linares tras la aparición del Ateneo de la Juventud y la Sociedad Literaria de Amigos del País. A partir de entonces, empezó a colaborar con diversas revistas, como poeta y como ensayista. Más tarde, prosiguió con esta labor en Madrid. Durante su estancia en la capital del país se integró en el grupo Germinal, y se consolidó como escritor, poeta y dramaturgo. Durante su colaboración con la revista *Germinal* —en aquel entonces dirigida por el también dramaturgo Dicenta, que en 1897 pasó a dirigir, con un enfoque republicano y socialista, el diario *El País* (no confundir con el actual periódico *El País*, fundado en 1976)—, se imbuyó del naturalismo literario de Zola y las corrientes positivistas, que formaban parte de la línea editorial de la publicación, así como de las ideas socialistas también llegadas desde Francia y Alemania. Por aquel entonces, se convirtió en asiduo a la tertulia *El Gato Negro*, presidida por su amigo, también dramaturgo, Jacinto Benavente, y elaboró su recopilación poética *De antaño y ogaño*, en la que se ve reflejado su compromiso social, con un ácido tono anticlerical. También realizó las traducciones al castellano de numerosas obras teatrales en diferentes idiomas (*La hija de Jefté*, de Cavallotti —del italiano—, *El Gobernador de Urbequieta*, de Gaudillot —del francés—, *Los bandidos*, de Schiller —del alemán—, etc.), además de escribir varias de las suyas propias (*Cartucherita*, *Don Juan de Austria*, *El eterno burlador*, etc.). Una de estas traducciones fue la de *Lorenzaccio*.

Algunas de las traducciones elaboradas por Jurado de la Parra todavía son accesibles, en bases de datos informatizadas o bibliotecas, tanto físicas como virtuales. Hemos tenido acceso a sus adaptaciones de *La hija de Jefté* y *El Gobernador de Urbequieta*, por lo que hemos podido comprobar que, por norma general, sus ODT seguían la tendencia habitual en el teatro de la época: las escenas están encabezadas por una descripción de la puesta en escena que se debía emplear —existiera esta o no en la obra original—, además de abundantes acotaciones para dirigir los movimientos de los actores, y las obras solían estar ambientadas, siempre que fuera posible, en la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

España contemporánea (*Lorenzaccio*, en tanto drama histórico, con una ambientación espacio-temporal concreta, es una excepción).

Aunque la obra nunca llegó a representarse, el objetivo del traductor era que pudiera ser representada, de manera que estamos hablando de una ODT3. Se trataba de una obra todavía inédita en castellano, de manera que carecía de una traducción predecesora en el mismo idioma que la condicionara; pero el público contemporáneo exigía lo mismo que se le había exigido en Francia a la puesta en escena de Artois unas décadas antes: una reducción drástica del número de personajes y cambios de escenario, a fin de permitir una puesta en escena figurativa y una trama más corta y lineal.

El ejemplar con el que trabajaremos en la presente tesis fue publicado en un formato de fácil adquisición, con tapa blanda, por la editorial "La novela cómica" (número 151), una editorial de Madrid especializada en la elaboración de ediciones baratas de obras de teatro ya existentes con el objetivo de hacerlas más accesibles para las clases menos pudientes. Su estrategia comercial consistía en simplificar en la medida de lo posible la estructura de las obras para venderlas como publicaciones periódicas, del mismo modo que hacían los periódicos.

Si examinamos la macroestructura de la obra, observaremos que está dividida en cuatro actos (actos primero, segundo, tercero y cuarto) de dos cuadros cada uno (cuadro primero y cuadro segundo o, en el caso del último, cuadro primero y cuadro epilogal). De esta manera, los treinta y nueve cambios de decorado quedan reducidos a siete: una terraza en el palacio del Duque, un rincón en la ribera del Arno, un salón en el palacio de los Cibo, la habitación de Lorenzo, una dependencia privada del palacio del Duque, un salón en el palacio de los Strozzi, y la habitación de Filippo Strozzi en Venecia (uno de ellos para cada cuadro; exceptuando la habitación de Lorenzo, en la que se desarrollan dos cuadros). Como podemos comprobar, todos los cuadros tienen lugar en ubicaciones interiores, excepto uno, de manera que casi todas las escenas que tenían lugar en las calles de Florencia han desaparecido, o se han aglutinado entre sí e integrado en las restantes. Como resultado, la trama se concentra en torno a los principales personajes intrigantes, Lorenzo, Felipe Strozzi y la Marquesa; por otro lado, desaparecen casi todos los personajes secundarios que no intervienen en diálogos con personajes principales. Las escenas protagonizadas por personajes secundarios se convierten en eventos narrados por los personajes principales en sus diálogos, un tratamiento similar al que se le daban a los eventos anteriores o exteriores a la acción en la tragedia clásica. Por lo tanto, era necesario modificar el texto de manera que pudiera ajustarse adecuadamente a la macroestructura dispuesta por Jurado de la Parra. Con la desaparición de los personajes secundarios, desaparece también la omnipresencia en escena de Florencia como telón de fondo y personaje colectivo, junto con gran parte de su *couleur locale*, de manera que la carga cultural de la obra y su vertiente más política se neutralizan ostensiblemente, al no aparecer en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

escena de manera explícita el maltrato y la impotencia sufridos por el pueblo llano florentino. Se convierte, por lo tanto, en un drama histórico romántico con reminiscencias clásicas, el tipo de teatro que solía gustar a la burguesía española, de manera que podemos conjeturar que el público que Jurado de la Parra tenía en mente a la hora de elaborar su obra era una clase social letrada con inquietudes de tipo político y social, el mismo tipo de público que, a efectos prácticos, podía acceder a las publicaciones en *Germinal* (recordemos que el índice de alfabetización de las clases obreras en España era muy bajo). Sin embargo, el hecho de que fuera editada varias veces, con encuadernaciones y papeles de diversa calidad, indica que su proyección social era mucho mayor, y que se esperaba que alcanzara a diversos estratos sociales.

Así pues, se trata de una obra diseñada al gusto de la burguesía; pero con un contenido social que también debía interesar, y beneficiar, a las clases obreras —tal vez con la intención de emular la fórmula adoptada por Dicenta en su drama *Juan José*, que tuvo un inmenso éxito en todos los estratos sociales y un gran impacto tanto en el nivel literario como en el nivel social, por introducir una ácida denuncia contra los abusos de poder de la burguesía sobre el proletariado con la forma de un drama romántico sobre el honor—, por lo que podría considerarse una obra crítica. Se trataba de una apuesta bastante arriesgada en aquel entonces; una época en la que el teatro no solo era considerado por su público como mero pasatiempo, sino que, además, tenía una fuerte vertiente comercial: las masas iban al teatro a disfrutar, no a ser aleccionadas. Al intentar seducir a ambos públicos, era posible acabar por no atraer a ninguno de los dos. Tal vez esta fuera, precisamente, una de las razones por las que no llegó a las tablas. El hecho de que esta primera versión castellana fuera tan diferente de su original francés pudo contribuir, junto con la ODT1 que elaboró Borrás dos años más tarde y las opiniones al respecto del teatro de Musset publicadas por autores como Salinas, a sostener la concepción de *Lorenzaccio* como una obra irrepresentable, al menos para un público español.

A continuación, presentamos en la tercera columna del análisis textual de Nord (Figura 3) los factores que tendremos en cuenta para efectuar nuestros análisis.

TEXTO META 1	
Tipo de ODT	ODT3
FACTORES EXTRATEXTUALES	
Traductor	José Jurado de la Parra
Iniciador	Editorial La Novela Cómica/José Jurado de la Parra
Receptor	Editorial La Novela Cómica.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Destinatario	Clases populares cultivadas
Medio	Impreso con tapa blanda en papel de periódico (adquirible por 20 céntimos)
Tiempo	Año 1919
Lugar	Madrid (España)
Motivo	Deseo de hacer llegar al espectador español la obra *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset.
FACTORES INTRATEXTUALES	
Tema	El desencanto ante el estancamiento, la decadencia y la corrupción, tanto moral como espiritual y política
Contenido	En el año 1536, Lorenzo de Médicis, alias "Lorenzaccio", antaño un estudiante idealista, se ha convertido en alcahuete personal de su primo, Alejandro de Médicis, que gobierna tiránicamente la ciudad de Florencia con el título de Duque, amparado por el Emperador y el Papa, con el objetivo de ganarse su confianza ciega y matarlo, para que los ciudadanos aprovechen el vacío de poder para reinstaurar la antigua república florentina. Desgraciadamente, al fingirse corrompido, ha acabado por corromperse de verdad; ahora solo vive para llevar a cabo su largamente planeado asesinato. Su conspiración secreta se entrelaza con las acciones y las intrigas de otros aristócratas florentinos que desean influir en la política de la ciudad (la poderosa familia republicana Strozzi y la marquesa Cibo), y acaba fracasando estrepitosamente.
Composición	No procede.
Elementos no verbales	Portada con una caricatura de Irene López Heredia, firmada por Aguirre. Publicidad de otras publicaciones de la editorial y sus patrocinadores en las contraportadas.
Léxico	Vocabulario variado, culto y lírico, con abundantes alusiones históricas, religiosas y mitológicas. Uso del voseo en lugar del tratamiento de prestigio habitual en el español de la época, usted (o, para darle un barniz arcaico al texto, "vuestra merced"). Podría deberse a un uso regional.
Sintaxis	Escrita en prosa. Sintaxis compleja y rica.
Características suprasegmentales	Compuesta por cuatro actos de dos cuadros cada uno. La longitud de las tiradas está asociada, a menudo, al carácter de sus personajes; el número de monólogos está vinculado al desarrollo del mundo interno del personaje en cuestión. De ahí que el único personaje que tiene monólogos largos sea Lorenzo.
FUNCIÓN	Obtener una traducción en castellano de *Lorenzaccio* que se ajustase a los gustos y tendencias habituales en los teatros españoles, a fin de hacerla estrenar para un público español, efectuando además una crítica social con connotaciones políticas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 3. Análisis de la traducción de Jurado de la Parra

6.2. Ignacio Amestoy Eguiguren: denuncia de las reminiscencias de la dictadura

Las convenciones teatrales y las exigencias del público en España continuaron siendo muy similares en las décadas posteriores, durante la Guerra Civil y la posguerra, por lo que se llegó a una situación de estancamiento a la que se añadió, además, la postura extremadamente represiva del régimen franquista en todas las esferas públicas de la sociedad española. La maquinaria propagandística, dirigida por Dionisio Ridruejo, esperaba poder continuar utilizando el teatro como herramienta de difusión de las ideas políticas, esta vez en favor del régimen; pero ese proyecto no llegó a fructificar: la llamada "edad de plata" del teatro en España se acababa lentamente para ir dando paso al auge del cine, un entretenimiento más ligero y barato. El público restante continuaba prefiriendo, tal vez incluso más aún que antes de la Guerra, la alta comedia benaventina (ahora también llamada "comedia de evasión"), los diferentes géneros cómicos y el teatro clásico español (que sería oportunamente reinterpretado por el régimen como vestigio de ese pasado glorioso que se proponía recuperar) a las obras sobre tragedias sociales y políticas. También es importante tener en cuenta las dificultades para la creación artística que suponía la rígida censura del régimen, que Berta Muñoz resume de manera clara y sucinta en su artículo "Los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo" para la publicación *Teatro: Revista de Estudios Culturales* (Muñoz, 2008: 26-27):

> [...] durante todo el período, teatro y censura estuvieron inevitablemente ligados, tanto en los textos como en su escenificación (como es sabido, no solo cortó frases y hasta escenas completas, sino que también impuso condiciones que afectaban a distintos aspectos de la puesta en escena: música, vestuario, escenografía, interpretación, etc.), y tanto a la hora de la recepción como durante los procesos de creación, ya que en muchos casos los autores hubieron de recurrir a distintas estrategias de autocensura si querían ver sus textos representados. Los documentos de la censura muestran cómo a través de las muchas supresiones y prohibiciones se pretendió desterrar de los escenarios cualquier posibilidad de crítica al régimen franquista y a las instituciones que lo apoyaban, así como cualquier reflejo de comportamientos que escaparan a la moral del *nacional-catolicismo*.

Por lo tanto, la censura política y moral impuesta por el régimen franquista se traducía, a menudo, y sobre todo en los autores ya consagrados antes de la Guerra, en una tendencia a la autocensura: los autores solo se atrevían a crear obras que no corrieran el riesgo de ser censuradas, tal y como algunos de ellos (por ejemplo, José López Rubio y Edgar Neville, autores asociados a la comedia de evasión) reconocieron más adelante (Citado por Muñoz, 2008: 29-30). Mucho más tarde, con la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aparición de una generación de escritores nacidos y educados durante la Guerra Civil o la dictadura (Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, etc.), el peso de la censura se hará mucho más evidente.

En definitiva, podemos concluir que las condiciones sociales imperantes hacían que tanto la posibilidad de publicación como la representabilidad de una obra como *Lorenzaccio* en España fueran prácticamente nulas. No volvería a intentarse hasta 1966, cuando, al amparo del amago de apertura del régimen desde el Ministerio de Información y Turismo, se publicó una nueva adaptación para la escena, esta vez de Rodríguez Buded, en la revista *Primer acto*, que tampoco fue estrenada. No obstante, en este caso no hay constancia de que el proyecto no llegase a término específicamente a causa de la censura, aunque es plausible (actualmente se desconoce la mayoría de los títulos que fueron censurados a lo largo de las cuatro décadas de dictadura, según reitera Muñoz en varios puntos a lo largo de su artículo), porque el historial y el contenido de la obra mussetiana hacía que encajara precisamente con el tipo de teatro que solía ser vetado de los escenarios: aunque lo que más preocupaba a los censores era que las situaciones descritas en las obras no se ubicaran en España ni en el tiempo presente (Muñoz, 2008: 31) y las obras de autores extranjeros solían permitirse con más frecuencia que las de autores españoles, también se permitían con más frecuencia los autores de prestigio reconocido que otros más desconocidos (Muñoz, 2008: 36). Ya hemos podido comprobar que la obra de Musset en general, al menos a este lado de la frontera, carecía tanto de un nivel de reconocimiento perceptible como del contenido político y, sobre todo, moral todavía exigido por el régimen.

Finalmente, el honor de haber llevado esta obra a las tablas en castellano, por primera y última vez, le corresponde a Ignacio Amestoy, en el año 1982, casi una década después de la muerte del dictador, una vez emprendida y bien entrada la transición democrática.

Ignacio Amestoy Eguiguren, nacido en Bilbao en el año 1947, es licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad de Navarra, estudió actuación y dirección de teatro en el Teatro Estudio de Madrid, y se encuentra todavía en activo como periodista y dramaturgo; actividades en las que ha sido y es muy prolífico, y por las que ha obtenido varios premios, entre ellos el Lope de Vega en 1981 y en 2001 —por *Ederra* y *Chocolate para desayunar*, respectivamente—, los premios La Celestina y el Villa de Madrid de Periodismo, ambos en 1999 —el primero, otorgado por la Crítica y Prensa de Madrid, por ser el mejor autor del año, y el segundo por su trabajo sobre "La noche de Max Estrella"— y el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2002. Ha participado como directivo y como redactor en numerosas revistas y periódicos y dirigido la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en la que fue profesor titular de Literatura Dramática. Actualmente es secretario general del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y dirige UNIR Teatro, de la Universidad Internacional de la Rioja.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como exponemos en "Musset, *Lorenzaccio* y la Monarquía de Julio: contextos de creación y recepción de un drama histórico" (Toledo, En prensa), se suele considerar a Ignacio Amestoy como perteneciente a la Generación de la Transición, llamada así por ser la primera generación de escritores que no ha estado sometida ni condicionada por un sistema estatal de censura previa (abolida formalmente en 1978, con la promulgación de la actual Constitución española). Inició su andadura como director y dramaturgo en el teatro independiente universitario, y trabajó en los equipos de realización de Estudio 1 en Televisión Española, antes de empezar a escribir sus propias obras.

El teatro de Amestoy siempre ha estado marcado por un compromiso social firme, en especial en lo que respecta a los problemas políticos del País Vasco. En la entrevista que se le hizo en la Universidad de Alicante, en el marco de las actividades celebradas con motivo de la XI Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos, a cargo de Silvia Ponzoda, en 2003, el autor se refirió al reflejo de su compromiso social en su producción dramática en los siguientes términos (Ponzoda, 2003):

> Yo soy vasco, me considero vasco y al propio tiempo español. Pero dentro del entorno vasco, como dentro del entorno de otros territorios históricos, hubo en tiempos del franquismo una determinada merma en las libertades, a veces hasta unos niveles verdaderamente crueles. Me ha preocupado, en una gran parte de mi escritura, casi en la mitad de mis obras, que estarán por las 20 publicadas, ese territorio dentro del mundo vasco de las libertades, una reflexión sobre las libertades y la violencia que se engendró, precisamente en aras de conseguir esas libertades.
>
> Esa reflexión indudablemente ha centrado una gran parte de mi obra, en la consecución de unas libertades, de una felicidad. Cuando Ederra dice: "no nos han dejado ser felices", indudablemente el panorama connotativo quiere ser muy fuerte; sí, está ese deseo de libertad, ahí, en las obras vascas, y también está un deseo de libertad en las obras generales.

El tratamiento asiduo de los temas de un largo pasado de represión activa y pasiva sistemática por parte de un Estado con fuertes tendencias centralizadoras, la sangrienta trayectoria de la banda terrorista ETA y las opiniones y los fuertes sentimientos encontrados o polarizados que la violencia con motivos independentistas tiende a despertar en la sociedad española en general, y en la vasca en particular, hacen que algunas de sus obras se encuentren en el límite de la controversia. Una de estas obras es su traducción de *Lorenzaccio.*

En "Musset, *Lorenzaccio* y la Monarquía de Julio: contextos de creación y recepción de un drama histórico" (Toledo, En prensa), abundamos en el contexto social de la España en la que Amestoy dio sus primeros pasos como dramaturgo, la época de la Transición a la democracia. El régimen franquista se había institucionalizado hasta tal punto que este proceso fue particularmente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

difícil, puesto que la mera construcción de un nuevo marco legal resultó no ser suficiente para la plena rehabilitación de la democracia. A la muerte del dictador, se produjo una gran incertidumbre en toda la sociedad española y los años que siguieron se caracterizaron por una agitación constante.

La edición de la obra con la que trabajaremos en la presente tesis es un guion de la obra estrenada en Madrid el 22 de octubre de 1982, dirigida por Antonio Corencia —que ya había dirigido otros montajes de obras rompedoras, entre ellas *Las criadas*, de Genet, en 1976, y *Ácido sulfúrico*, de Alfonso Vallejo, en 1981, así como alguna que otra representación en el Centro Cultural Villa de Madrid, como *Céfiro agreste de olímpicos embates*, de Alberto Miralles, también en 1981— y producido por Justo Alonso (con José Luis Tutor como director ejecutivo), con Pedro Moreno y Tomás Marco como responsables, respectivamente, de los decorados y la música, y Victoria Vera en el papel de Lorenzaccio. Fue estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid —inaugurado en 1977, ahora llamado Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa—, con la colaboración del Ayuntamiento de la localidad y el Ministerio de Cultura; su guion fue editado también en Madrid por MK ediciones, una editorial especializada en la publicación de textos teatrales, ya desaparecida, que publicó una gran cantidad de guiones de representaciones ya estrenadas en su Colección Escena.

Por lo tanto, esta traducción es una ODT4, y constituye uno de los primeros trabajos como dramaturgo de Ignacio Amestoy, del que no se tiene constancia de que se haya dedicado profesionalmente a la traducción fuera de esta obra.

En aquel entonces, Amestoy era subdirector del periódico *Diario16*, ya había escrito *Mañana, aquí, a la misma hora* —que ganó el premio Aguilar en 1980— y estaba trabajando en su siguiente obra, *Ederra*, que sería estrenada un año más tarde. Esta obra fue la primera de muchas otras piezas protagonizadas por mujeres, en las que Amestoy ha ido tratando de plasmar la evolución de la situación de las mujeres en la sociedad española contemporánea, en calidad de colectivo social oprimido que también lucha por una posición social legítima que le ha sido negada durante siglos —destaca su ciclo de obras *Si en el asfalto hubiera margaritas*, iniciada en 1999 con *Cierra bien la puerta*—. La cercanía en el tiempo de estos dos estrenos no es casual, como no es casual la gran similitud entre los temas que tratan ambas obras; ya que algunas fuentes sostienen que *Ederra* sería la tercera obra de un ciclo de piezas, inaugurada por *Mañana, aquí, a la misma hora* (1979) y continuada con *Lorenzaccio* (Perez-Rasilla, 2005: 65-66):

> *Ederra* se escribe en 1980 y presenta una profunda relación con *Mañana, aquí, a la misma hora* y con la versión de *Lorenzaccio*, con las que podría constituir una especie de ciclo en el conjunto de la obra de Amestoy [...]. Si en *Lorenzaccio* se sirve del texto de Musset y de un personaje de la historia italiana para proponer una reflexión sobre la violencia, en *Ederra* construye un personaje —un mito— asociado a unas circunstancias concretas y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> próximas para plantear esa misma reflexión de una manera más audaz e inmediata. La lectura de *Lorenzaccio* desde la perspectiva de 1982 no es inocua. No se limita a una versión hecha por encargo para la puesta en escena de un autor clásico, sino que se trata de una elección, cuidadosamente meditada, de una historia que refleja de manera precisa una situación sobre la que se quiere plantear un debate. Y, además, el dramaturgo ha escrito esa historia desde la experiencia que le proporciona su propia creación, a la que se acerca el personaje de Lorenzaccio. El mundo turbio, promiscuo y cruel de *Ederra* reaparece aquí en el contexto de la Florencia del Quinientos.

Circunstancias históricas a las que el mismo Amestoy hace alusión en su prólogo de *Lorenzaccio* (Amestoy, 1982: 8):

> Ahora, en 1982, en una España en la que las máscaras se derriten sobre la faz putrefacta de los corruptores del ayer y silba sobre los tejados el sable del títere uniformado con los tenebrosos charoles, otra actriz, Victoria Vera, pone "Lorenzaccio" [sic] sobre nuestro yermo tapete. [...]
>
> Porque en el tirano al que mata Lorenzo están todos los tiranos. Y porque en el cuerpo andrógino —por degenerado y regenerado— de Lorenzo de Médicis está la insatisfacción absoluta por un "yo" que nos han hecho perder, además del ejemplo de una liberación.

Como Jurado de la Parra, Amestoy ha adaptado la macroestructura del texto: su obra está divida en dos actos ("Acto Primero" y "Acto Segundo"), el primero con diez escenas (de la "escena primera" a la "décima") y el segundo con catorce (de la "primera" a la "decimocuarta"). El contenido del texto, en consonancia, también ha sido adaptado. No obstante, en su caso, Amestoy optó por una puesta en escena muy diferente, por lo que las adaptaciones introducidas en el nivel textual son bastante diferentes de las de la primera traducción representable publicada en castellano.

Para esta representación se empleó una puesta en escena abstracta, para la cual rescató el uso de las escaleras (a la usanza de las puestas en escena de vanguardia propuestas por Craig a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX), a las que se le añadieron alusiones a la arquitectura florentina. El director recurrió también, incluso, a la antigua tradición de emplear a una actriz para representar al personaje de Lorenzo.

Esta puesta en escena facilitaba que Amestoy recuperara para la traducción de la obra la presencia de los personajes secundarios. A su vez, esto le permitió, no solo emplear al pueblo de Florencia como personaje colectivo, sino también rescatar la escena censurada en 1853 bajo el Segundo Imperio. A cambio, ha eliminado por completo la intriga de los Cibo, de manera que Luisa Strozzi pasa a convertirse en el interés amoroso pasajero y no recíproco del Duque. También ha añadido algunos fragmentos propios, como el monólogo de inicio (pronunciado por Lorenzo) y el de cierre (pronunciado por Felipe). De esta manera, las tres intrigas se reducen a dos; pero se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

refuerza tanto la intriga de los Strozzi, gracias a la nueva dimensión del personaje de Luisa (cuya personalidad adquiere cierta similitud con la del resto de su familia de revolucionarios), como la explícita representación de Florencia como pueblo tiranizado, no ya solamente por un gobernante cruel y despótico, sino también por la indolencia acomodada de aquellos en quienes el pueblo ha depositado su confianza para, llegado el momento, actuar en su nombre: los mismos republicanos tibios contra quienes ya cargaba Musset.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un *Lorenzaccio* con el que Amestoy pretende reflejar el clima emocional de la España de los años finales del franquismo, en el que también predominaba esa sensación de impotencia, provocada por un sistema social absolutamente corrupto que "el pueblo [sostiene] sobre sus espaldas" (Musset, 1982: 15), y que cristalizó en el hecho de que algunos de sus paisanos llegasen a considerar la violencia como un recurso legítimo para alcanzar sus fines a pesar de su poderosa vertiente autodestructiva, como el mismo Amestoy da a entender también en el prólogo de su traducción (Amestoy, 1982: 7-8):

> El trasunto de aquel adelantado del "terrorismo" contemporáneo nos refleja las obsesiones del Musset de veinte y pocos años: el desbordamiento de las libertades en aras del más radical de los desarrollos individuales, el enfrentamiento constante con una realidad instituida y, por último, el reinado de la utopía y de lo imposible.

A pesar de tratarse de una representación ya cercana a nuestros días, no existe mucha documentación académica sobre esta versión del drama mussetiano. Sí podemos contar, no obstante, con los comentarios de la crítica sobre la representación, que aluden sobre todo a la actuación del reparto y la puesta en escena y, por lo tanto, nos proporcionan datos sobre la acogida que tuvo el espectáculo. La crítica de la obra publicada en el periódico *El País* unos días más tarde, se refiere a ella como una "confusión", si bien explicitaba que había tenido una buena acogida por parte del público (Haro, 1982):

> *Lorenzaccio* fue siempre una obra pesimista, aunque se haya intentado a veces atenuar ese pesimismo: la versión de Amestoy lo acentúa, y la dirección de Corencia lo subraya. Son actitudes lícitas en la revisión de los clásicos, y parecen corresponder con una determinada visión de nuestra actualidad.
>
> No todo queda claro en esta representación. El compendio obligatorio lo dificulta; sobre todo si al compendiar no se reduce el número de personajes, sino que se llena con ellos el escenario, dejándoles a veces congelados, obligándoles otras a entradas y salidas tumultuarias y realizadas sin ningún entusiasmo. [...]
>
> La necesidad de mantener un solo decorado se suma a esa confusión y obliga a movimientos falsos de los personajes para simular una traslación en el espacio y en el tiempo que no están suficientemente resueltas. La acción se carga en el personaje principal,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en el héroe-antihéroe, en la patética figura de Lorenzaccio. Victoria Vera tiene dificultades para encarnarlo [...].

Los otros personajes están tratados en un plano demasiado secundario, demasiado a su servicio y aunque entre ellos haya actores con categoría escénica acreditado [sic] —como Carlos Ballesteros o Maruchi Fresno, por ejemplo— se desdibujan.
El conjunto del espectáculo tiene a veces momentos brillantes, un cierto calor de espectáculo (con figurines acertados, a veces demasiado audaces) y una posibilidad de tránsito de los grandes temas escritos por Musset. En la representación del sábado por la tarde hubo un abundante público que aplaudió con vigor a todos.

En el diario *ABC* podemos encontrar otra crítica de la representación, que coincide en varios aspectos con la publicada en *El País*, aunque es mucho más prolija y concreta (López, 1982: 71):

[Amestoy] ha operado un delicado trabajo de adaptación para reducir los cinco actos torrenciales de Musset a dos partes ajustadas a las exigencias horarias de nuestro teatro y a la impaciencia del español sentado que prefiere en los dramas la acción a la reflexión. La trama esencial queda bien resumida; los caracteres, sobre todo el del protagonista, son iluminados por toques más densos que los del original, en donde la extensión permitía emitir muchos datos biográficos aquí apenas insinuados. Usa Amestoy una forma coloquial levantada, levemente hipostasiada en relación con lo que hoy se lleva, pero con menos melena romántica, lo que la acerca al gusto de este tiempo, y en ese aspecto ha hecho un encaje de difícil y válidas randas verbales. […]

El texto ha sido fijado con energía, lo que revela un generoso despliegue de estudio y trabajo, pero el instrumental de la actriz [Victoria Vera] es insuficiente. A su lado, Carlos Ballesteros posee una fuerza, una capacidad de identificación con el Alejandro de Médicis que desborda a la actriz en todas sus escenas. Junto a esta interpretación masculina solidísima, Javier Loyola bascula hacia una interpretación shakesperiana de Felipe Strozzi y penetra así en el mundo sobresaturado producido por la dirección de Corencia, al que le falla el conjunto que aparece más en el grito que en la declamación altamente dramática, con voces deficientemente encuadradas y, en muchos casos, de hiriente sonoridad.

[...] El machismo del texto deja a las actrices en la sombra. Son pálidos muebles humanos en el desarrollo del drama.

[…] Aquí, Pedro Moreno ha abarrocado el movimiento de las escaleras y añadido unas alusiones corpóreas a la belleza de la arquitectura de la Florencia Medicea, que enturbian un tanto, la violenta, la libertad espacial del autor.

El esfuerzo es respetable. El logro, menor. No obstante, hay escenas muy bien dibujadas y merece la pena esta muy tardía versión del "Lorenzaccio" [sic] de Musset, ya que dignifica un teatro que lleva algún tiempo complaciéndose en traducciones injustificables, en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> desorientadas búsquedas del éxito por el oportunismo o la vulgaridad. "Lorenzaccio" debe ser vista por cuantos amen la poesía y el teatro.

En estos fragmentos, extraídos de dos periódicos de amplia tirada (el *ABC* es de alcance nacional; *El País* cuenta, además, con ediciones en varios países de América, incluido Brasil), podemos leer que, a pesar de que el estreno de la obra fue un éxito, la crítica no fue particularmente buena: aunque en su conjunto la consideró bastante lograda, y se destaca la labor adaptativa de Amestoy, no la encontró particularmente notable. *El País* le reprochó, en cierto modo, la distancia que había tomado de la versión original, y ambos periódicos coinciden respecto a los defectos en la puesta en escena, desde el decorado hasta la interpretación de los actores, pasando por la dirección de Corencia, en la que descargan la mayor parte de la responsabilidad de este éxito parcial. De ahí que no se encuentre entre los estrenos más aclamados de Amestoy, y que haya pasado a ser mencionada solamente de manera ocasional como uno de los primeros pasos de su autor en el mundo del teatro o su incursión en el mundo de la traducción, un título que se pierde a menudo en su larga carrera como dramaturgo, entre obras y representaciones de mayor éxito y calado.

Por lo tanto, actualmente, *Lorenzaccio* sigue siendo casi un desconocido en las tablas españolas, como si esta única puesta en escena hubiera servido para cerrar definitivamente las puertas a futuras representaciones de la obra, al contrario de lo que hiciera la de Artois. Como si, en lugar de demostrarnos que representar *Lorenzaccio* es posible, el proyecto de Amestoy hubiera contribuido a confirmar que no lo es.

En la siguiente tabla (Figura 4) exponemos los factores de la traducción de Amestoy que conciernen a nuestro análisis, distribuidos en la tercera columna del análisis textual de Nord.

TEXTO META 2	
Tipo de ODT	ODT4
FACTORES EXTRATEXTUALES	
Traductor	Ignacio Amestoy Eguiguren
Iniciador	• Ignacio Amestoy (Traductor) • Justo Alonso (Productor)
Receptor	Editorial MK
Destinatario	Lectores españoles.
Medio	Guion de una representación teatral.
Tiempo	Año 1982

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lugar	Madrid (España)
Motivo	Hacer llegar a los lectores españoles la representación teatral de la obra *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, dirigida por Antonio Corencia, que se estrenó en el Centro Cultural Villa de Madrid el día 22 de octubre de 1982.
FACTORES INTRATEXTUALES	
Tema	Rebeldía contra la decadencia y corrupción, tanto moral como espiritual y política.
Contenido	En el año 1536, Lorenzo de Médicis, alias "Lorenzaccio", antaño un estudiante idealista, se ha convertido en alcahuete personal de su primo, Alejandro de Médicis, que gobierna tiránicamente la ciudad de Florencia con el título de Duque, amparado por el Emperador y el Papa, con el objetivo de ganarse su confianza ciega y matarlo, para que los ciudadanos aprovechen el vacío de poder para reinstaurar la antigua república florentina. Desgraciadamente, al fingirse corrompido, ha acabado por corromperse de verdad; y ahora solo vive para llevar a cabo su largamente planeado asesinato. Su conspiración secreta se entrelaza con las acciones y las intrigas de otros aristócratas florentinos que desean influir en la política de la ciudad (la poderosa familia republicana Strozzi y el oscuro Cardenal), que acabarán por provocar su fracaso.
Composición	No procede.
Elementos no verbales	Portada de tapa blanda en colores negro, blanco y dorado, creada por Francisco Nieva.
Léxico	Vocabulario variado y culto, con abundantes alusiones históricas, religiosas, mitológicas y, más sutiles, a la situación política contemporánea. Empleo del voseo como tratamiento de prestigio en sustitución de usted.
Sintaxis	Escrita en prosa. Sintaxis compleja y rica.
Características suprasegmentales	Compuesta por dos actos (Acto Primero, diez escenas; Acto Segundo, catorce escenas).
FUNCIÓN	Realizar una crítica de la situación política y social de la España contemporánea por medio del texto de Musset.

Figura 4. Análisis de la traducción de Amestoy

6.3. Santiago Rodríguez Santerbás: una obra de teatro para ser leída

Como ya estaba empezando a preverse desde la época de la posguerra, el teatro se ha convertido, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, en un tipo de ocio particularmente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

minoritario en España, situación que ha afectado perceptiblemente tanto a la publicación de textos teatrales como a su traducción.

En nuestro artículo "Musset, *Lorenzaccio* y la Monarquía de Julio: contextos de creación y recepción de un drama histórico" (Toledo, En prensa), ya expusimos el particularmente desalentador panorama que se nos presenta en la entrevista de María Enguix Tercero a la traductora Carla Matteini Zaccherelli, publicada en la revista *Trans* en el año 2008. Para ella, el teatro ha perdido hasta tal punto su condición de espectáculo de masas que ha dejado de ser considerado comercial, por lo que las editoriales suelen ser reticentes a publicarlo. Además, no suelen editarse las transcripciones o los guiones de las propias representaciones, por lo que incluso los lectores interesados tienen dificultades para acceder a textos teatrales que no se consideren clásicos (Enguix, 2008). En lo que respecta a los espectáculos, el teatro ha pasado finalmente de ser un espectáculo de masas a convertirse en un fenómeno considerado como inaccesible por una gran parte de la población, según revela el estudio de mercado realizado por *We are testers* y publicado en 2018 con el título "Estudio de mercado sobre el consumo de teatro en España: ¿un drama o una comedia?". Este pretende responder a preguntas sobre la frecuencia de asistencia (un 42 % de los encuestados asiste al teatro entre dos y cuatro veces al año; seguidos de cerca por un 41 %, que acude al teatro solo una vez al año), y las preferencias en cuanto al género (el que ya podríamos considerar como tradicional favorito en España sigue siendo la comedia, con un 88 %, seguido por los musicales, con un 58 %, y los monólogos, con un 55 %). A la pregunta sobre las razones por las cuales no se va al teatro, el resultado obtenido fue el siguiente (León, 2018):

> En cuanto a la razón principal por la cual la gente no va al teatro, el motivo principal para no asistir a obras teatrales es un **elevado precio;** de hecho, el 60% [sic] marcó esta razón como una de las principales. Para plantear esta cuestión, optamos también por una pregunta de respuesta múltiple para que los encuestados señalaran si hay más de una razón que les limita su asistencia al teatro.
>
> A esta razón le siguen de cerca que se prefieran **otras opciones de ocio como el cine o los eventos deportivo**s, con un 47% [sic] de respuestas, y el hecho de que no se publicite y no se conozca la oferta con un 46% [sic] de respuestas.
>
> Por último, un 29% [sic] piensa que una de las razones principales es que en España no hay cultura de ir al teatro.

Nos encontramos, por lo tanto, con que el porcentaje de encuestados que manifiesta considerar el teatro como fuera del alcance de sus capacidades adquisitivas es mucho más alto que el de los que declaran no tener interés por él. Este porcentaje, a su vez, está bastante reñido con el de encuestados que declaran que, debido a su presencia más bien escasa en los circuitos habituales de publicidad,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no suelen tener conocimiento de la existencia de estos espectáculos. De ahí que Jerónimo López Mozo resumiera la cuestión con este pesimista aforismo en su artículo "La invisibilidad del teatro español actual": "El hecho es que el público nos ignora. No digo que nos rechaza, porque solo se rechaza aquello que previamente se conoce" (López, 2002). La aparente indiferencia del público respecto al teatro condiciona, a su vez, la decisión de las editoriales respecto a la edición de los textos y, desde luego, la producción de obras dramáticas traducidas de todo tipo.

Esta situación descrita como precaria, tanto en lo que respecta a la publicación de los textos como de los espectáculos, tanto en su lengua original como traducidos, contrasta con los datos ofrecidos por el *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales* correspondiente al año 2018, el teatro acumula el 93,5 % de las representaciones de artes escénicas, el 88,4 % de sus espectadores y el 87,1 % de la recaudación. En el mismo documento, se indica que estas cifras, pese a seguir siendo más bajas que las recogidas en 2008, son más altas que las recogidas en el año 2017 con respecto al 2016 (Fundación SGAE, 2018). En este mismo sentido, un mero vistazo a las carteleras nos revela la existencia de una gran variedad de proyectos teatrales, con diferentes temáticas y tendencias a las que se aplican todo tipo de innovaciones técnicas. Este desajuste entre la oferta y la demanda del teatro, en el más puro sentido comercial, podría implicar que nos encontramos en una época de cambio de tendencia en lo que respecta el teatro, que podría recuperar parte de la popularidad perdida a lo largo del último siglo.

Esta gran diversidad en cuanto a la creación de textos teatrales se manifiesta claramente en el hecho de que, actualmente, conviven dos tendencias traductológicas en lo que respecta al teatro, de las que ya hemos hablado en el Capítulo 1: las teorías y estrategias traductológicas enfocadas a la puesta en escena, cuyo máximo exponente sería el fenómeno del traductor a pie de escenario (ODT3), y las teorías neoliterarias. Así pues, encontramos tanto teóricos y traductores que consideran necesario traducir las obras dramáticas obedeciendo a unas estrategias traductológicas similares a las de cualquier texto literario, a fin de que las ODT envejezcan lo más lentamente posible, como traductores que consideran que cada representación debe contar con una traducción propia y específica, a modo de concretización final, obedeciendo a las especificidades de cada puesta en escena, y no consideran un problema la necesidad de retraducir los textos cada poco tiempo (Citado por Enguix, 2008).

En cuanto a *Lorenzaccio*, permanece ignorada por completo en lo que respecta a su dimensión de espectáculo teatral y solo suele ser traducida para su edición. Desde la representación de Amestoy y la publicación del guion de la versión de Corencia nos encontramos con otras dos versiones en castellano, una publicada en 1985, traducida por Carmen Vian (Editoriales Club Internacional del Libro, Marketing Directo, S.L.), y otra en 1996, traducida por Florentino Heras Díez, en cuya labor paratextual colaboraron Francisco Ramón Trives y Servilio Heras Díez

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Editorial Club Universitario). La traducción de Santerbás ha sido seleccionada como muestra para aplicar nuestra metodología por reunir tres condiciones que nos han resultado relevantes para el estudio: no solo es la traducción en castellano íntegra editada en España más reciente, sino que también se puede considerar que se inscribe en el marco de las teorías neoliterarias de traducción de teatro; además, la colección Letras Universales de la editorial Cátedra, de la que forma parte, es de reconocido prestigio por la calidad de sus traducciones.

Además de traductor, Santiago Rodríguez Santerbás es escritor, aunque su presencia en la literatura académica sea particularmente escasa. Las causas de este olvido, según podemos leer en el artículo "Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás", de Leonardo Romero (2008), por desgracia, resultan tan habituales como difusas (Romero, 2008: 273-274):

> El análisis de cada una de las causas que han motivado o que siguen produciendo los aludidos vacíos me llevaría muy lejos del propósito que guía las páginas que siguen, dedicadas a exponer la obra literaria de un escritor actual que, como otros muchos, es un mero nombre en las listas al uso de novelistas españoles del último cuarto de siglo XX, a pesar de que su obra publicada es una original y valiosa contribución al progreso del género. El porqué haya sido así, puede obedecer a muchos motivos, entre los que no se me ocultan los tropismos profesionales que conducen a críticos e historiadores a repetir esquemas interpretativos en los que las "tendencias" y los nombres habituales ofrecen un cómodo decir para quienes prefieren transitar por caminos ya rodados.
>
> El silencio crítico que se ha cernido sobre Santiago Rodríguez Santerbás [...] es análogo al olvido o la rapidez con los que son despachados en repertorios informativos, panoramas y libros de consulta otros valiosos narradores de una edad próxima a la suya.

Nuestro traductor nació en Burgos en 1937, en una familia titular de una editorial de libros escolares. A lo largo de su nutrida carrera ha publicado numerosas obras narrativas y ensayísticas, así como una obra teatral propia —*La doncella y el unicornio*, publicada en 1989—, y ha trabajado escribiendo artículos como colaborador en la revista *Triunfo*, así como en periódicos de tirada regional —*El Norte de Castilla* y *El Diario de Burgos*—, en calidad de crítico artístico. No obstante, según Romero, solo sus amigos y colegas de profesión han escrito y comentado sobre su obra —como el prólogo de Miguel Delibes a su *Jorobita* en 1960—, a pesar de que sus relatos cortos han quedado a menudo en buena posición en concursos literarios.

Como ya hemos comentado a lo largo del epígrafe, era habitual encontrar en los autores de posguerra un deseo persistente de evasión, generalmente gracias a la lectura y los viajes; este es, precisamente, el caso de Santerbás, como se puede apreciar en las alusiones al respecto a lo largo de su producción literaria. *La doncella y el unicornio*, su única obra teatral conocida, está caracterizada por reflejar la "idea del libro bello como un arte total" (Romero, 2008: 275). Aunque no podemos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dejar de observar que muchas de sus obras narrativas, como *Tres pastiches victorianos* (1981) y *La vuelta al mundo en ochenta mundos* (1982), nos revelan su predilección por el culturalismo, en el marco de esta tesis nos resulta más interesante incidir en el hecho de que los materiales paratextuales que se incluyen a menudo en las ediciones de sus obras, entre las cuales contamos sus traducciones, suelen estar elaborados por él mismo.

Queremos destacar sus propuestas para editoriales reconocidas por su material escolar, cuando no íntegramente dedicadas a este sector. Desde 1980, entre sus traducciones desde el inglés y desde el francés, encontramos varias versiones de *A Christmas Carol* realizadas para Alianza Editorial —*Canción de Navidad: villancico en prosa o cuento de navideño de espectros*, editada en 2011— y Anaya —*Canción de Navidad = A Christmas Carol*, una edición bilingüe también de 2011—, así como varios textos teatrales traducidos para la editorial Cátedra, entre los que encontramos *Chatterton* (de Alfred de Vigny, editada en 2016), *Teatro de Clara Gazul* (de Prosper Merimée, editada en 2013) y, precisamente, *Lorenzaccio* (editada en 2012).

Esta traducción de la obra mussetiana ha sido publicada en la colección de literatura y teatro extranjeros de la editorial Cátedra, Letras Universales. Su política editorial en cuanto a traducciones parte de la premisa de que el texto original debe ser trasladado al castellano todo lo literalmente que sea posible sin comprometer su sentido. Esta es una de las razones por las que estas ediciones suelen estar acompañadas de un nutrido y exhaustivo paratexto que permita profundizar en el contexto de origen de la obra. Resulta particularmente revelador que la obra esté incluida en el catálogo de la editorial de 2017 bajo el epígrafe "Literatura en lengua francesa"; así como que, tal y como se puede comprobar visitando su sitio web, la editorial no cuente con ninguna colección especializada en la publicación de teatro. Esto implica que las obras de teatro editadas por Cátedra se perciben abiertamente como textos literarios según la política editorial, junto con la narrativa y la poesía, en lugar de como textos orientados necesariamente a una puesta en escena, lo cual explica la estrategia de partida adoptada en lo que respecta a la edición de traducciones.

Esta perspectiva convierte esta colección en una fuente muy adecuada para el estudio de estas obras desde una perspectiva académica y, en el caso del teatro, en función de los intereses al respecto del eventual director de la puesta en escena, para trabajar con ellas en el ámbito del teatro profesional; si bien otros directores de escena podrían considerarlas como obras irrepresentables, que requieren un importante trabajo de concretización para su puesta en escena.

Elaborado íntegramente por Santerbás, el paratexto de *Lorenzaccio* consta de una introducción con varias secciones —"El mal del siglo", "El hijo del siglo", "De Lorenzino de Médicis a *Lorenzaccio*" y "*Lorenzaccio* en escena"—; una nota titulada "Esta edición", en la que Santerbás explicita la estrategia a la que se ha adherido para la traducción de los nombres de los personajes, los títulos de las obras mencionadas y los tratamientos empleados por Lorenzo para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dirigirse a sus interlocutores (*Lorenzaccio*, 2012); una bibliografía y varios apéndices —en los que se han incluido las escenas suprimidas, la escena histórica cedida a Musset por George Sand, *Una conspiración en 1537,* y el fragmento de la *Historia florentina*, de Benedetto Varchi, en el que ambos se inspiraron para crear *Lorenzaccio*—. También cuenta con un total de 183 notas a pie de página para *Lorenzaccio*, a las que debemos sumar las 103 de la Introducción, las 10 de las escenas suprimidas, las 70 de *Una conspiración en 1537* y las 23 del fragmento de la *Historia florentina.*

Se podría considerar, por lo tanto, que la traducción de Santerbás recupera el fundamento principal de la obra original de Musset, puesto que ha sido realizada con el objetivo principal de que el eventual lector castellanohablante pueda acceder a la obra con una perspectiva lo más similar posible a la de los lectores de la versión original; además, para garantizar al lector del texto meta un conocimiento profundo del contexto que lo ayude a comprender la obra en profundidad, aporta también un abundante paratexto.

Por lo tanto, actualmente, *Lorenzaccio* ha perdido por completo su dimensión escénica en España; es considerada, como siempre la consideró su propio autor, teatro para ser leído.

En la siguiente tabla (Figura 5) exponemos la tercera columna del análisis textual de Nord con los factores que consideramos oportuno tener en cuenta para el análisis textual de la traducción de Santerbás.

TEXTO META 3	
Tipo de ODT	ODT1
FACTORES EXTRATEXTUALES	
Traductor	Santiago Rodríguez Santerbás
Iniciador	Editorial Cátedra
Receptor	Editorial Cátedra
Destinatario	Lectores y estudiosos castellanohablantes.
Medio	Impreso.
Tiempo	Año 2012.
Lugar	Madrid (España)
Motivo	Poner a disposición del lector castellanohablante una versión íntegra en castellano de la obra *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset.
FACTORES INTRATEXTUALES	
Tema	El desencanto y el hastío existencial ante el estancamiento, la decadencia y la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	corrupción, tanto moral, como espiritual y política (“el mal del siglo”)
Contenido	En el año 1536, Lorenzo de Médicis, alias “Lorenzaccio”, antaño un estudiante idealista, se ha convertido en alcahuete personal de su primo, Alejandro de Médicis, que gobierna tiránicamente la ciudad de Florencia con el título de Duque (amparado por el Emperador y el Papa, de quien es pariente), con el objetivo de ganarse su confianza ciega y matarlo, para que los ciudadanos aprovechen el vacío de poder para reinstaurar la antigua república florentina. Desgraciadamente, tras varios años fingiéndose corrompido, ha acabado por corromperse de verdad; y ahora solo vive para llevar a cabo su largamente planeado asesinato. Su conspiración secreta se entrelaza con las acciones y las intrigas de otros aristócratas florentinos que desean influir en la política de la ciudad (la poderosa familia republicana Strozzi y la marquesa Cibo, manipulada por su cuñado, el Cardenal), que acabarán por causar inadvertidamente el fracaso total de su empresa.
Composición	Introducción y apéndices, en los que se incluyen las escenas eliminadas o censuradas de la versión original, un fragmento de la *Historia florentina* (Benedetto Varchi) y *Una conspiración en 1537*, de George Sand. 389 notas a pie de página con información complementaria.
Elementos no verbales	Ilustraciones con dibujos, fotografías y cartelería relacionada con Alfred de Musset y su obra.
Léxico	Vocabulario variado, culto y lírico, con abundantes alusiones históricas, religiosas y mitológicas. Empleo del voseo como tratamiento de prestigio en sustitución de usted.
Sintaxis	Escrita en prosa. Sintaxis compleja y rica.
Características suprasegmentales	Compuesta por cinco actos divididos en escenas (Acto I, seis escenas; Acto II, siete escenas; Acto III, siete escenas; Acto IV, once escenas; Acto V, siete escenas). La longitud de las tiradas está asociada, a menudo, al carácter de sus personajes; el número de monólogos está vinculado al desarrollo del mundo interno del personaje en cuestión.
FUNCIÓN	Que los lectores, espectadores y estudiosos castellanohablantes de la obra puedan acceder a esta con una perspectiva lo más similar posible a la que poseen los lectores del texto original.

Figura 5. Análisis de la traducción de Santerbás.

Como podemos comprobar examinando el último epígrafe del capítulo, que hemos consagrado a la reconstrucción de los contextos de las traducciones de *Lorenzaccio* con las que hemos decidido trabajar, cada obra tiene su propio horizonte traductivo y su propio proyecto de traducción, y cada traductor tiene su propia posición traductiva.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el caso de Jurado de la Parra, escritor que importaba teatro extranjero para una sociedad en la que el teatro (nacional y foráneo) era de consumo habitual, así como las ideas políticas procedentes del resto de Europa que consideraba necesarias para el progreso del país, con la esperanza de que el primero vehiculara las segundas (puesto que la mayor parte del público al que deseaba instruir era iletrado), nos encontramos con un horizonte raso, ya que se trata de la primera traducción al castellano. El proyecto de traducción consiste en la elaboración de una versión de la obra que pudiera causar impacto en un público con exigencias muy dispares en lo que respecta al teatro según su posición social y que exigía el uso de decorados figurativos, además de que la obra estuviera ubicada en un espacio y un tiempo más o menos cercanos a su realidad para poder acogerla.

En el caso de Amestoy, dramaturgo y periodista que no ha sido asiduo a la traducción como vía profesional, además de particularmente comprometido con la labor de denunciar el estado de precariedad, cuando no directamente la ausencia, de los derechos y libertades en España, particularmente, en el País Vasco, tras varias décadas de dictadura, nos encontramos con un horizonte confuso. La obra ya había sido traducida anteriormente con diferentes propósitos, pero sin que ninguna de esas versiones llegase a tener el calado suficiente como para llegar a marcar tendencia. En la sociedad que constituye el público de la obra, la capital de la España de la Transición, el teatro se está convirtiendo poco a poco en un espectáculo minoritario, elitista; pero la situación sociopolítica del momento se percibía en aquel entonces como convulsa e inestable, de manera que el público potencial resulta particularmente susceptible a las obras con contenido político. Debemos recordar, además, que el estreno tuvo lugar en un espacio inaugurado hacía poco tiempo, el Centro Cultural Villa de Madrid, en el que ya se habían estrenado otras obras novedosas o de contenido crítico recientemente. La obra de Alberto Miralles *Céfiro agreste de olímpicos embates*, por ejemplo, contiene una denuncia de cómo el teatro es manipulado sutilmente por los gobiernos debido a la necesidad del sector de ser subvencionado. Por lo que podemos considerar que la situación en la que se encuentra esta versión de la obra es diametralmente opuesta a la que se daba en el caso de la de Jurado de la Parra. Mientras que la versión de 1919 pretendía abarcar un público particularmente grande, pero con una intención crítica que chocaba con sus expectativas de ocio, la versión de 1982 estaba dirigida a un público bastante escaso, pero que estaba predispuesto a acogerla.

En el caso de Santerbás, escritor con experiencia en el mundo editorial, nos encontramos con un horizonte traductivo ambiguo, en el que la producción de textos y espectáculos teatrales se encuentra constreñida más por la ausencia de público lector y espectador que por las tendencias escénicas de las obras, por otra parte, muy variadas, en el que la obra teatral de Musset, en general,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y *Lorenzaccio*, en particular, siguen pasando prácticamente desapercibidas. Por otro lado, estamos ante una editorial de prestigio reconocido cuya política traductológica es claramente neoliteraria.

El horizonte traductivo de *Lorenzaccio* en España nunca ha estado muy marcado por las traducciones anteriores, ya que la obra no ha contado nunca con la acogida suficiente como para que se definiera una tendencia concreta en atención a su público: es una obra que, excepto en lo que respecta a las traducciones para ser editadas (ODT1), se ha traducido únicamente en momentos concretos y para un propósito muy determinado, que es su puesta en escena. Ya sea por motivos relacionados con la censura o puramente comerciales, las versiones de Jurado de la Parra y Buded nunca llegaron a las tablas; el proyecto de Amestoy fue el único que triunfó en este aspecto. Se trata, por lo tanto, de un horizonte traductivo delimitado casi exclusivamente por las tendencias imperantes en cuanto a la traducción de teatro.

Este factor también determina sobremanera el proyecto de traducción que, como hemos podido apreciar, es diferente en cada uno de los tres casos, pero siempre está condicionado por las expectativas del potencial lector o espectador de la obra. En los casos de Amestoy y de la Parra, el objetivo final es conseguir que los respectivos públicos acepten y se sientan interpelados por una obra de teatro de contenido marcadamente político, mientras que el objetivo de Santerbás como traductor es poner un clásico de la literatura francesa a disposición del lector español castellanohablante, y deja en sus manos la decisión de usar el texto para su lectura, estudio o representación.

En cuanto a la posición traductiva de cada uno de los traductores, podemos encontrar una constante: aunque todos ellos se hayan dedicado también a otros campos relacionados con la elaboración de textos (periodismo, literatura en general, edición de libros), o (en el caso concreto de Amestoy) ni siquiera se tenga constancia de que se hayan dedicado de manera habitual a la traducción, todos ellos han ejercido como dramaturgos antes de entrar en el mundo de la traducción. Se trata, por lo tanto, de traductores que forman parte del mundo del teatro, de manera esporádica o habitual, y que tienen o han tenido como principal fuente de ingresos la creación de textos propios, si bien en un momento dado de su carrera optaron por traducir textos teatrales. Se trata, por lo tanto, de autores traductores y no de traductores que han acabado siendo también autores. De ahí que, aunque con contextos sociales y públicos meta muy diferentes, la posición traductiva de los tres traductores sea, en esencia, similar. En los tres casos se contempla la traducción como una herramienta para la transmisión textual interlingüística, con el objetivo final de poner los textos a disposición de un público meta en concreto, postura que encaja con el criterio de funcionalidad en el que hemos fundamentado nuestras hipótesis y metodología.

Esta información sobre los autores de cada una de las traducciones y sus posibles intenciones a la hora de su elaboración, a la que hemos accedido, en parte, mediante la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reconstrucción de los respectivos contextos de creación, deberá ser tenida en cuenta a la hora de analizar las obras a nivel microtextual, para cerciorarnos de que estas se ciñen al proyecto de traducción y poder emitir una crítica fundada.

Una vez realizados los análisis a nivel macrotextual, es decir, una vez terminadas las tres primeras fases de la metodología propuesta, pasaremos a la cuarta fase: el análisis comparativo a nivel microtextual.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

V. *LORENZACCIO* EN CASTELLANO: ÉTICA Y POÉTICA

Por los motivos descritos más arriba, resulta particularmente difícil realizar una selección de fragmentos representativos de *Lorenzaccio* para su análisis. No solo es una obra particularmente densa, en la que cada diálogo, monólogo y tirada posee una inmensa carga sémica, sino que, además, cada una de sus versiones se creó para un público que exigía una traducción con características muy diferentes. Puesto que cada una de ellas buscaba establecer una relación con los receptores de diferente naturaleza, los procesos de concretización que dieron como resultado cada una de las tres versiones con que hemos decidido trabajar supusieron diferentes adaptaciones del texto (fragmentos suprimidos o resumidos, desplazados o añadidos, reinterpretación o eliminación de personajes, etc.), de manera que cada una de ellas constituye un texto meta, en gran medida, muy diferente tanto del original como de todas las demás traducciones seleccionadas.

Sin embargo, esta situación no implica que el método del análisis comparativo no pueda funcionar con nuestra investigación, antes al contrario. No solo porque, como podemos leer en la descripción de la metodología que hemos aportado en el capítulo correspondiente, no es necesario ni particularmente deseable que los fragmentos que se van a cotejar estén perfectamente equiparados unos con otros, de manera que se pueda apreciar el funcionamiento de los textos en todas las direcciones; sino también porque estas disparidades entre los fragmentos más o menos homólogos nos permitirán estudiar la conexión entre los diferentes factores intratextuales (analizables desde el nivel macrotextual y el nivel microtextual) y extratextuales de las obras, y alcanzar conclusiones sobre ellas que se nos escaparían si pretendiéramos comparar fragmentos completamente equiparables. De ahí que hayamos decidido incluir en nuestra selección algunos de los fragmentos más difíciles de equiparar, e incluso algunos que carecen por completo de homólogo en alguna de las otras versiones.

De cada una de las versiones se han seleccionado cuatro situaciones diferentes, excepto de la traducción elaborada por Amestoy, que se han seleccionado cinco, debido a las particularidades de esta versión en concreto, con lo cual contamos con quince situaciones en total, a las que hemos considerado oportuno sumar una comparación entre las relaciones de personajes. Cada una de las muestras ha sido seleccionada por diferentes motivos, que iremos desgranando a lo largo del capítulo. Asimismo, hemos optado por conservar el nombre de los personajes utilizado en la versión que estamos estudiando en ese momento. Por ejemplo, si estamos tratando sobre el personaje Catherine en la traducción de Santerbás, nos referimos a ella como Caterina; pero, si estamos aludiendo al personaje en la traducción de Amestoy, hablamos de ella como Catalina, ya que cada uno de los autores ha construido el personaje de manera diferente. En el caso de los personajes identificados mediante un nombre común, nos referimos a ellos sistemáticamente en castellano, a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

menos que hayan sido traducidos de maneras diferentes, en cuyo caso actuamos de la misma manera que con los nombres propios.

Para poder establecer un orden sistemático en el análisis de los diferentes fragmentos, hemos optado por emplear como criterio el lugar que ocupan en la cadena de concretización. Así pues, empezaremos por analizar los fragmentos seleccionados de la ODT1 elaborada por Santerbás (Texto Meta A, en adelante TMA), continuaremos por los de la ODT3 de Jurado de la Parra (Texto Meta B, en adelante TMB) y terminaremos por los de la ODT4 de Amestoy (Texto Meta C, en adelante TMC). Además, tal y como exige el método, cada fragmento será comparado también con sus posibles homólogos en las otras dos traducciones (incluidos los casos en los que sea imposible equipararlos, que también serán analizados). Por lo tanto, este capítulo estará dividido en tres partes, una consagrada a cada traducción, que a su vez estarán divididas en cuatro, cada una de ellas consagrada a la comparación de la situación con cada una de sus homólogas, excepto en el caso del TMC, que reunirá bajo un mismo epígrafe varias situaciones de características similares. Los fragmentos de texto seleccionados se dispondrán en tablas para facilitar la confrontación, empleando diferentes colores para marcar las observaciones críticas y las eventuales diferencias que se dan entre el TM y su TO, o entre los diferentes TM. No obstante, debido a la cantidad de espacio que ocupan estas tablas, hemos optado por ubicarlas en el Anexo 2 de la tesis, al que nos remitiremos reiteradamente a lo largo de nuestro análisis.

Con el fin de profundizar más y mejor en el contenido sémico de los textos, hemos optado por seguir la recomendación propuesta en la descripción de la metodología y emplearemos los métodos de análisis inmanente y actancial propuestos respectivamente por Barthes y Ubersfeld. Se trata, por lo tanto, de un análisis exhaustivo y, por esta misma razón, prolongado. Por ello, hemos optado por acotarlo en la medida de lo posible, limitándonos a analizar el nivel microtextual de los textos únicamente en las confrontaciones de los textos meta con el texto original. De este modo, en las confrontaciones de los textos meta entre sí solo examinamos el nivel microtextual cuando los elementos sean susceptibles de ser comparados por aparecer en varios de los textos meta. Por poner un ejemplo, en la cuarta escena del Acto IV del TMA, equiparable con la *scène IV* del *acte IV* del TO, la expresión *répondre de (ma langue)*[5] aparece traducida como "responder en" (mi propia lengua), a pesar de existir en castellano las construcciones equivalentes "responder de"[6] y "responder por"[7]. Se trata de un elemento microtextual de sumo interés para la crítica de esta traducción, puesto que la solución propuesta está basada en una confusión entre dos acepciones de la palabra "lengua" en castellano: el "[ó]rgano muscular situado en la cavidad de la boca de los

[5] "Répondre de = se porter garant pour quelqu'un, cautionner ses actes" (*Larousse*, s. d. : "Répondre").
[6] "15. intr. Asegurar algo haciéndose responsable de ello" (*DLE*, 2020: "Responder").
[7] "16. intr. Salir como fiador de alguien" (*DLE*, 2020: "Responder").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vertebrados y que sirve para gustar y deglutir, así como para modular sonidos" y el "[s]istema de comunicación verbal propio de una comunidad humana y que cuenta generalmente con escritura" (*DLE*, 2020: "Lengua"). De esta manera, no solo no está justificada, sino que tampoco se ajusta al proyecto de traducción, por lo que no es compatible con las premisas de Santerbás y, por lo tanto, tampoco adecuada. Sin embargo, está integrada en un breve fragmento de texto que ha sido completamente suprimido en los otros dos textos meta en castellano, por lo que solo está presente en la traducción de Santerbás. Por esta razón, a pesar de su relevancia como elemento microtextual, hemos optado por limitarnos a considerarlo únicamente como parte del elemento macrotextual del que forma parte y no abundar en él durante la confrontación entre sí de los tres textos meta, en la que nos limitamos a señalar que tanto Jurado de la Parra como Amestoy han optado por suprimirlo, al contrario que Santerbás, que, fiel a su propio proyecto de traducción, lo ha conservado.

En los siguientes epígrafes, exponemos la cuádruple confrontación de los textos.

1. Análisis actancial de *Lorenzaccio*: una aproximación sintáctica a la obra

El análisis inmanente es una herramienta sumamente exhaustiva, ideada para ser empleada en el nivel microtextual, así que no podemos aplicarla al texto completo en este trabajo. Por el contrario, no necesitamos aplicar el análisis actancial fragmento a fragmento, de manera que se lo aplicaremos, por separado, tanto al Duque (que es, junto con Florencia, el aglutinante de la acción) como a cada uno de los personajes que mueven las intrigas, a saber: Lorenzo (intriga de los Médicis), Piero (intriga de los Strozzi) y la Marquesa (intriga de los Cibo).

Ubersfeld propone un análisis actancial que emula el análisis sintáctico, en el que la acción que mueve la trama es siempre el deseo: la trama de la obra se construye y se mueve en torno a un Sujeto que, obedeciendo a un Destinador y en nombre de un Destinatario, desea alcanzar un Objeto, y esta empresa es apoyada por una serie de Adyuvantes y obstaculizada por una serie de Opositores (Ubersfeld, 1982). La densidad y complejidad argumentales de *Lorenzaccio* se manifiestan claramente en el hecho de que existan varios motores de la acción: varios de los personajes que actúan como Adyuvantes de los personajes principales son también personajes intrigantes, o se sitúan en diferentes posiciones al mismo tiempo dentro de un mismo esquema actancial, incluso los personajes principales ejercen, en un momento dado, como meros Adyuvantes u Opositores en una situación concreta. Por ejemplo: la Marquesa, Sujeto de su propia intriga, es uno de los Objetos del Duque en el esquema general de la obra y, al mismo tiempo, su Opositora.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.1. La intriga de los Médicis (I): el plan secreto de Lorenzo (véase Anexo 1.1)

Como puede observarse en el esquema actancial que proponemos en el Anexo 1.1, el Sujeto de la intriga principal es Lorenzo, y su Objeto es el Duque. El mismo Lorenzo identifica explícitamente, en su tirada de la tercera escena del *acte III*, a sus Destinadores: "[...] je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de ma patrie mourrait de ma main [...]. Il faut que je l'avoue, si la Providence m'a poussé à la résolution de tuer un tyran, quel qu'il fût, l'orgueil m'y a poussé aussi" (Musset, 1990: 199).

Lorenzo se considera destinado a ser el asesino de "uno de los tiranos de su patria", misión encomendada por el mismísimo Dios, por lo que este es su Destinador. Sin embargo, también reconoce que otro de los motivos que lo han impulsado a hacer su juramento es el orgullo, y esto implica que hay un segundo Destinador de su acción, que no es otro que él mismo. De la misma manera, el Destinatario de su deseo, esto es, aquello por lo que se dispone a asesinar al Duque, es la libertad de su patria, la ciudad de Florencia; pero también su propio orgullo, puesto que esta virtud (o vicio) es siempre un fin en sí misma. Cuando uno mismo es Destinador de los propios actos, también es el Destinatario. Este Destinatario se convierte, a medida que Lorenzo va transformándose en Lorenzaccio, en el único que realmente permanece hasta el final de la obra. Llegado el momento, Lorenzo comete el crimen solamente por sí mismo, por su propia libertad más que por la de su patria. Aunque sabe que Florencia está condenada, considera que todavía puede liberarse a sí mismo de la carga que ha contraído, y esta es su razón última para cometer el asesinato. Esta exaltación del yo, asociada al concepto de libertad, una libertad absoluta que tiene como reverso la pesada carga de la responsabilidad ante los propios actos (la noción del ser humano como ser libre y, por ello, esclavo de sus propias deudas), que es la que otorga al individuo la misma capacidad motora que a la divinidad, es uno de los tópicos genuinos del romanticismo.

Sus aliados son los Opositores al Duque, como podemos apreciar en el esquema del Anexo 1.1: la familia Strozzi y todos los republicanos que, a su vez, se amparan en ella; la ciudad de Florencia y, por supuesto, el propio Lorenzo. No obstante, Lorenzo es el alcahuete del Duque y Florencia es la ciudad que nunca se rebela contra este y se presta a satisfacer sus excesos (como vemos en la primera escena del Acto I, con el rapto de la joven burguesa vendida al Duque por su propia madre), de manera que se puede considerar que ambos son también Adyuvantes del Duque.

Por lo tanto, el esquema revela la complejidad de la situación de Lorenzo. Por un lado, es un agente doble por cuenta propia y, por lo tanto, tiene el control total de esa situación en concreto —"[...] sois certain, Philippe, que le buffle sauvage, quand le bouvier l'abat sur l'herbe, n'est pas entouré de plus de filets, de plus de nœuds coulants, que je n'en ai tissus autour de mon bâtard" (Musset, 1990: 200)—. Por otro lado, su enemigo cuenta con tantos verdaderos aliados como enemigos: el Duque se encuentra en el centro de la vorágine de odio y amor, tan protegido por sus Adyuvantes como atacado por sus Opositores; mientras Lorenzo solo cuenta para llevar a cabo su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

empresa con la ayuda momentánea de dos secuaces (el artista inmaculado y el espadachín indultado de la pena de muerte), a los que utilizará como meros medios para alcanzar su fin. Ambos son hechuras de sí mismo que representan las dos facetas de su compleja personalidad: el estudiante idealista y el asesino despiadado. Ninguno de ellos está al tanto de su secreto, el único personaje a quien se lo ha contado ha sido Philippe Strozzi, y lo ha hecho precisamente para que no se mezcle en el asunto, de manera que no pueden considerarse verdaderos Adyuvantes. En realidad, Lorenzo está completamente solo. Esto implica una identificación total del rol del Sujeto con un único personaje, que refleja una reivindicación de la individualidad del ser humano, otro de los tópicos genuinos del Romanticismo.

1.2. La intriga de los Médicis (II): el dominio del Duque sobre Florencia (véase Anexo 1.2)

El esquema actancial de la empresa de Lorenzo se comprende mucho mejor si se encadena con el esquema del Duque, que abarca una perspectiva más amplia: al tratarse Alexandre de Médicis de un gobernante, su esquema actancial incluye elementos que escapan a la capacidad de control de Lorenzo; estos factores, finalmente, acabarán por hacer fracasar su conspiración.

Según este enfoque, que exponemos en el Anexo 1.2, el Sujeto es el Duque y su Objeto la ciudad de Florencia. No se trata de un deseo de conservar algo que ya posee, sino de conquistar y expoliar un recurso sobre el que no tiene derecho: Alexandre de Médicis posee oficialmente el poder político sobre la ciudad, pero esta, imbuida de su tradición republicana, se le resiste —"Le peuple est mal habitué à la domination absolue [...]." (Musset, 1990: 150)—. Este espíritu de conquista también se manifiesta en su afán por obtener el acceso carnal a cuanta mujer florentina desee, de manera que el Objeto del esquema incluye también a la Marquesa, a Catherine y, a través de Salviati, a Louise. Sus Destinadores son, explícitamente, el Papa y el Emperador, sus padres biológico y político, respectivamente, que no aparecen en la obra, pero son constantemente nombrados como los dos grandes poderes que tiranizan la ciudad a través de su hijo, razón por la que lo han situado en el trono. Pero son los apasionamientos desaforados y la lujuria insaciable del propio Duque los que lo llevan a abusar de ese poder prestado para satisfacer sus apetitos, lo que podemos denominar como "Eros", concepto propuesto por Ubersfeld en *Lire le théâtre*, que implica, además de pasión amorosa o deseo sexual, el impulso de reproducción social (Ubersfeld, 1982). La coincidencia de Eros con el Papa y el Emperador en calidad de actante establece cierta identificación con estos: dos grandes poderes que personifican tanto la codicia (el afán de conquista) como el deseo de conservar a toda costa un determinado *statu quo*. De ahí que, mucho más que la ciudad de Florencia, esa ciudad sobre la que se supone que el Duque debe velar, pero que en realidad solo considera una fuente de recursos (económicos y sexuales) —como él mismo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

manifiesta despreocupadamente a la Marquesa, que intenta hacerlo pensar en el peligro que encierra esa actitud de cara a sus súbditos: "Je me souci de l'impôt; pourvu qu'on le paye, que m'importe?" (Musset, 1990: 209)—, los Destinatarios de la acción del sujeto sean el Papa y el Emperador; pero también el Duque mismo, que obtiene como rendimiento personal su propia satisfacción. Por lo tanto, el Duque aparece en el texto como un títere de dos grandes poderes superiores al suyo, como hechura de esos poderes; pero también queda patente que está satisfecho con este papel, por el que es abundantemente recompensado conforme a sus propios deseos (Musset, 1990: 210):

> DUC [à la Marquise] : "Tout cela me passe bien dans la tête, mais qu'est-ce que je fais donc de si mal? Je vaux bien mes voisins; je vaux, ma foi, mieux que le pape. […] Tu veux que je me révolte contre César — César est mon beau-père, ma chère amie. Tu te figures que les Florentins ne m'aiment pas — je suis sûr qu'ils m'aiment, moi. Eh ! parbleu, quand tu aurais raison, de qui veux-tu que j'aie peur?

Como ya hemos observado, no solo los roles de Adyuvantes y Oponentes se invierten dependiendo del Sujeto que tomemos para construir el esquema actancial de la intriga, sino que el rol de la ciudad de Florencia se encuentra dividido: en el esquema actancial que exponemos en el Anexo 1.2 se puede observar que es tanto colaboradora más o menos pasiva del expolio del Duque como enemiga de este. Por lo tanto, la ciudad tiene entre sus Oponentes, no solo a las hechuras del Duque (Giomo el Húngaro y Salviati) y a Lorenzo (encargado de procurarle presas que también es, en secreto, un Opositor) sino al Cardenal, en calidad de representante (también encubierto) del Papa y el Emperador. Finalmente, entre los Adyuvantes de Florencia están, además de los ya mencionados, la familia Strozzi al completo, que incluye también a Louise.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un esquema que evidencia el contenido político de la obra, además de la gran complejidad de la trama: una fuerte crisis social con fuertes visos de tiranía, como implican la presencia del Papa y el Emperador como Oponentes encubiertos de la ciudad además de como Destinadores y Destinatarios, esto último junto con el propio Sujeto, y el hecho de que Florencia sea, además de Objeto de deseo, Opositora (por parte de Louise, Catherine y la Marquesa, mujeres a las que el Sujeto desea tomar y que se le resisten) y Adyuvante.

No podemos terminar este análisis actancial sin observar que este esquema posee la particularidad de permanecer estable desde el principio de la obra hasta el final: incluso una vez asesinado el Duque, muertos Lorenzo y Louise y exiliados los Strozzi, sigue habiendo un Duque títere aspirando al poder sobre Florencia en nombre del Papa y el Emperador, protegido y enfrentado por y contra su propio pueblo. Es el reflejo de la gran tragedia de Lorenzo: efectivamente, nada de lo que ha hecho ha servido para nada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.3. La intriga de los Cibo: el sacrificio en vano de la Marquesa (véase Anexo 1.3)

Esta intriga está vinculada con la de los Médicis a través del personaje del Cardenal, que ejerce en ella como antagonista principal. La Marquesa, en cambio, solo está presente en la intriga principal en tanto Objeto de deseo del Duque, que no tardará en sustituirla por Catherine.

En este caso, como podemos ver en el Anexo 1.3, el Sujeto es la Marquesa, puesto que es ella quien ostenta la capacidad para mover la trama, y los Objetos de su deseo son Florencia y el Duque, que ella identifica para poder dar el paso de ser infiel a su marido —"Et pourquoi est-ce que tu te mêles à tout cela, toi, Florence? Qui est-ce donc que j'aime ? Est-ce toi? Est-ce lui?" (Musset, 1990: 174)—: el punto débil del Duque son sus pasiones (el Eros) —como el mismo Lorenzo sabe bien, razón por la que constituyen la base misma de su conspiración: "[...] pour devenir son ami, et acquérir sa confiance, il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies". (Musset, 1990: 200)—; porque tener acceso a las pasiones del Duque es tener poder sobre él, y tener poder sobre el Duque es tener poder político sobre Florencia, como bien ha deducido el Cardenal —"Qui sait jusqu'où pourrait aller l'influence d'une femme exaltée, même sur cet homme grossier, cette armure vivante?" (Musset, 1990: 170)—.

El deseo de la Marquesa tiene tres Destinadores, ninguno de los cuales es Eros (de hecho, el deseo de la Marquesa, como el de Lorenzo, es más bien tanático —que obedece a Tánatos, la pulsión de destrucción, en lugar de a Eros, la pulsión de creación— en el sentido social; puesto que aspira precisamente a detener el proceso de reproducción de la sociedad, no a reproducirlo): el Duque, que la asedia con declaraciones y amenazas constantes —"Ou vous serez à moi, ou vous aurez fait mon malheur, le vôtre et celui de nos deux maisons" (Musset, 1990: 150)— y a quien ella se ha resistido hasta la intervención del Cardenal; el propio Cardenal, quien la empuja sutilmente en esa dirección, y Florencia, que es el destinatario que finalmente pesa más, detrás del cual se acaba escondiendo el Cardenal, para camuflar su acto de manipulación —"Florence y gagnerai tant, ces bons maris n'y perdent rien!" (Musset, 1990: 150)—. Por ese motivo, como podemos ver al observar el esquema, Florencia es su único Destinatario. Por ese mismo motivo, la Marquesa es también una Opositora al Duque, desea la libertad de Florencia, pero a él solo lo desea en calidad de medio para alcanzar su fin. En este caso, el Marqués figura también como Opositor; pero no por razones políticas, sino en su calidad de esposo de la Marquesa, cuya ausencia temporal es la desencadenante de la intriga.

El único Adyuvante que figura como tal en este esquema es el Cardenal, que ejerce aquí un papel muy singular: es quien incita descaradamente a la Marquesa a ser infiel a su esposo por el bien de Florencia, así que ejerce como apoyo de las pretensiones del Duque por un lado y de impulsor de las de la Marquesa por otro, sin ser en realidad aliado de ninguno de los dos. Porque no debemos olvidar que es el representante oficioso del poder papal en la ciudad, y que todo lo que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hace obedece a los intereses de su verdadero señor; a quien, no obstante, tampoco es verdaderamente leal, puesto que su verdadero objetivo, a largo plazo, es acabar suplantándolo —"[LA MARQUISE] Vous espérez qu'un jour César vous devra bien réellement, bien complètement, l'esclavage de l'Italie, et ce jour-là —oh! Ce jour-là, n'est-il pas vrai, celui qui est le roi de la moitié du monde pourrait bien vous donner en récompense le chétif héritage des cieux" (Musset, 1990: 223)—. Esto significa que la Marquesa, al entregarse al Duque creyendo que así logrará atraerlo para su causa, en realidad está obedeciendo inadvertidamente a los designios de los dos grandes poderes a los que pretende enfrentarse, que operan en Florencia a través del Cardenal. Por lo tanto, la estratagema de la Marquesa está abocada a volverse contra ella desde su misma concepción.

1.4. La intriga de los Strozzi: la enemistad Strozzi/Salviati (véase Anexo 1.4)

Lo que más destaca en este esquema, que exponemos en el Anexo 1.4, es la omnipresencia de la familia Strozzi: es tanto el Sujeto como el Destinador, el Destinatario y el Oponente (junto con Lorenzo; que, en esta intriga, no lleva a cabo ninguna acción contra los Strozzi, llegando incluso a mostrar delante de ellos su verdadero rostro en varias ocasiones) mientras que el Duque y Salviati aparecen como Objetos y Adyuvantes de sí mismos. El deseo que mueve la acción es, como en la intriga de los Médicis, tanático, es decir, un deseo de destrucción.

Se podría pensar que, en realidad, el personaje que lleva el movimiento de la trama es Julien Salviati, puesto que es él quien insulta públicamente a Louise Strozzi, primero acosándola a la salida de la fiesta y luego tergiversando su reacción y burlándose de la familia delante de su hermano Léon, el prior de Capua. Sin embargo, Pierre Strozzi es quien da el paso de iniciar la venganza, incluso contra los deseos de su padre, Philippe, que no considera su honor menoscabado por un insulto que, según cree él, nadie se tomará en serio —"L'habitant d'un palais de marbre doit-il savoir les obscénités que le populace écrit sur ses murs? Qu'importe le propos d'un Salviati? Ma fille en trouvera-t-elle moins un honnête mari?" (Musset, 1990: 190)—. Desde ese momento, es Pierre quien desencadena todas las acciones, que arrastran consigo al resto de su familia: en respuesta al ataque de Salviati, es llevado a prisión junto con su hermano Thomas, su hermana es asesinada, y Philippe, descorazonado por la muerte de su hija, se exilia. Desde el momento en que se produce esta dispersión, nada de lo que él pueda hacer consigue sacar la trama del estancamiento: Philippe no aceptará atacar Florencia con ayuda del rey de Francia, y los desterrados se niegan a continuar con el plan sin la presencia de Philippe, de manera que la intriga acaba en una vía muerta; así que, a pesar de los esfuerzos de Pierre, la revolución ha fracasado. Por lo tanto, podemos considerar que ninguno de los Strozzi mueve realmente la trama por sí mismo, a pesar de que cada uno de ellos realice en un momento dado una acción concreta. No obstante, los hechos se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desencadenan por una acción de Pierre, de manera que se le puede considerar el brazo ejecutor de la acción: él encarna la pasión revolucionaria de los Strozzi, mientras que Philippe representa el ideario que la sustenta. Louise sería un trasunto de esa imagen de Florencia, virtuosa, orgullosa y constantemente en peligro de sucumbir a la corrupción de la que, en tanto republicanos, sus parientes desean protegerla.

Salviati, por el contrario, representa todo aquello a lo que la familia Strozzi se opone, el máximo exponente del florentino corrupto. Es una de las hechuras del Duque, tan libertino, cruel y corruptor como él. Acosa a Louise y luego miente sobre ella descaradamente, primero en público, para provocar a los Strozzi (pues lo hace tanto por el mero placer de destruir su reputación —"Un homme à moitié ruiné, vivant des générosités de ces Médicis, et marié comme il l'est à une femme déshonorée partout! Il voudrait qu'on dît de toutes les femmes ce qu'on dit de la sienne" (Musset, 1990: 158)—, como para provocar la ira del Prior de Capua, ofendiéndolo de la única manera que realmente lo puede herir: mancillando el honor de su hermana); más tarde, cuando está herido, ante el mismo Duque, para intentar hacer ejecutar injustamente a los dos hermanos Strozzi que han vengado el insulto —"Parce que j'ai dit que leur sœur était amoureuse de toi, mon noble duc. Les Strozzi ont trouvé leur sœur insultée, parce que j'ai dit que tu lui plaisais [...]" (Musset, 1990: 187)—. Además, las jóvenes a las que Salviati seduce deben yacer también con Alexandre de Médicis, lo que resulta el máximo exponente tanto de la tiranía voluntariamente asumida como de la corrupción moral, puesto que implica otorgarle voluntariamente al Duque un poder al que no tiene derecho —la posesión de las mujeres florentinas y, con ellas, de Florencia— a cambio de poder acceder él también a un poder al que no tiene derecho —la impunidad total para sus propias conductas libidinosas, es decir, el respaldo del sistema político corrupto para su propia corrupción moral—. Por esta razón, hemos asimilado al Duque al propio Salviati en calidad de Objeto; de manera que enfrentarse a Salviati no es solo enfrentarse a alguien amparado por el Duque, sino enfrentarse al Duque mismo. De ahí que la muerte de Louise, envenenada por un antiguo criado de la depravada esposa de Salviati como venganza por el ataque a su marido, sea elocuente en más de un sentido: es la muerte de la virtud, víctima inocente de todas las malas acciones que se han emprendido en su nombre, asfixiada finalmente por el vicio. No es casualidad que Philippe se "rindiera", precisamente, a la muerte de Louise: no solo era lo único que quedaba en Florencia que sostenía su lucha (la inocencia de su patria acosada constantemente por la avidez del tirano), sino también un indicio de que la advertencia de Lorenzo iba completamente en serio: pretender luchar contra la tiranía empleando sus propias armas supone la muerte de la virtud y, por lo tanto, un envilecimiento, o fracaso, de la causa que uno está defendiendo —"PHILIPPE: Liberté, vengeance, voyez-vous, tout cela est beau. J'ai deux fils en prison, et voilà ma fille morte. Si je reste ici, tout va mourir autour de moi" (Musset, 1990: 295)—.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por estas razones, podemos decir que la disputa entre los Strozzi y los Salviati, que al final de la obra se ha convertido, sin ambigüedades, en una rivalidad entre clanes (como queda patente en la pelea entre los Niños Strozzi y Salviati en la quinta escena del *acte V*), es en sí misma un reflejo del enfrentamiento entre los republicanos florentinos y el poder ducal, sostenido por el Emperador y el Papa.

A través de estos análisis actanciales, esperamos haber alcanzado una mayor profundidad en la compresión del entramado sémico de la obra, de manera que contemos con una mayor información sobre los entresijos que sostienen el equilibrio de forma y contenido del texto mussetiano a la hora de abordar el trabajo de confrontación entre el texto original (en adelante, TO) y sus respectivos textos meta (en adelante, TM).

2. Texto Original y Texto Meta A

Al tratarse de una ODT destinada al traslado íntegro del texto de Musset al castellano, la traducción elaborada por Santerbás puede equipararse sin dificultad con el TO en cuestión. Sin embargo, contiene algunos fragmentos que plantean, o pueden plantear, interesantes desafíos de tipo traductológico, además de ciertos elementos recurrentes que no podemos dejar de mencionar a la hora de realizar un análisis comparativo de la obra.

El elemento recurrente más relevante es los nombres de los personajes, a los que el mismo Santerbás alude en su nota "Esta edición" (Santerbás, 2012: 64):

> Los nombres propios y topónimos se han vertido al castellano en contadas ocasiones, siguiendo los criterios más estrictos tolerados por las normas académicas y los usos lingüísticos tradicionales. En los casos de ciertos personajes teatrales cuyos nombres habían sido afrancesados por Musset o George Sand [...], se ha optado por prescindir de traducirlos al castellano —salvo si se trata de soberanos o pontífices, que habitualmente han pasado a la historia en nuestro idioma— y restituirlos al italiano original, lo que es plausible, ya que, por lo común, son personas que existieron en realidad.

Hemos considerado que la mejor manera de comparar ambas estrategias de traducción era ubicar en tablas las respectivas relaciones de personajes, tal y como vienen presentadas en cada una de las obras (véase Anexo 2.1).

Como se puede comprobar observando la Tabla 1 (Anexo 2.1.1), ambas obras tienen el mismo número de personajes parlantes y, en ambos casos, hemos introducido, además de los apodos que recibe Lorenzo a lo largo de la obra, los otros nombres que, sin figurar en las didascalias, se emplean en el texto para referirse a los demás personajes, y por lo tanto funcionan como deícticos:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Malaspina, apellido del Cardenal (error de Musset, puesto que en realidad era el apellido de soltera de la Marquesa; el del Cardenal, como el del Marqués, es Cibo); Agnolo, el nombre del paje de la Marquesa; Ricciarda, el de la Marquesa, y Laurencio, el nombre del Marqués. Uno de los casos más interesantes es el del personaje de Mondella, que aparece en las didascalias identificado con el sustantivo común de su profesión, "Orfebre", a pesar de que el personaje del Mercader se dirige a él llamándolo por su nombre, "Mondella", en varias ocasiones. Por lo tanto, el lector comprobará a lo largo de la lectura del texto que, independientemente de cómo se identifique al personaje en las acotaciones, su nombre es Mondella, y un eventual espectador de la obra, que no vería el texto por escrito, solo lo identificaría a través de ese nombre.

El fenómeno más destacable es, como ya menciona Santerbás en sus notas, que la mayoría de los nombres de personajes que participan asiduamente en la trama han sido afrancesados por el autor del TO. En este caso, el traductor ha optado por ir más allá del acto de traducir del francés al castellano para aplicar la norma de las tendencias actuales en España respecto a la traducción de nombres propios, de manera que solo se han traducido al castellano los nombres de los gobernantes (Alejandro y Cosme de Médicis). La única excepción es el nombre del Marqués, *Laurent*, que debería haberse traducido al vocablo italiano *Lorenzo*; pero esto hubiera podido llevar a confusión por tener el mismo nombre que el protagonista, de ahí que se haya optado por traducirlo como "Laurencio", una variante arcaica del mismo nombre. Fuera de estos tres casos, Santerbás ha recuperado para todos los personajes su nombre histórico en italiano.

Esta estrategia contrasta con la adoptada por los autores de las otras dos traducciones con que estamos trabajando, como se puede ver en la Tabla 16 (Anexo 2.4.1); en la que se puede apreciar que, aún sin tener en cuenta a los personajes no parlantes, no todas las versiones tienen el mismo número de personajes, tal y como hemos comentado en el capítulo correspondiente a la fase de contextualización. En el TMB no aparecen citados la mayoría de los personajes secundarios; pero sí se citan a los cuarenta parientes de Felipe Strozzi, y en el TMC no encontramos a los personajes de la intriga de los Cibo, a los hermanos Thomas y Léon Strozzi ni al personaje de Scoronconcolo, y solo aparecen citados dos de los parientes Strozzi; pero sí recoge, y de manera más explícita que en el TO y el TMA, la abundante relación de personajes secundarios.

Sin embargo, también podemos ver cambios de interés en lo que respecta a los nombres de los personajes que sí aparecen en escena. Primero, tanto en el TMB como en el TMC, todos los nombres que cuentan con un vocablo castellano han sido traducidos sistemáticamente, descartando los apodos: *Lorenzaccio*, por ejemplo, podría traducirse como "Lorenzucho" (el sufijo *-ccio* italiano es despectivo), pero está consagrado como apodo a través del título de la obra, que no se ha traducido al castellano en ninguna de las versiones de la obra editadas en España. Y segundo, en caso del TMB podemos ver que algunos de los personajes secundarios han perdido sus nombres,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como el Marqués, a quien la Marquesa (llamada "Ricciarda" en el TMA y "Ricarda" en el TMB) se dirige siempre como "mi esposo" o "esposo mío", o Tomás Strozzi, cuyo apodo, *Masaccio*, no llega a mencionarse en ningún momento. Ambos personajes desaparecen por completo en el TMC, que recupera al personaje del Orfebre, pero nunca lo llama por su nombre.

Destaca el caso de Lorenzo, con el que sucede algo singular: el apodo *Renzinaccio*, con el que se dirige a él Alamanno en la *scène VII* del *acte IV*, se emplea en el TMA, pero no en el TMB y el TMC; mientras que el apodo que alude a su afeminamiento (*Lorenzetta*, insulto más o menos velado del Duque por desmayarse en presencia de una espada en la *scène IV* del *acte I*) es adaptado al masculino en el TMB ("Lorenzetto"), pero retomado, e incluso replicado amargamente por el mismo Lorenzo en varias ocasiones ("Lorenza", "Lorenzina") en el TMC.

Se pueden observar, por lo tanto, dos fenómenos interesantes respecto tanto al número de personajes como a la traducción de los nombres, que no están relacionados entre sí directamente, pero sí tienen objetivos similares. El primero es que no todas las obras han conservado a los mismos personajes: en el TMA están presentes los mismos personajes que en el TO mussetiano (más de 40, como ya hemos mencionado anteriormente), pero en el TMB (32 personajes sin contar a los parientes Strozzi) han desaparecido la mayoría de los personajes secundarios y en el TMC (35 personajes sin contar a los figurantes) ha desaparecido una línea argumental completa, la intriga de los Cibo. El segundo es que los personajes que han desaparecido en la ODT4, el TMC, ya han perdido parte de su entidad en la ODT3, el TMB: el nombre del Marqués no aparece, y no se menciona el apodo de Tomás Strozzi. Se puede observar, por lo tanto, que tanto el número de personajes como su presencia y carga sémica se van reduciendo a medida que se avanza en la cadena de concretización, si bien los personajes eliminados no son los mismos en cada versión (como es el caso del personaje del Orfebre, presente en el TMA, desaparecido en el TMB y recuperado para el TMC).

Teniendo en cuenta que tanto la versión de Jurado de la Parra como la de Amestoy estaban destinadas a ser representadas —de hecho, mientras que las relaciones de personajes del TMA y el TMB aparecen tituladas como "Personajes", traducción literal desde el TO, la del TMC se titula "Reparto"; puesto que, junto a cada personaje, se ha incluido el nombre del actor que lo representa en la puesta en escena de Corencia, ordenados según el orden de intervención, y en la del TMB se incluye también una indicación de los lugares donde transcurrirá la obra—, y que la tendencia que obedecieron en su momento fue la de acercar el TM a su público mediante la adaptación, podemos considerar que la traducción de los nombres de los personajes fue una estrategia adoptada según las convenciones escénicas contemporáneas para la aceptación de la obra por parte del público. Del mismo modo sucede en lo que respecta al número de personajes. Por lo tanto, podemos deducir que la estrategia adoptada respecto a los personajes, incluida tanto la mera presencia en escena como la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción o no traducción de sus nombres, está orientada a una aceptación del texto por parte de su público final: en el caso del TMA, los lectores de la obra, en el caso del TMB y el TMC, los espectadores de la puesta en escena.

A continuación, desgranamos el análisis de cada uno de los cuatro fragmentos que hemos extraído del TMA. Uno de ellos ha sido seleccionado por tratarse del único fragmento de la obra en el que se plantea la necesidad de traducir una canción, y los tres restantes consisten en tres soliloquios o tiradas, correspondientes a tres de los grandes personajes intrigantes de la obra: el Cardenal Cibo, Filippo Strozzi y Lorenzo.

El análisis de estos tres fragmentos en concreto nos permitirá discurrir, además, sobre el tratamiento que se le ha dado al soliloquio en cada una de las tres traducciones que hemos seleccionado para la toma de muestras. Los personajes intrigantes de *Lorenzaccio* tienden a plasmar su profundidad psicológica a través de monólogos y soliloquios, un recurso habitual en el teatro shakesperiano pero particularmente estigmatizado en ese teatro naturalista que, precisamente, más atractivo ha resultado tradicionalmente al público español. Por lo tanto, la adaptación de los soliloquios y monólogos se puede considerar otro de los grandes desafíos a afrontar a la hora de hacer llegar al público español la obra magna de Alfred de Musset.

2.1. Acto II, Escena I: la presentación de Filippo Strozzi

En esta escena, vemos a Philippe Strozzi a solas en su gabinete personal, reflexionando intensamente acerca de los sucesos que están teniendo lugar en Florencia y discurriendo para sí acerca de la necesidad de reinstaurar la república para prevenir la corrupción de la sociedad florentina e impedir los abusos de poder. Será interrumpido por sus hijos Léon (que aparece identificado en las didascalias como el Prior de Capua) y Pierre.

En esta escena participan únicamente tres personajes, Philippe, Léon y Pierre Strozzi, padre e hijos, que se van sumando uno a uno y luego abandonan la escena juntos, y está compuesta por 24 réplicas (cuatro más un monólogo de Philippe, diez del Prior y nueve de Pierre), de las cuales solo el monólogo de Philippe ocupa más de cuatro líneas. No obstante, se trata de un evento importante, puesto que en él aparecen por primera vez tanto el personaje que pone en marcha la intriga de los Strozzi (Pierre, que se enfrentará a Salviati en defensa de su hermana), como el que la vincula con la intriga de los Médicis (Philippe, el único aliado de Lorenzo que conoce su verdadero rostro, y a quien este cede la iniciativa de promover una revolución tras el asesinato del Duque). A través de este monólogo y de la conversación entre los tres miembros de la familia que lo sigue, el lector de la traducción tendrá que poder apreciar la diferencia de temperamento entre cada uno de los tres personajes, que marcará en gran medida el desarrollo de la intriga y la carga sémica de cada uno de ellos: el irascible Pierre, el diplomático Léon y el reflexivo Philippe. También podemos considerar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que la casta Louise, aunque no se encuentre físicamente en la escena ni cuente con ninguna intervención, está presente en los diálogos que los demás personajes mantienen entre ellos. En ese caso, aparecería reunida al completo por primera vez en el texto esa familia Strozzi que constituye el sujeto del esquema actancial de la intriga.

El análisis inmanente del acto nos revela más detalles sobre la familia Strozzi, y nos anuncia cómo va a evolucionar cada personaje en las siguientes escenas. El hecho de que Philippe Strozzi sea el único de los tres que cuenta con un monólogo en esta escena revela su tendencia a la reflexión y a la introspección, al contrario de lo que sucede con sus dos hijos, cuyas réplicas tienen todas menos de cinco líneas. Philippe empieza su monólogo enumerando una lista de desterrados, y la mención de Maffio y el caso de su hermana raptada lo lleva a reflexionar sobre el problema de la corrupción de la sociedad, que él achaca en parte a la escasa educación que reciben las clases menos pudientes —"Quand l'éducation des basses classes sera-t-elle assez forte pour empêcher les petites filles de rire lorsque leurs parents pleurent!" (Musset, 1990: 163)—. Así se introduce uno de los temas recurrentes de la obra: la cuestión de si el ser humano es o no una criatura corrupta en esencia. Al contrario que el protagonista, Philippe llegará a la conclusión de que no es así (ese achacar a la ignorancia las faltas morales del ser humano remite al intelectualismo moral socrático, teoría filosófica que sostiene que el hombre solo realiza actos contrarios a la virtud porque ignora lo que es realmente la virtud; por lo que está basada en la idea de que el ser humano tiende a la bondad por naturaleza), y que la instauración de la república purificará Florencia. En su reflexión, compara su labor como ideólogo republicano con el trabajo de un arquitecto (el símil arquitectónico para referirse a la política, tal vez para vincularla con la connotación de Florencia como principal referente topográfico del arte renacentista, del que los Médicis fueron grandes mecenas, es recurrente a lo largo de la obra), que puede diseñar grandes construcciones a solas en su despacho, pero no construirlas él mismo, y relaciona esto último con otro tema recurrente a lo largo de la obra, además de uno de los elementos sémicos en los que Musset se basa para construir a la mayoría de los personajes verdaderamente republicanos, su propia vejez —"vieux rêveurs" que "[jaunissent] avec [ses] livres" (Musset, 1990: 163)—, un concepto que posee tradicionalmente connotaciones tanto de sabiduría como de debilidad física. En cuanto sus hijos entran en escena, el personaje se interrumpe, y ya solo hablará para mediar entre Léon y Pierre, además de para llamar a este último a la sensatez cuando lo ve coger la espada para ir a buscar a Salviati.

Respecto a los personajes del Prior y Pierre, podemos ver que tienen una cantidad de texto más o menos similar. No obstante, mientras Léon expresa su indignación con un lenguaje mesurado, las réplicas de Pierre están llenas de exclamaciones, expresiones con alta carga peyorativa y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

juramentos: donde el Prior dice "misérable"[8] (Musset, 1990: 164) para referirse a Salviati, Pierre dice "canaille"[9] (Musset, 1990: 164). El Prior alarga sus réplicas con evasivas, invitando a Pierre a abandonar el tema de conversación y claramente arrepentido de haberlo sacado a colación; mientras que Pierre interviene bruscamente (su primera réplica es interrogar a su hermano sobre qué "contrariété un peu trop forte" (Musset, 1990: 164) le ha ocurrido en la feria y, a partir de ese momento, insiste con agresividad, llegando incluso a insultar a su hermano para forzarlo a darle la información que desea obtener —"Diable de prêtre que tu es! Tu me vois hors de moi d'impatience, et tu cherches tes mots!" (Musset, 1990: 165)—, hasta que finalmente lo consigue). Las palabras de su padre, el único que no expresa haber dado la menor importancia al incidente con Salviati, logran contenerlo y hacerle recuperar la compostura.

En esta escena podemos ver, claramente definido, el perfil de cada uno de los varones de la familia de revolucionarios. El anciano padre, Philippe, posee los conocimientos necesarios para reinstaurar la república; pero considera que todo lo que debe hacer al respecto es reflexionar cuidadosamente para construir adecuadamente el proyecto, manteniéndose al margen de la situación para no dejarse arrastrar por ella, al menos hasta que llegue el momento oportuno —"Pourquoi le philosophe qui travaille pour tous regarde-t-il autour de lui? Voilà le tort. Le moindre insecte qui passe devant ses yeux lui cache le soleil" (Musset, 1990: 164)—. Léon, el Prior, posee un carácter apacible y conciliador; al contrario que Pierre, cuyas intervenciones reflejan un carácter impetuoso y temerario, tal y como se percibe en la tensión creciente a lo largo de la conversación entre los dos. No obstante, ambos hermanos tienen un rasgo en común: al contrario que su padre, ellos se sienten profundamente ofendidos por el insulto de Salviati a Louise. Si vemos en el personaje de Louise una imagen de la ciudad de Florencia, podemos decir que, mientras el anciano ideólogo cree en la virtud de no dejarse arrastrar por las circunstancias y de reflexionar con extremo cuidado cada uno de sus pasos, sus dos jóvenes hijos creen en la necesidad urgente de hacer algo para proteger Florencia de una corrupción cada vez más acuciante. El ardor revolucionario, por lo tanto, parece destinado a moderarse con el paso del tiempo y a transformarse poco a poco en meditación y estudio: una de las razones por las que la revolución no llega a estallar es que el afán por instaurar la república también ha envejecido y se ha debilitado. Los republicanos han esperado demasiado para actuar y, cuando ha llegado el momento adecuado para poner en marcha sus planes, ya han perdido esa chispa idealista, ese vigor juvenil que todavía poseen los jóvenes (Maffio, los hijos de Strozzi, los Estudiantes y Lorenzo), y se han quedado sin fuerzas para poner en marcha sus proyectos, cuando no simplemente se han acostumbrado y acomodado al estado de las cosas. El mismo Philippe Strozzi lo reconoce más adelante, cuando Pierre y Thomas salen a buscar a Salviati para

[8] "2. Vieux**.** Personne digne de mépris, coquin" (*Larousse*, 2020: "Misérable").
[9] "2. Personne malhonnête, sans moralité" (*Larousse*, 2020: "Canaille").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

matarlo: "[i]l a fallu que la tyrannie vînt me frapper au visage pour me faire dire: Agissons! —et ma vengeance a les cheveux gris" (Musset, 1990: 182).

Finalizado el análisis inmanente, pasemos a efectuar la comparación entre el TO y el TMA, que exponemos íntegra en la Tabla 2 (Anexo 2.1.2).

En este fragmento de la obra nos encontramos con una nota del traductor en la que Santerbás hace explícita su estrategia de traducción, por lo que no podemos dejar de hablar de ella. Se trata de una anotación a la palabra "yesca", que ofrece como traducción de *salpêtre*. La nota dice lo siguiente: "En el original: *salpêtre* (pólvora o polvo explosivo). En sentido figurado, se denomina yesca a 'lo que está sumamente expuesto a encenderse o abrasarse' (R.A.E.)" (Santerbás, 2012: 129). De esta manera, el traductor aclara que esta traducción no exactamente literal está basada en el sentido figurado de la expresión, razón por la cual consideramos que respeta el contenido del TO y, por lo tanto, se trata de una solución adecuada. Sucede algo similar en las acotaciones, en las que vemos que Santerbás ha añadido un poco de contenido para interpretar la palabra francesa *chez*[10] , que carece de expresión equivalente en castellano. Puesto que la vivienda de los Strozzi es un palacio y las didascalias deben aportar la mayor cantidad de información posible para colaborar con la construcción del espacio, Santerbás ha traducido la expresión como "en el palacio de".

Una de las diferencias que encontramos entre estos fragmentos del texto es el uso de la palabra "joven" para traducir el adjetivo *petit,* que sería traducible al castellano como "pequeño", a pesar de que la palabra francesa correspondiente sería *jeune*, también usada en el texto. No obstante, el uso del adjetivo "pequeño" en castellano aplicado a una persona[11] no tiene exactamente la misma definición que el adjetivo *petit* en francés[12], que también funciona como sustantivo[13]. En español, por lo tanto, este adjetivo se emplea solamente para referirse a los niños, en especial a niños de muy corta edad. De ahí que la traducción de *petit* como "joven", o "muchacho" ("muchacha", en el caso de *petite fille*), sea pertinente en este contexto en concreto, en el que Musset se refiere a adolescentes o jóvenes adultos. En la misma línea, ha traducido la expresión *fille publique*[14] como "mujer pública"[15], ambas expresiones eufemísticas equivalentes que hacen referencia a una mujer que ejerce la prostitución, y la palabra *croisée*[16] como "ventana".

Por otra parte, Santerbás ha evitado traducir la exclamación "*Pauvre petite!*", una supresión de texto que carece de justificación. También ha interpretado el *on* impersonal identificándolo con

[10] "1. Dans la demeure ou le local professionnel de quelqu'un" (*Larousse*, s. d.: " Chez ").
[11] "6. Adj. De corta edad" (*DLE*, 2020: "Pequeño").
[12] "2. Qui n'a pas encore achevé sa croissance" (*Larousse*, s. d.: Petit, petite).
[13] "2. Garçon ou fille jeune" (*Larousse*, s. d.: Petit, petite).
[14] "8. Péjoratif. Prostituée. (On dit aussi *fille de joie* ou *fille publique*.)" (*Larousse*, s. d.: "Fille").
[15] "1. f. Prostituta" (*DLE*, 2020: "Mujer").
[16] "2. Fenêtre divisée par un ou plusieurs meneaux ou montants et un ou plusieurs croisillons", "3. Vieux. Fenêtre quelconque" (*Larousse*, s. d.: "Croisée").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"*les petites filles*" a las que se ha referido poco antes, probablemente a partir del verbo *tricoter*[17], que ha traducido como "hacer punto", a pesar de existir el verbo equivalente en español "tricotar"[18].

Terminado el monólogo de Filippo, podemos observar cómo se producen las entradas de los personajes, que son similares en ambos textos: el personaje que está en la escena marca el movimiento escénico del que entra con una mención directa de su nombre, meramente fática, que funciona como deíctico. Aunque el texto da a entender que Leone y Piero interrumpen las intervenciones de su padre (Leone interrumpe el monólogo y Piero la conversación con Leone, respectivamente), en realidad Filippo es quien interrumpe él mismo su monólogo para dar entrada a sus dos hijos. De ser representado el texto tal y como está escrito, estos deícticos no sólo servirían por sí mismos para marcar los movimientos escénicos, como didascalias integradas en el texto; sino que además producirían el efecto de la evocación de una entrada a escena invisible desde el patio de butacas, puesto que Filippo ha visto venir a sus hijos antes de que entraran en el escenario. En este caso, sucede lo mismo con la salida: Piero propone salir del gabinete del patriarca para ir a cenar, y de esta manera se justifica la salida de escena de todos los personajes al mismo tiempo.

Respecto al contenido del texto, queremos observar algunas de las expresiones y construcciones empleadas por el personaje de Filippo. Por un lado, tenemos "*Allons-y donc, plus hardiment*" y "*Tu manques à ton frère*", traducidas respectivamente como "Seamos más osados" y "Ofendes a tu hermano". La traducción literal de la primera podría ser "Vamos, pues, más osadamente" o "con más osadía"; pero la solución propuesta por Santerbás no sólo respeta el contenido, sino que resulta particularmente idiomática. En cuanto a la segunda, la traducción literal del verbo *manquer* como "faltar" podría funcionar también en castellano, puesto que también posee esa acepción[19], y, además, es de uso común (Piero, le estás faltando [al respeto] a tu hermano). No obstante, se podría considerar que ese uso es demasiado coloquial como para ponerlo en boca del patriarca Strozzi, a menos que se emplee la expresión completa, de manera que resulta más idiomático neutralizarla con un verbo más estandarizado y con un registro más literario, como ha propuesto Santerbás. Otra expresión que puede resultar poco familiar para el lector de hoy día, "tengo que hablarte" (desde "*j'ai à te parler*") está justificada gracias a un uso habitual en textos anteriores al siglo XX, como hemos podido comprobar consultando el *Corpus Diacrónico del Español* (*CORDE*). Se trata, por lo tanto, de una construcción en desuso, y su empleo formaría parte tanto de la estrategia neoliteraria de Santerbás como de la política traductológica de envejecimiento deliberado de los textos adoptada habitualmente para la editorial Cátedra, con lo que se soluciona un problema que se plantea a la hora de realizar traducciones neoliterarias de textos antiguos: la

[17] "1. Exécuter un tissu à mailles entrelacées, avec des aiguilles spéciales", "2. Réaliser un vêtement par ce travail" (*Larousse*, s. d.: Tricoter).

[18] "1. Intr. Hacer punto a mano o con máquina tejedora" (*DLE*, 2020: "Tricotar").

[19] "9. Intr. Tratar con desconsideración o sin el debido respeto a alguien" (*DLE,* 2020*:* "Faltar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inevitable evolución de los idiomas. También nos resulta particularmente llamativa la traducción del adjetivo *beau*, que se refiere a la feria, como "estar bien", puesto que una de las acepciones de este adjetivo en francés se refiere a algo "[4. Q]ui convient bien, qui est satisfaisant" (*Larousse*, s. d.: "Beau, belle"), más o menos equivalente a la expresión en castellano "estar bien"[20]. Sin embargo, también es habitual en castellano referirse a determinados acontecimientos y celebraciones con adjetivos que aluden a su valor estético, como "bonitos"[21]. No obstante, este adjetivo en castellano no posee la polisemia de su equivalente aproximado en francés, de manera que resulta imposible expresar ambas ideas al mismo tiempo con una sola palabra, de ahí que la decisión de Santerbás de emplear una expresión más genérica resulte adecuada, a pesar de suponer un inevitable empobrecimiento del texto. Finalmente, nos encontramos con la traducción de la expresión "*au côté*" como "al cinto", refiriéndose a la espada de Piero, mucho más idiomática en castellano que la traducción literal, que sería "al" o "en el costado" o "lado", que se prestaría a confusión sobre su significado (la imagen que vendría a la mente sería la de una espada clavada en el cuerpo o situada en algún lugar al lado del personaje, en lugar de dentro de una vaina colgada del cinturón, que es la imagen a la que se asocia tanto en la cultura francesa como en la española el hecho de "llevar una espada").

Sin embargo, también nos encontramos con la traducción de "*je suis un sot de m'en souvenir*" como "soy un tonto al recordarlo", que salta a la vista como un calco desde el francés por su escasa idiomaticidad. En la traducción de "*les peuples se lèvent quand il traverse l'air*" (refiriéndose a la palabra *république*), se ha introducido el elemento "oír" ("los pueblos se levantan cuando la oyen cruzar el aire"), sin que exista verdadera necesidad, puesto que el lenguaje lírico empleado por Musset está cargado de dobles sentidos y de implícitos, y añadirle matices es añadirle limitaciones a la interpretación del discurso, estrategia totalmente contraria a la que el mismo Santerbás desea ceñirse.

Sucede todo lo contrario con la traducción de una parte en concreto de la conversación entre Léon y Pierre. En ese momento, Léon dice haber disfrutado de la feria de Montolivet, "*sauf certaine contrarieté un peu trop forte que j'ai quelque peine à digérer*", a lo que Pierre le responde diciéndole: "*Bah! Qu'est-ce donc?*", intervenciones que Santerbás ha traducido como "cierta contrariedad demasiado fuerte que me ha costado esfuerzo digerir" y "¡Vaya! ¿Qué ha pasado?", respectivamente. Estos intercambios de palabras llevan implícita gran parte de la carga psicológica de los personajes. En la intervención de Léon, prior de Capua (es decir, sacerdote católico), además de Strozzi (es decir, honrado y virtuoso), encontramos juntas dos expresiones que se contradicen

[20] "8. adv. Según es debido, con razón, perfecta o acertadamente, de buena manera", "10. adv. Según se apetece o requiere, felizmente, de manera propia o adecuada para algún fin" (*DLE,* 2020: "Bien").

[21] "Lindo, agraciado, de cierta proporción y belleza" (*DLE, 2020*: "Bonito, ta").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una a otra ("*un peu*" y "*trop*") para referirse a esta "*contrariété*": en una misma frase, el prior está intentando, al mismo tiempo, expresar la amplitud de su indignación como Strozzi injuriado y mitigarla, puesto que, en tanto clérigo, no desea ofenderse por el insulto. Por lo tanto, es importante que la traducción al castellano de esta intervención conserve esta muestra de tensión interna dentro del personaje, pero Santerbás ha optado por suprimir la expresión atenuante ("un poco"), de manera que se elimina del texto ese matiz de contención: Leone ya no es un sacerdote que intenta conservar la calma ante un insulto a su familia, sino solamente un joven insultado. En cambio, en la intervención de Piero, el apasionado e impulsivo primogénito Strozzi, encontramos que se ha traducido la exclamación "Bah!" (exclamación que implica despreocupación o desinterés) como "¡Vaya!" (exclamación que enfatiza la preocupación), de manera que Piero Strozzi, que en el TO parece dispuesto a tomarse la contrariedad sufrida por su hermano como una mera anécdota hasta el momento en que este empieza a darle a entender, con sus evasivas, que se ha tratado de un insulto grave, pasa a manifestar preocupación por lo sucedido. Por lo tanto, Santerbás ha invertido por completo el sentido de la intervención de Piero y eliminado matices de la de Leone.

Finalmente, no podemos dejar de detenernos en la traducción propuesta por Santerbás para el juramento emitido por Pierre ("*Mort de mort de mille morts!*", traducido como "¡Ah, muerte y mil muertes!"), una exclamación espontánea genuina y lírica, sin significado estandarizado en francés ni equivalente en castellano, puesto que su función es fundamentalmente expresiva. La solución propuesta por Santerbás ha consistido, más que en traducir literalmente la reiteración enfática de la palabra "muerte", en la supresión de una de las tres reiteraciones; de manera que el juramento se vuelva más conciso y cortante (característica habitual en las expresiones malsonantes empleadas en castellano como juramentos, rasgo que no comparten necesariamente las expresiones más o menos equivalentes en francés) sin renunciar al recurso de la reiteración enfática ni a la alusión a la muerte, que encierra una solapada declaración de intenciones: en el instante en que pronuncia estas palabras, Piero ya ha decidido que va a matar a Salviati. Podemos considerar, por lo tanto, que se trata de una solución idiomática que conserva el equilibrio entre contenido y forma del texto original.

Comparando esta traducción con los otros dos TM con los que estamos trabajando, tal y como exponemos en la Tabla 18 (Anexo 2.4.3), podemos ver que Jurado de la Parra y Amestoy han resuelto la situación de maneras bastante diferentes.

De entrada, podemos ver que Jurado de la Parra ha eliminado por completo esa escena, sin desplazar ni adaptar el contenido. Se limita a introducir una referencia a la situación en el cuadro primero del Acto Primero por boca del Duque a través de un añadido; por lo demás, aprovecha las referencias que se realizan posteriormente para reconstruir el evento como un suceso ocurrido fuera del escenario.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Amestoy, en cambio, ha eliminado del monólogo las referencias a la educación de las clases bajas y la reflexión sobre la corrupción. Ambas supresiones tienen el objetivo de resaltar el cariz político de la obra, una vía de concretización que exige matizar el debate entre Felipe y Lorenzo sobre si el ser humano es o no corrupto en esencia; ya que la idea de que la educación puede evitar la corrupción está relacionada con ese concepto, como hemos mencionado anteriormente. A cambio, ha introducido en la didascalia una precisión somera sobre los elementos que componen la puesta en escena no figurativa del montaje: se trata de un gabinete de trabajo, representado mediante el facistol que está utilizando Felipe. También ha elaborado una frase original (inspirada en otras intervenciones del personaje a lo largo de la obra) para introducir una auto-referencia de Felipe Strozzi, un elemento deíctico que permitirá al público identificar al personaje sin que sea necesario esperar a que aparezca otro en escena y lo llame por su nombre. También nos llama particularmente la atención que donde, siguiendo el TO, Santerbás dice que la hermana de Maffio ha sido "corrompida" y "convertida en una mujer pública", Amestoy dice que ha sido "pervertida y prostituida"; palabras que poseen un significado similar[22], pero que tienen las duras connotaciones del tabú al descubierto: aunque Amestoy emplea el verbo "prostituir" en su primera acepción, el texto tampoco es incompatible con los matices aportados por la segunda; además de que, comparadas con la del TMC, los términos del TMA (que remiten al TO) son bastante eufemísticos. El hecho de que el tabú de la prostitución siga vigente en España demuestra que la adaptación propuesta para el TMC no solo supone una adaptación al público de una época en la que este está empezando a desprenderse poco a poco de los tabúes asociados al sexo; sino también un deseo explícito de impactar a ese público, para quien el concepto de prostitución posee connotaciones social y moralmente violentas: la tiranía del Duque supone una violencia sobre los florentinos y, especialmente, sobre las florentinas; así que el escándalo del anciano Strozzi está perfectamente justificado. Se trata, por lo tanto, de una solución muy interesante, además de particularmente acertada. No podemos dejar de comentar que Jurado de la Parra también hace alusión al evento del rapto de la hermana de Maffio, aunque no por medio de Felipe Strozzi, sino del Cardenal, durante su conversación con la Marquesa en el primer cuadro de acto I. En el TMB, en lugar de recurrir a un verbo, el traductor emplea el sustantivo "mujerzuela"[23], término empleado en castellano con connotaciones peyorativas para referirse a mujeres con una conducta sexual considerada como moralmente reprobable. El empleo de este sustantivo en concreto le otorga una carga sémica significativa al personaje de la hermana de Maffio, ausente tanto de los otros TM como del TO. Mientras que Musset y Santerbás, por medio de Philippe y Filippo, emplean construcciones pasivas con el verbo "corromper", y Amestoy utiliza el mismo recur-

[22] "4. tr. Pervertir a alguien" (*DLE*, 2020: "Corromper"), "1. tr. Hacer que alguien se dedique a mantener relaciones sexuales con otras personas a cambio de dinero", "2. tr. Deshonrar o degradar algo o a alguien abusando con bajeza de ellos para obtener un beneficio" (*DLE*, 2020: "Prostituir").

[23] "1. f. Mujer de poca estimación", "2. f. Mujer perdida, de mala vida" (*DLE*, 2021: "Mujerzuela").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

so poniendo el verbo "prostituir" en boca del Felipe, Jurado de la Parra, por medio del personaje del Cardenal, no solo emplea una construcción activa, sino también el sustantivo "mujerzuela", por lo que deposita en la hermana de Maffio gran parte de la carga de la acción y, de esta manera, la despoja de la cualidad de víctima que le otorgan los demás textos. En el nivel extratextual, esta diferencia de matices evidencia, no solo el choque cultural entre la Francia postrevolucionaria y la España de principios del siglo XX, sino el cambio de mentalidad que ha tenido lugar en España a lo largo de las décadas transcurridas entre los TM B y C. En un nivel intratextual, contribuye a construir el personaje del Cardenal Cibo como alguien despiadado (puesto que no muestra la menor compasión por la hermana de Maffio) e hipócrita (puesto que, más adelante, instará a su cuñada a perseverar en su infidelidad al Marqués, para poder utilizarla) y, por lo tanto, como un sacerdote corrupto. Se puede considerar, entonces, que la solución aportada por Jurado de la Parra es particularmente adecuada.

La segunda parte del monólogo de Felipe también ha sido acortada. Como podemos ver, Amestoy mantiene la alegoría arquitectónica de Musset, pero elimina la segunda parte de esta, que es precisamente la que sostiene la postura contemplativa de Filippo: la necesidad de que el ideólogo no forme parte de la puesta en marcha de la revolución. De esta manera, el personaje de Amestoy pierde gran parte de su característica pasividad: dentro de la reflexividad, Felipe es mucho más activo que Filippo. Resulta particularmente llamativo que Amestoy haya traducido la expresión "vieux rêveurs" como "viejos senadores" en lugar de como "viejos soñadores"; una adaptación que apunta a una decisión por parte de Amestoy inspirada en el parecido fonético de ambas palabras en castellano, lo que otorga una nueva dimensión al personaje de Felipe Strozzi: la idea de que el anciano ideólogo sea un "senador"[24], no solo viene a construir al personaje como un anciano respetable que concurre o concurría con otros de su misma condición para tratar diversos temas (de la misma manera que los jóvenes se reúnen a escondidas del Duque y sus esbirros durante los banquetes republicanos); también remite al pasado republicano de Florencia, en el que Felipe Strozzi debió de haber participado en calidad de cabeza de una de las grandes familias de la ciudad, lo cual lo convierte en un auténtico vestigio viviente de la vieja república; además de vincular el TMC a su contexto externo de producción gracias a su primer significado: mediante esa palabra, el público español del 1982 identificará sin la menor dificultad a Felipe Strozzi como politólogo y como político republicano, una figura que remite sin dificultad tanto a la de la última democracia española anterior a la dictadura como a los partidos políticos que pasaron a la clandestinidad tras su desmantelamiento. Si a esto le sumamos que la mayor parte de la construcción del personaje de Philippe Strozzi como

[24] "1. m. y f. Miembro del Senado" (*DLE*, 2020: "Senador, ra"); "1. m. Cámara que participa junto con otra en la función legislativa y que en ciertos países representa a sus diversos territorios", "3. m. Asamblea de patricios que formaba el Consejo supremo de la antigua Roma y, por ext., asamblea política de otros Estados", "4. m. Junta o concurrencia de personas graves y respetables" (*DLE*, 2020: "Senado").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ideólogo republicano ha sido suprimida en el TMC —"PIERRE [à Philippe]: "Pourquoi vous démentir vous-même? Ne vous ai-je pas entendu cent fois dire ce que nous disons? Ne savons-nous pas ce qui vous occupe, quand vos domestiques voient à leur lever vos fenêtres éclairées des flambeaux de la veille?" (Musset, 1990 : 191), "PHILIPPE [à Pierre] : Depuis quand le vieil aigle reste-t-il dans le nid, quand ses aiglons vont à la curée? […]. Je ne vous ferai pas de long discours, je ne dirai que quelques mots, il peut y avoir quelque chose de bon dans cette tête grise", "PIERRE [à Philippe] : Vous êtes notre patriarche, venez voir marcher au soleil le rêve de votre vie. La liberté est mûre; venez, vieux jardinier de Florence, voir sortir de la terre la plante que vois aimez" (Musset, 1990: 192)—, podemos considerar que la reinterpretación del concepto que propone Amestoy no solo es plenamente compatible con el personaje tal y como lo concibió Musset, sino que, además, contribuye a rescatar parte de la carga sémica que este ha perdido en el proceso de concretización.

Otra de las diferencias más notables está relacionada con el juego de deícticos de los distintos textos. Mientras que el TMA mantiene intactas las didascalias del TO, los personajes no aparecen en escena al ser nombrados en la propuesta de Amestoy; ya que, al tratarse de una puesta en escena, no es necesario nombrar al personaje para evocarlo. En cuanto a la estructura en sí misma de la acción, ha experimentado cambios que no podemos dejar de observar; siendo el más importante de ellos el hecho de que el personaje del Prior ha sido suprimido, absorbido por los de Pedro y Luisa. De esta manera, todas las escenas en las que participa desaparecen o son adaptadas, tal y como podemos apreciar en la Tabla 17 (ver Anexo 2.4.2), en la que se comparan las interacciones con Salviati en las dos versiones en las que se introduce en escena el momento del insulto (el TMA y el TMC).

Ya desde un principio, podemos ver que Amestoy ha eliminado por completo una de las dos situaciones que involucran a Léon (el encuentro con Salviati en la feria de Montolivet), para fusionar el contenido de las dos escenas en una sola: en lugar de acosar a Luisa en la boda y luego tergiversar la situación delante del Prior en Montoliveto, Salviati acosa a Luisa a la salida del baile de disfraces y, como una de las máscaras informa al respecto a su hermano Pedro —dirigiéndole a él una intervención que en el TO estaba dirigida a Salviati ("*La petite Strozzi s'en va rouge comme la braise*") para crear una situación nueva, inspirada en la reacción de Léon ante las palabras de Salviati ("LÉON: Comment l'entendez vous?", "PEDRO.— ¡Qué decís, bufón!")—, este sale en defensa de Luisa de inmediato. Al tratarse de un personaje particularmente agresivo, las reacciones de Pedro durante el enfrentamiento son muy diferentes de las de Léon ("¿Qué pasa con Luisa Strozzi? [...] Vas a tragarte ahora mismo esas palabras, fantoche Salviati") y, en lugar de tragarse la ofensa y marcharse diplomáticamente, como hacen Léon y Leone en el TO y el TMA, se marcha clamando venganza ("¡Salviati, tú y yo nos vamos a ver las caras!"), por lo que la reacción de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Salviati también es diferente, al no ser pertinentes los comentarios sarcásticos sobre la falsa calma con la que se ha marchado el joven Strozzi ofendido. Nos llama la atención que, en el TMA, se haya suprimido el vocativo "Salviati", además de traducido el verbo *aller* como "ponerse", con lo que se eliminan matices del TO, en el que Louise, además de enrojecer, escapa al galope en su caballo, soluciones injustificadas que empobrecen el texto. Sí consideramos adecuada la traducción del determinante definido *la* por el determinante indefinido en castellano *una*, solución idiomática que permite que el texto conserve su fluidez. Por el contrario, Amestoy ha traducido el sintagma en singular con determinante definido por un sintagma en plural con determinante definido ("las brasas"), un uso correcto, pero poco habitual en castellano que hace esta solución particularmente adecuada, porque no solo permite que el texto conserve su fluidez, sino también el registro lírico del símil mussetiano.

El desarrollo de esta situación en el TMC implica que la escena del encuentro del padre con su hijo también necesitará ser adaptada, como podemos ver, de nuevo, en la Tabla 18. Mientras que en el TMA, en el que la traducción es neoliteraria, vemos que Piero descubre la afrenta y toma la decisión de vengarse con la espada de su padre en ese mismo instante (si bien se contiene momentáneamente ante la amonestación de Filippo), en el TMC Pedro viene solo a pedirle a su padre la bendición, y no solo le cuenta a su padre el suceso desde su propio personaje, sino que también introduce una información ausente del TO ("Luisa llora en su cuarto nuestra vergüenza") que matiza el rol del personaje de Luisa en la pieza. Este es el primer indicio de que la Luisa de Amestoy ha absorbido al personaje de Léon, lo cual la dota de una cualidad activa de la que carece en el TO: Luisa ya no es esa encarnación de Florencia en la doncella victimizada que sufre pasivamente a su tirano; sino una doncella Strozzi, virtuosa pero también joven y orgullosa, es decir, una víctima que también se indigna ante los desmanes del tirano y sus secuaces y que, por lo tanto, también es cómplice de la revolución que planea su familia.

No podemos dejar de observar la intervención con que Pedro cierra la escena, mientras toma la espada de su padre. En el TMA, como en el TO, se da a entender que Piero desea utilizar la espada del patriarca en lugar de la suya para matar a Salviati, indicando así, de manera simbólica, que es la familia Strozzi la que está vengando una afrenta, y no él mismo; mientras que en el TMC el movimiento se efectúa con mucha menos sutileza, e introduce además una noción que no encontramos, al menos de manera explícita, en ningún momento del TO, si bien no contradice la construcción por parte de Musset del personaje de Philippe: Pedro dice que va a "estrenar" la espada de su padre para "limpiar su honor manchado", lo cual hace suponer al lector/espectador que Felipe, ideólogo de la revolución pero no revolucionario activo, no la ha utilizado nunca, ni siquiera para defenderse. Es un concepto que no solo viene a subrayar la pasividad de Felipe Strozzi, que él mismo lamentará más tarde —"Se cree que a Felipe Strozzi un hombre honrado porque hace el bien

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sin impedir el mal. Y ahora, ¿por qué se va a impedir el mal que sufro cuando yo no he impedido el que sufren los demás?" (Musset, 1982: 31)—, sino que se retomará al final de la obra, momento en el que se desvela su pleno potencial sémico como símbolo de la sed de venganza, cuando Felipe Strozzi desee, por primera vez, empuñar la espada él mismo. Se trata, por lo tanto, de una solución particularmente acorde con proyecto de traducción del TMC.

Debemos concluir, por lo tanto, que la supresión de personajes llevada a cabo por Ignacio Amestoy ha exigido un grado de adaptación mayor en la intriga de los Strozzi que la supresión de dos escenas completas del *acte I* propuesta por Jurado de la Parra, que se limita a tratar estos eventos como ocurridos fuera de escena.

2.2. Acto II, Escena III: la perversión de la Marquesa

Esta escena comienza con un soliloquio del Cardenal, que acaba de recibir una carta con instrucciones del Papa, en la que este le ordena que se haga solapadamente con el control de Florencia. El Cardenal no está seguro de que la Marquesa corresponda a la desaforada pasión de Alexandre de Médicis, pero sí está convencido de que está dispuesta a entregarse a él para influirle con sus ideas políticas republicanas, y se muestra completamente dispuesto a utilizar su posición privilegiada de cuñado y confesor de la (por él supuesta) amante del Duque para influir en este a través de ella.

La conversación que sigue a este monólogo está constituida íntegramente por la confesión de la Marquesa, durante la cual confiesa arrebatos de cólera —"Je m'accuse de mouvements de colère, [...]"—, haber tenido y emitido opiniones anticlericales —"[...], de doutes irréligieux et injurieux pour notre Saint-Père le pape. [...] J'ai dit hier [...] que la sainte Église catholique était un lieu de débauche"— y haber leído las amenazantes cartas de amor del Duque —"J'ai écouté des discours contraires à la fidélité que j'ai jurée à mon mari [...]. J'ai lu une lettre écrite dans la même pensée" (Musset, 1990: 171)—. A partir de ese momento en concreto, a pesar de que ella insiste en que su reacción a esas cartas ha sido "[c]omme il convient à une femme qui se respecte" (Musset, 1990: 171), el Cardenal la hostiga con preguntas cada vez más insidiosas, hasta acabar por tirarle de la lengua para que confiese la autoría de las cartas; solo para insinuarle que debería ceder ante el Duque, porque él, su confesor, sabe cómo sacarle partido a la situación. Ella se escandaliza ante la idea, y el Cardenal se marcha, furioso, sin darle la absolución. Pero, una vez a solas, la Marquesa reflexiona sobre lo que le ha dicho su cuñado, y se da cuenta de que, aunque no está enamorada de él, todas las circunstancias que la rodean la empujan a entregarse al Duque.

Esta escena tiene lugar en el palacio de los Cibo, está compuesta por 54 réplicas (25 más el soliloquio del Cardenal, 27 de la Marquesa y una de Agnolo, el paje) y su contenido se reduce casi

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

exclusivamente a la confesión de la Marquesa ante el Cardenal. Se podría considerar que los únicos personajes que participan en ella son ellos dos, puesto que el paje solo pronuncia una frase, cuya única función es, además de cerrar la escena haciendo salir a todos los personajes, obligar a la Marquesa a tomar definitivamente una decisión: el Duque ha venido a verla, y ya no tiene más tiempo para dudar. Excepto por el monólogo, la mayoría de las réplicas están compuestas únicamente por una o dos frases, breves y concisas, hasta el momento en que el Cardenal empieza a ejercer su rol como manipulador, antes de estallar y se marcharse. Podemos hablar, por lo tanto, de una situación que debería ser cotidiana e íntima, por darse en un espacio familiar y de confianza, pero que acaba transformándose en una escalada constante de tensión hasta desbordarse por completo. La escena termina, finalmente, con una Marquesa confusa, amedrentada y llena de ansiedad —"Cela est singulier; ce Malaspina m'a laissée toute tremblante" (Musset, 1990: 174)—.

Se trata de un evento clave, porque es el momento en que se informa al lector/espectador de que el Cardenal es un agente encubierto del Papa; posición que define por completo el rol del personaje al convertirlo en hechura de un actante que, sin estar presente físicamente, condiciona el desarrollo de toda la trama. Además, la escena de la confesión de la Marquesa nos muestra, a través de mecanismos sutiles, los principales rasgos psicológicos de estos estos grandes personajes intrigantes, así como el tipo de relación que existe entre ellos y que va a mantenerse a lo largo de la obra. Hasta mucho más adelante, la Marquesa no descubrirá al espectador que los designios del Cardenal van mucho más allá de un mero servicio requerido por el Sumo Pontífice.

En tanto cardenal, Cibo/Malaspina es mucho más que un sacerdote católico: es un príncipe de la Iglesia romana, institución que, tanto en la cultura francesa como en la española, ambas de tradición mayoritariamente católica (al igual que la italiana, en la que se basa Musset para escribir esta pieza), está asociada al mismo tiempo al poder religioso y al poder político. El acto de la confesión, descrito con rigor antropológico por Musset en esta escena, es un ritual expiatorio, que requiere de un ceremonial concreto para el perdón de los pecados del confesado por parte de la divinidad, y en el que el sacerdote que recoge la confesión constituye un mero intermediario entre el penitente y el Dios cristiano. Otra de las funciones que suele realizar un confesor es la de director espiritual, consistente en aconsejar moralmente de manera asidua: de ahí el interés del Cardenal por apoderarse del secreto de la Marquesa, alegando que "un confesseur doit tout savoir, parce qu'il peut tout diriger, et qu'un beau-frère ne doit rien dire, à certaines conditions" (Musset, 1990: 173), es decir, que puede ayudar a sus feligreses o influir en ellos con sus consejos. El Cardenal Cibo/Malaspina es, por lo tanto, un personaje eminentemente poderoso en un sentido espiritual, tanto en su faceta pública, por ser un prelado del más alto rango, como en su faceta privada, como confesor y director de conciencia, y esta es la posición oficial que posee en la corte de Alexandre de Médicis y en su propia familia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sin embargo, el monólogo del Cardenal nos revela de manera explícita que las órdenes del Papa son, precisamente, que consiga hacerse poderoso también en un sentido mucho más terrenal. Como la Marquesa refiere más tarde durante su conversación con el Duque (Musset, 1990: 209), Florencia ha firmado un tratado con Carlos V que le garantiza oficialmente un gobierno independiente a cambio de estar voluntariamente sometida a él, lo cual la convierte en una suerte de colonia imperial. Por lo tanto, la injerencia del poder papal en el gobierno de la ciudad implica una usurpación del poder del mismísimo Emperador, así que debe llevarse a cabo por cauces no oficiales. El elegido para realizar esta tarea ha sido el Cardenal Cibo/Malaspina, precisamente, porque el nuncio oficial, el conocido por su honradez Baccio Valori, no estaría dispuesto a aceptarla —"Que ton commissaire apostolique s'enferme avec sa probité dans le cercle étroit de son office, je remuerai d'une main ferme la terre glissante sur laquelle il n'ose pas marcher" (Musset, 1990: 170)—. A partir de ahí, se nos va revelando también que, para alcanzar ese fin, el Cardenal está dispuesto a utilizar su ascendiente como confesor y director espiritual de la Marquesa, a quien considera tan maquiavélica como él (esta manifiesta falta de confianza en la buena voluntad del prójimo, además de su predisposición al abuso de poder, no solo subraya aún más su cinismo, también lo convierte, a los ojos de un público católico, en un personaje particularmente tenebroso), para llegar hasta el Duque, a quien en realidad desprecia (otro concepto que alimenta las connotaciones oscuras del personaje, la hipocresía), sin importarle en absoluto ni que la Marquesa no ame al Duque, ni que desee permanecer fiel a su marido, ni que el marido en cuestión sea su propio hermano (con lo que manifiesta, además, una total falta de escrúpulos incluso para con su propia familia).

Un análisis más en profundidad de su discurso nos ofrece, además, algunos detalles esclarecedores (Musset, 1990: 170):

> [...] Un si doux péché pour une si belle cause, cela est tentant, n'est-il pas vrai, Ricciarda? Presser son cœur de lion sur ton faible cœur tout percé de flèches sanglantes, comme celui de saint Sébastien; parler, les yeux en pleurs, des malheurs de la patrie, pendant que le tyran adoré passera ses rudes mains dans ta chevelure dénouée; faire jaillir d'un rocher l'étincelle sacrée, cela valait bien le petit sacrifice de l'honneur conjugal, et de quelques autres bagatelles.

En primer lugar, podemos observar que el Cardenal es el primero en plantear una identificación entre la patria y el tirano que la gobierna, ubicándolos juntos en una misma situación. De hecho, ya lo ha hecho anteriormente, en su breve monólogo de la *scène III* del *acte I* —"Cela est comique d'entendre les fureurs de cette pauvre marquise, et de la voir courir à un rendez-vous d'amour avec le cher tyran, toute baignée de larmes républicaines" (Musset, 1990: 150)—, en el que ya empezaba a apreciarse su cinismo. De ahí podemos concluir que, en un principio, la Marquesa se había

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propuesto continuar rechazando los avances de Alexandre y que, por lo tanto, la idea de aceptarlos con objetivos políticos ha sido del Cardenal, como la misma Marquesa descubre justo antes de arruinar sus planes, en la *scène IV* del *acte IV* —"Pour gouverner Florence en gouvernant le duc, vous vous feriez femme tout à l'heure, si vous pouviez" (Musset, 1990: 223)—.

En segundo lugar, también podemos ver que el Cardenal, como el Tartufo de Molière, gran referente cultural francés de la hipocresía, defiende su propósito de manera implícita con un vocabulario religioso que maquilla el fin profano (en todos los sentidos) para el que lo está empleando: envuelta en la antítesis de la fuerza y la debilidad ("*son cœur de lion sur ton faible cœur*", "les *yeux en pleurs"* y "*ses rudes mains*"), que podría aludir, no solo al cambio de postura que el Cardenal considera que la Marquesa espera obtener del Duque, sino también a la contraposición del fin que espera alcanzar con los medios que se propone emplear, la sensual escena evocada está acompañada de una comparación con el heroico mártir que renunció a preservar su vida mortal por amor a Cristo, ejemplo paradigmático de sacrificio voluntario para obtener un bien mayor; pero también de la imagen de "*faire jaillir d'un rocher l'étincelle sacrée*", que evoca el episodio del libro del Éxodo en el que Moisés hace brotar agua milagrosamente de unas rocas golpeándolas con su vara, así como de otras escenas de apariciones sacras, en las que Dios o sus ángeles se aparecen a los hombres envueltos en una intensa luz. Por lo tanto, el pecado de la Marquesa está justificado por sus fines: no es un adulterio, sino un martirio por su patria, un mal que le permitirá alcanzar un bien aún mayor. Con este argumento perverso, el Cardenal intentará vencer sutilmente las reticencias éticas de la Marquesa —"[i]l n'y a tant de mal que vous croyez. […] Je voulais dire que le Duc est puissant, qu'une rupture avec lui peut nuire aux plus riches familles ; mais qu'un secret d'importance entre des mains expérimentées peut devenir une source de biens abondante" (Musset, 1990: 173).

La situación, que se presenta en escena gracias a una carta y de la que el público es testigo gracias al soliloquio del Cardenal, no solo nos revela el verdadero rol del personaje en el esquema actancial de la obra; sino también que es un hipócrita consumado, astuto, despiadado y movido por una ambición a la altura del inmenso poder que ya posee. Todo eso lo convierte, tal y como la propia Marquesa señala solapadamente durante su propio soliloquio, en un muy poderoso agente corruptor, al igual que Lorenzaccio —"Cibo ne ferait pas un pareil métier. C'est bon pour un Lorenzaccio; mais lui il faut qu'il ait quelque sourde pensée, plus vaste, que cela et plus profonde" (Musset, 1990: 174)—.

Por el contrario, lo que nos muestran los diálogos de la Marquesa es el ideal romántico de esposa perfecta: una mujer religiosa, madre devota y discreta pero fielmente enamorada de su marido, que resiste con elegancia las tentaciones de relaciones extramatrimoniales (tradicionalmente, se consideraba indecoroso que una esposa pusiera en conocimiento de su marido

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los avances amorosos de otros hombres hacia ella, a los que se suponía que no debía dar importancia; de ahí que el hecho de que no haya informado a su marido de los avances del Duque hacia ella deba interpretarse también como un rasgo positivo del personaje). Su confesión, además, refleja un carácter fuerte y convicciones firmes, y la disputa posterior revela también mucha seguridad en ella misma, rasgos presentes en muchos otros personajes femeninos mussetianos. De ahí que la discusión que tiene con el Cardenal, pariente suyo, además de confesor y director de conciencia, sea en realidad un auténtico choque de voluntades, sin que parezca quebrarse ninguna de las dos hasta el momento en que el Cardenal se marcha, furioso por no haber conseguido su objetivo. No obstante, el soliloquio posterior de la Marquesa nos indica que, en realidad, su cuñado sí ha conseguido lo que se proponía: hacer tambalearse su seguridad en ella misma y, con ella, su resuelta fidelidad al Marqués.

No obstante, la Marquesa posee un "pauvre coeur orgueilleux", que "n'est pas fait" para "ce métier de servante" (Musset, 1990: 208), el único rasgo relativamente positivo que puede sobrevivir a la corrupción de la corte florentina y que, en un momento dado, puede redimir a los personajes corrompidos; así que se resiste con energía a que el Cardenal sea testigo de sus debilidades y, de este modo, adquiera poder sobre ella.

Podemos decir, por lo tanto, que la intriga de los Cibo está definida por la constante colisión entre sus dos personajes principales, a pesar de que estos parezcan perseguir un objetivo más o menos común. Esto convierte a la Marquesa en protagonista de la intriga y al Cardenal en antagonista, siendo el Duque únicamente el medio que ambos se disputan para alcanzar sus propios fines. El Cardenal constituye, además, el nexo entre la intriga de los Cibo y la intriga principal, en la que pasa a ser un personaje secundario hasta la muerte del Duque, momento en que se revela definitivamente la verdadera amplitud de su poder como hechura, no solo del Papa, sino también del Emperador —"[LA MARQUISE] César a vendu son ombre au diable; cette ombre impériale se promène, affublée d'une robe rouge, sous le nom de Cibo" (Musset, 1990: 220)—, cuyo favor espera granjearse para acabar siendo Papa él mismo.

En la Tabla 3 (Anexo 2.1.3) podemos comparar las versiones del monólogo del Cardenal en el TO y en el TMA; donde volvemos a encontrarnos con algunos elementos que han sido traducidos de manera que se compromete la transmisión del sentido del TO.

Si consultamos el diccionario *Larousse*, veremos que la palabra *office* es polisémica en francés: por una parte, hace referencia a un "Local attenant à la cuisine et/ou à la salle à manger, dans lequel on prépare le service de la table" (*Larousse*, s. d.: "Office"), y, por otra parte, a la "1. Littéraire. Fonction, charge exercée par quelqu'un, tâche dont on doit s'acquitter", así como al "Liturgie 8. Ensemble des prières et des cérémonies publiques" (*Larousse*, 2019: "Office"); pero en ningún caso está relacionada con "1. m. Habitación más reducida que la sala, donde se recibe a las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

personas de confianza", aunque sí se lo podría considerar una "3. m. Oficina de un organismo encargada de atender determinados asuntos" (*DLE*, 2020: "Gabinete"). No obstante, el contexto que rodea a esta palabra (referencias a la probidad, al estar en posesión de un título y a la desconfianza que esto genera, etc.) induce a pensar que el autor no se refiere a un lugar de trabajo; sino al trabajo en sí mismo, es decir, a la segunda acepción de la palabra *office*, con la que puede desplegar toda su extensión metonímica y metafórica para aportar una potente carga sémica al texto: el Cardenal señala que el comisario apostólico, el honrado Valori, está demasiado coartado, no solo por un cargo público que lo mantiene siempre a la vista del Duque, sino también por su conciencia de sacerdote, para atreverse a recurrir a ardides políticos que él, que no tiene ningún cargo en la corte, sí puede emplear. Por lo tanto, consideramos que la traducción más acertada para esta palabra hubiera sido el equivalente léxico y cultural en castellano de esta segunda acepción de *office*, "oficio". Nos encontramos en una situación similar ante la traducción de "*chevelure dénouée*" como "cabellos despeinados". En francés, el verbo *dénouer* alude a la acción de "1. Défaire ce qui était noué ou attaché, étroitement serré" (*Larousse*, s. d.: "Dénouer"), que en castellano se correspondería con el verbo "desatar"[25] o "soltar"[26]. Para entender el uso de esta expresión, necesitamos recordar que el texto no solo fue escrito en, sino que también remite a, una época en la que las mujeres casadas de familias pudientes solían llevar el pelo recogido o cubierto en señal de castidad, puesto que la melena femenina posee una fuerte connotación sexual en numerosas culturas, incluidas la italiana, la francesa y la española. De ahí que no haya una justificación para traducir el verbo *dénouer* como "despeinar", puesto que la carga sémica del texto se mantiene, e incluso se refuerza, empleando el verbo "soltar" (que conserva las connotaciones sexuales de la imagen y, además, introduce la *couleur locale* de la época). Finalmente, nos hallamos ante la palabra *étincelle*[27], traducida al castellano como "fulgor"[28]. En un primer momento, podemos considerar que se trata de una traducción oportuna, puesto que el Cardenal habla de un "fulgor sagrado", aludiendo, como hemos comentado anteriormente, a diferentes episodios bíblicos; pero también debemos tener en cuenta, una vez más, el contexto de esta palabra: a lo largo de la obra, los personajes Strozzi aluden en varias ocasiones a los movimientos revolucionarios empleando la metáfora de una chispa, o de un guijarro, que desencadena un gran incendio o alud, acepción también recogida como significado de la palabra *étincelle* por extensión metafórica[29] y, teniendo en cuenta que este monólogo es una referencia sarcástica del cardenal Cibo a las convicciones republicanas de la Marquesa, resulta apropiado conservar el juego de metáforas. Consideramos, por

[25] "1. tr. Desenlazar una cosa de otra, soltar lo que está atado. U. t. c. prnl." (*DLE*, 2020: "Desatar").
[26] "1. tr. Desatar o desceñir" (*DLE*, 2020: "Soltar").
[27] "1. Parcelle incandescente qui se détache d'un corps enflammé ou qui jaillit du frottement de deux corps", "4. Manifestation vive, soudaine et de peu de durée de quelque chose" (*Larousse*, s. d.: "Étincelle").
[28] "1. m. Resplandor y brillantez" (*DLE*, 2020: "Fulgor").
[29] "2. Petit incident, faible cause qui produit un effet important" (*Larousse*, 2019: "Étincelle").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo tanto, que sería más indicado traducir *étincelle* por su equivalente léxico en castellano, "chispa"[30]. En cuanto a construcciones, nos encontramos con la traducción de "*ce qu'elle en veut faire*" como "lo que ella se avergonzaría de hacer", que en este caso puede deberse a una confusión entre la expresión *s'en vouloir*[31] y el uso del verbo *vouloir* acompañado del pronombre *en*[32]. Se trata, por lo tanto, de un cambio en el sentido de la frase al traducir, con lo que esto implica en la construcción de la acción: mientras que, en el TO, el Cardenal aún está convencido de que la Marquesa tiene la intención de entregarse al Duque, y averiguará que no es así durante la confesión; en el TMA, el Cardenal sí sabe que la Marquesa sería reticente a hacerlo, de manera que no necesita de la confesión para descubrir los sentimientos de su cuñada respecto al Duque, sino solo para manipularla. De ahí que consideremos que esta alteración en el significado ha sido un error de interpretación del TO, puesto que no está justificada por la estrategia traductológica elegida.

Es diferente el caso de la traducción de "*Mais il ne fallait pas me prendre pour confesseur*" como "Pero no era necesario que me escogiera como confesor". Al tener el verbo *falloir*[33] dos usos posibles al ser empleado en su forma negativa, el de ausencia de obligación y el de prohibición, además de un uso irónico relacionado con el segundo, que implicaría que una acción ya realizada ha sido más perjudicial que beneficiosa, el TO da lugar a una ambigüedad de significado. En el texto de Musset, cabe dudar de si el Cardenal quiere decir que, para llevar a cabo su labor, no necesitaba convertirse en confesor de la Marquesa, o si quiere decir, una vez más con intención irónica, que la Marquesa no debería haberlo elegido como confesor si esperaba que sus secretos estuvieran realmente a salvo, esta ambigüedad desaparece en el TMA al traducirse la expresión como "no ser necesario". No obstante, como podemos observar en las dos frases siguientes, es muy plausible que Musset pretendiera emplear el verbo *falloir* en su acepción de prohibición con tono irónico. Por lo tanto, una traducción más literal con la construcción "tener que + infinitivo" en castellano hubiera contribuido a preservar esta ambigüedad existente en el texto mussetiano, que Santerbás ha optado por neutralizar, en contra de su propia estrategia traductológica.

En otros momentos del monólogo, no obstante, encontramos soluciones que llaman la atención por resultar particularmente adecuadas. La expresión en francés *à l'insu [de quelqu'un]*[34], aunque fácilmente traducible, carece de expresión equivalente en castellano; de manera que es necesario traducirla por otra expresión de uso corriente para referirse al hecho de actuar, o de que algo ocurra, con desconocimiento de una persona en concreto. Por lo tanto, dado que lo que el Cardenal manifiesta esperar conseguir es que el Duque acabe haciendo su voluntad creyendo hacer

[30] "1. f. Partícula encendida que salta del fuego o del choque entre piedras, metales, etc." (*DLE*, 2020: "Chispa").
[31] "Se reprocher quelque chose, regretter amèrement son propre comportement" (*Larousse*, s. d.: "Vouloir").
[32] "1. Appliquer sa volonté, son énergie à obtenir quelque chose", "5. Avoir l'intention de" (*Larousse*, s. d.: "Vouloir").
[33] "Il faut + infinitif, il faut que + subjonctif, indique l'obligation, la nécessité, le caractère inévitable; équivaut à devoir et l'infinitif" (*Larousse,* s. d.: "Falloir").
[34] "[s]ans qu'il s'en doute, en échappant à son attention (*Larousse*, s. d.: "À l'insu de").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la propia, la expresión "sin darse cuenta", estandarizada y de uso común[35], encaja con facilidad. Sucede algo similar con la expresión "*les yeux en pleurs*", que contaría con varias posibles traducciones al castellano, de las cuales Santerbás ha optado por "con ojos llorosos". Aunque la traducción del artículo definido por una preposición no está justificada y, por lo tanto, esa solución en concreto le resta al texto parte de su lirismo, el adjetivo "lloroso" funciona particularmente bien en este contexto. Esta palabra tiene dos acepciones[36]; por lo que, al emplearla, Santerbás está introduciendo una ambigüedad que no aparece en el TO, pero plenamente compatible con el contexto del fragmento: la Marquesa no solo llorará por los males de su patria, sino que esperará que sus lágrimas consigan conmover ese "corazón de león" del Duque. Se trata de una solución que puede contribuir a reequilibrar la relación entre el contenido y la forma del texto, para compensar otros momentos de la pieza en los que haya tenido que decantarse por una u otra por diversos motivos. Por ejemplo, en el TO, el Cardenal dice que "*le courtisan pourra bien en profiter, mais, en conscience, il n'en dira rien*", mientras que Santerbás dice "en conciencia, no podrá decir nada", añadiendo el verbo "poder" para hacer una referencia explícita al llamado "secreto de confesión" (la obligación del confesor de guardar en secreto lo que un penitente le ha confiado en el confesionario), componente asociado al ritual de la confesión en el que el traductor ha considerado necesario abundar, puesto que el lector español de hoy día está cada vez menos familiarizado con este rito que, en la Francia de Musset, se practicaba con regularidad y era, por lo tanto, una realidad cotidiana para un público mayoritariamente católico.

También nos encontramos con traducciones no literales de palabras y expresiones que, aunque se hubieran comprendido en castellano, hubieran resultado innecesariamente poco idiomáticas para un lector castellanohablante. En concreto, la frase "es algo que no me ofrece la menor duda", traducida desde "*c'est cela ce qui est certain pour moi*", supone una solución con la misma carga sémica que el original, pero resulta mucho más idiomática como solución en castellano. En cuanto a palabras sueltas, tenemos la palabra *doux*[37], que en castellano sería "dulce"[38], ha sido traducida como "grato"[39], posiblemente porque, mientras en francés es una palabra asociada a varios sentidos (también sería equivalente de "suave"[40], en castellano está asociada únicamente al gusto, por lo que su extensión metonímica, aunque posible, no nos resulta tan idiomática; de ahí que Santerbás haya preferido emplear un adjetivo más genérico. Sucede algo similar con la traducción de *bon*, que entre sus acepciones no tiene solo la de "1. Qui, dans son genre, présente des qualités

[35] ("darse cuenta de algo: 1. loc. verb. Advertirlo, percatarse de ello" (*DLE*, 2020: "Cuenta").

[36] "1. adj. Que está llorando o tiene señales de haber llorado", "2. adj. Dicho de una cosa: Que causa llanto y tristeza" (*DLE*, 2020: "Lloroso").

[37] "5. Qui procure un sentiment d'agréable contentement" (*Larousse*, s. d. : "Doux, douce").

[38] "4. adj. Grato, gustoso y apacible" (*DLE*, 2020: "Dulce").

[39] "1. adj. Gustoso, agradable" (*DLE,* 2020: "Grato,ta").

[40] "2. adj. Blando, dulce, grato a los sentidos" (*DLE*, 2020: "Suave").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

supérieures à la moyenne"; sino también la de "7. Familier. Qui est d'une simplicité plus ou moins naïve" (*Larousse*, s. d.: "Bon, bonne"), traducido al castellano como "pobre"[41] en lugar de como "bueno"[42], un adjetivo poco usado en esa acepción. En cambio, el adjetivo "pobre" es de uso común en ambas acepciones, y Santerbás lo aprovecha para introducir en el texto un matiz más, el de la desdicha del marido engañado, que da al discurso del Cardenal en el TMA una nota de crueldad ausente del TO, pero que encaja con la construcción del personaje y el tono general del monólogo. No podemos dejar de señalar también el hecho de que haya introducido en el texto el verbo "cometer", asociado al sustantivo "pecado"[43], puesto que en el TO no se utiliza ningún verbo en esa frase atributiva, así que se trata de un elemento añadido. No obstante, el verbo no solo está particularmente bien empleado en castellano por tratarse del idóneo para acompañar al sustantivo en cuestión (en castellano, los pecados se "cometen"), sino porque al lector español le hubiera resultado excesivamente poco idiomático que una frase tan larga careciera de verbo, aunque estuviera sustantivado. Se trata, por lo tanto, de una solución adecuada, que, además, contribuye a reequilibrar la relación entre contenido y forma.

Respecto a la situación de la confesión en sí, como ya hemos comentado anteriormente, la traducción de las expresiones empleadas en el procedimiento de la confesión no nos ofrece margen para comentar, puesto que se trata de una serie de fórmulas estandarizadas, profundamente arraigadas en ambas culturas; pero nos ha parecido interesante exponerla en la Tabla 3, puesto que se trata de una manifestación cultural compartida.

Sin embargo, sí nos resultan interesantes las traducciones de algunas expresiones concretas, que dan lugar a una determinada interpretación del texto. Por ejemplo, nos encontramos con que la Marquesa confiesa haber calificado el Vaticano de lugar de *débauche*[44]*,* traducido por Santerbás como "corrupción"[45]. La traducción es correcta en lo que respecta al significado de las palabras empleadas, pero podría ser poco aceptable de cara al lector español; puesto que el uso habitual de esta palabra, en cuanto a instituciones se refiere, suele estar asociado a la segunda acepción propuesta más que a la primera y, como podemos ver en el texto, la Marquesa emplea la palabra *débauche* para referirse a un episodio histórico (aunque empleado anacrónicamente por Musset en su texto) que implicaba un escándalo de índole sexual. En este tipo de casos, en España son mucho

[41] "4. adj. Infeliz, desdichado y triste", "5. adj. Pacífico, quieto y de buen genio e intención" (*DLE*, 2020: "Pobre").

[42] "6. adj. irón. Dicho de una persona: Simple, bonachona o chocante. U. m. c. s." (*DLE*, 2020: "Bueno, na").

[43] "1. tr. Caer o incurrir en una culpa, yerro, falta, etc." (*DLE*, 2020: "Cometer").

[44] "Usage excessif, déréglé des plaisirs de l'amour, de la table ; libertinage, dévergondage" (*Larousse*, s. d.: "Débauche").

[45] "1. f. Acción y efecto de corromper o corromperse", "4. f. En las organizaciones, especialmente en las públicas, práctica consistente en la utilización de las funciones y medios de aquellas en provecho, económico o de otra índole, de sus gestores" (*DLE*, 2020: "Corrupción").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más usuales otras palabras, como la propuesta como sinónima en la definición del *DLE*, "perversión"[46].

Sin embargo, también nos encontramos con traducciones de otras expresiones y palabras que sí resultan muy adecuadas. Por ejemplo, nos encontramos con la traducción de "*mon beau-frère"* como "mi querido cuñado", puesta en boca de la Marquesa. Debemos recordar que, en francés, los sustantivos comunes exigen un determinante, mientras que en castellano no son necesarios, como podemos comprobar con la traducción reiterada de la expresión "*mon père*" como "padre". Por lo tanto, añadir el adjetivo "querido" en este caso es innecesario, lo cual constituye una marca de ironía no presente en el TO, pero no incompatible con el personaje de Ricciarda Cibo. Este tiende a mostrar su enfado mediante el uso del sarcasmo (de hecho, el uso del verbo pronominal *sembler* para referirse a "*avoir une habitude*" y a *mentir*, verbos que aluden a rasgos inopinables del propio sujeto, constituye una marca discursiva de ironía), por lo que puede considerarse un elemento equilibrador. En ese sentido, también contamos con la traducción del verbo *s'asseoir*[47] como "arrodillarse"[48], en lugar de por su equivalente en castellano "sentarse"[49]. Esta solución implica una corrección del TO: las didascalias nos indican que la Marquesa no estaba "sentada", sino "arrodillada"[50], por lo que el uso del verbo "sentarse" por parte del Cardenal constituye una incoherencia. La solución propuesta por Santerbás, por lo tanto, restablece la coherencia del juego de deícticos ausente en el TO, si bien resulta controvertida, ya que no se ajusta a su proyecto de traducción.

Respecto a elementos puramente léxicos, encontramos una vez más el verbo *prendre*, esta vez traducido como "buscar"[51], que no solo es la mejor opción posible, por no decir la única realmente viable, por adherirse al contexto de la escena y mantener la idiomaticidad del texto; sino que también le añade un matiz interesante a la frase al estar en boca del Cardenal: la idea de que la Marquesa tendrá que buscar a un nuevo confesor implica evocar solapadamente la posibilidad de que no lo encuentre; lo cual supone una situación moralmente difícil para un personaje caracterizado por una sincera devoción católica, como es Ricciarda Cibo. Eso hace que las palabras del Cardenal se contradigan, ya que convierte esa última sugerencia (u orden) en una auténtica amenaza más o menos sutil y, por lo tanto, en un último acto de manipulación.

[46] "1. tr. Viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe, el gusto, etc. U. t. c. prnl" (*DLE*, 2020: "Pervertir").
[47] "Se mettre, être sur son séant, sur un siège" (*Larousse*, s. d.: "Asseoir").
[48] 2. intr. Ponerse de rodillas. (*DLE*, 2020: "Arrodillar").
[49] "1. tr. Poner o colocar a alguien en una silla, banco, etc., de manera que quede apoyado y descansando sobre las nalgas. U. t. c. prnl" (*DLE*, 2020: "Sentar").
[50] "Se mettre à genoux" (*Larousse*, s. d.: "S'agenouiller").
[51] "1. tr. Hacer algo para hallar a alguien o algo", "2. tr. Hacer lo necesario para conseguir algo" (*DLE*, 2020: "Buscar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El verbo *prendre* aparece también acompañado de la expresión *à la dérobée*[52]*,* lo cual hace que la expresión, pese a poseer equivalentes de significado en castellano, se vuelva un poco oscura. La decisión de eliminar el verbo y repartir su carga sémica entre el sustantivo al que sigue y la expresión a la que precede resulta acertada por su claridad e idiomaticidad.

En este sentido funciona también la airada réplica del Cardenal a la resistencia de la Marquesa, en la que dice que, para desafiarlo, hace falta "*une armure solide et sans défaut*", traducida como "una armadura sólida y sin puntos débiles". A pesar de que, en castellano, contamos con un término más o menos equivalente a *défaut*[53], "defecto"[54], se puede ver que el *Diccionario de la Lengua Española* no recoge la acepción del término metalúrgico que sí figura en el diccionario francés, por lo que el significado de la expresión puede llegar a considerarse ambigua. La sustitución del término por una expresión explicativa, "sin puntos débiles", además de ser aclaratoria, incide una vez más en las características del Cardenal y constituye una solapada declaración de intenciones, puesto que se trata de un personaje que progresa en sus intrigas gracias a su habilidad para manipular a quienes desea utilizar atacando sus puntos débiles.

Finalmente, nos ha parecido pertinente analizar también la traducción del breve monólogo de la Marquesa una vez se ha quedado sola, puesto que hemos encontrado en él algunos elementos que debemos tener en cuenta en el análisis de la traducción.

De entrada, nos encontramos con las preguntas que se hace la Marquesa, en concreto, tres de ellas. La pregunta: "*Que ferai-je?*", formulada en el TO en futuro simple, ha sido traducida literalmente al castellano, empleando también el futuro de indicativo. Sin embargo, no podemos olvidar que en francés se suele emplear el futuro simple con uso de futuro próximo, una perífrasis verbal considerada de uso relativamente coloquial, razón por la que el uso del futuro de indicativo en castellano en este caso es cuestionable. Posiblemente hubiera sido más adecuado, por su idiomaticidad y dado el contexto de la frase, traducirlo como una construcción de futuro próximo (ir a + verbo). También nos resulta de interés la traducción de la pregunta: "*Qui est-ce donc que j'aime?*" como "¿A quién amo?", en la que se ha ignorado la presencia de la palabra *donc*. Aunque se trata de una partícula meramente fática, sin verdadera carga sémica, su presencia articula la pregunta con el resto de la frase, de manera que su ausencia empobrece el discurso.

No obstante, la frase que más nos ha llamado la atención es la traducción de: "*Pourquoi y a-t-il dans tout cela un aimant, un charme inexplicable qui m'attire?*", como "¿por qué hay en todo esto un amante, un encanto inexplicable que me atrae?", por resultar singularmente confusa. Esto se

[52] "Furtivement, en cachette" (*Larousse*, s. d.: "À la dérobée").

[53] "1. Absence, manque ou insuffisance de ce qui serait nécessaire", "2. Imperfection matérielle de quelque chose", "8. Métallurgie. Défectuosité produite dans les pièces au cours de leur élaboration, de leur transformation ou de leur utilisation" (*Larousse,* s. d.: "Défaut").

[54] "1. m. Carencia de alguna cualidad propia de algo", "2. m. Imperfección en algo o en alguien" (*DLE*, 2020: "Defecto").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

debe a la traducción de los dos sustantivos clave que sostienen el sentido de la frase, *aimant*[55] como "amante" y *charme*[56] como "encanto". El término en francés para referirse a un "imán" es homógrafo del empleado para referirse a "amante"; por lo que resultan indistinguibles excepto por el contexto, de manera que, en esta ocasión, tal vez exige que se interprete como "imán" (puesto que atrae). En cuanto al uso de la palabra "encanto", la polisemia que posee en castellano[57] la hace compatible con la ambigüedad sugerida por el TO, de manera que resulta una solución adecuada.

También queremos destacar las soluciones que ha propuesto Santerbás para determinadas palabras concretas. La traducción de *couvert*[58] como "embozado"[59] nos parece interesante, puesto que introduce un matiz de disfraz compatible con el personaje del Duque (recordemos que, en la primera escena del primer acto, Maffio tardó en reconocerlo cuando fue a llevarse a su hermana) que enriquece el texto. De la misma manera, consideramos que la interpretación del adjetivo *tremblante* como la forma del presente de gerundio del verbo *trembler*, de manera que ha sido traducida al gerundio en castellano del verbo "temblar", resulta particularmente idiomática.

Analizada la traducción de Santerbás, no podemos dejar de compararla con la versión de Jurado de la Parra, la otra versión en castellano que ha conservado la intriga de los Cibo. En esta traducción, aunque los dos antagonistas conservan las mismas características que en el TO, la infidelidad de la Marquesa pasa a convertirse en una iniciativa completamente propia, en lugar de estar inspirada por el Cardenal, de manera que nos encontramos con un antagonista hipócrita y maquiavélico, que decide sobre la marcha emplear en beneficio propio el ascendiente que posee sobre la amante del Duque, pero con mucha menor carga negativa que el de Musset, puesto que su cinismo y crueldad resultan mucho menos explícitos, al limitarse a aprovechar una situación dada en lugar de ser él quien induce solapadamente a la Marquesa a la infidelidad. En la Tabla 19 (Anexo 2.4.4) contraponemos la propuesta de Jurado de la Parra para el monólogo del Cardenal con la de Santerbás.

Como en el TMA y el TO, el monólogo del TMB es la intervención que abre el cuadro, de manera que, en este caso, viene precedido por una exhaustiva descripción de la puesta en escena. Mientras que el TMA precisa solamente que la escena tiene lugar "en el palacio Cibo", en el TMB se explicita la necesidad de incluir en los decorados las dependencias privadas de la Marquesa, en las que aparece una cama, elemento que introduce una alusión sexual: el objetivo del personaje es

[55] "1. Oxyde de fer qui attire le fer et quelques autres métaux", "4. Littéraire. Ce qui attire irrésistiblement" (*Larousse*, s. d.: "Aimant").

[56] "2. Attrait singulier, mystérieux, exercé sur quelqu'un par quelqu'un ou quelque chose", "3. Grâce séduisante ; séduction" (*Larousse*, s. d.: "Charme").

[57] "1. m. encantamiento", "2. m. Cualidad o conjunto de cualidades que hacen que una persona o cosa sea muy atractiva o agradable" (*DLE*, 2020: "Encanto").

[58] "1. Placer, disposer quelque chose sur quelque chose d'autre ou sur quelqu'un, en particulier pour le protéger ou le cacher à la vue" (*Larousse*, s. d.: "Couvrir").

[59] "1. tr. Cubrir el rostro por la parte inferior hasta las narices o los ojos. U. m. c. prnl." (*DLE*, 2020: "Embozar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tener un encuentro amoroso con el Duque. Esta situación en concreto también ha sido incluida por Jurado de la Parra en este cuadro, mientras que Santerbás, como Musset, lo mantiene como escena VI del Acto III. Por lo tanto, mientras Santerbás conserva la distribución original del texto, que en el TO se desarrolla, en parte, en el tocador de la Marquesa, Jurado de la Parra aglutina en este cuadro tanto el nudo como el desenlace de la intriga de los Cibo; de ahí que el traductor del TMB haya cerrado el monólogo del Cardenal, en lugar de haciendo referencia al libro de oraciones, un elemento correspondiente a la escena de la confesión (convertida en esta versión en un evento ocurrido fuera de escena), con una intervención que, en el TMA, realiza en la escena VI del Acto III; en la que el Cardenal, que pretende sorprenderla en flagrante adulterio para quedar eximido del secreto de confesión, hace un cumplido a la Marquesa para hacerle una observación sutil sobre lo mucho que se ha engalanado. La supresión del comentario sobre las flores en el caso de Jurado de la Parra le resta sutileza a la intervención del Cardenal, haciendo aún más evidente para el espectador la ironía del cumplido.

Como también podemos comprobar, Jurado de la Parra ha omitido también gran parte del monólogo. La explicación del Cardenal de la razón de ser de su rol como infiltrado del Papa en la corte florentina, así como la poética y maquiavélica descripción de lo que él supone que la Marquesa se propone hacer, han sido eliminadas; así como todas las referencias al acto de la confesión que, supuestamente, es la razón de la presencia del Cardenal en el palacio en ese momento. No obstante, puesto que el contenido de la intriga de los Cibo ha sido modificado levemente para que fuera posible reestructurarlo, podemos considerar que estas omisiones tienen como objetivo, por un lado, aligerar el monólogo evitando dar información redundante (puesto que ya sabemos cuáles son las intenciones de la Marquesa respecto al Duque y sus sentimientos hacia él, y el rol que el Cardenal se dispone a asumir queda resumido claramente en las frases que se han conservado), por otro, eliminar las evidencias del proceso de reestructuración del texto (para ello era necesario hacer referencia a la confesión como un evento ya ocurrido, lo cual suponía eliminar las referencias a las hipótesis que barajaba el Cardenal antes de tener pleno conocimiento de los sentimientos de la Marquesa). Sí nos llama la atención la diferencia entre los tratamientos de la situación hipotética, contemplada por el Cardenal, de que la Marquesa corresponda al Duque: mientras Santerbás mantiene, siguiendo el TO, que el Cardenal contempla la posibilidad de que la Marquesa no ame al Duque, al considerar la posibilidad solamente como "creíble"; Jurado de la Parra dice que a la Marquesa "tiene que agradarle" ese amor, transformando las calculadoras y maquiavélicas hipótesis de Cardenal en una cínica convicción. Sin embargo, en el TMA se ha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducido con la expresión "hacer concebir esperanzas" el verbo *flatter*[60], mientras que en el TMB se ha traducido como "agradar"[61]. Aunque ninguna de las dos propuestas se ciñe exactamente al significado del verbo original, cuyo equivalente sémico en castellano sería el verbo "halagar"[62], la traducción del TMB se ajusta al TO en una de las acepciones del verbo *flatter*, aunque no en todos sus matices, por lo que, a pesar de que el significado implícito de su uso sea diferente, su sentido se acerca más al del TO que el del TMA, en el que la hipotética sensación de halago de la Marquesa se convierte en una hipotética esperanza de que sus supuestos planes tengan éxito. Por lo tanto, el TMA no se adhiere al sentido del TO en este punto.

En cambio, no podemos dejar de comparar los deícticos empleados por el Cardenal para introducir en la acción al personaje elocuentemente ausente del Papa. Mientras Santerbás se refiere a él únicamente como "Farnesio", el apellido de este personaje histórico, sin referirse a él por su título, al igual que Musset en el TO, Jurado de la Parra no solo especifica claramente que se trata del "Papa Farnesio", sino que, además, introduce una segunda aclaración en la frase siguiente, refiriéndose a él como el "Pontífice Paulo", el nombre que adoptó al ser coronado Papa. Estas explicitaciones se dirigen claramente al público español de principios del siglo XX, para quien hubiera resultado difícil comprender de manera instantánea a quién se refería el Cardenal al dirigirse retóricamente a "Farnesio", la identidad del remitente de la carta: uno de los Destinadores del esquema actancial de la obra, figura clave en el desarrollo de los acontecimientos a pesar de no aparecer nunca en escena. Se trata, por lo tanto, de un recurso deíctico orientado a la puesta en escena que tenía en mente Jurado de la Parra.

2.3. Acto II, Escena VI: la canción de Giomo

En esta escena vemos por primera vez un indicio claro de la secreta hostilidad de Lorenzo hacia el Duque: es el momento en que el protagonista aprovecha que este se ha quitado su cota de malla, que normalmente lleva puesta siempre —"Il n'y a peut-être pas la pareille dans toute l'Europe; aussi je ne la quitte guère, jamais, pour mieux dire" (Musset, 1990: 185)—, para hacerse retratar por Tebaldeo, un pintor recomendado por el propio Lorenzo; pintor que, con toda seguridad, habrá hecho despojarse al Duque de su prenda protectora porque el protagonista, del que ya sabemos que está instruido en las culturas clásicas, le ha recomendado que lo retrate con el torso

[60] "2. Chercher à plaire à quelqu'un par des louanges excessives, intéressées", "3. Encourager une mauvaise attitude, un mauvais sentiment, les exciter avec complaisance. ", "4. Procurer à quelqu'un un sentiment de fierté, d'orgueil", "5. Faire paraître quelqu'un plus beau que dans la réalité" (*Larousse*, s. d.: "Flatter").

[61] "1. intr. Complacer, contentar, gustar", "2. prnl. Sentir agrado (‖ gusto)" (*DLE*, 2020: "Agradar"), "3. m. Placer o deleite que se experimenta con algún motivo, o se recibe de cualquier cosa" (*DLE*, 2020: "Gusto").

[62] "1. tr. Dar a alguien muestras de afecto o rendimiento con palabras o acciones que puedan serle gratas", "2. tr. Dar motivo de satisfacción o envanecimiento", "3. tr. Adular o decir a alguien interesadamente cosas que le agraden", "4. tr. Agradar, deleitar" (*DLE*, 2020: "Halagar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desnudo solo para tener la oportunidad de deshacerse de su cota de malla —"LORENZO: [...] Cette cotte de mailles aurait fait son effet dans votre portrait ; vous avez eu tort de la quitter. / LE DUC: C'est le peintre qui l'a voulu. Cela vaut toujours mieux, d'ailleurs, de poser le cou découvert ; regarde les antiques" (Musset, 1990: 185)—. Se trata de un movimiento muy sutil, el lector/espectador verá que Lorenzo coge la cota de malla y sale con ella de la habitación sin soltarla, con el pretexto de ir a buscar su guitarra para acompañar a Giomo, y regresa sin ella; pero el momento en que la tira al pozo no aparece en escena: se deduce de los comentarios intrigados de Giomo al verlo rondar el pozo desde la ventana, así como de su hábil cambio de tema de conversación cuando el Duque le pregunta al respecto, como se apreciará durante el desarrollo de los eventos posteriores. No obstante, la razón principal por la que lo hemos incluido en el presente análisis es la canción de Giomo, el único fragmento de la obra escrito en verso; una muestra particularmente interesante, puesto que añade un grado más de dificultad a la ya compleja tarea de conservar el equilibrio entre el contenido y la forma de una obra teatral.

El fragmento elegido para su análisis es el momento en que el Duque está posando, conversando animadamente con Giomo sobre cómo ambos han llegado a matar a alguien a golpes por motivos que ni ellos mismos recuerdan, mientras Tebaldeo, aterrorizado por lo que está oyendo, pinta su retrato. Está compuesto por nueve réplicas (tres más la canción de Giomo, cuatro del Duque y una de Tebaldeo), y termina con la entrada de Lorenzo al aposento. La canción de Giomo consta de ocho versos con rimas cruzadas en los cuatro primeros versos y alternas en los cuatro segundos en consonante, o en asonante en todo el poema con el mismo esquema (abba cdcd o abbababa), y los versos son octosílabos, excepto por el segundo y el tercero de la segunda estrofa (8-8-8-8 8-9-8-10). Esto la convierte, como se puede comprobar en la versión de Zeffirelli (Zeffirelli, 1977: "1:17:22-1:18:22"), en una composición realmente cantable.

La acción, ubicada en un aposento del palacio del Duque, donde este se está haciendo retratar por el joven Tebaldeo, constituye la primera escena en la que el Duque no se encuentra en presencia de su corte ni de Lorenzo, por lo que supone una muestra para el lector/espectador de su personalidad más allá de su relación con su primo y su faceta de gobernante: el humilde discípulo de Rafael ha tenido el honor de ser invitado a la intimidad del infame Alexandre de Médicis.

El análisis inmanente de la escena nos muestra que el personaje del Duque está rodeado de connotaciones negativas. Tebaldeo fue contratado por Lorenzo para este encargo después de una reveladora conversación sobre filosofía del arte, en la que podemos apreciar de nuevo esta relación establecida por Musset entre el arte y la política, ambos asociados a la Florencia medicea. En ella, quedó expuesto que Tebaldeo es un joven pintor voluntariamente alejado por completo de la corrupción de la corte —"Pourquoi m'en voudrait-on? Je ne fais de mal à personne [...]. Personne ne me connaît, et je ne connais personne; à qui ma vie ou ma mort peut-elle être utile?" (Musset,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1990: 169)—, por ello mismo, un alma libre de servidumbres y juramentos —"Je n'appartiens à personne. Quand la pensée veut être libre, le corps doit l'être aussi" (Musset, 1990: 168)—, sin más ambición que su arte, por lo que su amor por Florencia es totalmente puro y desinteresado; de ahí que en lugar de referirse a ella como su "patria", el concepto con connotaciones políticas empleado por Lorenzo y los republicanos, se refiera a ella como su "madre", un término que evoca un amor absolutamente carente de ambición —"LORENZO: Es-tu républicain? Aimes-tu les princes? / TEBALDEO: Je suis artiste; j'aime ma mère [Florence] et ma maîtresse"—. Sin embargo, no se trata de una persona totalmente ajena a la situación que lo rodea, ni completamente indefensa —"Je sais qu'un citoyen peut être assassiné en plein jour et en pleine rue, selon le caprice de ceux qui la gouvernent; c'est pourquoi je porte ce stylet à ma ceinture [...]. Je le tuerais [le duc], s'il m'attaquait" (Musset, 1990: 169)—. Es, por lo tanto, como hemos comentado a lo largo del análisis actancial, una hechura de Lorenzo. Es más: podemos considerar que es una imagen de lo que Lorenzino de Médicis fue antes de corromperse; como se comprobará más adelante, cuando Lorenzo retome, para describirle a Philippe Strozzi su pasado de estudiante, los mismos temas planteados por Tebaldeo (las metáforas recurrentes que vinculan la política y el arte, la admiración hacia los maestros del pasado y la plena conciencia sobre la situación de tiranía en la que se encuentra Florencia), y que esa es la razón por la que Lorenzo lo contrata.

Por el contrario, el Duque y Giomo se manifiestan sin la menor ambigüedad como auténticos depredadores. Giomo es, como Salviati, una hechura del Duque; por lo que vemos en el personaje algunos rasgos de su señor, en su caso, su carácter física y moralmente violento y su crueldad, que quedan patentes a lo largo de esta situación. La canción de Giomo es blasfema, e incluso impía, además de manifiestamente macabra a pesar de su tono alegre: el testamento de un vividor —"échanson", "éventrer un tonneau" y "les pleurs ne sont que de l'eau claire" son palabras y frases que evocan excesos en cuanto a la bebida— que ordena expresamente a un sirviente no recibir las honras fúnebres católicas, a las que se refiere con desprecio —"envoyer au diable la messe, la prêtraille et les oraisons"—, a pesar de que sabe que esto implicaría no descansar en paz —"J'y répondrai du fond de mon tombeau" (Musset, 1990: 184)—.

El registro de la conversación que la sigue continúa en una línea similar: junto con el tema de los excesos, se retoma la velada advertencia que Lorenzo le había hecho a Tebaldeo antes de contratarlo: —"Frapperais-tu le duc si le duc te frappait, comme il lui est arrivé souvent de commettre, par partie de plaisir, des meurtres facétieux?" (Musset, 1990: 169)—. La conversación se está manteniendo en presencia del pintor, pero sin incluirlo; el Duque la interrumpe, precisamente, para preguntarle si se encuentra bien al ver sus reacciones. Esa pregunta, aparentemente bienintencionada, contrasta con el tono de la conversación que está manteniendo con Giomo, por lo que posee una fuerte carga irónica que, en este caso, implicaría un tono burlón y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cruel: —"Qu'as-tu donc, petit? Est-ce que la main te tremble? Tu louches terriblement"—, al que Tebaldeo responde disimulando prudentemente su malestar: —"Rien monseigneur, plaise à Votre Altesse" (Musset, 1990: 184)—.

Por lo tanto, el texto revela que el Duque es un tirano particularmente peligroso, que comete atrocidades de todo tipo sin el menor remordimiento, como parte de su diversión particular, para lo que se ampara en las prerrogativas de su posición como señor: abusa de su poder, en todos los sentidos, de manera habitual y sistemática. Para reafirmar este hecho, lo vemos disfrutar del pánico del joven pintor, a quien está intimidando de manera indirecta mediante su conversación con Giomo: se trata de un hombre que ejerce poder usando del miedo aun en sus círculos más íntimos. Su tiranía es, por lo tanto, total.

En esta ocasión, como podemos ver en la Tabla 4 (Anexo 2.1.4), el TMA aporta una solución inusual para la canción de Giomo, consistente en una traducción doble: una versión integrada en el texto y otra en la correspondiente nota al pie (Santerbás, 2014: 166).

La traducción integrada en el texto es una traducción poética, de versos octosílabos con un esquema de rimas abbacdcd en consonante. El contenido de los versos es muy similar al del TO, pero los términos abiertamente despectivos (las expresiones como *envoyer au diable* y la palabra *prêtraille*) o violentos (*éventrer un tonneau*), así como las alusiones a los excesos mundanos (*maîtresse*, *échanson*) y el contenido macabro, rayando en lo sacrílego, de los dos últimos versos, ha sido sustituido por expresiones y referencias respetuosas o menos oscuras (*maîtresse* pasa a ser "amada", *envoyer au diable la messe, la prêtraille et les oraisons* pasan a ser "vivir descuidada de rezos y de piedad" —palabra empleada en el sentido de "1. f. Virtud que inspira, por el amor a Dios, tierna devoción a las cosas santas, y, por el amor al prójimo, actos de amor y compasión" (*DLE*, 2020: "Piedad") y, por extensión metafórica, a los ejercicios religiosos asociados a esta—, *éventrer* pasa a ser "abrir", y las alusiones a la tumba son eliminadas). Así pues, aunque se ha elaborado un verdadero poema, con una métrica similar a la empleada habitualmente en las canciones españolas, y se ha conseguido conservar gran parte del significado, se ha perdido una parte importante del contenido, de manera que la escena del TMA resulta menos licenciosa que la del TO. No obstante, Santerbás consigue solucionar este inconveniente gracias a la nota al pie, donde propone una segunda traducción, abiertamente literal y sin buscar respetar la forma poética del TO, que conserva todos los matices de los versos mussetianos. Nos parece particularmente destacable la traducción de *prêtraille* como "clerigalla", anotada en el *Diccionario de Lengua Española* como un posible calco, precisamente, de este término francés (*DLE*, 2020: "Clerigalla"), y la traducción de *chœur*[63] como

[63] "3. Titre de morceaux de musique composés pour être exécutés par un chœur" (*Larousse*, s. d.: "Chœur").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"canción", un término genérico, en lugar de como su equivalente en castellano, "coro"[64], neutralización que consideramos que no está justificada.

Respecto a las otras dos versiones de *Lorenzaccio*, expuestas en la Tabla 20 (Anexo 2.4.5), podemos observar que se han introducido importantes cambios.

Se trata de una escena que aparece incluida, con más o menos modificaciones, en las tres traducciones de la obra. En el caso del TMA, nos encontramos con un momento en el que Santerbás se desvía parcialmente de su estrategia de traducción al traducir *Monsieur*[65] como "artista", para referirse despectivamente a Tebaldeo cuando este reconoce estar convencido de que el dolor es la mejor fuente de inspiración. Aunque, al contrario que en francés, su uso despectivo no está recogido en el *DLE*, en castellano también se suelen usar con carga irónica los términos equivalentes "señor"[66] o "caballero"[67]; por lo que no es necesario emplear un término diferente. No obstante, al poseer la palabra una fuerte carga irónica también en el TMA, la traducción se adhiere de manera profunda al sentido del TO y aporta, además, un matiz que este no posee al subrayar el hecho de que el propio Tebaldeo es un artista. Por lo tanto, podemos considerar su empleo una estrategia de compensación. Es un recurso que destaca en especial por haberse empleado también en el TMB y el TMC.

En los casos del TMA y el TMC, podemos comprobar que la escena ha sido modificada casi únicamente en cuanto a la cantidad de texto trasladado, con una única diferencia, un añadido original en el que el Duque hace observar explícitamente que Tabaldeo lo ha hecho desnudarse a pesar del frío, de manera que se cree una sutil redundancia que hará resaltar este detalle de cara al público, que lo percibirá así como relevante para el desarrollo de la acción; mientras que en el TMB, una vez más, se produce una fusión de escenas. El primer detalle que consideramos relevante comentar es que en el TMA, como en el TO, el personaje de Tebaldeo se presenta en la escena II del Acto II, cuando sale al encuentro del Lorenzo y Valori en el pórtico de una iglesia al escuchar al sacerdote opinar sobre cómo la religión católica puede hacerse amar gracias a la belleza del arte; mientras que, en el TMC, Lorenzo es quien lo aborda y el encuentro tiene lugar en un emplazamiento indefinido con vistas al Campo Santo. En ambos casos, tanto el lugar del encuentro como los personajes presentes y los movimientos escénicos que llevan a cabo aparecen consignados en las didascalias, pero el contenido de los diálogos es muy similar. En cambio, en la versión de

[64] "6. m. Pieza musical cantada por un conjunto de personas" (*DLE*, 2020: "Coro").

[65] "1. Titre qu'on donne aux hommes quand on s'adresse à eux ou quand on parle d'eux", "2. Titre précédant la fonction d'un homme quand elle lui confère une certaine autorité", "5. Appellatif utilisé pour un homme, avec une valeur familière, ironique, méprisante" (*Larousse*, s. d.: "Monsieur").

[66] "6. m. y f. U. como término de respeto con el que dirigirse a una persona superior en edad, dignidad o cargo", "7. m. y f. U. como término de cortesía con el que dirigirse a una persona cuyo nombre se desconoce o no se quiere mencionar", "8. m. y f. usted" (*DLE*, 2020: "Señor, ra").

[67] "4. m. U. como tratamiento de respeto o cortesía para dirigirse a un hombre", "5. m. Hombre, generalmente adulto" (*DLE*, 2020: "Caballero").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Jurado de la Parra la presentación del personaje de Teobaldeo tiene lugar en este cuadro, y el encuentro con Lorenzo y Valori, a pesar de tener lugar, como en el TO y el TMA, a la puerta de una iglesia, se convierte en un suceso ocurrido fuera de escena al que Teobaldeo se refiere, no solo para que su presencia quede justificada ante el lector/espectador, sino también para rescatar algunos de los elementos sémicos que hubieran desaparecido de la ODT al fusionarse las escenas, sin necesidad de recuperar la escena completa, por lo que el texto se hace mucho más ligero sin llegar a perder demasiado contenido en el proceso de concretización. El segundo detalle que nos resulta de interés para nuestro análisis es que, debido a esta reestructuración de los eventos, la escena de la conversación entre el pintor y Lorenzo tiene lugar después de la contratación y en presencia del Duque; por lo que la contratación de Teobaldeo deja de estar evidentemente relacionada con una motivación personal de Lorenzo y la conversación entre ellos pasa a ser una oportunidad dada a Lorenzo para humillar al pintor para diversión del Duque (como se puede apreciar en las reacciones del personaje). Estos cambios están orientados a restablecer el equilibrio entre el contenido y la forma de la obra, además de ser plenamente compatibles con la estrategia adoptada por Jurado de la Parra para la traducción del texto, consistente en darle un mayor dinamismo a la pieza convirtiendo a Lorenzo en un personaje mucho más activo, como en su momento hiciera Armand d'Artois.

Las diferencias entre los textos se aprecian mucho mejor gracias a la comparación de los fragmentos de texto homólogos de la presentación de Tebaldeo, también expuestos en la Tabla 20.

En el TMB, una vez más, encontramos una descripción de los decorados propuesta por Jurado de la Parra. No obstante, la información básica de la didascalia es la misma en todas las versiones, excepto por el instrumento que está empleando Giomo: en el TMA, como en el TO, es una guitarra, mientras que en el TMB es un bandolín, término que nos lleva a "bandola"[68], un instrumento musical italiano del siglo XVI. La de Jurado de la Parra es, por lo tanto, una solución enriquecedora, que aporta *couleur locale* al texto al ubicar la acción en el espacio y el tiempo en que Musset pretendía situarla (la Florencia medicea), dado que el instrumento que se llama en España "guitarra" posee connotaciones que lo acercan más a nuestra cultura que a la italiana. En el TMC, en cambio, encontramos que Amestoy ha sustituido la guitarra por un mucho más genérico "instrumento", posiblemente por considerar que este elemento en concreto no poseía la carga sémica suficiente en la obra como para ser totalmente insustituible, con lo que se abre un abanico de posibilidades de cara a la puesta en escena de la obra. Sucede algo parecido con la referencia a "la Mazzafirra" —de la que Santerbás nos cuenta lo siguiente en una nota al pie: "En Florencia hubo, efectivamente, una célebre cortesana llamada o apodada Mazzafirra (1577-1621). Pero su mención, como puede apreciar el lector, constituye un anacronismo" (Santerbás, 2012: 133)—, que figura

[68] "1. f. mandolina" (*DLE*, 2020: "Bandola"); "1. f. Instrumento musical de cuerda parecido a la bandurria, pero de menor tamaño y con cuatro cuerdas dobles" (*DLE*, 2020: "Mandolina").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como tal tanto en el TMA como en el TMB, pero que en el TMC es neutralizada por completo, y es sustituida por la paráfrasis "la más bella de las cortesanas de Florencia", una solución que le resta *couleur locale* al texto a cambio de acercarlo a su público español de finales del siglo XX, para quienes esta mención carece de interés (puesto que, a pesar de tener cierta carga sémica, se trata de una precisión que carece de relevancia para el desarrollo de los eventos y que solo está presente en ellos de forma puramente puntual, como uno de los muchos detalles del telón de fondo).

Sin embargo, las diferencias más llamativas entre estos tres TM están relacionadas con las supresiones y reubicaciones del texto, que provocan grandes cambios en el contenido de la escena, llegando a alterar el contenido del análisis inmanente.

La canción de Giomo ha sido traducida con estrategias diferentes en los tres TM, pero la estrategia que el TMB y el TMC tienen en común es la intención de adaptar el texto para conservar su forma poética. En el TMB, vemos que ha sido reducido a cuatro versos pentasílabos (excepto el segundo, que es hexasílabo) blancos cuyo contenido se corresponde con el de los dos primeros versos del TO ("Quand je mourrai, mon échanson, / porte mon coeur a ma maîtresse"). El poema del TMC sí se puede considerar una adaptación íntegra del de Musset, con el mismo número de versos octosílabos (excepto el segundo, que es heptasílabo, aunque se podría considerar como octosílabo si se rompiera la sinalefa que une las palabras "alma a" o "mi amiga") y un esquema de rimas abbacddc en asonante. La versión de Amestoy, además, a pesar de no ser una traducción estrictamente literal, conserva a grandes rasgos el contenido de la canción del TO, incluidas las connotaciones licenciosas y sacrílegas. Podemos llegar a la conclusión, por lo tanto, de que Jurado de la Parra quiso despojar la canción de estas connotaciones, posiblemente por motivos de decoro escénico (recordemos que la sociedad española era particularmente conservadora) o para eludir una posible censura eclesiástica, mientras que Amestoy, por el contrario, tuvo un interés especial por conservarlos, tal vez precisamente porque contribuye a poner de relieve, en una sola intervención, todas las connotaciones negativas que rodean al Duque y a sus esbirros.

Sucede lo contrario en el evento que sigue a la canción, la conversación entre el Duque y Giomo. En el TMB se conserva el contenido de la conversación, así como el impacto que tiene en el joven pintor, que la escucha sin participar en ella; mientras que en el TMC, en lugar de hacer referencia a un suceso que ha ocurrido anteriormente, se hace referencia a un suceso que va a tener lugar, para el que el personaje se está preparando, por lo que se da a entender que el contenido macabro de la canción está justificado por las circunstancias: Giomo sabe que podría morir en el duelo que va a librar. El pintor, en esta versión, no llega a participar en la situación. Estos cambios han modificado por completo el contenido de esta situación en concreto: en el TMB (como en el TMA y el TO), a pesar de que se haya eliminado de la canción el contenido indecoroso, se mantiene la atmósfera intimidatoria creada por el Duque y Giomo de la que es víctima Teobaldeo; en cambio,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en el TMC, se le ha dado un sentido diferente al contenido de la canción, cuya carga sémica pasa a sustentar el contenido del diálogo entre el Duque y Giomo, en lugar de limitarse a contribuir a la construcción de la escena. Por lo tanto, podemos considerar que cada uno de los traductores ha utilizado la canción para fines diferentes: Santerbás, al igual que el propio Musset, la ha utilizado para reforzar tanto la sordidez del personaje del Duque como el clima de violencia que lo rodea y del que está siendo víctima Tebaldeo en ese momento; Jurado de la Parra la ha utilizado para la construcción de la atmósfera palaciega en que se desarrolla la escena; Amestoy, además de para reforzar los rasgos negativos de los personajes del Duque mediante la creación de la atmósfera, la ha utilizado para justificar el breve diálogo con Giomo antes de la aparición de Lorenzo, pero sin introducir matices explícitamente violentos en la situación. Se podría decir, por lo tanto, que el Duque de Santerbás es, además de violento, impío; el de Jurado de la Parra es solamente violento, caracterización que contrasta con el lujo y refinamiento descrito en las didascalias, al que aluden tanto Lorenzo como el Duque cuando se dirigen al pintor, elemento que contribuye a aumentar sutilmente el clima de tensión que predomina en la escena; el de Amestoy es representado solamente como impío, al menos en esta situación en concreto.

Finalmente, podemos ver que Santerbás separa tajantemente la conversación entre Lorenzo y Tebaldeo de la escena en la que este retrata al Duque, al igual que Musset en el TO y que Amestoy en el TMC. Además, es mucho más larga, puesto que el TMA contiene elementos descartados tanto en el TMB como en el TMC.

En el TMA, Lorenzo reta irónicamente a Tebaldeo en varios momentos: primero, al burlarse del cuadro que ha mostrado a él y a Valori (evento al que, en el TMB, se alude como ocurrido fuera de escena); en segundo lugar, al atacar sus principios artísticos y morales, lo cual le sirve de pretexto para acabar tanteando su lealtad al Duque; finalmente, satisfecho con las respuestas obtenidas, le hace su encargo. En el TMB, al tratarse de una conversación que tiene, precisamente, el objetivo de entretener al Duque, desaparecen los diálogos de tanteo. De esta manera, se puede incluir un fragmento de texto protagonizado por Lorenzo que, de otro modo, hubiera sido eliminado, su inclusión puede obedecer nuevamente al objetivo de dinamizar al personaje protagonista y darle más presencia en escena. No obstante, camuflar este desplazamiento del texto ha exigido que se introduzcan elementos originales, debidos a la intervención en la conversación del Duque, que no solo no aparecía en el TO, sino que, además, tiene una personalidad radicalmente distinta de la de Valori (como se puede apreciar en el hecho de que, mientras que al personaje de Valori le desagrada que Lorenzo humille a Tebaldeo, y lo reconviene por ello —"Il est mal à vous de plaisanter cet enfant" (Musset, 1990: 167)—, al Duque le divierte). En el TMC se han descartado grandes fragmentos de las tiradas de Tebaldeo, que han sido reducidas a su mínima expresión por la eliminación de elementos redundantes; además de que, al no estar presente el Duque (ni tampoco

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Valori) en el momento de la presentación del personaje del pintor, se mantiene el tanteo de Lorenzo, que en esta versión adquiere un nuevo sentido al absorber el personaje de Tabaldeo al de Scoronconcolo: Lorenzo no está buscando solo a un pintor con talento que, sin darse cuenta de lo que está haciendo en realidad, haga que el Duque se despoje de su cota de mallas para que él pueda robarla, como sucede en el TMA (y en el TO), sino a un esbirro que lo ayude a terminar de preparar el asesinato y, eventualmente, a cometerlo. De ahí que el personaje de Amestoy, Tabaldeo, haya perdido gran parte de ese idealismo que se manifiesta implícitamente en sus largas y poéticas tiradas y que la atmósfera intimidatoria no resulte pertinente en su caso, ya que tiene una faceta oscura de la que carecen los otros tres pintores (el de Jurado de la Parra, el de Santerbás y el de Musset).

En un sentido similar, nos llama la atención la traducción de *maîtresse*[69] como "amigo" en el TMC, puesto que se trata de mucho más que una pequeña adaptación del texto a su nuevo público. Mientras que en la Francia contemporánea de Musset era relativamente habitual que los hombres jóvenes tuvieran aventuras amorosas sin que esto se considerase como socialmente reprobable (la moralidad sexual de la época tenía un componente más social que religioso); en la España de 1982, mucho más tradicional en cuanto a la concepción de las relaciones sexuales y recién emergida de un régimen dictatorial católico, las relaciones extramatrimoniales sí estaban particularmente mal vistas (al contrario que las prematrimoniales, que empezaban a ser cada vez más comunes). Por lo tanto, puesto que el personaje de Tabaldeo posee connotaciones positivas, no debe tener una "amante"[70] en un texto español —en cualquier caso, podría tener una "novia"[71]; pero sí puede tener, dado el significado ambiguo del término en castellano, una "amiga" o "amigo"[72], ya que el concepto de amistad en castellano se utiliza tradicionalmente de manera eufemística para referirse, precisamente, a las relaciones amorosas que resultan socialmente poco ortodoxas por alguna razón[73]. De esta manera se le aplica también cierta ambigüedad sexual al personaje de Tabaldeo, por lo que la relación que se inicia con Lorenzo a partir de este momento adquiere también cierto cariz erótico, una adaptación sutil del texto que, no obstante, tal como se puede comprobar en el desarrollo de los acontecimientos, es compatible con ambos personajes y colabora en su construcción. Se trata, por lo tanto, de una solución acertada por parte de Amestoy, aunque en un

[69] "6. Femme avec laquelle un homme a des relations amoureuses et sexuelles en dehors du mariage. (En ce sens, le masculin est amant.)" (*Larousse*, s. d.: "Maîtresse").

[70] "5. m. y f. Persona que mantiene con otra una relación amorosa fuera del matrimonio" (*DLE*, 2020: "Amante").

[71] "1. m. y f. Persona que mantiene relaciones amorosas con otra con fines matrimoniales", "3. m. y f. Persona que mantiene una relación amorosa con otra" (*DLE*, 2020: "Novio, via").

[72] "1. adj. Que tiene relación de amistad. U. t. c. s." (*DLE*, 2020: "Amigo, ga"),

[73] "1. f. Afecto personal, puro y desinteresado, compartido con otra persona, que nace y se fortalece con el trato", "2. f. amancebamiento" (*DLE*, 2020: "Amistad"); "1. m. p. us. Acción y efecto de amancebarse" (*DLE*, 2020: "Amancebamiento"); "1. prnl. Establecer una relación marital sin mediar vínculo de matrimonio" (*DLE*, 2020: "Amancebarse").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

principio pueda resultar un poco extraña para el receptor del TMC (si bien no descartamos que el espectador de la puesta en escena pudiera percibir, gracias a la multimedialidad del montaje de Corencia, información que al mero lector del texto en soporte escrito se le escapa).

Por lo tanto, podemos considerar que cada traductor ha construido las escenas relacionadas con el retrato del Duque con el objetivo de adecuar el texto, tanto a las expectativas del público y a la construcción de los personajes y del ritmo de la obra, como a los requerimientos específicos de una puesta en escena; de ahí la necesidad de que, tanto en el TMB como en el TMC, ambas ODT con dimensión escénica, la canción de Giomo sea una verdadera canción, esto es, una composición cuyo ritmo la haga susceptible de ser musicada y cantada.

2.4. Acto III, Escena III: la confesión de Lorenzaccio

Esta escena contiene varias de las tiradas más largas de la obra y constituye un punto clave para el desarrollo de la intriga principal: es el momento en que Lorenzo se despoja de su máscara y expone, de forma explícita, su verdadero objetivo para con el Duque.

Unos oficiales alemanes se presentan en casa de los Strozzi buscando a Pierre y Thomas, a quienes arrestan por haber atacado y malherido a Salviati para vengar la humillación de su hermana, Philippe, desesperado y arrepentido de su inacción ante los desmanes del Duque y sus rufianes, se propone reunir a toda su familia para iniciar una revolución. En ese momento llega Lorenzo y, al oír sus propósitos, intenta reiteradamente disuadirlo, diciéndole que sus hijos no están en verdadero peligro, y convencerlo de que acepte exiliarse pacíficamente o, al menos, de no mancharse las manos de sangre inútilmente participando activamente en una rebelión —"Tu as soixante ans de vertu sur ta tête grise; c'est un enjeu trop cher pour le jouer aux dés" (Musset, 1990: 198), "parle, si tu veux, mais prends garde à tes paroles, et encore plus à tes actions", "tu as les mais pures" (Musset, 1990: 204)—. En un último intento de convencerlo, le cuenta un secreto que no ha confiado ni siquiera a Scoronconcolo, Tebaldeo o su propia familia: tiene la firme intención de matar a Alejandro de Médicis, y todo el proceso de envilecimiento que ha sufrido a lo largo de los últimos años, desde que se instaló en Florencia, forma parte de un plan para instarle a confiar ciegamente en él y hacerle bajar la guardia. Sin embargo, a lo largo de su mascarada ha ido aprendiendo que, en realidad, el ser humano es perverso por naturaleza y que una persona, por buenas que sean sus intenciones al hacerlo, no puede entrar en contacto con esa corrupción sin contagiarse —"Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau [...]. Brutus a fait le fou pour tuer Tarquin, et ce qui m'étonne en lui, c'est qu'il n'y ait pas laissé sa raison" (Musset, 1990: 205)—. Ha acabado por asumir que el asesinato del tirano no servirá para nada, porque nadie secundará su rebelión: la única razón que le queda para llevar hasta el final su misión,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

autoimpuesta, es que su descenso a los infiernos acabe quedando justificado de alguna manera. Philippe Strozzi, admirado por lo que le ha contado, confiado en que la naturaleza humana no es tan perversa como él la considera y que su cruzada secreta triunfará, acepta una apuesta con él: le guardará el secreto, pero también reunirá a su numerosa familia para ir a reclamar la libertad de sus hijos y dar pie (sin intervenir en ella) a la largamente demorada revolución que traerá de vuelta la vieja república.

El fragmento de texto en el que nos vamos a centrar para desglosar el análisis empieza en el momento en que Lorenzo se da cuenta de que la única manera de disuadir a Philippe de iniciar una revolución es contarle la verdad sobre su misión para que no cometa el mismo error que él —"Il y a plusieurs démons, Philippe. Celui qui te tente en ce moment n'est pas le moins à craindre de tous" (Musset, 1990: 197)— y termina con el final de la escena. De este fragmento hemos optado por centrarnos en la larga tirada con la que Lorenzo explica al patriarca Strozzi por qué, a pesar de no creer en su propia misión, está dispuesto a cumplirla cueste lo que cueste; aunque también hemos seleccionado algunas de las réplicas intercambiadas entre los dos, para observar cómo han sido trasladadas en el TMB y el TMC.

En el análisis inmanente podemos encontrar una serie de elementos antitéticos que pretenden reflejar la caída en desgracia de Lorenzo de Médicis. Ya, de entrada, Philippe alude de nuevo al tema de la vejez, esta vez asociado abiertamente con la debilidad en lugar de con la sabiduría —"Sois honnête, car je l'ai été; agis, car tu es jeune, et je suis vieux" (Musset, 1990: 196)—. En cambio, Lorenzo le da una vuelta de tuerca al concepto para contraponer el pasado con el presente: tanto a lo largo de estas tiradas como en el resto de la obra, no solo asocia constantemente la ciudad de Roma con los grandes héroes republicanos de la Antigüedad, sino también con su pasado de estudiante virtuoso, que se contrapone constantemente con su corrupta y desengañada madurez en la corte de Florencia, como podemos ver en los comentarios al respecto de otros personajes, como Catherine —"Ah! cette Florence! C'est là qu'on l'a perdu!" (Musset, 1990: 160)— y Bindo Altoviti —"Je t'ai vu faire des armes à Rome; mais cela ne m'étonnerait pas que tu devinsses plus vil qu'un chien, au métier que tu fais ici" (Musset, 1990: 176)—, además de con su inesperada reacción cuando su madre le cuenta que ha tenido una aparición fantasmagórica de su antiguo ser mientras él estaba fuera —"Catherine, Catherine, lis-moi l'histoire de Brutus" (Musset, 1990: 175)—. Ese pasado se encuentra con el presente en el momento en que pronuncia su juramento en las ruinas de Coliseo (sobre lo poco que queda de un pasado glorioso), que está plagado de alusiones directas e indirectas a Dios —"la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine", "il faut que je sois une étincelle du tonnerre", el rayo y el trueno, símbolos del poder divino; "je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée", levantar los brazos al cielo es un gesto de invocación de la divinidad; "la Providence", una de las muchas formas de referirse a Dios (Musset, 1990: 198-

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

199)—, lo que constituye el primer paso de la caída de Lorenzo. Nos encontramos también reiteradas alusiones al orgullo —"Je voulais agir seul, sans le secours d'aucun homme. Je travaillais pour l'humanité; mais mon orgueil restait solitaire au milieu de mes rêves philanthropiques" (Musset, 1990: 199)—. Se trata de la soberbia, el pecado capital que, según la tradición católica, condenó a Lucifer, el más hermoso de los ángeles. Así pues, Lorenzino se ha dejado tentar por ese "démon plus beau que Gabriel" (Musset, 1990: 197). A partir de este momento, empezamos a encontrar los elementos de la segunda parte de la antítesis: la corrupción, que se representa personificada en esa Florencia que sirve de Adyuvante para el Duque, escondida tras la máscara de la virtud agonizante —"les débris des naufrages, les ossements et les Léviathans" son la oscuridad que se esconde bajo la superficie "de l'océan des hommes" (Musset, 1990: 200-201)—, de la misma manera que la humanidad oculta bajo un vestido "sa monstueuse nudité" (Musset, 1990: 202); que les "tripots" y "les mauvais quartiers", forman parte de la ciudad tanto como "les promenades et les palais" (Musset, 1990: 201). Con estos términos se retoma el símil arquitectónico con connotaciones políticas y artísticas asociadas a Florencia, y el mismo Lorenzo, ahora Lorenzaccio, se refiere a sí mismo y a su comportamiento introduciendo reiteradas menciones a fluidos corporales y residuos humanos, asociados por tradición judeocristiana al concepto de la impureza de la carne —"les lits des filles sont encore chauds de ma sueur [...], et pas une [maison] ne vomit à ma vue un valet de ferme qui me fende en deux comme une bûche pourrie[?]"—, así como a otras palabras relacionadas comúnmente con la suciedad, la inmundicia o la muerte —"les enfants ne me jettent pas de la boue? [...] pas une goute de poison ne tombe dans mon chocolat" (Musset, 1990: 201-202)—.

El texto refleja, por lo tanto, el proceso de decadencia de un Lorenzo que quedó deslumbrado por los mitos del pasado y luego se estrelló contra una realidad a la que había sido ajeno hasta ese momento: la Florencia víctima del Duque pretende ejercer como Opositora en el esquema actancial, pero es solo una máscara, en realidad es su Adyuvante, su secreta cómplice. En el momento en que se percata de esa realidad y de cómo él mismo se iba dejando arrastrar por ella, la fe de Lorenzo en aquel pasado glorioso queda destruida, y por eso ahora se refiere a él con sumo cinismo —"CATHERINE: Dites-vous aussi mal de Lucrèce? / LORENZO: Elle s'est donné le plaisir du péché et la gloire du trépas" (Musset, 1990: 171)—. Lorenzo puede ser calificado, por lo tanto, de fervoroso creyente desengañado; el paradigma de la juventud romántica que, nacida a la sombra de la Revolución francesa, vio fracasar lenta y deliberadamente las esperanzas depositadas en la de las Tres Gloriosas.

Hasta este momento de la obra, la actitud de Lorenzo ha sido fácilmente calificable de cínica e hipócrita: Lorenzaccio era, a todas luces, otra de las hechuras del Duque. Era un matón con el privilegio de la más absoluta impunidad para todos los abusos que se le pudiera ocurrir cometer —

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"[LORENZO] [...] s'il me prenait envie d'entrer chez eux [une famille], tout seul, comme me voilà, et de poignarder leur fils aîné au milieu d'eux, il n'y aurait pas un couteau de levé sur moi" (Musset, 1990: 204)—, seductor por cuenta ajena —"[MAURIZIO] [...] on sait qu'il [Lorenzo] dirige vos plaisirs, et cela suffit" (Musset, 1990: 152)— y traidor irredento —"[MARIA] Leurs lettres [des républicains bannis], signées de leurs noms, sont montrées au duc" (Musset, 1990: 161)—; tan envilecido que había sido solemnemente excomulgado, que estaba perseguido por la justicia papal y que hasta su aspecto físico se había degradado —la idea del rostro como espejo del alma es un concepto clásico, utilizado por Musset en esta obra en concreto (en la mayoría de ellas se decanta por el concepto romántico de la belleza amoral, según el cual incluso el Mal absoluto puede ser hermoso, que tiene a Lucifer como figura paradigmática) como elemento sémico, a modo de indicio visible de corrupción: "[MARIA] Ah! Catherine, il n'est même plus beau; comme une fumée malfaisante, la souillure de son cœur lui est montée au visage" (Musset, 1990: 160)— que, no obstante, se permitía llamarse a sí mismo "républicain dans l'âme" (Musset, 1990: 177) y ser recibido como amigo por el patriarca Strozzi, explícitamente contra los deseos del resto de la familia. Sin embargo, desde el momento en que pronuncia la frase "[j]e suis, en effet, precieux pour vous, car je tuerai Alexandre" (Musset, 1990: 198), todo lo que se había visto y contado en escena hasta ese momento cobra un sentido completamente diferente. Se trata, por lo tanto, de un relativamente sorprendente giro de la acción, que obligará al lector/espectador a replantearse todos los esquemas mentales construidos hasta entonces: en ese momento, el público ve, por primera vez, sin ambigüedades, al auténtico Lorenzo de Médicis, de modo que todos los comportamientos aparentemente contradictorios o erráticos del personaje (los juegos de armas con Scoronconcolo tras haberse desmayado en público al ver una espada, la contratación expresa de un joven pintor del que se había estado burlando descaradamente y el extravío de la cota de malla, mientras este pintaba al Duque por encargo suyo, su amistad con el revolucionario patriarca Strozzi a pesar de las reiteradas traiciones a la causa republicana, etc.) se manifiestan como los disimulados pasos previos que debe dar para acorralar por completo al Duque, además de pequeños indicios para el lector/espectador del verdadero propósito del protagonista. Esto implica una reformulación total de todos los esquemas de la intriga de los Médicis que el público habría construido hasta ese momento.

Por lo tanto, será necesario que el traductor del texto se esfuerce por mantener la máscara de Lorenzo, en la medida de lo posible y, al menos, hasta la revelación de este a Strozzi, puesto que la trama exige que el lector/espectador considere al protagonista de la obra como un villano más o, al menos, que dude de su posición en el esquema actancial de la obra, hasta ese momento en concreto.

La tirada que exponemos en la Tabla 5 (Anexo 2.1.5) constituye en sí misma una muestra paradigmática tanto del texto mussetiano como de la traducción de Santerbás, puesto que refleja

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fielmente cómo se ha llevado a cabo la traducción de la mayor parte del texto, incluidas algunas de las situaciones que han supuesto una dificultad para ser trasladadas al castellano.

De entrada, nos encontramos con dos momentos en los que el resultado obtenido es dudoso en cuanto al traslado del sentido. El primero es la traducción de "*il n'en sorte aucun son*" como "saque de él algún sonido", es decir, la interpretación de la frase como una afirmación en lugar de una negación, que contradice el sentido del texto: en el TO, lo que no desea Lorenzo es convertirse en "*un spectre*" (traducido como "espectro") y no hacer ningún sonido "*en frappant sur [ce] son squelette (sa poitrine*)". En esta expresión se emplea una alusión metonímica a la que se recurrirá varias veces a lo largo del texto, que es la asociación de la vida al movimiento y el sonido (los latidos del corazón humano) y la muerte a la pasividad y el silencio: un ser humano vivo se distingue de uno muerto (un espectro) porque se mueve y emite sonido. Así pues, el temor de Lorenzo es que, al estar corrompido, el hecho de renunciar a su misión le haría perder toda motivación para continuar viviendo, de modo que se convertiría en una suerte de muerto en vida (un anuncio sutil de lo que será una vez asesinado Alejandro). Por lo tanto, la frase debe ser traducida como una negación para conservar el sentido que tiene en el TO. Sucede algo similar con la traducción de "*que la Providence retourne ou non la tête en m'entendant frapper*" como "vuelva o no su cabeza la Providencia para no verme actuar". En este caso, vemos que no existe un elemento de negación asociado al verbo *entendre* en el TO, mientras que en el TMA no solo se ha introducido esta noción, sino que, además, se ha traducido el verbo *entendre*[74] como "ver". Por lo tanto, mientras que Santerbás dice en su traducción que tal vez la Providencia vuelva la cara para "no ver actuar" a Lorenzo, el texto mussetiano dice que tal vez la vuelva, precisamente, "*en [m']entendant frapper*", de manera que el sentido del texto, una vez más, se ha invertido. En cuanto a términos en concreto, encontramos que la traducción de *nature*[75] como "especie"[76] no está justificada, porque no solo no es el equivalente cultural más cercano disponible en castellano, que sería "naturaleza", que constituye, incluso, una expresión consagrada recogida en el *DLE*[77] sino que altera el sentido del TO, en sus acepciones denotativas y en su carga sémica connotativa: lo que Lorenzo quiere someter a juicio con el asesinato del Duque no es a la especie humana en sí misma, en tanto criatura animal,

[74] "1. Percevoir par l'ouïe", "2. Percevoir par l'ouïe les bruits, les sons produits par quelque chose ou quelqu'un, les paroles, la musique, le chant, produits par quelqu'un" y "3. Se rendre compte de quelque chose en le percevant par l'ouïe" (*Larousse*, s. d.: "Entendre").

[75] "5. Ensemble des caractères, des propriétés qui font la spécificité des êtres vivants", "7. Ensemble des caractères, des tendances, des traits constitutifs de la personnalité profonde de quelqu'un", "8. Ensemble des caractères physiques de quelqu'un, en particulier du point de vue de sa santé, de sa résistance", "9. Ensemble des caractères, des propriétés qui définissent quelque chose" (*Larousse*, s. d.: "Nature").

[76] "7. f. Bot. y Zool. Cada uno de los grupos en que se dividen los géneros y que se componen de individuos que, además de los caracteres genéricos, tienen en común otros caracteres por los cuales se asemejan entre sí y se distinguen de los de las demás especies" (*DLE*, 2020: "Especie").

[77] "naturaleza humana 2. f. Conjunto de cualidades y caracteres propios de los seres humanos" (*DLE*, 2020: "Naturaleza").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que es el concepto al que remite el término "especie", sino su calidad espiritual, su esencia como criatura social y moral. La alusión a la "*nature humaine*" en este punto de la obra remite a uno de sus ejes temáticos, la reflexión continuada por parte de Musset en gran parte de su producción teatral y literaria que constituye uno de los "síntomas" de su *maladie du siècle* y que en *Lorenzaccio* toma cuerpo en el permanente debate entre Philippe y Lorenzo sobre si el ser humano es o no realmente bueno por naturaleza. Por lo tanto, la propuesta de Santerbás no se adhiere al sentido del TO.

En el mismo sentido, no podemos dejar de comentar la traducción de Santerbás de la frase "*Si tu honores en moi quelque chose, toi qui me parles, c'est mon meurtre que tu honores, peut-être justement parce que tu ne le ferais pas*" como "Si tú, que me estás hablando, aprecias algo en mí, lo que aprecias es tal vez el asesinato que voy a cometer, precisamente porque tú no serías capaz de hacerlo". Se trata de un elemento sémico sutil que subraya, ambiguamente, tanto la pasividad de Philippe como su carácter reflexivo y su virtud, palabras que, viniendo de Lorenzo, se pueden considerar al mismo tiempo un reproche y un halago. De ahí la importancia de las posibles soluciones de esta frase en concreto, que constituye un elemento definitorio de la relación entre ambos personajes. Santerbás ha asociado el matiz de probabilidad de la frase (que se introduce con la expresión *peut-être*, traducida como "tal vez") al asesinato que va a cometer Lorenzo y no a la capacidad de Filippo de cometerlo a la que aludía Musset: mientras que el Lorenzo del TO señala a Philippe que él no estaría verdaderamente dispuesto a matar al Duque; en el TMA no podemos tener claro si el sentido se mantiene o si Lorenzo duda de la verdadera razón de la confianza que Filippo deposita en él. El sentido de la frase de Santerbás, por lo tanto, resulta de una ambigüedad incompatible con el de la frase de Musset. Sí consideramos adecuada la introducción del adjetivo "capaz"[78], que posee connotaciones morales (una buena persona no es "capaz" de hacer el mal). Este añadido no solo convierte el texto en particularmente idiomático, sino que le permite conservar el matiz que le aporta el empleo del condicional en francés, que es precisamente el elemento que expresa que la pasividad de Filippo se debe, en gran medida, a su propia virtud.

También resulta de interés para este análisis la solución aportada por el traductor a la repetición reiterada de los verbos *vouloir*[79] y *songer*[80] en el TO, que él ha optado por traducir con verbos diferentes en castellano: *vouloir* como "preferir"[81] y "querer"[82]; *songer* como "imaginar"[83] y

[78] "4. adj. Que puede realizar la acción que se expresa", "5. adj. Dicho de una persona: Que se atreve a algo" (*DLE*, 2020: "Capaz").

[79] "2. Désirer quelque chose, souhaiter que quelque chose se produise" (*Larousse*, s. d.: "Vouloir").

[80] "1. Avoir quelque chose, quelqu'un dans l'esprit, présents à l'esprit" y "verbe transitif. Se dire intérieurement, penser que" (*Larousse*, s. d.: "Songer").

[81] "1. tr. Dar la preferencia. U. t. c. prnl." (*DLE*, 2020: "Preferir"); "1. f. Primacía, ventaja o mayoría que alguien o algo tiene sobre otra persona o cosa, ya en el valor, ya en el merecimiento", "2. f. Elección de alguien o algo entre varias personas o cosas" (*DLE*, 2020: "Preferencia").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"soñar"[84]. En el caso del verbo *vouloir*, encontramos que el texto se ha enriquecido gracias al empleo del verbo *preferir*, que en este caso aporta un matiz de alternativa sin alterar el sentido de la frase del TO. La traducción del verbo *songer*, por su parte, resulta particularmente difícil, puesto que carece de equivalente funcional en castellano, ya que la segunda acepción del verbo "soñar", que es la que más se aproxima en significado a *songer*, está en desuso actualmente. Por lo tanto, aunque se trata de una traducción acertada, al igual que su traducción como "imaginar", resulta particularmente oscura para el lector contemporáneo. No obstante, también podemos considerar que su empleo obedece a una estrategia para el envejecimiento del texto, lo que la convierte en una solución ajustada a su proyecto de traducción.

A lo largo de la tirada, encontramos propuestas concretas bastante interesantes, como la traducción de *filles* como "mujeres". Se trata de uno de los conceptos empleados reiteradamente a lo largo de la obra que más adaptaciones requerirá al castellano, puesto que los diferentes contextos en los que puede aparecer lo dotan de matices inexistentes en nuestro idioma, de manera que nos referiremos a él en numerosas ocasiones a lo largo de la presente tesis, en diferentes contextos. En este caso, el término francés *fille* hace alusión implícitamente a una mujer soltera, matiz que no existe en castellano en las palabras "chica"[85] o "niña"[86]; palabras que tienen implícitos más bien matices de juventud, y que en castellano están desligados de las connotaciones sexuales de *fille*, que ya hemos mencionado anteriormente. Por lo tanto, es mucho más acertado usar la palabra genérica "mujer", que conservará de esta manera todos los posibles matices de la palabra *fille*. Sucede algo similar con las palabras *accabler*[87], cuyos múltiples significados aportan numerosos matices a las palabras de Lorenzo, y *assommer*[88]*,* un término sin equivalente real en castellano. En el segundo caso, se trata de una palabra cuyo significado tiene escasa repercusión en el contenido general de la obra, de manera que se ha optado nuevamente por un término más genérico, "matar"; mientras que

[82] "1. tr. Desear o apetecer" (*DLE*, 2020: "Querer").

[83] "2. tr. Suponer algo a partir de ciertos indicios" (*DLE*, 2020: "Imaginar").

[84] "1. tr. Representarse en la fantasía imágenes o sucesos mientras se duerme. U. t. c. intr.", "2. tr. Discurrir fantásticamente y dar por cierto y seguro lo que no lo es. U. t. c. intr, "4. intr. Anhelar persistentemente algo" (*DLE*, 2020: "Soñar").

[85] "2. adj. Que tiene corta edad", "3. m. y f. coloq. Persona, sin especificar la edad, cuando esta no es muy avanzada" (*DLE*, 2020: "Chico, ca").

[86] "1. adj. Que está en la niñez. U. t. c. s.", "2. adj. Que tiene pocos años. U. t. c. s, "3. adj. Que tiene poca experiencia. U. t. c. s." (*DLE*, 2020: "Niño, ña").

[87] "1. Peser sur quelqu'un, constituer pour lui quelque chose de pénible qui diminue ses possibilités ou sa volonté de réaction", "2. Faire peser sur quelqu'un une charge si pénible qu'il a du mal à y faire face ; écraser", "3. Assaillir quelqu'un de paroles, de reproches, etc., l'en couvrir", "4. Prodiguer à quelqu'un des choses agréables en telle quantité qu'elles produisent un effet d'écrasement", "5. Humilier quelqu'un, le confondre" (*Larousse*, s. d.: "Accabler").

[88] "1. Tuer quelqu'un, un animal en lui portant un coup violent sur la tête" (*Larousse*, s. d.: "Assommer").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en el primero, por el contrario, se ha decidido recurrir a un verbo mucho más concreto, "colmar"[89], que no solo es compatible con varias de las acepciones del verbo *accabler*, sino que, además, le aporta, gracias a la connotación positiva que tiende a tener en castellano, un matiz sutilmente irónico también compatible con el discurso de Lorenzo.

También nos resultan particularmente interesantes las traducciones de Santerbás de las expresiones "*satisfaire [leur] gosier* ", construcción basada en una metonimia con la palabra *gosier*[90] y "*vider [leur] sac à paroles*", a todas luces una construcción metafórica, esta vez a partir de la palabra *sac*[91]. En este caso, Santerbás se ha apoyado en el conjunto de la frase para traducir las dos expresiones como una sola, de manera que se sostengan la una a la otra. La traducción de *gosier*, un término genérico, como el más específico "cuerdas vocales" por extensión metonímica, se complementa con el verbo castellano "desembuchar", de uso coloquial (y, por lo tanto, compatible con la amplitud del registro propia de Lorenzo) y con una alta carga metafórica[92] que aporta cierta connotación despectiva al discurso; lo cual permite conservar en castellano tanto el recurso estilístico mussetiano como la ácida ironía que emplea el personaje en el TO. En ese sentido, la traducción de *satisfaire*[93] por la locución verbal explicativa y más coloquial "dar gusto"[94], en lugar de por el equivalente en castellano "satisfacer" [95], refuerza esta noción, por lo que puede considerarse un elemento equilibrador.

En un sentido similar, también nos resulta interesante la traducción de "*l'Humanité gardera sur sa joue le soufflet de mon épée marqué en traits de sang*" como "la Humanidad conservará en su mejilla, marcada con trazos de sangre, la huella de mi espada". En este caso, se ha traducido la palabra *soufflet*[96] como "huella"[97]; traducción que podría considerarse como injustificada, puesto

[89] "1. tr. Llenar una medida, un cajón, un cesto, etc., de modo que lo que se echa en ellos exceda su capacidad y levante más que los bordes", "2. tr. Llenar las cámaras o trojes", "3. tr. Dar a alguien algo en abundancia", "4. tr. Satisfacer plenamente deseos, aspiraciones, etc. U. t. c. prnl." (*DLE*, 2020: "Colmar").

[90] "Partie intérieure du cou (pharynx, arrière-bouche), par où les aliments passent de la bouche dans l'œsophage et qui contient certains organes de la voix" (*Larousse*, s. d.: "Gosier").

[91] "1. Contenant fait de matières diverses, indépendant, ouvert seulement par le haut", "2. Son contenu", "5. Nom donné à plusieurs cavités de l'organisme (par exemple sac lacrymal)" (*Larousse*, s. d.: "Sac").

[92] "1. tr. Dicho de un ave: Echar o expeler lo que tiene en el buche", "2. tr. coloq. Dicho de una persona: Decir todo cuanto sabe y tenía callado" (*DLE*, 2020: "Desembuchar").

[93] "1. Contenter quelqu'un, lui procurer ce qu'il demande, ce qu'il attend, ce qu'il désire" (*Larousse*, s. d.: "Satisfaire").

[94] "2. loc. verb. Complacer a alguien" (*DLE*, 2020: "Gusto").

[95] "4. tr. Saciar un apetito, una pasión, etc.", "6. tr. Cumplir, llenar ciertos requisitos o exigencias", "10. intr. agradar (‖ complacer)" (*DLE*, 2020: "Satisfacer").

[96] "2. Littéraire. Coup du plat ou du revers de la main sur la joue" y "3. Littéraire. *acte* ressenti comme un affront, une mortification" (*Larousse*, s. d.: "Soufflet").

[97] "1. f. Señal que deja el pie del hombre o del animal en la tierra por donde pasa", "2. f. Acción de hollar", "4. f. Señal que deja una lámina o forma de imprenta en el papel u otra cosa en que se estampa", "5. f. Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo. U. m. en pl.", "6. f. Impresión profunda y duradera", "7. f. Indicio, mención, alusión" (*DLE*, 2020: "Huella").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que en castellano contamos con un término cercano, "bofetada"[98], pero que constituye una solución pertinente para la imagen que se pretende describir, puesto que la carga sémica recae fundamentalmente en el término *trait*, traducido al castellano literalmente como "trazo".

En cambio, Jurado de la Parra y Amestoy han aportado soluciones diferentes, como puede comprobarse en la Tabla 21 (Anexo 2.4.6)

Las primeras diferencias que observamos están relacionadas con la cantidad de texto trasladada: en el TMC se han suprimido algunos de los diálogos, pero se mantiene la tirada; mientras que, en el TMB, la tirada ha sido casi completamente suprimida y la parte que se conserva ha sido trasladada al cuadro primero del cuarto acto.

En el TMB, el evento inmediatamente posterior a la entrevista entre Lorenzo y Felipe es el asesinato de Luisa durante el banquete de los Strozzi, un suceso que ocupa una escena completa y propia en el TO (*acte III, scène VII*). Jurado de la Parra ha optado por agilizar el cuadro acortando las intervenciones de Lorenzo. A cambio, ha empleado parte del material suprimido de algunas escenas, incluida esta, para darle mayor presencia al personaje en la escena del asesinato, por lo que gran parte de esta tirada está integrada, en realidad, en uno de los soliloquios del personaje mientras espera la llegada del Duque.

En el TMC también se ha reducido la cantidad de texto, pero se ha preferido eliminar las intervenciones previas de Felipe y Lorenzo, con una fuerte carga expresiva basada en la redundancia, y agregar a la tirada la intervención de Lorenzo, que sí tenía una carga sémica menos redundante, aunque esto implicara reducir la expresividad del diálogo; si bien también es posible que esta fuera depositada en el lenguaje corporal de los actores durante la puesta en escena de Corencia. No obstante, entre los fragmentos de texto suprimidos en las ODT orientadas a la escena que sí se conservan en el TMA figuran algunos matices de sumo interés: Filippo Strozzi le dice a Lorenzo que él "solo puede fiar[se] de sí mismo". Se trata de una expresión que posee una carga sémica aparentemente imperceptible, pero fuerte. En primer lugar, se está señalando a Filippo Strozzi como personaje intrigante y sujeto al devenir de los acontecimientos, al igual que la Marquesa en el TMA y el TMB: no es un personaje secundario que participa en eventos que lo arrastran, como Salviati o Piero (de ahí la faceta trágica de la intriga de los Strozzi, repleta de personajes predestinados a la desgracia sin que esté en sus manos evitarlo), sino un protagonista de su propia intriga, que sí puede alterar su desarrollo con sus decisiones; como, de hecho, sucede (lo que convierte a Filippo Strozzi en el único personaje de esta intriga —y de la obra, puesto que tanto Lorenzo como la Marquesa están atrapados en la fatalidad a la que les ha abocado su ambición— que, gracias a su virtud impoluta, es verdaderamente dueño de su propio destino). En segundo lugar,

[98] "1. f. Golpe que se da en el carrillo con la mano abierta", "2. f. Sensación fuerte y repentina de calor, frío, olor, etc.", "3. f. Desaire, desprecio u ofensa", "4. f. coloq. Esp. Golpe aparatoso" (*DLE*, 2020: "Bofetada").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en esta manifestación de individualismo desconfiado se puede apreciar un eco del mismo Lorenzo: en esta frase, el espectador puede ver que el anciano ideólogo está empezando a sentirse realmente tentado a tomar el mismo desvío que él tomó, por lo que la advertencia de Lorenzaccio no es en absoluto impertinente. Se trata de un matiz ausente de las otras dos traducciones, en las que Felipe Strozzi no manifiesta, al menos a lo largo de esta entrevista con el protagonista (en el caso del TMC sí sucederá, y de manera mucho más explícita y definitiva, a la muerte de Lorenzo), estar empezando a dejarse dominar completamente por la rabia.

Finalmente, a escala general de los fragmentos, consideramos necesario observar la diferencia del tratamiento empleado por Lorenzo para dirigirse a Strozzi: mientras que en el TMA y el TMB, al igual que en el TO, ambos personajes se dan un tratamiento de igualdad al tutearse el uno al otro, en el TMC, Lorenzo le da a Strozzi un tratamiento de poder (consistente, en la versión de Amestoy, en un voseo). Esta diferencia de tratamiento implica que, en la versión de Amestoy, Lorenzo siente un especial respeto por Strozzi, puesto que tiende a tutear a todos los demás personajes con los que se entrevista en privado, a excepción del Duque y de María, su madre. Esta diversidad de tratamientos constituye, por lo tanto, un elemento más de la caracterización del personaje de Lorenzo, en el que se ve reflejada la naturaleza de la relación que mantiene con los demás personajes con los que interactúa: solo respeta a Felipe y a su propia madre, y finge respetar al Duque; prescinde de tratamientos protocolarios para todos los demás, ya sea por familiaridad (como es el caso de Catalina) o por desprecio.

En cuanto a la tirada de Lorenzo, observamos varias diferencias entre los tres textos que consideramos necesitan ser comentadas.

El TMB presenta en este caso una gran diferencia respecto a las otras dos traducciones por el hecho de que Jurado de la Parra no ha traducido las líneas rescatadas de esa tirada como una tirada, sino como un soliloquio: este Lorenzo herido en su orgullo ya no está teniendo una conversación moderadamente airada con un Felipe Strozzi presente en escena, sino que evoca con rabia y amargura a ese pueblo de Florencia, externo a la escena, que se burla y abomina de él hipócritamente. Se ha producido una adaptación de los deícticos: la segunda persona del singular es sustituida por la tercera persona del plural, las preguntas retóricas expresivas de Lorenzo se convierten en afirmaciones, y las alusiones espacio-temporales están adaptadas al momento en que se pronuncian las palabras, por ejemplo, los hombres ya no "comparecerán ante el tribunal de [mi] voluntad" "en dos días", como sucede en el TMA y en el TMC, sino "esta noche". En esta sucesión de preguntas retóricas expresivas, en las que Santerbás ha introducido cierta variedad recurriendo al empleo de fórmulas interrogativas de significado similar, vemos que tanto Jurado de la Parra como Amestoy han suprimido varias de ellas, además, las que quedan prescinden de la variedad introducida por Santerbás.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el TMB, los cambios son menos perceptibles, tanto por la cantidad de texto suprimido como por el cambio radical de contexto de las palabras. Esto ha implicado que desapareciera el problema de traducción del verbo "*songer*", así como la necesidad de sustituir unos verbos por otros o cambiarlos de tiempo, puesto que la expresión empleada ha mudado por completo de sentido. De ahí que Jurado de la Parra haya cambiado el presente de indicativo del verbo "*vouloir*", traducido como "querer"[99], y haya introducido, además, el verbo "saber" con sujeto omitido "ellos" (que remite al pueblo de Florencia) para suplir su función. En el TMC, en el que sí se conserva la conversación con Felipe Strozzi como tal, se aprecia más claramente que se ha renunciado a la riqueza de la que ha buscado dotar al texto Santerbás. Amestoy también ha traducido el verbo *vouloir* como "querer", pero en la única frase en la que ha necesitado traducir el verbo *songer* ha recurrido a una construcción negativa con el verbo "saber". Tanto en el TMB como en el TMC, estas soluciones remiten a un uso común de la lengua, sin registro definido y de alta idiomaticidad, particularmente adecuado para la puesta en escena del texto ante el público español de sus respectivas épocas. En el mismo sentido, se ha reconstruido la sintaxis de algunas frases: las dos últimas frases del TMA aparecen como proposiciones coordinadas en el TMC a fin de camuflar la supresión de parte del contenido; al contrario de lo que sucede con la frase "*Si tu honores en moi quelque chose, toi qui me parles, c'est mon meurtre que tu honores, peut-être justement parce que tu ne le ferais pas*", separada en dos frases diferentes en el TMC. Esta afirmación, adquiere, además, un matiz diferente en la versión de Amestoy: mientras que en el TMA se introduce el matiz de duda gracias a "tal vez", en el TMC se elimina por completo toda alusión al *peut-être* del TO, de manera que la insinuación de Lorenzo se convierte definitivamente en una afirmación (Lorenzo afirma, en lugar de insinuar, que Felipe aplaude su determinación precisamente porque él no la tiene), pero el sentido de la frase es más claro en el TMC que en el TMA. Resulta también notable que se haya eliminado de la frase la referencia a la muerte, presente explícitamente en el verbo "*mourir*"; de manera que, aunque el sentido de la frase empleada en el TMB es similar al que se encuentra en el TO, se le resta una parte muy sutil de la carga sémica que posee el original, en el que se puede considerar esta alusión aparentemente insignificante a la muerte como un anuncio del destino trágico que aguarda a Lorenzo. Esto también puede suponer, no obstante, una adaptación de cara al católico público español de entonces, de manera que el suicidio de Lorenzo al final de la obra no sea percibido como un evento predestinado, sino como una respuesta puramente emocional en un momento puntual de desesperación y, por lo tanto, menos censurable (además de mucho más trágica).

Otra diferencia llamativa que presenta el TMB con respecto a las otras dos versiones en castellano, es que el Lorenzo de Jurado de la Parra diga que habrá "hecho lo que tenía hacer", en

[99] "1. tr. Desear o apetecer" (*DLE*, 2020: "Querer").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lugar de "dicho lo que tenía que decir", remitiendo al TO. Aunque la decisión no está completamente justificada, podemos deducir que la reinterpretación está relacionada con el reiterado conflicto que se da en *Lorenzaccio* entre el hablar de los actos y los actos en sí: en *Lorenzaccio*, decir no es hacer, pero hacer es decir; así que el asesinato que planea Lorenzo es, al mismo tiempo, acto y palabra, porque encierra en sí mismo un mensaje: el enigma de su vida, ese asesinato que constituye la única y verdadera razón por la que se ha puesto esa máscara que ahora se ha convertido en parte de él. De ahí que, en este contexto en concreto, el acto de "decir" pueda interpretarse como indistinguible del de "hacer", precisamente como contraste con el resto de personajes, que han permitido que el "decir" acabe suplantando al "hacer".

Asimismo, podemos observar algunas diferencias interesantes en el tratamiento de algunas de las expresiones que más dificultades presentan para ser trasladadas, como es el caso de la imagen metafórica de "*soufflet de [mon] épée marqué en trait de sang*". En el caso del TMB y el TMC, se ha optado por emplear el término más cercano al castellano a "*soufflet*", "bofetada"; pero en el TMB se ha optado por suprimir el concepto de "*épée*" y sobreentender el de "*trait*", de manera que Jurado de la Parra ofrece la imagen de un golpe en el rostro que deja un resto de sangre, pero no la alusión a que el golpe se haya dado con una espada, mientras que en el TMC se ha hecho una traducción de la expresión más o menos literal, por lo que la imagen se mantiene similar tanto a la del TMA como a la del TO. Sucede algo similar con las traducciones propuestas en el TMA y el TMB (en el TMC se ha suprimido este elemento) para el verbo *frapper*[100], un verbo particularmente difícil de traducir en determinados contextos, por poseer matices de los que carece su equivalente más próximo en castellano, "golpear"[101]. Santerbás ha optado por emplear el verbo "actuar"[102], un verbo sin matices de ningún tipo que neutraliza por completo la carga sémica de *frapper*. No obstante, su uso se puede considerar particularmente apropiado en el contexto de *Lorenzaccio*, por tratarse de una obra en la que se contraponen constantemente la acción y la inacción, y en la que tanto los Oponentes del Duque como el mismo Sujeto están empleándolo constantemente, de manera que, en boca de Lorenzo, está cargado de significado a pesar de su imprecisión, además de establecer un vínculo con el resto de los personajes y la obra misma: de nuevo, al contrario que todos los demás personajes reputados como republicanos, que hablan constantemente de "actuar", Lorenzo sí va a "actuar", su manera de "*[dire] tout ce [qu'il a] à dire*" (Musset, 1990: 205). En el TMB, en cambio, Jurado de la Parra ha preferido mantener el verbo *entendre* como su equivalente en castellano "escuchar" y trasladar el verbo sustantivado *frapper* en forma del sustantivo

[100] "1. Donner un ou plusieurs coups sur quelque chose, taper dessus", "5. Toucher, atteindre quelqu'un en le blessant, en le tuant, en lui faisant mal" (*Larousse*, s. d.: "Frapper").

[101] "1. tr. Dar un golpe o golpes repetidos. U. t. c. intr." (*DLE*, 2020: "Golpear").

[102] "4. intr. Obrar, realizar actos libres y conscientes" (*DLE*, 2020: "Actuar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"golpe"[103], para hacer la frase más ligera e idiomática sin alterar su sentido, por lo que resulta una solución muy adecuada.

En cambio, la traducción de la alusión a la Providencia, que también ha sido completamente suprimida del TMC, se ha trasladado casi literalmente en el TMB, de manera que Jurado de la Parra ha recuperado el sentido de la expresión que se empleaba en el TO: la idea del asesinato del Duque, no como un intento de hacer a Dios apartar la vista, como la interpretó Santerbás, sino, al contrario, como una interpelación directa a la divinidad para forzarla a mirar.

También debemos analizar las palabras empleadas por Lorenzo para referirse al Duque en su tirada ("*ce conducteur de bœufs*"). Mientras que en el TMA constituyen una traducción del concepto empleado en el TO, que posee una connotación marcadamente despectiva que se ha ido reiterando a lo largo de toda la obra con diferentes personajes —"un butor que le ciel avait fait pour être garçon boucher ou valet de charrue" (Musset, 1990: 144), "cet homme grossier, cette armure vivante" (Musset, 1990: 170), expresiones que aluden metafóricamente, no solo a la baja cuna de Alejandro, sino también a su fuerza bruta, su lujuria desbocada y la violencia en la que basa su poder—; en el TMC se adaptan a uno de los múltiples subtextos de la obra, solamente insinuado por Musset pero plenamente desarrollado por Amestoy: los sentimientos de Lorenzo hacia el Duque en el TMC poseen fuertes insinuaciones eróticas. Por lo tanto, la adaptación del texto, consistente en prescindir de la carga peyorativa de la alusión de Lorenzo en favor de una alusión amorosa, contribuye a dar relieve a los sentimientos encontrados del protagonista hacia su primo, lo que apuntala la concretización de Amestoy. En un sentido similar, nos llama particularmente la atención una vez más la traducción de *filles* como "carne", el término religioso en castellano para referirse al lado material del ser humano[104], este no solo contribuye a que el texto conserve plenamente el concepto de ambigüedad sexual de Lorenzo, sino que, además, le aporta también ese matiz religioso que, como comprobaremos posteriormente, aparece reiteradamente a lo largo de la obra. Se trata, por lo tanto, de una reinterpretación del texto sutil y coherente para con la estrategia de traducción de Amestoy, por lo que la consideramos muy acertada.

Además de la tirada de Lorenzo, en esta escena nos encontramos con otro fragmento en concreto cuyas traducciones hemos considerado oportuno comparar, puesto que suponen una muestra de las estrategias utilizadas por sus respectivos traductores para elaborar la ODT en cuestión: el momento de la conversación entre Filippo y Lorenzo en la que el protagonista le explica al anciano revolucionario que, en el tiempo que ha durado su mascarada, ha acabado por volverse realmente perverso, expuesto también en la Tabla 21.

[103] "1. m. Acción de dar con violencia un cuerpo contra otro", "2. m. Impresión o sonido producidos por un golpe" (*DLE*, 2020: "Golpe).

[104] "6. f. Rel. Uno de los tres enemigos del alma, que, según el catecismo de la doctrina cristiana, inclina a la sensualidad y lascivia." (*DLE*, 2020: "Carne").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Este fragmento en concreto forma parte de la conversación que precede la tirada de Lorenzo que acabamos de analizar. En el caso del TMC, este monólogo ha sido completamente suprimido, puesto que Amestoy, al pretender darle a su traducción un enfoque eminentemente político, centrado casi exclusivamente en la misión de Lorenzo, ha optado por suprimir en el proceso de concretización gran parte de los diálogos que hacen alusión al debate dialéctico entre Lorenzo y Filippo sobre la verdadera naturaleza del ser humano. En cambio, en el TMB, el diálogo ha sido, como la tirada de Lorenzo, desplazado y recontextualizado. Ya no mantiene esta conversación con Felipe Strozzi, el único personaje al que ha confiado su secreto y, por lo tanto, el único ante el que se ha quitado la máscara completamente, quien es lo más parecido a un verdadero Adyuvante con que puede contar, sino con Catalina Gignori, la hermana de su madre, la doncella casta a la que se ha propuesto proteger. Ambos personajes tienen en común el hecho de formar parte de esa Florencia que se opone al Duque, cada día más menguada, las escasas personas a las que Lorenzo todavía respeta sinceramente, además de ser personajes que, por las circunstancias en que se encuentran, están en peligro de ser corrompidas (Filippo por su naciente ambición, el mismo pecado que arrastró al propio Lorenzo, y Catalina por haber atraído la atención del lascivo Duque; como referimos en el capítulo anterior, la ambición y la lujuria, que también puede ser interpretada como un afán de posesión, son los dos grandes agentes corruptores presentes en *Lorenzaccio*). Pero el personaje al que se están dirigiendo no es el mismo: Filippo está conversando con Lorenzino, el idealista desengañado cuyo último residuo de virtud está en la firme determinación de cumplir su misión; mientras que Catalina está conversando con Lorenzaccio, el esbirro y alcahuete del Duque, como se puede apreciar en los diálogos que siguen a este breve intercambio, en los que Lorenzo intenta corromperla. De ahí que, aunque ambos personajes están exhortando al protagonista a recuperar su viejo ser, Filippo lo hace partiendo del asesinato que va a cometer; mientras que Catalina lo hace partiendo de esa intuición vaga, expresada en diálogos anteriores, de que Lorenzino no se ha convertido completamente en Lorenzaccio todavía —"Su juventud fue la aurora de un sol naciente. Y aun todavía hoy, yo creo que todo lo noble no ha muerto en él" (Musset, 1919: 6)—. Por lo tanto, las palabras que Catalina empleará en el TMB para dirigirse a él no serán las mismas que empleará Filippo en el TMA, puesto que la máscara de Lorenzo todavía se interpone entre ellos; la misma razón por la cual Lorenzo tampoco se expresará con ella con la misma libertad con que se expresa ante Filippo. No obstante, podemos encontrar en el texto indicios que justifican este desplazamiento.

Como podemos ver en la Tabla 21, en el TMA, al igual que en el TO, se recurre a la identificación del proceso de envilecimiento de Lorenzo con un disfraz que se ha adherido a la piel del que lo lleva en dos ocasiones: durante la conversación del protagonista con Filippo Strozzi y durante su soliloquio tras haber intentado corromper a Caterina. En la primera ocasión, Lorenzo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emplea esta metáfora directamente y, en la segunda, recurre a ella mediante la comparación con un episodio mitológico grecolatino: el de la túnica de Deyanira, esposa de Heracles. Deyanira, al temer que se hubiese enamorado de otra mujer, empapó su túnica con lo que creía que era una pócima de amor que conseguiría volver a atraerlo hacia ella, pero que resultó ser un veneno quemante, que hizo que la prenda se le adhiriera al cuerpo y le provocase un dolor tan insoportable que lo llevó a suicidarse. En el TMB, Jurado de la Parra aprovecha esta redundancia para rescatar el diálogo suprimido y situarlo en otro punto de la obra, poniéndolo en boca de otro personaje. De esta manera, no solo consigue pulir el texto conforme a su estrategia de traducción mediante la eliminación de elementos sémicos redundantes, sino también desarrollar con más profundidad la relación entre Catalina y Lorenzo, lo que aporta un mayor dinamismo al protagonista y más presencia en escena a la doncella por la que se supone que está luchando. De este modo, Catalina se convierte en un trasunto de la Florencia que se opone al Duque, el papel que ostenta Luisa Strozzi en las otras versiones de la obra, incluida la original. Por lo tanto, al desplazar este fragmento de texto para recontextualizarlo, Jurado de la Parra ha conseguido colmar una laguna que había dejado el personaje de Luisa Strozzi, casi totalmente ausente de su versión de la obra, y reequilibrar así el esquema actancial.

3. Texto Original y Texto Meta B

La traducción elaborada por Jurado de la Parra ya se encuentra en un eslabón de la cadena de concretización diferente al del TO, puesto que ha sido una ODT elaborada expresamente para ser representada. Además, como hemos comentado en el capítulo precedente, el texto ha sido reestructurado para ajustarse a los rígidos cánones escénicos que predominaban en los teatros españoles a principios del siglo XX. Por lo tanto, equiparar este texto con el original mussetiano dará lugar a dificultades similares a las que hemos observado al equipararlo, en el epígrafe precedente, con los otros dos TM.

Puesto que la trama del TMB está centrada en el personaje de Lorenzo, hemos optado por seleccionar fragmentos relacionados con puntos clave de la intriga de los Médicis que no hemos analizado todavía; en algunos momentos se entrelaza con la de los Cibo debido a la reestructuración del texto planteada por Jurado de la Parra. Este entrelazamiento de las intrigas, que se manifiesta en la mayoría de los casos en una fusión de las diferentes escenas, nos permitirá también acercarnos tangencialmente a otros fragmentos de interés de la obra. Por lo tanto, como hemos hecho en el epígrafe anterior con el análisis de la tercera escena del Acto III, aunque nos centraremos mayoritariamente en un episodio concreto, incluiremos el análisis de algunas réplicas externas a ese evento que revisten interés para nuestra crítica.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En esta traducción de la obra nos encontramos con numerosas acotaciones inexistentes en el original, de manera que tendremos que analizarlas también, a fin de compararlas con el contenido de las marcas de doble enunciación introducidas en el texto por Musset, para poder comprobar el grado de adaptación del texto a la puesta en escena propuesta por Jurado de la Parra. Es importante tener en cuenta también que esta hipotética puesta en escena comparte la carga sémica con el texto, de manera que las acotaciones tienen un peso particularmente importante.

Nos ha llamado la atención el hecho de que este ejemplar esté muy pobremente editado, puesto que el texto está salpicado de erratas. No obstante, teniendo en cuenta que se trata de una edición barata y que otros textos elaborados por Jurado de la Parra a los que hemos tenido acceso, incluidas otras ediciones de la misma obra, no han planteado esta cuestión, consideramos que debemos atribuir estos errores más al proceso de transcripción del texto que a errores en la traducción en sí, de manera que consideramos que no deben tenerse en cuenta a la hora de evaluar la calidad de la traducción, aunque sí a la hora de contextualizarla.

3.1. Acto primero, cuadro primero: La humillación de Lorenzo

En este cuadro tienen lugar varios sucesos relevantes, que en el TO se desarrollan a lo largo del *acte I*. Por un lado, tenemos el planteamiento de la intriga de los Cibo, por otro tenemos la presentación del personaje de Lorenzo: las *scènes III* y *IV* del TO integran la mayor parte del resto del Acto primero del TMB, aunque algunos de los diálogos, como hemos observado en epígrafes anteriores, han sido reubicados en otros momentos de la obra (como, por ejemplo, el monólogo de presentación del Cardenal, y la *scène IV*, ubicada en el cuadro segundo).

La intriga de los Cibo se presenta como sumamente resumida: la confesión no se pone en escena en ningún momento y la Marquesa, a quien corresponde la primera réplica de la obra, anuncia en un corto soliloquio su plan de entregarse a Alejandro en cuanto se marche su marido y seducirlo para su causa, por la libertad de Florencia. Es interrumpida por el Cardenal, que sospecha de sus intenciones.

La situación en la que se produce la humillación de Lorenzo, en cambio, se ha trasladado al castellano casi en su integridad. En el TMB, esta es la primera ocasión en la que vemos en escena al protagonista de la obra, puesto que los sucesos que en el TO ocupan la *scène I* del *acte I* y se construyen mediante diálogos de terceros en la *scène II*, la de la boda de los Nasi, quedan reducidos a los comentarios al respecto de la Marquesa y el Cardenal durante una conversación en el palacio del Duque, mientras ambos aguardan la partida del Marqués.

En el análisis inmanente nos encontramos con dos elementos de sumo interés. Uno de ellos es la aparición del Cardenal como Adyuvante del Duque, que aporta una información cuya

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

importancia para el desarrollo de la trama solo podremos apreciar mucho más adelante: es el único personaje que ha sido capaz de darse cuenta de que Lorenzo tiene intenciones oscuras para con su primo: —"Si je cragnais cet homme, ce ne serait pas pour votre cour, ni pour Florence, mais pour vous, duc" (Muset, 1990: 152)—, además, la puesta en escena del protagonista ante el Duque no consigue convencerlo del todo —"Vous croyez à cela, monseigneur?" (Musset, 1990: 154)—. Al tratarse de una hechura de los dos grandes poderes que gobiernan en realidad Florencia, este detalle contiene mucha más carga sémica que la de resaltar la astucia del personaje del Cardenal: viene a subrayar que el Papa y el Emperador contemplan seriamente la posibilidad de que se atente contra la vida del Duque —información ya explicitada gracias a Valori: "Sa Sainteté craint que le duc ne se crée de nouveaux dangers par trop d'indulgence. Le peuple est mal habitué à la domination absolue; et César, à son dernier voyage, en a dit autant, je crois, a Votre Altesse" (Musset, 1990: 150)—, y están preparados para actuar en caso de que suceda. Este anuncio sutil de los eventos que vendrán más adelante, además de establecer un vínculo entre la intriga de los Cibo con la intriga principal gracias a la relación del Cardenal con el Duque, es también un aviso del final que va a tener la conspiración de Lorenzo: cuando el Duque sea asesinado, el Cardenal se encargará personalmente de garantizar que Florencia continúe en poder de sus auténticos señores.

El otro elemento que prima en esta escena son las connotaciones eróticas y sexuales del vocabulario empleado por los personajes. La descripción del aspecto degradado de Lorenzo por parte del Duque ya presagia el tipo de humillación que va a hacerle sufrir —"[...] ces mains fluettes et maladives, à peine assez fortes pour soutenir un éventail [...]" (Musset, 1990: 152)—: el *éventail* es un accesorio considerado femenino tanto en la cultura francesa como en la española, con él se introduce el tema del afeminamiento de Lorenzo, que se subraya aún más ante el hecho de que se desmaye en presencia de una espada, símbolo fálico por excelencia en la tradición occidental. Lorenzo es, pues, un hombre que se comporta como una mujer, lo cual, según la norma social de la época, connotaba una degradación moral. No podemos dejar de referirnos al insulto de Lorenzo a sire Maurice que desencadena el episodio: "Il est malsain de vivre sans femme, pour un homme qui a, comme lui, le cou court et les mains velues" (Musset, 1990: 153). Se trata de una frase cargada de dobles sentidos: uno de los muchos males físicos que la superstición tradicional atribuye a la masturbación es el crecimiento de vello en las manos, y el "*cou court*" al que se refiere Lorenzo también podría ser el del falo. Por lo tanto, Lorenzo no está burlándose tanto del aspecto físico de sire Maurice como de una supuesta insatisfacción sexual debido a las características de sus atributos varoniles. De ahí que la respuesta de sire Maurice no sea devolver el insulto, sino desenvainar la espada —"Votre esprit est une épeée acérée, mais flexible. C'est une arme trop vile; chacun fait usage des siennes" (Musset, 1990: 153)—.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Podemos decir, por lo tanto, que el duelo que se le plantea a Lorenzo es, ante todo, una exhibición pública de virilidad. Al ser incapaz de responder, el protagonista ha sido derrotado y deshonrado por partida doble, puesto que, además de no estar a la altura de su condición de varón, ha sido incapaz de responder a un desafío que él mismo ha lanzado. De ahí que su fracaso (el desmayo) supusiera una humillación para su familia: esa "cobardía", entendida como el hecho de "tener miedo", también una característica atribuida tradicionalmente a las mujeres —como se explicita durante la conversación de Catherine con Marie poco después: "La lâcheté n'est point un crime, le courage n'est pas une vertu; pourquoi la faiblesse serait-elle blâmable? […] Et pourquoi cet enfant n'aurait pas le droit que nous avons toutes, nous autres femmes? / —"MARIA : Aimerais-tu un homme qui a peur ?" (Musset, 1990: 159-160)—, supone la puesta en tela de juicio de la virilidad de Lorenzo, con todo lo que conllevaba tradicionalmente la asociación del afeminamiento a la homosexualidad, incluido el estigma social y moral.

En la Tabla 6 (Anexo 2.2.1) exponemos la confrontación de esta situación en el TO y el TMB.

Lo primero que llama la atención al leer este fragmento es que ocupa un espacio similar en ambos textos, porque en el TMB, a pesar de haber más intervenciones que en el TO, se ha suprimido una parte del texto. Las tiradas del Duque, en especial, se han recortado, de manera que una parte de la descripción de Lorenzo se ha perdido en la traducción. El hecho de que el texto suprimido consiste, sobre todo, en expresiones metafóricas con información relativamente redundante (*"je n'ai pas encore peur des ombres"*, "*le plus fieffé poltron*") o relativamente irrelevante para el desarrollo de la acción ("*d'ailleur un philosophe, un gratteur de papier, un méchant poète qui ne sait seulement pas faire un sonnet*", puesto que en la obra no se abunda en la faceta de literato de Lorenzo), implica que estas obedecen a la estrategia de traducción adoptada por Jurado de la Parra para elaborar una ODT3 adaptada al público español de principios del siglo XX. En ese sentido, podemos observar también otras adaptaciones del texto por motivos de idiomaticidad, como la traducción de "*il est glissant comme une anguille*" como "es sutil como nadie", que aligera el texto y resulta más cercano al público español, para quien la anguila tiene significados connotativos asociados sobre todo a la gastronomía de lujo. No obstante, las adaptaciones más importantes de cara al desarrollo de la acción se deben a otras razones: mientras en el TO el Duque califica a Lorenzo directamente de *femmelette*[105], una palabra con doble sentido, que hace alusión tanto al afeminamiento de Lorenzo como a su cobardía, Jurado de la Parra no recurre a una palabra o expresión que remita al mismo concepto, sino que dice que Lorenzo tiene "alma de mujercilla", una frase con la que recoge parcialmente el primer significado del calificativo empleado por Musset sin acercarse de manera explícita al segundo. Esta es una de las varias

[105] "1. Petite femme; femme faible", "2. Familier: Homme mou, efféminé, lâche" (*Larousse*, s. d.: "Femmelette").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ocasiones en las que el texto de Jurado de la Parra evita aludir directamente al afeminamiento del protagonista. Sucede algo similar con el vocabulario marcadamente injurioso y blasfemo del Duque, suavizado pese a conservar el contenido: la expresión "*par la mort de Dieu*" ha sido sustituida directamente por el verbo castellano "jurar", de manera que se evitara la puesta en escena del juramento propiamente dicho, y, en lugar de referirse al Infierno al hablar de los Strozzi, alude a ellos como los "endemoniados Strozzi", un concepto similar al francés, pero más suave. El concepto de "canaille"[106], con el que el Duque se refiere a su propio pueblo, ha sido completamente suprimido, así como el reconocimiento expreso por su parte de que está utilizando a Lorenzo como alcahuete.

Las intervenciones de Julián Salviati creadas expresamente por Jurado de la Parra, así como las respuestas del Duque, tienen como objetivo introducir la intriga de los Strozzi. En el TMB, el insulto a Luisa tiene lugar fuera de escena: la joven Strozzi se presenta como una figura ideal, una doncella absolutamente pura en nombre de la cual sus parientes masculinos desencadenan un lance de honor, y que no participa de estos eventos más que como motivo para dar pie al enfrentamiento entre las dos familias; de hecho, solo aparece en escena para presidir el banquete en el que va a ser asesinada, y su primera y penúltima intervención da a entender que muere sin ser siquiera consciente de la situación en la que se ha visto envuelta — "Padre mío ¿por qué no oigo hablar sino de luchas y de sangre?" (Musset, 1919: 23)—. Este rol de víctima absolutamente inocente, siempre presente pero nunca visible, ignorante de las pasiones terribles que ha desencadenado, cual Dulcinea del Toboso, es plenamente compatible para los cánones de la época con el sustrato que atribuimos al personaje durante el análisis actancial: Luisa Strozzi como encarnación de la Florencia inmaculada a la que aspiran los republicanos. Además, como hemos visto anteriormente, Jurado de la Parra recurre en varias ocasiones a lo largo de la obra a la presentación *in media res* (presentación de Teobaldeo, infidelidad planeada de la Marquesa, etc.), de manera que se trata de una estrategia coherente con los recursos y estrategias del traductor. De ahí que, en una obra que ha sido conscientemente centrada en torno al personaje de Lorenzo, resulte innecesario presenciar el insulto en escena; lo cual también deja margen para la imaginación del lector/espectador. Las intervenciones de Julián contribuyen a una presentación paulatina de este conflicto, que empezará a desarrollarse con mayor profundidad en el siguiente cuadro.

No obstante, encontramos algunas traducciones que resultan confusas. Por ejemplo, la construcción "despertar ambulante de una orgía", propuesta como traducción de "*lendemain d'orgie ambulant*" (metáfora empleada por Musset para hacer alusión al estado de degradación física de Lorenzo mediante una asociación con el malestar físico general que suele seguir al consumo excesivo de alcohol) lleva a confusión respecto al concepto al que se refiere: resulta difícil saber si

[106] "1. Vieux. Ramassis de gens méprisables ou considérés comme tels" (*Larousse*, s. d.: "Canaille").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se trata de un hipérbaton o si el adjetivo "ambulante" está asociado a "despertar" en lugar de a "orgía". No obstante, se puede considerar que la traducción propuesta para *lendemain*[107], término que carece por completo de equivalente en castellano, como "despertar"[108], resulta adecuada, por aproximarse al significado de la expresión original por extensión metonímica (el despertar después de una orgía). También la expresión "ojos vidriosos"[109], en cambio, está justificada tanto por su fuerte carga connotativa asociada a la enfermedad y a la muerte como por su uso habitual en castellano, mucho más común que los equivalentes léxicos del adjetivo francés *plombé*[110], como "plúmbeo"[111], o "plomizo"[112], que, además, rara vez se aplican a los ojos, por lo que su uso hubiera resultado poco idiomático.

Respecto a la situación de la humillación del protagonista, vemos que se ha recortado menos cantidad de contenido, puesto que se trata de un evento de suma importancia en la construcción de la obra: solamente se han eliminado algunas frases de los diálogos del Duque, posiblemente porque, al estar la obra orientada a la puesta en escena y, por lo tanto, dotada de una dimensión visual, se han considerado estos comentarios como prescindibles. La información que permanece es suficiente para constituir el presente de representación de la obra, de manera que podemos considerar que la escena propuesta por Jurado de la Parra funciona adecuadamente. En ese sentido, los únicos cambios que influyen en el contenido de la obra están relacionados con los movimientos escénicos.

La mayoría de ellos son muy similares a los del TO, que han sido traducidos casi exactamente. Solamente vemos tres cambios, uno de los cuales altera en cierto sentido el contenido de la escena. En primer lugar, en el TO vemos que el Duque no solo ordena a Lorenzo reiteradamente que se bata contra sire Maurice, sino que lo fuerza a empuñar una espada, lo cual no llega a suceder en el TMB; en segundo lugar, vemos que Valori se interpone entre Sire Mauricio y Lorenzo cuando el primero desenvaina la espada. Se trata de adaptaciones conscientes del texto, con escaso impacto en el esquema general de la traducción, excepto por los matices añadidos a los personajes: en el texto de Jurado de la Parra, Valori es más dramático que en el de Musset en todos los sentidos, puesto que actúa en lugar de limitarse a hablar, con todas las connotaciones que esto

[107] "1. Le jour qui suit immédiatement celui dont on parle, situé dans le passé ou le futur" (*Larousse*, s. d.: "Lendemain").

[108] "1.5. intr. Dejar de dormir. U. t. c. prnl", "2.1. m. Acción de despertar o despertarse. U. m. en sent. fig" (*DLE*, 2020 : "Despertar").

[109] "6. adj. Dicho de los ojos: Cubiertos por una capa líquida y que no miran a un lugar determinado, como los de los muertos" (*DLE*, 2020: "Vidrioso").

[110] "Être d'une couleur gris foncé, tirant sur le bleu" (*Larousse*, s. d.: "Être plombé"), "Garnir un objet de plomb, de boules de plomb pour le rendre plus lourd" (*Larousse*, s. d.: "Plomber").

[111] "1. adj. De plomo", "2. adj. Parecido al plomo en alguna de sus cualidades", "3. adj. Muy aburrido o pesado" (*DLE*, 2020: "Plúmbeo").

[112] "1. adj. Que tiene plomo", "2. adj. Dicho de un color: Semejante al del plomo", "3. adj. Que tiene características semejantes a las del plomo, especialmente el color o la pesadez", "4. adj. Pesado o molesto" (*DLE*, 2020: "Plomizo").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aporta al personaje en el contexto de *Lorenzaccio* (Valori, dentro del margen de acción de un personaje sujeto a las normas de la etiqueta y a las órdenes de uno de los grandes señores de Florencia en la sombra, no es un hipócrita, sino un sacerdote verdaderamente honrado); el Duque es más mesurado en su vocabulario y su comportamiento, de manera que el retrato que se nos ofrece de él se acerca más al de un gran señor que el que nos presenta Musset, que no solo lo caracteriza como un personaje particularmente poco refinado, sino que pone de especial relieve y de forma reiterada a lo largo de toda la obra la escasa idoneidad de Alexandre de Médicis para el cargo que ocupa.

El tercer cambio en los movimientos escénicos, en cambio, condiciona sutilmente el resto de la obra. En el TO original, sire Maurice y Valori se marchan juntos, con lo que dejan al Duque a solas con el Cardenal, momento que este aprovecha para preguntarle si realmente se cree lo que acaba de presenciar y, cuando el Duque manifiesta creerlo, comenta "*C'est bien fort*"[113], expresión que actualmente podría ser fácilmente traducida de manera literal al castellano, puesto que el adjetivo "fuerte" posee connotaciones de uso similares[114]. En cambio, en el TMB el Duque no se queda a solas con el Cardenal en ningún momento, sino que acaba marchándose antes que él, quien luego lo sigue junto con toda la corte. En este caso, las palabras del Cardenal al respecto son, primero, una confirmación de que el Duque sabía perfectamente lo que iba a suceder si forzaba a Lorenzo a batirse y, luego, el comentario "Es muy triste"; palabra que posee connotaciones negativas en castellano, pero diferentes de las de *fort*[115], más cercanas al lamento proferido por Valori en ambas versiones que a la incredulidad escandalizada que manifiesta el Cardenal en el TO. Por lo tanto, podemos decir que el Cardenal de Musset manifiesta claramente sospechar que Lorenzo no puede ser tan cobarde como pretende hacer creer; mientras que el Cardenal de Jurado de la Parra se ha dejado convencer por el espectáculo del desmayo y subraya de cara al público que el Duque está convencido de la cobardía de Lorenzo. Por lo tanto, en el TMB no encontramos ese matiz que nos anuncia que la presencia del Cardenal en la corte va a suponer un auténtico obstáculo para los planes de Lorenzo. Otra adaptación del texto que ha resultado en un cambio de su contenido a gran escala ha sido la traducción de *Lorenzetta* como "Lorenzetto", eliminando de esta manera gran parte de la carga peyorativa que poseía el apodo en el TO, que residía en la alusión a la ambigüedad sexual del personaje.

No obstante, también nos encontramos con soluciones destinadas a acercar el texto a un público castellano que resultan particularmente acertadas. Se puede apreciar que, al usar la

[113] "Familier. C'est fort, c'est un peu fort (de café), c'est trop fort, c'est plus fort que de jouer au bouchon. C'est difficile à accepter, c'est incroyable, invraisemblable (*Larousse*, s. d.: "Fort").

[114] "13. adj. Terrible, grave, excesivo" (*DLE*, 2020: "Fuerte").

[115] "4. adj. Que ocasiona pesadumbre o melancolía. Noticia triste", "6. adj. Funesto, deplorable", "7. adj. Doloroso, enojoso, difícil de soportar" (*DLE*, 2020: "Triste").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

expresión "*conquête des faubourgs*", Musset pretende hacer alusión a la costumbre del Duque de recurrir a los servicios de prostitutas[116], puesto que los barrios extramuros de las ciudades siempre se han considerado, en diferentes contextos europeos (incluidos el francés y el español), las zonas pobres. La traducción propuesta por Jurado de la Parra retoma este concepto mediante la palabra "arrabal"[117], un término que no solo es un equivalente léxico a la palabra francesa *faubourgs*, sino que posee también una carga connotativa muy similar; además de remitir de manera más o menos directa a la Edad Moderna, en la que empezaron a construirse los barrios extramuros de las ciudades, y de ser de uso común. En el mismo sentido, consideramos muy pertinente el uso de la palabra "acero" como traducción de *épée*, dado que en castellano era habitual usarla como sinónimo de "espada" —de hecho, aún se recoge como tal en el *Diccionario de la Lengua Española* (*DLE)*: "3. m. Arma blanca, y en especial la espada" (*DLE*, 2020: "Acero")—.

Finalmente, no podemos dejar de comentar la solución propuesta por Jurado de la Parra como traducción de *flexible*, adjetivo aplicado al ingenio de Lorenzo por sire Maurice[118] para identificarlo y compararlo con una espada, en tanto es el "arma" de Lorenzo. El empleo de este adjetivo con connotaciones claramente negativas, puesto que está asociado a *vile*[119] y se emplea en una proposición coordinada adversativa respecto a *acérée*[120], resulta poco frecuente, de lo cual deducimos que se le ha atribuido por medio de las acepciones secundarias de la palabra: un arma flexible puede considerarse poco fiable por su escasa solidez. Se trata de un uso que también podría dársele en castellano, puesto que la palabra "flexible" tiene los mismos significados[121]. Los otros adjetivos calificativos son equivalentes exactos o aproximados de los usados por Musset: "de acero", que es una de las acepciones del equivalente a *acérée* en castellano, "acerada"[122] y "vil"[123]; pero se consideraría demasiado forzado para una puesta en escena, en la que debe primar la idiomaticidad. De ahí que Jurado de la Parra haya optado por emplear el adjetivo "quebradiza", una palabra mucho

[116] "1. Partie d'une ville située en dehors de l'enceinte", "2. Nom conservé par un quartier situé jadis en dehors de l'enceinte de la ville, "3. Quartier situé à la périphérie d'une ville ; banlieue (surtout pluriel)", "4. Vieux. Quartier populaire périphérique ; population ouvrière de ce quartier" (*Larousse*, s. d.: "Faubourg").

[117] "1. m. Barrio fuera del recinto de la población a que pertenece", "2. m. Cada uno de los sitios extremos de una población", "3. m. Población anexa a otra mayor" (*DLE*, 2020: "Arrabal").

[118] "1. Qui se plie, se courbe aisément ; souple", "2. Qui a de la souplesse, de l'aisance, de la facilité", "3. Qui se plie aux diverses circonstances, aux influences", "4. Qu'on peut adapter aux circonstances particulières" (*Larousse*, s. d.: "Flexible").

[119] Littéraire. Qui suscite le plus profond mépris" (*Larousse*, s. d. : "Vil, vile").

[120] "1. Dont la pointe, le tranchant sont aiguisés ; affilé, très aigu", "2. Se dit de propos, d'un esprit capables de blesser ; incisif, caustique" (*Larousse*, s. d.: "Acéré, acérée").

[121] "1. adj. Que tiene disposición para doblarse fácilmente", "2. adj. Que se adapta con facilidad a la opinión, a la voluntad o a la actitud de otro u otros", "3. adj. Que no se sujeta a normas estrictas, a dogmas o a trabas" y "4. adj. Susceptible de cambios o variaciones según las circunstancias o necesidades" (*DLE*, 2020: "Flexible").

[122] "1. adj. De acero", "2. adj. Parecido al acero", "3. adj. Fuerte o de mucha resistencia", "4. adj. Incisivo, mordaz, penetrante" (*DLE*, 2020: "Acerado, da").

[123] "1. adj. Bajo o despreciable", "2. adj. Indigno, torpe o infame", "3. adj. Dicho de una persona: Que falta o corresponde mal a la confianza que en ella se pone" (*DLE*, 2020: "Vil").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más fácilmente asociable con el concepto de la falta de solidez y, por lo tanto, con connotaciones negativas mucho más claras y evidentes. En el mismo sentido, vemos que Jurado de la Parra sustituye el verbo *rougir* empleado por Musset[124], por la expresión "llenarse de", más idiomática y fácil de pronunciar que el equivalente en castellano "enrojecer"[125], cuya conjugación en primera persona del singular del presente de indicativo es "enrojezco".

Respecto a esta situación en concreto de la obra, no existen grandes variaciones en las diferentes traducciones en castellano, puesto que se trata de un momento crucial en el desarrollo de la trama: la presentación del protagonista, en la que este debe quedar dibujado rápida y claramente, no solo por sus acciones, su lenguaje corporal y los elementos sígnicos que se desplieguen a su alrededor, sino también gracias a los deícticos empleados tanto por él como por otros personajes, así como al uso del presente de representación. No obstante, como podemos comprobar en la Tabla 22 (Anexo 2.4.7), existen algunas diferencias que producen adaptaciones de diverso grado.

En este fragmento de texto, la única traducción en la que se introducen modificaciones sustanciales es el TMB, por las razones arriba descritas: en los otros dos textos, los diálogos son similares. No obstante, como podemos observar, en el TMC no interviene el personaje del Cardenal Cibo, y su intervención la realiza sire Mauricio, un detalle que altera leve, pero significativamente, el contenido de la obra: en esta versión de la obra, será él y no el Cardenal, quien manifieste desconfiar de Lorenzo. La magnitud de este cambio, aparentemente anodino durante este evento, se irá percibiendo a medida que se vaya desarrollando la obra.

Más allá de estas adaptaciones, las diferencias que encontramos entre cada uno de los TM son más bien pequeñas, en ocasiones puramente léxicas, pero de sumo interés para nuestro análisis comparativo de las obras. Uno de los ejemplos más representativos es la exclamación con la que el Duque inicia su tirada: "*Allons donc, vous me mettriez en colere!*". En el TMA y el TMB, el Duque expresa verbalmente su cólera, con la diferencia de que el TMA emplea esta noción en presente de indicativo, mientras que en el TMB se utiliza asociada a la idiomática construcción "acabar por", que posee matices de futuro. Al ser el TMA una ODT1, la solución de Santerbás puede ser considerada confusa, puesto que el uso de la construcción en presente deja lugar a dudas sobre si se está empleando un presente de representación o si se trata de un uso con intención de futuro, que introduciría un matiz de amenaza. En el TMB, una ODT3, como sucede en el TO, la intención de futuro es explícita, por lo que la amenaza que está formulando el Duque es evidente. En cambio, en el TMC, la ODT4, el Duque emplea una expresión exclamativa sin carga sémica implícita con una función puramente perlocutiva, la de interrumpir los diálogos de los demás personajes, de lo cual

[124] "2. Devenir rouge sous l'effet d'une émotion, de la timidité, d'un sentiment de honte, de confusion, de culpabilité" (*Larousse*, s. d.: "Rougir").

[125] "3. intr. ruborizarse (*DLE*, 2020: "Enrojecer")", "2. prnl. Experimentar rubor" (*DLE*, 2020: "Ruborizarse"), "1. m. Enrojecimiento del rostro provocado por la vergüenza" (*DLE*, 2020: "Rubor").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cabe deducir que se ha depositado la carga sémica en la puesta en escena de Corencia, es decir, en el tono de la voz y el lenguaje corporal del actor que representó al Duque, información que se nos escapa a nosotras en tanto meras lectoras del TMC.

Si lo comparamos con las otras dos traducciones, podemos ver que el TMB emplea construcciones y un vocabulario mucho más arcaico y menos idiomático que los presentes, no ya en el TMC, sino incluso en la TMA: los verbos "encolerizar"[126] e "inquerir"[127] o "inquirir"[128], así como el adjetivo "enervado"[129], se emplean en castellano con un registro formal e incluso culto, y el sustantivo "cuodlibeto", pese a aparecer en la edición más moderna del *DLE*[130], está totalmente en desuso, hasta tal punto que ni siquiera está recogido en el *CORDE* ni en el *CREA* (*Corpus de Referencia del Español Actual*). Respecto a los verbos, mediante la consulta de estos corpus se puede comprobar que eran empleados usualmente a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Se trata, por lo tanto, de vocabulario de uso común de la época.

Otra diferencia de interés entre las traducciones la constituyen los términos en los que el Duque describe a Lorenzo y su relación con él. En el TMA encontramos de manera explícita la alusión a la ambigüedad sexual de Lorenzo con el término "afeminado", que posee, además, una interesante polisemia que lo asocia a una conducta licenciosa[131], trasladado directamente de *femmelette* en el TO, que carece de la polisemia de su equivalente en castellano; mientras que en el TMC se elimina por completo esa noción por innecesaria, puesto que a lo largo de la obra se hará alusión a ella de manera directa e indirecta mediante muchos otros cauces (entre los cuales se encuentran la voz y el lenguaje corporal del personaje, representado por una mujer). En el TMA, como en el TO, el Duque se refiere abiertamente a Lorenzo como su "alcahuete"[132]; en el TO, *entremetteur*[133]; mientras que en el TMB se omite por completo el traslado del concepto y en el

[126] "1. tr. Hacer que alguien se ponga colérico. U. t. c. prnl." (*DLE*, 2020: "Encolerizar").

[127] "1. tr. desus. inquirir" (*DLE*, 2020: "Inquerir").

[128] "1. tr. Indagar, averiguar o examinar cuidadosamente algo" (*DLE*, 2020: "Inquirir").

[129] "1. tr. Debilitar, quitar las fuerzas. U. t. c. prnl, "2. tr. Debilitar la fuerza de las razones o argumentos. U. t. c. prnl.", "3. tr. Poner nervioso. U. t. c. prnl." (*DLE*, 2020: "Enervar").

[130] "1. m. Discusión sobre un punto científico elegido al arbitrio del autor", "2. m. Dicho mordaz, agudo a veces, trivial e insulso las más, no dirigido a ningún fin útil, sino a entretener", "3. m. Uno de los ejercicios en las antiguas universidades, en que disertaba el graduando sobre materia elegida a su gusto" (*DLE*, 2020: "Cuodlibeto").

[131] "1. adj. Dicho de un hombre: Que en su persona, modo de hablar, acciones o adornos se parece a las mujeres. U. t. c. s. m.", "3. adj. Dicho de un hombre: homosexual. U. m. c. s. m.", "4. adj. p. us. disoluto. U. t. c. s." (*DLE*, 2020: "Afeminado"); "1. adj. Licencioso, entregado a los vicios. U. t. c. s." (*DLE*, 2020: "Disoluto").

[132] "1. m. y f. Persona que concierta, encubre o facilita una relación amorosa, generalmente ilícita", "2. m. y f. Persona o cosa que encubre u oculta algo", "3. m. y f. coloq. correveidile (‖ persona que lleva y trae chismes)" (*DLE*, 2020: "Alcahuete").

[133] "Personne qui sert d'intermédiaire pour faciliter un accord, et en particulier dans une intrigue galante (surtout au féminin)" (*Larousse*, s. d.: "Entremetteur").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TMC aparece como "confidente"[134] y "amigo", palabra que, como hemos comentado más arriba, alude en castellano a una relación de amistad, pero también se considera sinónimo de "amante" (*DLE*, 2020: "Amigo"). El primer término alude a una de las oscuras labores de Lorenzo para con el Duque, delatar a los republicanos que se ponen en contacto con él, el segundo se puede interpretar como una alusión a una relación sentimental poco definida. Finalmente, podemos ver que, tanto en el TMA como en el TMB, el verbo *aimer* se ha traducido como "querer", un verbo con connotaciones afectuosas genéricas, mientras que en el TMC se ha traducido como "amar", un verbo que es usado comúnmente en castellano para referirse al amor entre los miembros de una pareja. Se puede considerar, por lo tanto, que la relación entre el protagonista y el antagonista en el TMB es intencionadamente mucho menos ambigua que en las otras dos versiones en castellano: en el TMA se mantiene la ambigüedad del TO; mientras que en el TMC —tal vez no mediante el empleo de una fórmula explícita, pero sí en esta escena en particular y en la obra en general— esta ambigüedad se desarrolla intencionadamente. De la misma manera, podemos observar con más claridad que Jurado de la Parra ha suavizado el vocabulario malsonante y blasfemo del Duque en su versión mediante traducciones comedidas y supresiones estudiadas, al compararlas con las expresiones traducidas directamente del TO que figuran en el TMA (los juramentos "¡Cuerpo de Baco!" y ¡por la muerte de Dios!" han sido suprimidos, y la expresión "[suelten] pullas contra mi chusma" ha sido traducida como "cuodlibetos"), así como con las adaptaciones de Amestoy en el TMC, en algunos momentos descaradamente provocadoras ("malditos sacristanes", "las burlas de la chusma" y "por la muerte de Cristo").

También encontramos interesantes las diferentes soluciones que se ha dado a los términos *maigre*[135] y *plombé*. Nos resultan curiosas por ser particularmente diferentes, a pesar de que el primero de los adjetivos posee equivalentes culturales en castellano. Santerbás ha empleado un diminutivo, pero no asociado al adjetivo "flaco", sino al sustantivo, introduciendo un matiz que no estaba presente en el TO: el Lorenzo del TMA no es solo muy delgado, sino también pequeño. No obstante, como se puede apreciar a lo largo de la obra, se trata de un elemento compatible con el personaje de Musset —"[j]e ne suis pas plus gros qu'une puce […]" (Musset, 1990: 189)—, por lo que podríamos considerarlo una estrategia de compensación. Jurado de la Parra, en cambio, ha preferido emplear un adjetivo que aglutina en sí varios significados connotativos y denotativos,

[134] "2. m. y f. Persona a quien otra fía sus secretos o le encarga la ejecución de cosas reservadas", "3. m. y f. Persona que sirve de espía y trae noticias de lo que pasa en el campo enemigo o entre gentes sospechosas" (*DLE*, 2020: "Confidente").

[135] "1. Qui a peu de chair et de graisse sur les os", "2. Qui est peu abondant, peu important, médiocre ou insuffisant" (*Larousse*, s. d.: "Maigre").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

todos ellos negativos, por estar asociados a la falta de vigor, salud e incluso de virilidad[136]. La propuesta de Amestoy es la más concisa, por aunar los significados denotativos del TO y el implícito en el diminutivo empleado en el TMA[137]; pero prescinde de las connotaciones de enfermedad de estos, por lo que podemos considerar que se pierde parte de la carga sémica del TO, aunque también se le añaden matices originales compatibles con el personaje que podrían estar justificados en la puesta en escena de Corencia, información a la que, como meros lectores, no tenemos acceso. El adjetivo *plombé*, en cambio, se ha traducido en el TMA mediante la frase explicativa "esos ojos casi cerrados", de manera que se ha suprimido el problema planteado por la falta de un adjetivo en castellano con un significado similar al del TO; al contrario que Jurado de la Parra, quien ha preferido sustituirlo por un adjetivo asociado exclusivamente a los ojos y con connotaciones aproximadas, aunque con un significado completamente diferente. Amestoy ha combinado ambas estrategias empleando un adjetivo más asociado a los párpados que a los ojos en sí, pero que resulta aceptable para el público por extensión metonímica y metafórica, además de ceñirse al significado de la expresión empleada en el TO. Por lo tanto, consideramos que, aunque muy diferentes entre sí, las seis propuestas se ajustan a las diferentes estrategias de cada uno de los traductores. No sucede lo mismo con la alusión del Duque al supuesto miedo de Lorenzo a las armas ("[…] *un rêveur qui marche jour et nuit sans épée, de peur d'en apercevoir l'ombre a son côté*"). En este caso, el TMA resulta bastante ambiguo, ya que, al usar el artículo indefinido "una" en lugar del artículo definido "la", no deja lo suficientemente claro que Lorenzo no teme a las sombras en general, sino, muy en particular, a la sombra de las espadas, incluida la suya propia. Por lo tanto, en este punto, Santerbás no se adhiere a su estrategia de traducción. En cambio, la estrategia del TMB, consistente en desplegar el pronombre *en* empleado en el TO, sí deja claro que lo que asusta a Lorenzo es "la sombra de un arma", y en el TMC se reformula por completo la frase para conservar el contenido esencial. Por lo tanto, tanto la ODT3 como la ODT4 conservan mejor el sentido del texto mussetiano que la ODT1. De la misma manera, en la traducción propuesta por Santerbás para "*lendemain d'orgie ambulant*" se asigna el adjetivo "ambulante"[138] al sustantivo "orgía"[139], cuando en el TO está asignado al sustantivo *lendemain,* por lo que el significado de la expresión resulta poco claro. Ello, a pesar de que la traducción propuesta para el sustantivo

[136] "1. adj. De poco vigor o de poca fuerza o resistencia. U. t. c. s.", "2. adj. Que por flojedad de ánimo cede fácilmente ante la insistencia o el afecto. U. t. c. s.", "3. adj. Escaso o deficiente, en lo físico o en lo moral" (*DLE*, 2020: "Débil").

[137] "1. adj. De pequeño tamaño", "2. adj. Dicho de una persona: Pequeña y delgada", "3. adj. Despreciable, de poca o ninguna importancia" (*DLE*, 2020: "Menudo").

[138] "1. adj. Que va de un lugar a otro sin tener asiento fijo", "2. adj. ambulativo." (*DLE*, 2020: "Ambulante"), "1. adj. p. us. Dicho de una persona: Que gusta de cambiar frecuentemente de lugar", "2. adj. p. us. Propio de la persona ambulativa" (*DLE*, 2020: "Ambulativo").

[139] "1. f. Reunión de personas en la que se practica sexo sin moderación y, generalmente, se consume alcohol y otros estimulantes" (*DLE*, 2020: "Orgía").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lendemain como el sintagma "recién llegado de", con la que prescinde de la metáfora mussetiana para adherirse al significado del TO, es bastante adecuada. Sucede lo contrario en el TMC, en el que el adjetivo "ambulante" está asignado al sustantivo "juerguista"[140], lo que da como resultado una expresión innecesariamente redundante, además de carente de sentido en castellano (un juerguista, en tanto solo puede ser un ser humano, siempre es "ambulante"). Si, además, nos retrotraemos al comentario que hicimos más arriba respecto a la propuesta de Jurado de la Parra para el TMB, particularmente abstrusa en castellano y, por lo tanto, poco idiomática, podemos decir que ninguno de los tres traductores ha conseguido dar una solución verdaderamente acorde con su proyecto de traducción a la metáfora de Musset.

El enfrentamiento con Sire Mauricio forma parte de la presentación de Lorenzo. No obstante, en esta situación ya podemos empezar a apreciar más diferencias entre las versiones en castellano; además del ya mencionado afán de Jurado de la Parra por restablecer la masculinidad de Lorenzo (con la traducción de *Lorenzetta*, retomada por Amestoy para el TMC, como "Lorenzetto"). El insulto a Sire Mauricio ha sido traducido literalmente en todas las versiones, por tratarse de una referencia cultural sutil; aunque podemos comprobar, una vez más, que la terminología empleada en el TMA es más moderna que la usada en las otras dos: Santerbás emplea la expresión "conquista barriobajera"[141], mientras que Amestoy utiliza "conquista arrabalera"[142], adjetivos sinónimos hasta cierto punto, excepto por el hecho de que "barriobajero" se considera un poco más informal, un registro que podría considerarse compatible con la actitud insolente de Lorenzo. Ambos recuperan el adjetivo "flexible" para referirse metafóricamente al ingenio del protagonista. Resulta llamativo, no obstante, que en el TMA se haya traducido el pronombre *siennes*, que alude al sustantivo *armes*, como el sintagma nominal completo —"sus armas"—, ya que, además de hacer el texto más pesado, no está justificado. En ese sentido, las soluciones aportadas por Jurado de la Parra y Amestoy resultan, no solo mucho más idiomáticas, sino también más cercanas estructuralmente al TO. También se pueden apreciar las diferencias respecto al insulto final de Sire Mauricio al protagonista. Santerbás se ajusta plenamente al TO y evita, paradójicamente, la traducción del adjetivo *double*, que en este contexto funciona como mero intensificador, por lo que se hubiera añadido matices ausentes del original o restado idiomaticidad innecesariamente de haberse traducido; por otro lado, traduce literalmente *catin*[143] como "ramera"[144], equivalente cultural relativo, puesto que en castellano no existen términos cultos para referirse al concepto de prostituta sin recurrir al

[140] "1. adj. Aficionado a la juerga. U. t. c. s", (*DLE*, 2020: "Juerguista"), "1. f. Jolgorio, jarana" (*DLE*, 2020: "Juerga").

[141] "1. adj. Propio de los barrios bajos", "2. adj. Que vive o radica en los barrios bajos", "3. adj. Ineducado, desgarrado en el comportamiento o en el hablar" (*DLE*, 2020: "Barriobajero").

[142] "1. adj. Habitante de un arrabal. U. t. c. s.", "2. adj. Dicho de una persona: Que se comporta y habla de manera zafia. U. t. c. s." (*DLE*, 2020: "Arrabalero").

[143] "Littéraire. Prostituée" (*Larousse*, s. d.: "Catin").

[144] "despect**.** Prostituta".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

eufemismo. Jurado de la Parra, una vez más, suaviza el contenido soez del texto traduciendo los dos insultos como uno solo, "canalla", de manera que desaparecen las connotaciones de cobardía; además, debemos tener en cuenta que en castellano existe el insulto "hijo de puta"[145], que en francés tiene un significado literal, por lo que es posible que el traductor haya decidido cambiar el insulto por uno que el público español encontraría similar y menos malsonante, aunque no significara lo mismo, por lo que puede considerarse una adaptación acertada. Finalmente, Amestoy añade al primer insulto la palabra "alcahuete", de manera que rescata la carga sémica que se ha perdido al modificar la descripción de Lorenzo por parte del Duque, una adaptación compatible con el personaje de Sire Mauricio, que se manifiesta constantemente molesto por la presencia de Lorenzo en la corte en todas las versiones de la obra, incluido el TMC —"SIRE MAURICIO. — [Al Duque] El pueblo llama a Lorenzo, de manera despectiva, Lorenzaccio. El pueblo sabe que es el 'maldito Lorenzo' quien dirige vuestros placeres y ya es demasiado" (Musset, 1982: 18)—; además de traducir literalmente *fils de catin* como "hijo de perra", una variante de "hijo de puta" particularmente habitual, aunque no recogida como tal en el *DLE*[146], con lo cual se pierden las connotaciones del insulto que aluden a la prostitución, pero el texto gana en idiomaticidad.

Sin embargo, la diferencia más notable que podemos apreciar entre las tres traducciones es la supresión gradual de fragmentos de texto. En el TMA, el texto aparece traducido íntegramente, y en el TMB se suprimen algunas intervenciones, pero en el TMC nos encontramos con que se han suprimido intervenciones completas. El personaje de Valori en el TMC no solo recupera el comportamiento pasivo que se le atribuye en el TO, sino que sus intervenciones para impedir el duelo entre Sire Mauricio y Lorenzo se reducen de tres a dos, lo que supone que el tono conciliador de sus intervenciones, apreciable tanto en el TMA como en el TMB, desaparece por completo del texto de Amestoy. Si a esto le sumamos que el comentario compasivo del personaje Valori tras el desmayo del protagonista se ha suprimido por completo al acortarse la escena, su intercesión por Lorenzo acaba siendo tan superficial que pierde la mayor parte de su cariz compasivo. Aunque la supresión de las intervenciones de Valori en el TMC tienen un peso importante para la trama y posee en sí misma una carga sémica importante, puesto que revela al Valori de Amestoy como un personaje mucho más frío, sin los escrúpulos morales manifestados por el Valori de Musset; resulta de mucho más interés para nosotras que se hayan suprimido las intervenciones del Cardenal Cibo. Este personaje solo conserva una de ellas en toda la escena, en la que se limita a informar de la arenga en latín pronunciada contra Lorenzo en Roma: la escena termina justo después de que los pajes ayuden a levantarse al protagonista y se lo lleven, cuando el Duque da por terminada la chanza e interpela a Sire Mauricio para que recupere la compostura.

[145] "1. m. y f. malson. Mala persona. U. c. insulto. Por antífrasis, u. t. en sent. ponder". (*DLE*, 2020: "Hijo, ja").
[146] "6. f. prostituta" (*DLE*, 2020: "Perro, rra").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por lo tanto, en la Tabla 22 observamos también otra progresión en los textos en castellano con el paso del tiempo, asociada a la supresión de fragmentos y con un efecto de suma importancia sobre el contenido de la obra.

En el TMA, se hace evidente que el Cardenal sospecha de Lorenzo. En este caso, Santerbás ha eliminado una ambigüedad presente en el TO, al traducir "*fort*" como "difícil"[147], que conserva el matiz de inverosimilitud, pero pierde la connotación de escándalo que posee el término empleado en el TO. Por el contrario, el Cardenal del TMB cae en el engaño del protagonista, al igual que el Duque, y se limita a evidenciar ante el público que la reacción de Lorenzo en ese momento era la habitual en él. Finalmente, en el TMC ya ni siquiera interviene. Esto convierte las actuaciones posteriores del personaje en auténticos giros del guion: en el TMA, el Cardenal irá revelándose poco a poco como un representante en Florencia del Emperador y el Papa, cuya función era apuntalar el orden establecido y evitar la proclamación de la república, mientras que en el TMB no se revelará en ningún momento su papel de cara al fracaso de la misión de Lorenzo. En el TMC, su intervención en las últimas escenas de la obra resultará casi completamente imprevista para un público que (dada la desaparición total de la intriga de los Cibo) no ha visto al personaje en acción en ningún momento, puesto que el único personaje al que se ha visto atacar a Lorenzo en público, así como dudar de él, ha sido Sire Mauricio.

3.2. Acto segundo, cuadro segundo: La cita con Scoronconcolo

En el TO, la situación del ejercicio de armas de Lorenzo y Scoronconcolo constituye la *scène I* del *acte III*, compuesta por 25 réplicas (doce de Lorenzo y trece de Scoronconcolo), y en ella solamente participan estos dos personajes. Se trata de un evento particularmente interesante, en el que entrevemos por primera vez lo que se oculta tras la máscara de Lorenzaccio: se supone que Lorenzo es incapaz de soportar el simple hecho de ver una espada, hasta el punto de llegar a desplomarse en presencia del Duque y sus cortesanos y dignatarios ante el desafío de sire Maurice, a pesar de que sabía que no poder responder de su propio insulto mediante el uso de las armas suponía avergonzar públicamente a toda la familia Médicis; pero ahora lo vemos ejercitándose con Scoronconcolo, espada en mano, con una ferocidad que sorprende incluso a su propio compinche —"Tu as inventé un rude jeu, maître, et tu y vas en vrai tigre; mille millions de tonnerres! Tu rugis comme une caverne pleine de panthères et de lions" (Musset, 1990: 188)—. Es, además, el momento en que Lorenzo recluta a Scoronconcolo para que lo ayude a asesinar al Duque; aunque el lector/espectador todavía no conoce la identidad del "enemigo" del protagonista.

[147] "1. adj. Que presenta obstáculos (‖ impedimentos)", "2. adj. Poco probable", "4. adj. extraño (‖ raro)" (*DLE*, 2020: "Difícil").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El cinismo manifestado por Lorenzo en la *scène IV* del *acte II* del TO está caracterizado por unos recursos estilísticos peculiares, que ya nos revelan de alguna manera el profundo desengaño y la melancolía dolorosa que hay detrás de la depravación del protagonista. Primero, vemos al personaje abominar abiertamente de los personajes que antes admiraba, y solo se aprecia en él un vestigio de su antigua veneración cuando su madre le habla de su visión. Este momento fugaz, que encaja con la descripción empleada por Catherine al hablar de él anteriormente —"Et souvent, encore aujourd'hui il me semble qu'un éclaire rapide... Je me dis malgré moi que tout n'est pas mort en lui" (Musset, 1990: 160)—, se evapora en cuanto aparecen en escena Bindo Altoviti y Batista Venturi.

La conversación con estos dos personajes merece por sí misma un análisis inmanente detallado, porque rescata uno de los temas recurrentes en la obra, el de los símbolos republicanos. Se trata de elementos anacrónicos que vinculan los eventos de la obra, los hechos históricos que constituyen la conspiración de Lorenzo de Médicis contra el Duque de Florencia, con la realidad externa de esta, la Francia de la Monarquía de Julio. Los más importantes de los mencionados en *Lorenzaccio* son el gorro frigio, la barba y las referencias a los banquetes republicanos. Son elementos que, en su mayoría, no aparecen representados nunca en escena y, cuando son mencionados en el escenario, vienen rodeados de marcas de ironía: al igual que la mención del gorro frigio por parte del Cardenal durante su conversación con la Marquesa en la *scène III* del *acte I*, —"[CARDINAL] Et le bonnet de la Liberté, n'est-il pas, petite sœur? Quelle haine pour ce pauvre duc!" (Musset, 1990: 148)—, las palabras de Lorenzo durante la conversación a solas con Bindo y Venturi están cargadas de sarcasmo, ya que ni siquiera el asesinato de Alejandro de Médicis llegará a desembocar en la restauración de la república, a pesar de los banquetes republicanos —a los que Lorenzo asistía para luego denunciar a los participantes: "LORENZO: [...] j'ai bu, dans les banquets patriotiques, le vin qui engendre la métaphore et la prosopopée [...]." (Musset, 1990: 202)—. De su conversación con Bindo Altoviti y Batista Venturi se desprende claramente que el protagonista, tras su largo y descorazonador "apprentissage du vice" (Musset, 1990: 205), se ha vuelto incapaz de tomarse en serio los supuestos anhelos republicanos de Florencia. De ahí que lo primero que hace cuando el Duque entra en escena es apresurarse a corromper a sus visitantes, solicitando para Bindo el puesto de embajador en Roma y para Venturi el privilegio de proveedor oficial, nombramientos que se efectúan en el acto y que ambos aceptan de manos del Duque a pesar de su supuesto republicanismo (Musset, 1990: 178):

> BINDO, *sortant, bas à Venturi* : C'est un tour infâme.
> VENTURI, *de même* : Qu'est -ce que vous ferez?
> BINDO, *de même* : Que diable veux-tu que je fasse? Je suis nommé.
> VENTURI, *de même* : Cela est terrible.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pero en el momento en que el Duque empieza a mostrar interés por Catherine, la razón de su visita, volvemos a ver un atisbo de Lorenzino. El protagonista abandona solapadamente el cinismo y empieza a intentar desviar la atención del Duque: primero fingiendo no saber a quién se refiere —"Où donc?"—, luego, restándole importancia, —"Oh! Ce n'est rien [...]. C'est une voisine"—, luego, intentando menoscabar su interés, —"C'est une vertu", "[...] c'est une pédante; elle parle latin" (Musset, 1990: 178-179)— y, finalmente, anunciándole que va a volver a visitar a los Strozzi para cambiar de tema. Se trata de un evento que, como veremos en las escenas que siguen, posee una importancia singular: Catherine es el cebo perfecto para atraer al Duque a la trampa, pero Lorenzo deberá actuar particularmente rápido para evitar que acabe convirtiéndose en una víctima inocente más. Esto implica que se trata del momento preciso en que el protagonista decide que su mascarada ha terminado y que ha llegado la hora de cometer el asesinato que tan minuciosamente había estado preparando: su "día de bodas" ya tiene fecha.

En la escena de las armas con Scoronconcolo, podemos ver al Lorenzo que había reconocido ante su tío haberse desmayado al ver una espada —"L'histoire est vrai, je me suis évanoui" (Musset, 1990: 176)— esgrimir una espada y luchar encarnizadamente, profiriendo gritos espantosos —"Meurs, infâme! Je te saignerai, pourceau, je te saignerai! Au cœur, au cœur!"— y clamando venganza —"Ô dents d'Ugolin! Il vous faut le crâne, le crâne! [...] Ris, vieillard, ris dans ton bonnet blanc —tu ne vois pas que mes ongles poussent? —Ah! le crâne, le crâne" (Musset, 1990: 188). Ugolino fue un conde italiano medieval del que la leyenda cuenta que se vio abocado al canibalismo al ser condenado a morir de inanición junto con sus hijos y a quien Dante retrató en su *Divina comedia* royendo el cráneo del obispo de Ruggieri, el hombre a quien había traicionado (para gobernar Pisa en solitario) y que lo traicionó a su vez (denunciando su intrusión en la ciudad, de la que había sido desterrado; razón por la que se le condenó)—. Junto con el tema de la venganza, se introduce de nuevo el del "jour de [mes] noces" (Musset, 1990: 188), metáfora con la que Lorenzo se refiere, como si de un nombre en clave se tratara, al momento del asesinato del Duque. Gracias a estas referencias, Scoronconcolo adivina que Lorenzo tiene un enemigo, de quien desea vengarse.

En el TMB, los personajes que participan en esta situación son Catalina, Maria, Bindo, Batista, un Paje, el Duque, Scoronconcolo y Lorenzo; puesto que Jurado de la Parra la ha unido en un solo cuadro con la *scène IV* del *acte II*, en la que Lorenzo, estando en compañía de su tía y su madre, recibe la visita de Batista Venturi y Bindo Altoviti, y luego la del Duque, que se ha cansado de la Marquesa y viene a pedirle que ejerza de nuevo como alcahuete para él y le entregue una nueva presa: la virtuosa Catalina Ginori, hermana de su madre y una de las pocas personas que se salvan de su cinismo —"Je vous estime, vous et elle. Hors de là, le monde me fait horreur" (Musset, 1990: 175)—. Asimismo, se han incluido también en este cuadro referencias a la *scène VII* del *acte II*, en la que Salviati se presenta malherido ante el Duque para delatar a Pierre y Thomas Strozzi y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

este ordena que sean arrestados y ejecutados, y a la primera parte de la *scène III* del *acte III*, en la que se ejecuta esta orden de arresto: mientras Lorenzo intenta socavar el interés del Duque en Catalina, ambos ven desde la ventana cómo se llevan a los hermanos Strozzi, momento en el que el Duque informa a Lorenzo de que han sido arrestados y de que serán colgados a la mañana siguiente tras pasar la noche en prisión, por matar a Salviati. Solo entonces, el protagonista consigue hacer que el Duque se marche, alegando que necesita ver a Felipe Strozzi para comprobar cómo ha reaccionado ante el arresto. De esta manera, el evento del ejercicio de armas aparece representado, en la versión de Jurado de la Parra, como una estruendosa reacción a las situaciones precedentes que han tenido lugar en ese mismo cuadro (la amarga conversación con su madre y su tía, la corrupción de Altoviti y Venturi, la descarada petición del Duque y el encarcelamiento de Pedro y Tomás Strozzi); una suerte de respuesta puramente emocional del protagonista, que aprovecha el ejercicio para liberar todo lo que se ha que se ha visto obligado a enmascarar en presencia de los otros personajes.

Ese fragmento en concreto, que comienza con la salida del Duque y termina al final del Acto segundo, consta de 29 réplicas en el TMB. Esta escasa diferencia en el número de réplicas implica que el contenido ha sido menos adaptado que en otros momentos de la obra, aunque hayan sido necesarias algunas modificaciones para enlazarlo limpiamente con el resto del cuadro.

En la Tabla 7 (Anexo 2.2.2) confrontamos las palabras empleadas por Lorenzo durante su conversación con Bindo Altoviti y Batista Venturi, para analizar las marcas de ironía empleadas en ambos discursos. Cabe especificar que tanto el francés como el español poseen el mismo tipo de mecanismos para añadir connotaciones irónicas a un texto, ya sea oral o escrito, de manera que trasladar la ironía entre ambos idiomas no tendría por qué implicar estrategias de traducción específicas que vayan más allá del dominio de las connotaciones de las palabras empleadas.

Como podemos comprobar, este fragmento del TMB se ha traducido de manera casi íntegra, excepto por algunas de las intervenciones de Lorenzo, que se han reducido. Para poder analizar adecuadamente esta estrategia, es necesario hacer una breve relación de las marcas de ironía que figuran en el discurso de Lorenzo.

La primera aparece en el corto diálogo con Venturi a propósito de su fábrica de seda y está basada en un concepto compartido entre las culturas francesa y española: el del "nuevo rico", es decir, una persona que ha obtenido una posición social acomodada gracias a sus negocios; contrapuesto con el concepto de la nobleza de linaje, que poseía una riqueza heredada u obtenida con las rentas asociadas a sus cargos (señoríos, prebendas, funciones del Estado, etc.). En el Antiguo Régimen, la profesión de mercader estaba particularmente denostada por la nobleza, entre cuyos privilegios estaba el de no trabajar, por lo que resultaba particularmente indecoroso para un noble tener un negocio; así, los burgueses acomodados eran habitualmente despreciados por la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nobleza de linaje, que tendía a considerarlos usurpadores de un estilo de vida que todavía consideraban patrimonio suyo. De ahí que la pregunta de Lorenzo a Venturi sea, en realidad, un insulto (cuya carga agresiva es aún más fuerte debido a su sutileza, en sí misma una marca de ironía), y que este reaccione en consecuencia. En su réplica, Lorenzo se disculpa aplicándole la definición de mercader[148], lo cual constituye otra marca de ironía, puesto que, en lugar de desdecirse, está reiterando exactamente el mismo insulto.

En su siguiente intervención, también dirigida explícitamente a Venturi, vemos que Lorenzo emplea un tono perentorio (reflejado en la reiteración exclamativa del verbo *parler*) e imita los términos que acaba de emplear Bindo, otra marca de ironía. Ante la respuesta reservada y sucinta de Venturi, lo interpela con una corta tirada sobre la elocuencia, en la que, en realidad, no habla sobre elocuencia, ni metalingüística o metapoética, sino sobre cómo actuar para parecer que se es elocuente, una tercera marca de ironía, consistente en defraudar las expectativas del interlocutor. En el mismo sentido, vemos que en el TO hace referencia a su peinado y el recorte de la barba, considerados símbolos republicanos en el contexto de la restauración monárquica anterior a las Tres Gloriosas; símbolos que, como ya hemos mencionado anteriormente, constituyen también marcas de ironía en *Lorenzaccio*.

Como podemos observar, los fragmentos de texto suprimidos del TMB son precisamente dos de estas marcas de ironía: la imitación de Bindo Altoviti para preguntarle a Venturi si tiene algo que añadir a las palabras de su tío y las referencias a los símbolos republicanos. No obstante, podemos considerar también como una marca de ironía la respuesta que le da Lorenzo a Bindo antes de dirigirse por primera vez a Venturi, puesto que está construida parafraseando casi exactamente las palabras de la pregunta, de manera que este añadido por parte de Jurado de la Parra equilibra hasta cierto punto la supresión de la ironía en la pregunta a Venturi tras la tirada de Bindo. No se trata de una cantidad de texto tan significativa como para descompensar el ritmo de la escena, pero contiene la potente carga sémica de una ironía evidente, además de particularmente constructiva para el personaje de Lorenzo. Sin embargo, resultan más evidentes las que aparecen en el resto de los diálogos, que se conservan casi íntegros, por lo que sí tienen carga sémica suficiente como para sostener el tono sarcástico del personaje por su acumulación.

La supresión de la referencia al peinado y la barba como símbolos republicanos le resta carga sémica al texto, puesto que es la que aporta un fondo de ironía a esa intervención en concreto, sin ella, el tono del personaje es mucho más serio. Sin embargo, podemos considerar justificada esta supresión, puesto que se trata de una referencia cultural muy específica, asociada a un periodo muy concreto de la historia de Francia, que hubiera resultado incomprensible para un público español de

[148] "1. Personne qui fait du commerce, qui est habile dans l'art du commerce", "2. Commerçant qui vend un certain type de marchandises, de produits" (*Larousse*, s. d.: "Marchand").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la época. En esa línea, no podemos dejar de mencionar la adaptación de la frase "*l'amour de la patrie respire dans mes vêtement les plus cachés*", traducida como "todo mi ser respira un inmenso amor a la patria". Aunque el objetivo de las ODT3 no pasa por un traslado del contenido exacto del TO, el hecho de que esta expresión haya sido adaptada es significativo. La alusión a "*[mes] vêtements les plus cachés*" podría ser considerada también como una marca de ironía por ser rayana en la obscenidad; precisamente la razón por la que Jurado de la Parra podría considerar oportuno neutralizarla en la medida de lo posible para presentarla ante el conservador público español. De ahí la importancia de que haya introducido en otro momento del intercambio de réplicas un elemento original equilibrador.

No obstante, no podemos dejar de tener en cuenta que la traducción de Jurado de la Parra, aunque no fuera representada, estaba destinada a la escena, por lo que una eventual representación hubiera complementado el texto con el lenguaje corporal del actor. También debemos tener en cuenta que el mismo Musset nos indica, mediante el personaje de Catherine, que a veces Lorenzo manifestaba de nuevo su antigua personalidad durante unos momentos, por lo que el hecho de que el personaje adopte un tono más serio al referirse a su propio republicanismo no tiene por qué considerarse incompatible con su construcción.

Se puede apreciar mucho mejor la diferencia en el impacto que provocan en el lector/espectador las diferencias en el tratamiento de la ironía mediante la comparación de las diferentes traducciones al castellano de este fragmento en concreto, que exponemos en la Tabla 23 (Anexo 2.4.8).

Como podemos comprobar una vez más, la cantidad de texto se reduce progresivamente conforme avanza la cadena de concretización. Esta supresión de fragmentos ha producido diferentes cambios en cuanto al contenido sémico.

En el TMA, se traducen los diálogos íntegramente y de manera literal, por lo que la carga irónica también permanece; de hecho, la mención de la barba como símbolo republicano incluye una nota al pie en la que se explica la referencia cultural a la que alude —"La frase de Lorenzo puede aludir irónicamente al hecho de que, en Francia, hacia 1830, la barba era un signo distintivo de republicanismo" (Santerbás, 2014: 153)—. En el TMB, en cambio, vemos que algunas de las marcas de ironía más discretas, entre las que se encuentra esta, han sido suprimidas; por lo que solo se mantienen la tirada sobre la elocuencia y el insulto a Venturi, así como las reacciones del propio Venturi y Bindo a las palabras del protagonista. El resultado es que el tono general de la actitud de Lorenzo continúa siendo claramente sarcástico, salvo en su respuesta al ultimátum de Bindo, carente de marcas de ironía, lo cual puede ser interpretado como una más de las mentiras de Lorenzo, pero también como un atisbo bajo la máscara de Lorenzaccio. En cualquier caso, el lenguaje empleado por el protagonista para responder a su tío en el TMB induce al lector/espectador

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a interpretar esta intervención como una respuesta clara y seria, mientras que la respuesta del TMA es claramente un último ataque verbal a Bindo, aunque más sutil que los precedentes.

No obstante, encontramos aún más diferencias en el TMC, en el que ha sido suprimido por completo el personaje de Venturi, junto con sus diálogos con Lorenzo y las reacciones que provocaban en los participantes de la conversación. Por lo tanto, la única intervención con carga irónica de Lorenzo es la respuesta a la pregunta de su tío, de manera que la actitud del personaje es fundamentalmente seria; si bien aún se pueden apreciar algunos matices de ironía, pero mucho más suaves.

Las adaptaciones significativas del texto en el TMC no se detienen en la reducción de la carga irónica. De entrada, no podemos dejar de observar que en la tirada de Bindo Altoviti, en la que este le pide a su sobrino que le deje clara su postura, también se ha suprimido un fragmento. Concretamente, la mención de las familias aristocráticas florentinas que han visto menguados sus privilegios a causa de la primacía de la familia Médicis. Esta supresión se puede considerar justificada por el enfoque político que Amestoy pretendía darle a su traducción, destinada a una sociedad en pleno proceso de implantación de un aparato estatal y un régimen legislativo democráticos, en la que no se concibe que la lucha contra la tiranía pueda tener como objetivo la preservación de los privilegios de la aristocracia. También resulta de interés la adaptación de la referencia cultural de la barba, consistente, en este caso, en la imposibilidad de tener barba, que de esta manera suma a la referencia cultural una alusión al afeminamiento de Lorenzo, puesto que la barba es considerada tradicionalmente, tanto en la cultura española como en la francesa, un símbolo de virilidad.

También exponemos en la Tabla 23 cómo se ha construido el final del cuadro: la escena en la que Lorenzo, con la complicidad de Scoronconcolo, le da al lector/espectador una muestra evidente de lo que se esconde tras su máscara.

En este fragmento también podemos apreciar que algunos elementos han sido suprimidos por Jurado de la Parra, además de que se han realizado dos añadidos breves. Los fragmentos omitidos más importantes pertenecen a las dos intervenciones más largas, precisamente, en las que se explica detalladamente al público la verdadera razón por la que Lorenzo ha adoptado la costumbre de invitar a Scoronconcolo a hacer ejercicios de armas con gran estruendo en su propia habitación. Se trata de información más o menos redundante en el caso de la intervención de Scoronconcolo y de un avance de los eventos posteriores en el caso de la de Lorenzo; sustituidos por una única frase, breve y concisa, con la que Lorenzo solicita directamente ayuda a Scoronconcolo, un concepto que en el TO se sobreentiende a partir del texto suprimido. Por lo tanto, esta adaptación se puede considerar como conforme a la estrategia de traducción adoptada por Jurado de la Parra, puesto que no solo aligera y dinamiza el texto, sino que contribuye a mantener,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hasta cierto punto, el misterio que todavía rodea al personaje de Lorenzo y la misión que se ha impuesto.

Otros cambios interesantes que podemos observar en el nivel textual son las leves adaptaciones en cuanto a movimientos escénicos, que podemos ver en las didascalias y de la distribución de los diálogos. Según el TO, Lorenzo cae al suelo agotado tras el estrépito y se desmaya; Scoronconcolo le echa agua en la cara y, cuando él se lo pide, desenvaina su espada. En cambio, en el TMB vemos que se especifica en las didascalias correspondientes que, al desplomarse, Lorenzo cae en un sillón; que, cuando se desmaya, Scoronconcolo le echa agua en la cara para que vuelva en sí y espera a que se recupere para hablar con él, y que Lorenzo examina la espada de Scoronconcolo, didascalia que sustituye el acto de Scoronconcolo de desenvainarla. Estas matizaciones y redistribuciones, orientadas a la puesta en escena figurativa prevista por el traductor, contribuyen a vincular el texto con su dimensión escénica, es decir, tanto con la descripción de los decorados que Jurado de la Parra ha introducido en el texto en el encabezamiento del cuadro como con los movimientos de los personajes en el momento de construir la acción.

De ahí que encontremos didascalias que, en cierto modo, buscan corregir algunos elementos e incoherencias en el TO que hubieran empobrecido la puesta en escena. Concretamente, no se menciona en ningún momento en el TO que Scoronconcolo envainase su espada después del ejercicio con Lorenzo, es un movimiento que se da por supuesto, dado que el espadachín vuelve a sacarla para mostrársela. Puesto que el texto no indica que Scoronconcolo envaine la espada, Jurado de la Parra opta por no hacer que la desenvaine de nuevo para Lorenzo y el personaje permanece con la espada desenvainada en todo momento. Se trata de un recurso coherente con la acción construida según el TO que, además, agiliza la puesta en escena. Tampoco aparece especificado en el TO que Lorenzo recupere la consciencia, aunque resulta poco plausible que Scoronconcolo le hable mientras está inconsciente, de ahí que Jurado de la Parra haya optado por incluir ese momento en sus didascalias para especificar que Scoronconcolo espera a que Lorenzo se recupere por completo antes de hacerle su ofrecimiento. En cambio, la didascalia que especifica que Lorenzo examina la hoja no pretende suplir los vacíos sémicos del TO, sino únicamente concretizarlo. El término *brave* en francés, tanto en calidad de sustantivo[149], posee connotaciones equivalentes a varios significados del adjetivo "valiente" en castellano[150], pero no suelen aplicarse a objetos, por lo que puede considerarse que el término carece de equivalente real. No obstante, esos matices

[149] "Qui affronte résolument le danger"—, como en calidad de adjetivo —"Qui dénote la bravoure, le courage", "Place de *brave. Un brave homme* = un homme bon, bienveillant"— (*Larousse*, s. d.: "Brave").

[150] "2. adj. Dicho de una persona: Capaz de acometer una empresa arriesgada a pesar del peligro y el posible temor que suscita. U. t. c. s", "3. adj. Eficaz y activo en su línea, física o moralmente", "4. adj. Excelente o muy valioso" (*DLE*, 2020: "Valiente").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

permiten que el adjetivo castellano "hermoso, sa" en varios de sus posibles significados[151] funcione adecuadamente en este contexto. Esta polisemia enriquece el texto con un interesante margen de ambigüedad, de tal manera que, al calificar la espada de "hermosa", Lorenzo se puede estar refiriendo tanto a su factura como a su calidad, o incluso a ambas al mismo tiempo. Así pues, es necesario que las didascalias expliciten este movimiento escénico, para dejar claro ante el espectador que el protagonista se refiere a la factura de la espada, y no a otras cualidades. Es, por lo tanto, una solución no solo adecuada, sino requerida de cara a la puesta en escena. En un sentido similar, la última intervención de Lorenzo es otro añadido original, introducido por razones puramente fácticas para rematar el diálogo.

No obstante, también encontramos algunos elementos que le restan idiomaticidad al texto y entorpecen el ritmo. Concretamente, se da cierto abuso de los pronombres de sujeto ("[Y]o te abriré las entrañas", "yo no puedo olvidar", "tú adelgazas, tú ya no ríes", "yo tengo un enemigo"), innecesarios en castellano, que neutralizan la carga sémica de los empleados justificadamente con motivos enfáticos ("¡Tú tienes un enemigo!", "¿Tú lo crees?", "¿No te he visto yo golpear el suelo [...]?) y hacen el texto más pesado.

Respecto al léxico utilizado, nos ha parecido necesario comentar el tratamiento que Scoronconcolo le da a Lorenzo, "maestro"[152], una de las posibles traducciones de *maître*[153].Se trata de una palabra con numerosos significados, varios de ellos asociados al prestigio social y académico; pero cuando este título se empleaba como tratamiento de respeto, uso todavía común a principios del siglo XX, se solía utilizar bajo el arcaísmo "maese"[154]. No obstante, también sabemos que varios de los personajes se refieren a menudo a Lorenzo como filósofo y estudioso, de manera que el tratamiento de "maestro" tampoco resultaría incompatible con el personaje, por lo que se podría considerar una solución traductológica acertada si se contempla desde esa perspectiva.

También nos ha parecido oportuno comentar la expresión "sin sentirlo la tierra", puesta en boca de Scoronconcolo. Se trata de una expresión de uso coloquial y poco usada hoy en día que significa, precisamente, "[1. loc. adv. coloq. p. us. C]on mucho silencio y cautela" (*DLE*, 2020: "Tierra"); que no solo contiene el mismo significado que las palabras usadas en el TO, sino que resulta plenamente compatible con el registro del personaje y, además, contribuye a caracterizarlo perceptiblemente gracias a su discurso (un espadachín de baja condición a quien Lorenzo había

[151] "1. adj. Dotado de hermosura", "2. adj. Grandioso, excelente y perfecto en su línea" (*DLE*, 2020: "Hermoso, sa"); "1. f. Belleza que puede ser percibida por el oído o por la vista", "3. f. Proporción noble y perfecta de las partes con el todo; conjunto de cualidades que hacen a una cosa excelente en su línea" (*DLE*, 2020: "Hermosura").

[152] "1. adj. Dicho de una persona o de una obra: De mérito relevante entre las de su clase", "4. m. y f. Persona que enseña una ciencia, arte u oficio, o tiene título para hacerlo", "10. m. Hombre que tenía el grado mayor en filosofía, conferido por una universidad" (*DLE*, 2020: "Maestro, tra").

[153] "1. Personne qui enseigne, éduque à l'école, et, en particulier, instituteur", "2. Littéraire. Personne qui commande à des domestiques, des serviteurs, etc." (*Larousse*, s. d.: "Maître, maîtresse").

[154] "1. m. desus. maestro" (*DLE,* 2020: "Maese").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

salvado de la pena de muerte). Se trata, por lo tanto, de una solución traductológica particularmente adecuada.

Nos llama en especial la atención la traducción del adjetivo *lâche*[155] como el verbo "reír". Resulta difícil deducir si se trata de una reinterpretación del texto o de una confusión del adjetivo con el verbo *lâcher,* que posee varias acepciones que se pueden considerar como compatibles con este contexto[156] o, directamente, de una adaptación del texto, puesto que resulta compatible con la construcción del personaje que propone Jurado de la Parra, tanto como con el original mussetiano, como alguien que ansía demostrar que no es lo que parece por medio de su venganza (como también se aprecia en la traducción del presente francés *écrivent* como el futuro "escribirán", convirtiendo el lamento por su degradación y humillación pública en una fantasía sobre lo que se dirá sobre él cuando haya matado al Duque). Así pues, aunque se trate de un error de interpretación del TO, se trata de un concepto que funciona tanto en el contexto del diálogo como a escala general de la obra, por lo que lo consideramos una solución aceptable.

Finalmente, expuesta en la Tabla 23, una comparación entre las tres traducciones del evento nos revela que se dan diferencias de envergadura entre las diferentes versiones en castellano de la obra, aunque de diferente tipo. A grandes rasgos, una vez más, tenemos un TMA que constituye una traducción íntegra y más o menos literal del TO; mientras que la acción del TMB está integrada en un cuadro junto con otra, al contrario que las otras dos traducciones del evento, que constituyen su propia escena. La escena del TMC es más corta, puesto que se ha suprimido una gran cantidad de texto; pero las diferencias más notorias son que la escena ha sido trasladada al Acto segundo, por lo que tiene lugar una vez Lorenzo ya se ha despojado de su máscara ante Felipe Strozzi, y que se ha sustituido a Scoronconcolo por Tabaldeo, el pintor.

Empecemos por comentar los movimientos escénicos de los personajes. Ya hemos visto que existen algunas diferencias entre los movimientos escénicos del TO y los del TMB, las mismas diferencias existentes entre este último y el TMA. La diferencia más notoria está en que Jurado de la Parra ha introducido un fragmento de texto propio, que es la entrada de Scoronconcolo en la habitación y el inicio del ejercicio de armas; pero este añadido está justificado por la necesidad de enlazar limpiamente este evento con los anteriores, por tener lugar en el mismo cuadro, algo que el TMA y el TMC, que los sitúan en escenas diferentes, no necesitan. Todas estas diferencias en la adaptación se deben a la necesidad del TMB de unificar escenarios, al estar orientado a una puesta en escena de tipo figurativo.

[155] "1. Qui manque de courage, qui recule devant le danger, le risque", "2. Qui est méprisable, d'une grande bassesse, qui attaque une personne sans défense" (*Larousse*, s. d.: "Lâche").

[156] "2. Cesser de tenir quelque chose, de le retenir, de le presser, de s'y tenir", "9. Laisser échapper malgré soi une parole, un geste", "10. Dire quelque chose malgré soi, dire quelque chose qui devait rester confidentiel" (*Larousse*, s. d.: "Lâcher").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No obstante, la escena del TMC es mucho más corta que las otras dos, pero esto se debe a que las supresiones no obedecen a la necesidad de ajustar el evento a los decorados (recordemos que el decorado de la versión de Corencia es abstracto), sino a la desaparición de Scoronconcolo como personaje por haber sido absorbido por Tabaldeo.

Aunque hemos visto que Tebaldeo es retratado en todas las versiones, conforme al TO, como un joven artista de alma pura y consagrado por completo a su arte, que llama a Florencia "su madre", también hemos visto que es un personaje consciente de la verdadera situación social en la que se encuentra su ciudad: la única versión en la que no confiesa a Lorenzo ir armado, y estar dispuesto a matar al mismísimo Duque si este lo ataca, es el TMB; supresión que está justificada por darse la conversación en presencia del mismo Duque. En el TMC, Amestoy va un paso más allá y asimila a Tabaldeo con Scoronconcolo, con lo que lo convierte en el único cómplice de Lorenzo. Sin embargo, estos dos personajes solo son compatibles hasta cierto punto, que es la lealtad a Lorenzo y su disposición a servirle hasta las últimas consecuencias: Tabaldeo sigue siendo un idealista pintor rafaelita, de modo que la mayor parte de los diálogos pronunciados por Scoronconcolo son incompatibles con el personaje. Resulta poco conforme con la lógica de la obra que el personaje que ha estado hablando de su conexión mística con Dios por medio del arte, y de su estilo de vida tranquilo y absolutamente inofensivo que lo mantiene lejos de todo interés e intriga cortesana, se tome con naturalidad el afán de venganza de su mecenas hasta el punto de justificar sin problemas el recurrir al asesinato y le diga, además, que está dispuesto a "*[remettrais] le Christ en croix*" por él. De ahí que Amestoy, pese a no necesitar autocensurarse para adaptar el texto a su público, haya preferido suprimir gran parte de los diálogos de Scoronconcolo, o bien, adaptarlos, por ejemplo, con el metafórico añadido original al del ofrecimiento del personaje, con el que asimila sus herramientas de trabajo al arma que lleva consigo, o con la interesante sustitución de la blasfemia de Scoronconcolo por una referencia al dicho en castellano "no muerdas la mano que te da de comer", que constituye una invitación a no hacer mal a quien hace un favor. En ese mismo sentido, también podemos apreciar la diferencia del tratamiento que Socoronconcolo da a Lorenzo en el TMA y el TMB, en los que lo tutea (al igual que en el TO), y el que le da Tabaldeo en el TMC, en el que lo trata de "vos", a pesar de dirigirse a él llamándolo por su nombre; mientras que en los otros textos emplea un tratamiento respetuoso. En el TMB lo llama, como hemos comentado más arriba, "maestro", y en el TMA lo llama "señor": "2. m. y f. Persona a la que sirve un criado", "3. m. y f. Persona respetable y de cierta categoría social", además de "6. m. y f. U. [c]omo término de respeto con el que dirigirse a una persona superior en edad, dignidad o cargo" y "7. m. y f. U. [c]omo término de cortesía con el que dirigirse a una persona cuyo nombre se desconoce o no se quiere mencionar" (*DLE*, 2020: "Señor, ra"). Estas acepciones del término ya las hemos mencionado anteriormente, pero las reiteramos para subrayar la amplitud de las modificaciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sémicas presentes en este TM, que se reflejan en este tratamiento y que, en este caso, remiten a las acepciones más literarias de *maître*. De ahí que resulte chirriante el cambio de tratamiento momentáneo que se produce en su ofrecimiento para asesinar al enemigo de Lorenzo en el TMC, un paso del voseo al tuteo que, puesto que no se mantiene a lo largo de la obra, resulta incoherente con el personaje tal y como lo ha construido Amestoy. Asimismo, observamos una vez más que, a pesar de tratarse de una traducción neoliteraria, el tratamiento empleado en el TMA es más cercano a los tratamientos de poder y cortesía contemporáneos que el empleado en el TMB.

También destaca en especial el tratamiento diferente que se ha dado en las diferentes traducciones a algunas de las exclamaciones proferidas por Lorenzo durante el ejercicio de armas. En el momento en que el protagonista está fingiendo matar a Scoronconcolo con todo el estruendo que puede, pronuncia la frase "*j'en ai jusqu'au coude*", sin especificar en ningún momento a qué sustantivo o proposición remite el pronombre *en*. Al tratarse de un pronombre sin equivalente en castellano, la traducción más literal posible sería "tengo hasta en el codo", sin especificar un complemento directo concreto para el verbo "tener", por lo que la frase quedaría incompleta. Para solventar este problema en el TMA, Santerbás ha propuesto como traducción "estoy saciado", solución que le permite prescindir de usar un complemento. Sin embargo, el hecho de que el personaje continúe gritando y luchando aun después de haber pronunciado estas palabras no solo nos da a entender que es poco probable que ese sea el sentido de la expresión en el TO, sino que hace que resulte poco coherente con el resto de la intervención: el saciar o saciarse implica "[1. tr. C]almar por completo el hambre o la sed de alguien. U. t. c. prnl." o "[2. tr. H]acer que alguien vea cumplidos o resueltos un deseo o una necesidad anímica. U. t. c. prnl." (*DLE*, 2020: "Saciar"); por lo que el personaje hubiera dado por terminado su juego en el preciso instante de estar saciado. Esta incoherencia se aprecia con más claridad cuando se compara con las soluciones propuestas por Jurado de la Parra y Amestoy.

En el TMB, Jurado de la Parra ha eliminado esta frase junto con varias más, que coinciden precisamente con las expresiones más violentas que aparecen en boca del protagonista ("*Je te saignerai, pourceau, je te saignerai!", "[i]l est éventré*", "*Fouille dans la gorge, roule-le, roule-le!*"), de lo que deducimos que se trata de una adaptación del texto orientada al público español de su tiempo, que podría encontrar censurables estas evocaciones explícitamente sangrientas. Esto implica la posibilidad de que Jurado de la Parra haya interpretado ese pronombre *en* como una alusión a la sangre o las vísceras de la víctima ficticia de Lorenzo en esa escena. Esto es precisamente lo que hace Amestoy en el TMC, con la diferencia de que, en su caso, uno de los objetivos de la traducción es impactar con fuerza al público. De ahí que la solución que propone él sea bastante explícita ("¡Aunque te salpique su sangre!").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De la misma manera, Santerbás traduce el juramento con que Scoroncolo le devuelve la réplica a Lorenzo, "*mille millions de tonnerres*", que alude a una expresión consagrada en francés[157], como "mil millones de tormentas". Ello, no solo a pesar de que el término en castellano equivalente a *tonnerre*[158] no es "tormenta"[159], sino "trueno"[160], o "rayo"[161], sino también a pesar de que en castellano también existen juramentos de uso común en los que se emplean las palabras "rayo" o "trueno". En cambio, en el TMC, Amestoy ha traducido literalmente el término como "truenos", por lo que, aunque el resultado no es una expresión consagrada en castellano, el texto gana en idiomaticidad.

Esto nos lleva a considerar que, en estos dos puntos en concreto, el TMB y el TMC se adhieren mejor al proyecto de traducción de sus respectivos traductores que el TMA.

En cambio, sí encontramos muy adecuadas las traducciones propuestas tanto por Santerbás como por Jurado de la Parra para la expresión "*[t]u n'a plus le mot pour rire comme devant*", que Amestoy ha eliminado por completo del TMC, en gran medida al haber fusionado al personaje de Scoronconcolo con el de Tabaldeo. En TMB, la frase se ha interpretado como una alusión al hecho de que Lorenzo ya no se ríe; observación también hecha por el Duque al presentarlo como personaje, cuando señala que el protagonista tiene un "rostro que carece de fuerza para sonreír" (Musset, 1919: 5). En boca de Scoronconcolo, esta idea adquiere un matiz sumamente interesante, porque implica el hecho de que hubo un tiempo en que el Lorenzo sí reía. Se trata, por lo tanto, de una alusión sutil al proceso de degradación moral que ha sufrido Lorenzino al convertirse en Lorenzaccio. En cambio, la expresión empleada en el TMA, construida en torno al adjetivo "ocurrente"[162], alude más bien al ingenio a menudo cruel que caracteriza a Lorenzaccio, al que este suele recurrir para hacer reír a los personajes que disfrutan con la provocación o la humillación ajena, entre los que no solo podríamos contar al Duque (como se puede apreciar en la escena IV del Acto I), sino también a Scoronconcolo, otro personaje rodeado de connotaciones negativas (como se puede apreciar en su vocabulario violento y blasfemo y en su total falta de escrúpulos para matar). En este caso se puede considerar que la expresión alude, más que al pasado de Lorenzo, a su futuro; es decir, al trágico

[157] "Tonnerre !, Tonnerre de Dieu !, Mille tonnerres !, Tonnerre de Brest !, jurons qui expriment la fureur, la menace" (*Larousse*, s. d.: "Tonnerre").

[158] "1. Bruit de la foudre, c'est-à-dire de la décharge électrique dont l'éclair est la manifestation lumineuse", "2. Littéraire. La foudre elle-même" (*Larousse*, s. d.: "Tonnerre"); "Décharge électrique aérienne, accompagnée d'une vive lumière (éclair) et d'une violente détonation (tonnerre), se produisant entre deux nuages ou entre un nuage et le sol" (*Larousse*, s. d.: "Foudre").

[159] "1. f. Perturbación atmosférica violenta acompañada de aparato eléctrico y viento fuerte, lluvia, nieve o granizo" (*DLE*, 2020: "Tormenta").

[160] "1. m. Estruendo, asociado al rayo, producido en las nubes por una descarga eléctrica. (*DLE*, 2020: "Trueno").

[161] "1. m. Cada una de las líneas, generalmente rectas, que parten del punto en que se produce una determinada forma de energía y señalan la dirección en que esta se propaga" (*DLE, 2020*: "Rayo").

[162] "2. adj. Que tiene ocurrencias (‖ ideas inesperadas)" (*DLE*, 2020: "Ocurrente"); "2. f. Idea inesperada, pensamiento, dicho agudo u original que ocurre a la imaginación" (*DLE*, 2020: "Ocurrencia").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

final que espera a Lorenzaccio una vez consumada su venganza: la misión de Lorenzo lo está consumiendo hasta tal punto que incluso su ironía está perdiendo poco a poco su agudeza, de modo que llegará el día en que incluso esta malévola creatividad se habrá agotado —"Solo ha cambiado en mí una minucia; y es que estoy más hueco y más vacío que una estatua de hojalata. […] Todavía me gustan el vino y las mujeres; eso es suficiente, no lo niego, para hacer de mí un libertino, pero no lo es para darme deseos de serlo" (Musset, 2012: 290-291)—. Se trata, por lo tanto, de dos traducciones completamente diferentes, pero ambas compatibles tanto con el personaje de Scoronconcolo como con el del Lorenzo y que funcionan correctamente en su contexto, por lo que las consideramos bastante adecuadas. Sucede algo similar con las diversas soluciones propuestas para el comentario de Lorenzo sobre la "*brave lame*" de Scoronconcolo. Mientras que Jurado de la Parra ha optado por traducirlo como "hermosa hoja", Santerbás ha preferido ceñirse a los significados más connotativos de *brave* y traducir la expresión como "buena hoja"[163], una solución también adecuada a su contexto y que se ajusta al proyecto de traducción del TMA. Amestoy ha suprimido por completo las intervenciones a este respecto, solución que también funciona adecuadamente, puesto Tabaldeo ha sido presentado ante el público en la escena de su contratación, de manera que no solo no se requiere aludir a la espada en sí misma para su construcción como hechura de Lorenzo, sino que resultaría contradictorio con la concepción del personaje tal y como se ha construido en el resto de la obra.

También nos ha parecido oportuno observar la diferencia en el tratamiento de la imagen dantesca de Ugolino mordiendo el cráneo del hombre al que traicionó y que causó su muerte. Mientras que el TMA y el TMB recogen esta referencia (que Santerbás explica en una nota al pie); en el TMC se ha reinterpretado la exclamación de Lorenzo ("*Le crâne! Le crâne!*") como un repentino dolor de cabeza, para justificar tanto el desmayo del protagonista como el hecho de que Tabaldeo emplee una de la frases usadas por Scoronconcolo ("Vuestro médico está en mi vaina: dejadme curaros"), una vez desaparecido el texto que la justifica tanto en el TMA como en el TMB. La razón de que esta referencia haya desaparecido del TMC nos induce a pensar en una adaptación al público por parte de Amestoy, puesto que se trata de una referencia que oscurece el TMC de cara a un público que no tiene por qué estar familiarizado con el poema de Dante, por lo que su uso hubiera resultado contraproducente de cara a la inmediatez necesaria en la puesta en escena. Por el mismo motivo, consideramos que su presencia en el TMB es un indicio de que la traducción de Jurado de la Parra estaba dirigida a un público cultivado, mientras que el TMC, en el que esta y otras referencias han sido neutralizadas, estaba dirigido a un público más amplio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[163] "1. adj. De valor positivo, acorde con las cualidades que cabe atribuirle por su naturaleza o destino" (*DLE*, 2020: "Bueno, na").

3.3. Acto cuarto, cuadro primero: La muerte del Duque

En el TO, este episodio tiene lugar en la *scène XI* del *acte IV*, y la componen solamente los personajes de Scoronconcolo, el Duque y Lorenzo. Es una escena bastante corta, compuesta solamente por veinte réplicas, la más larga de ellas es el único soliloquio del Duque en toda la obra (de ocho líneas), el asesinato en sí solo ocupa tres, dos de Lorenzo y otra del Duque; a pesar de que los diálogos nos insinúan un breve pero intenso forcejeo, durante el cual el Duque muerde en el dedo a Lorenzo —referencia histórica empleada por Musset para hacer una nueva alusión al tema del día de bodas, al asociar la marca de la mordedura a una alianza: "Regarde, il m'a mordu le doigt. Je garderai jusqu'à la mort cette bague sanglante, inestimable diamant" (Musset, 1990, 255)—. Lorenzo ataca al Duque mientras se hace el dormido y sus últimas palabras indican un total desconcierto: —"C'est toi, Renzo?" (Musset, 1990: 255)—.

En cambio, el TMB elimina el soliloquio del Duque y lo sustituye por un diálogo mucho más largo. En una de sus réplicas, el Duque llama a Lorenzo "traidor", este le responde identificándose con el "brazo de la justicia infinita" y haciendo alusiones a una "nube de fuego encima de [su] cabeza", "la espada encendida del Arcángel" y el acto de "[deshacerse] en cenizas delante de ella" (Musset, 1919: 29). Estos conceptos se han tomado de otro de los monólogos de Lorenzo, el de la *scène III* del *acte IV*: "[...] Suis-je le bras de Dieu? Y-a-t-il une nuée au-dessus de ma tête? Quand j'entrerai dans cette chambre, et que je voudrai tirer mon épée du fourreau, j'ai peur de tirer l'épée flamboyante de l'archange, et de tomber en cendres sur ma proie" (Musset, 1990, 220). Son referencias bíblicas, tanto del Antiguo Testamento, en el que se menciona una nube de fuego que protegía al pueblo judío durante su huida de Egipto, que aludía a la presencia de Dios en persona, como a diversos pasajes en los que se hace alusión a una espada de fuego, que simboliza la ejecución del castigo divino. Estas referencias vienen a subrayar la idea que Lorenzo tiene de sí mismo como un instrumento de la justicia de Dios contra Alejandro de Médicis, lo cual también supone su propia destrucción en el acto de ejecutarla.

Con este desenmascaramiento justo antes del asesinato, la situación adquiere un cariz mucho más dramático. Nuevamente, Jurado de la Parra ubica en el mismo acto, como eventos consecutivos, varias escenas que aparecen separadas en el TO, las *III*, *V*, *IX*, *X* y *XI* del *acte IV*, que son la cita con Scoronconcolo, la conversación con Catherine, la cita con el Duque, el asesinato y los tres largos soliloquios de Lorenzo; esto provoca una serie de efectos en la percepción del mensaje por parte del lector/espectador.

En el TMB, Lorenzo cita a Scoronconcolo y luego pronuncia un primer soliloquio, que es interrumpido por Catalina. Tras la conversación con esta, pronuncia un segundo soliloquio que es interrumpido, esta vez, por el Duque. El fragmento en el que se produce el asesinato empieza con esta entrada y termina con el final del cuadro. Está compuesto por una sucesión de 52 réplicas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cortas (de menos de cuatro líneas), compartidas entre Lorenzo (26 réplicas), el Duque (21 réplicas), y Scoronconcolo (cinco réplicas); este cambio puede considerarse motivado por un deseo de otorgarle al clímax de la obra una mayor presencia en escena, además de reforzar el personaje de Lorenzo, a quien se ha privado de varios momentos de introspección al recortarse sus monólogos. Se trata de la misma estrategia que emplearon, en su momento, Artois y Bernhardt: la creación expresa o reinterpretación de algunas situaciones para acelerar el ritmo de la obra, dinamizar al personaje y poder poner en escena elementos sémicos que, de otro modo, desaparecían por completo del texto en el proceso de concretización.

Como se puede comprobar al confrontar ambas versiones, la traducción de Jurado de la Parra es bastante diferente del TO en numerosos aspectos. La mayoría de ellos radican en el hecho de que la situación del asesinato es representada de manera muy diferente por el autor y por el traductor, por los motivos que hemos descrito más arriba; pero, además, el TMB posee otra particularidad, que no encontramos en ninguno de los otros dos TM con que estamos trabajando: el hecho de que no es Lorenzo quien mata al Duque, sino Scoronconcolo, detalle en el que abundaremos más adelante.

Como con otros momentos claves de la acción, Musset ha reservado para este evento una escena entera de su obra: la s*cène XI* del *acte IV* comienza con la llegada del Duque en compañía de Lorenzo y termina con la huida de Lorenzo y Scoronconcolo de la escena del crimen; mientras que el cuadro primero del Acto cuarto, aunque también termina con la huida del protagonista y su cómplice, empieza con la llegada de Scoronconcolo al lugar de la cita, sucedida de inmediato por la conversación entre Lorenzo y Catalina, el asesinato tiene lugar solo en la última parte. Por lo tanto, Jurado de la Parra ha necesitado enlazar limpiamente esos tres eventos para que pudieran tener lugar de manera consecutiva. Para ello era necesario, entre otras cosas, que fuera el Duque quien acudiera a su supuesta cita con Catalina en la habitación de Lorenzo, en lugar de ir Lorenzo a buscarlo.

En la Tabla 8 (Anexo 2.2.3) hemos expuesto la confrontación de ambos textos.

Tal y como podemos apreciar, en el TMB, Lorenzo no solo cita a Scoronconcolo, sino que, además, le explica detalladamente su plan, un evento que en el TO ocupa solo dos intervenciones, con lo que se da a entender al lector/espectador que esas explicaciones han tenido lugar fuera de escena. Jurado de la Parra reconstruye ese momento íntegro en escena, para rescatar unas líneas del monólogo eliminado de Lorenzo e introducirlas en la conversación con Scoronconcolo. En esos diálogos introduce también la explicación de su plan de acostumbrar a los vecinos al ruido, que en el TO tiene lugar dos veces; de esta manera, no solo elimina información redundante para acortar el texto, sino que también aprovecha esta nueva situación creada para desarrollar el mundo interno del personaje, si bien para esto emplea unas líneas de creación propia: la idea de que, en tanto Médicis,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

está dotado de una sensibilidad artística aún para el acto de cometer un asesinato; un concepto que, aunque no está presente en el TO, no solo es compatible con el personaje (puesto que se refleja en sus dos hechuras, el pintor rafaelita y el asesino indultado), sino que también retoma el concepto empleado en el TO de la asociación entre el arte y la política que caracteriza la ciudad de Florencia en el TO.

No obstante, esta adaptación de la estructura ha ocasionado también varias diferencias en el nivel argumental y, por lo tanto, también en la carga sémica del texto.

En primer lugar, también en la Tabla 8, podemos ver que, en el TO, Lorenzo va a buscar al Duque mientras está cenando, que es el momento en el que el Cardenal y sire Maurice vienen a avisarle de que Lorenzo ha dicho públicamente que va intentar matarlo. En el TMB, los avisos al Duque se presentan como eventos ocurridos fuera de escena; pero se retoman esos elementos en la conversación entre el Duque y Lorenzo, que no tiene lugar en el TO. En el TO, el Duque no solo aparece comiendo y bebiendo copiosamente, invitando a sus cortesanos a beber con él, sino que, además, tiene un soliloquio en el que dice haber "*soupé comme trois moines*" (expresión que constituye, nuevamente, una alusión jocosa a la hipocresía de los eclesiásticos, quienes disfrutaban de comida y bebida en abundancia incluso a pesar de vivir recluidos, supuestamente, para llevar una vida ascética), detalles que inducen al lector/espectador a considerar que debía de estar bebido y que esa fue una de las razones por las que Lorenzo y Scoronconcolo pudieron reducirlo con relativa facilidad a pesar de su gran fuerza física; una noción que en el TMB se manifiesta en esa invitación reiterada de Lorenzo a beber mientras espera la supuesta llegada de Catalina. Otro detalle de importancia a escala general de la situación es el momento en el que Lorenzo ata la espada a la vaina para impedir que el Duque pueda desenvainarla: en el TO realiza esta acción delante del mismo Duque, sin que este empiece a desconfiar de él, pero en el TMB la realiza disimuladamente.

En el clímax del evento, vemos que el Duque de Musset decide acostarse y fingir que duerme, para no tener que conversar con Catherine, mientras Lorenzo finge que sale a buscarla para regresar, en realidad, con su propia espada; mientras que el Lorenzo de Jurado de la Parra no tiene que ir a buscar a Catalina, porque se supone que vendrá ella misma, y están bebiendo juntos mientras la esperan. El desenmascaramiento se produce precisamente porque Catalina no viene nunca: en su lugar, Lorenzo empieza a poner en marcha el plan acordado con Scoronconcolo, y el Duque se va percatando poco a poco de que todos los movimientos de Lorenzo desde el momento en que entró estaban destinados a cortarle las posibles vías de escape; de que la puerta de salida está cerrada con llave y de que no puede desenvainar la espada. En este momento entra Scoronconcolo y lo inmoviliza, y se produce un último cara a cara entre el Duque y Lorenzo, construido con frases rescatadas de uno de los monólogos suprimidos, antes de que Scoronconcolo lo hiera de muerte. En

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el TO, en cambio, Lorenzo mata al Duque él mismo y completamente por sorpresa, de dos estocadas, sin la ayuda de Scoronconcolo.

La escena termina igual en ambas versiones, excepto por el fragmento de texto que Jurado de la Parra ha preferido trasladar para introducirlo en la explicación de Lorenzo a Scoronconcolo antes de cometer el asesinato y la supresión del aparte de Scoronconcolo (en el TO, Scoronconcolo se dispone a huir el primero, por lo que Lorenzo tiene que pedirle que lo espere; mientras que en el TMB no sucede esto), con lo que se deja a un lado la introducción de didascalias para describir los movimientos escénicos de los personajes y justificar sus reacciones.

Para comprender mejor estas diferencias, procedamos con la comparación entre las tres versiones del evento en castellano; que hemos expuesto en la Tabla 24 (Anexo 2.4.9).

Cada una de las diferentes versiones de la pieza en castellano ofrece una representación diferente del evento clímax de la obra, pues cada una de ellas obedece a una estrategia de traducción diferente.

En el TMB, el cuadro entero está construido en torno a Lorenzo. La acción está ubicada en su habitación: es el lugar que él mismo ha designado para cometer el asesinato y está esperando ese momento desde que entra en él. Scoronconcolo entra con Lorenzo y luego sale para esperar a ser llamado; Catalina entra para comunicarle a Lorenzo que ha recibido una carta del Duque y que su madre ha enfermado al enterarse, y él intenta corromperla y luego la expulsa, horrorizado, para quedarse a solas, monologando al respecto de lo que ha estado a punto de hacer; finalmente, el Duque llega y Lorenzo hace entrar a Scoronconcolo para consumar el asesinato, solo entonces sale de la escena el protagonista, acompañado de su secuaz y dejando tras de sí el cadáver del Duque. Lorenzo es, pues, el hilo conductor de todos los sucesos. Los avisos recibidos por el Duque mientras cenaba, que figuran tanto en el TMA como en el TMC, en el TMB quedan difuminados al distanciarse en el tiempo y entrelazarse con otros eventos: Mauricio, y no el Cardenal, será quien le anuncie que Lorenzo le ha pedido caballos de posta al obispo de Marzi; lo hace al final del cuadro primero del Tercer acto, justo después del extravío de la cota de malla y justo antes de informar al Duque de los movimientos de los Strozzi. Este es el momento que el Duque aprovecha para ordenar el asesinato de Luisa, un evento que no se explicita claramente en ninguna de las otras versiones de la obra, en las que el Duque deja claro que, aunque le ha resultado conveniente que ocurriera, no está detrás del suceso. De esta manera, la información llega a oídos del Duque incluso antes de que Lorenzo se haya despojado de su máscara ante el espectador. Este desplazamiento de la información subraya aún más el hecho de que el plan de Lorenzo es una conspiración de largo recorrido, pero implica suprimir del texto los elementos que construyen el aura de fatalidad que rodea el evento del asesinato en las otras tres versiones del texto, incluida la original. Las advertencias sucesivas que han tenido lugar justo antes de la muerte se presentan como eventos ocurridos fuera de escena, por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo que el hecho de que el Duque las mencione se convierte en un pretexto para que Lorenzo se despoje finalmente de su máscara abiertamente y lo asesine a cara descubierta, con lo que revela finalmente ante él y ante el público su verdadero rostro. En el TMA, en cambio, como en el TO, la cita con Scoronconcolo se produce en la escena III del Acto IV, siete escenas antes de que se desencadenen los eventos, lo cual permite un cambio de enfoque de cara al momento del asesinato. De esta manera, el hilo conductor de la acción durante las dos escenas finales del Acto IV es el Duque; Lorenzo es solo el agente de la fatalidad que se cierne sobre él. Esto se puede apreciar con mucha más claridad si se tienen en cuenta ambas escenas conjuntamente: en la escena X, el Duque está cenando, acompañado de sus cortesanos, cuando llega el Cardenal para advertirle de que va a morir, seguido de cerca por sire Maurizio, que le hace la misma advertencia, sin que él crea a ninguno de los dos. De esta manera, cuando llega Lorenzo para conducirlo a la cita, delgado y pálido, vestido con las ropas oscuras que lo caracterizan —MARIA: "De pronto he oído que alguien andaba lentamente por la galería; me he vuelto: un hombre vestido de negro venía hacia mí, con un libro bajo el brazo… Eras tú, Renzo" (Musset, 2012: 149)—, se presenta como una encarnación de la misma Muerte, que viene en persona a buscar a su víctima cuando le llega su hora de morir, un concepto habitual en la tradición occidental. —de hecho, lo que le pregunta el Duque a Lorenzo al verlo entrar a la sala es si "[¿]ya es la hora[?]" (Musset, 2012: 256)—. En la escena XI, Lorenzo incluso desaparece del escenario, dando lugar a que el Duque pronuncie su primer y último monólogo antes de entrar y matarlo por sorpresa; solo entonces Lorenzo se constituye de nuevo, momentáneamente, en foco de la acción, antes de marcharse con Scoronconcolo y, como él mismo había dicho a Filippo Strozzi que haría, dejarle el testigo de su acción al pueblo de Florencia, el otro aglutinante de la acción en *Lorenzaccio*.

En cuanto al TMC, podemos encontrar una suerte de combinación de los dos anteriores; ya que, al haberse incluido en la misma escena el evento del banquete y el asesinato, Lorenzo comparte el protagonismo del clímax de la obra con el Duque. Poco después de comentar con el Duque el asesinato de Luisa Strozzi, conversación en la que lo invita a ir a su habitación esa noche a encontrarse con Catalina, Lorenzo se encuentra con Tabaldeo, quien le anuncia que el cuadro estará listo esa misma tarde, y el protagonista lo cita también a él. Resulta de sumo interés para nosotras este diálogo en concreto, no solo por tratarse casi íntegramente de un añadido de Amestoy similar al de Jurado de la Parra en el TMB, sino porque retoma el tema de la "noche de bodas" gracias al doble sentido de la conversación entre Lorenzo y el pintor, puesto que, aunque él no es consciente de ello (puesto que, como ya hemos dicho anteriormente, Lorenzo carece de Adyuvantes en el esquema actancial), el "día de bodas" para el que Tabaldeo estaba pintando ese retrato en calidad de artista era también la señal que estaba esperando en calidad de cómplice de su mecenas. El tema de la "noche de bodas" impregnará también por completo toda la escena del asesinato, en la que se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

trata tanto de manera implícita (los movimientos escénicos añadidos por Amestoy, descritos en las didascalias, tienen un claro matiz de intimidad) como explícita, en la conversación entre los dos personajes (evolución que se produce a partir de un elemento ya presente en el TO, el de la pregunta del Duque sobre los guantes que debe ponerse), que llega incluso a adquirir un matiz místico: la respuesta vaga de Lorenzo a la pregunta del Duque sobre si la novia "vendrá de blanco" es una alusión al *Salmo 44* de la Biblia, una composición de temática nupcial en el que se habla de una boda de reyes —"Escucha, hija, mira: inclina el oído, olvida tu pueblo y la casa paterna; prendado está el rey de tu belleza: póstrate ante él, que él es tu señor" (Sal, 44: 11-12)—. Aunque en el TMC (como en el TMB) no se recurre a la imagen del "anillo sangriento" que sí incluye Santerbás, las últimas palabras entre el Duque y Lorenzo, mientras este lo mata, tienen connotaciones claramente eróticas y, una vez muerto el Duque, Lorenzo le contesta al cadáver, finalmente, que la novia "debía venir de negro". De esta manera, no solo se mantiene la metáfora, sino también la ambigüedad respecto a la verdadera identidad de la "novia" a la que se refiere Lorenzo, que puede ser tanto la Muerte como él mismo. Incluso podemos considerar, como ya hemos comentado anteriormente respecto al TMA, que se han identificado el uno con el otro, de manera que Lorenzo sería una encarnación de la pulsión tanática, mientras Alejandro sería una encarnación de la pulsión erótica, en todos los sentidos de ambos conceptos. Esto convierte el clímax mismo de la obra en un anuncio de su final, puesto que la fusión de Eros y Tánatos implica también un choque, con la consiguiente neutralización de ambas pulsiones: ambas fuerzas se aniquilan de manera natural la una a la otra en el mero encuentro, por lo que Alejandro arrastrará consigo a Lorenzo en la muerte.

No obstante, en esta situación vuelve a destacar la absorción casi total del personaje del Cardenal por sire Mauricio, que ha implicado la desaparición del breve diálogo final entre estos dos personajes. Esta supresión refuerza el traslado del foco de la acción, para que Lorenzo comparta el protagonismo con el Duque, pero también implica la supresión del elemento en el que se apoya el giro de los acontecimientos de cara al final de la obra: aunque los eventos que tienen lugar tras la muerte del Duque siguen siendo compatibles con el resto de la obra, el lector/espectador ya no cuenta con el indicio claro, que sí se encuentra en el TMA, de que se ha puesto en marcha la maquinaria del poder en la sombra, dirigida por el Cardenal, para que el plan de Lorenzo fracase, de manera que ya no podemos decir que la misión de Lorenzo estaba predestinada a fracasar. No obstante, este giro del guion sí es claramente compatible con el enfoque político del proyecto de traducción de Amestoy, en el que la carga sémica de la obra apunta más al fracaso del plan de Lorenzo en sí que al fracaso existencial en general del personaje. Sin embargo, los deícticos con que se construye esta situación en concreto indican de manera clara que los personajes que advierten al Duque del peligro que corre deben ser al menos dos: en su primera advertencia, la que en el TO aparece en boca del Cardenal, sire Mauricio se refiere a sí mismo en plural —"Tal vez lo imposible

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sea conseguir que nos creáis" (Musset, 1982: 54)— y, tras la segunda advertencia, que sí correspondía a sire Mauricio en el TO, el Duque se mofa de él diciéndole — "Mi bravo Mauricio, ¿tú también con fábulas?" (Musset, 1982: 55)—, lo cual implica que esta doble advertencia deben realizarla personajes diferentes. Por lo tanto, el TMC no funciona adecuadamente como obra de teatro en este punto, ya que los deícticos no consiguen construir la acción de manera coherente.

Sin embargo, nos resulta aún más llamativo el hecho de que, en la versión de Jurado de la Parra, sea Scoronconcolo quien da muerte al Duque, en lugar de Lorenzo, porque no solo es una adaptación del texto particularmente singular, sino que resulta completamente contradictoria, además de con la construcción del personaje protagonista, con el resto de la obra. En primer lugar, todos los deícticos y elementos sémicos relacionados con Lorenzo a lo largo de todo el TMB lo señalan de manera explícita e implícita como instigador y único artífice real del asesinato del tirano: justo tras el asesinato del Duque, no solo Lorenzo se comporta como si lo hubiera matado él, sino que el texto mismo está construido como si fuera así —"LOR.—¡Qué dulce es el viento de la noche! ¡Como se abren las flores! ¡Oh, Naturaleza soberana! ¡Oh, eterno reposo! / SCO.—¡Señor, el aire va a helar el sudor de tu rostro!.." (Musset, 1919: 29) —, y el objeto de la proclama de muerte en el cuadro epilogal es solamente él, al igual que en el TO —"El Consejo de los Ocho de Florencia promete cuatro mil florines de oro al hombre que, noble o villano y en cualquier punto de Italia, mate a Lorenzo de Médicis, traidor a su patria y asesino de su señor" (Musset, 1919: 31)—; de la misma manera que es él quien reivindica el asesinato varias veces —"(A Felipe) Esa llave abre mi aposento, y en mi aposento está el cuerpo de Alejandro de Médicis, muerto por estas manos que ves aquí" (Musset, 1919: 30); "¡Felipe, no querías creer que yo he matado a Alejandro! ¡Ahí lo tienes!" (Musset, 1919: 31)—. En segundo lugar, el Lorenzo de Jurado de la Parra, al igual que el de Musset, el de Santerbás y el de Amestoy, reclama para sí el asesinato de Alejandro de Médicis en varios momentos del TMB ante diferentes personajes, y manifiesta reiteradamente desear cometerlo él mismo. No solo rechaza la espada que Scoronconcolo le ofrece, diciéndole: "Yo tengo un enemigo; pero para él no me quiero servir de una espada que haya servido para otros [.] ¡La que le mate no tendrá más que un bautismo y guardará su nombre!" (Musset, 1919: 16), sino que las instrucciones que le da para el momento del asesinato son que "Si se defiende, cuento contigo para sujetarle las manos… Nada más… ¡Lo demás me toca a mí!" (Musset, 1919: 16), e incluso se lo repite a conciencia justo antes de que se produzca: —"Pero tú no harás nada, ¿sabes? No harás nada. Es cosa mía todo" (Musset, 1919: 25)—. Además, se lo explica también a Felipe Strozzi, para impedirle que inicie la rebelión por su cuenta: — "Yo trabajaba por la Humanidad; pero mi orgullo me aislaba de mis sueños filantrópicos. […] Yo quise llegar hasta el hombre, luchar cuerpo a cuerpo con la tiranía, matarla y llevar luego mi espada sangrienta a la tribuna" (Musset, 1919: 21)—. Por lo tanto, tal y como detallábamos en el esquema actancial de la intriga de los Médicis, Lorenzo no solo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

asesina al Duque de Florencia para liberar a la ciudad de la tiranía, sino también por orgullo; así que el Sujeto es inamovible: el personaje que mate al Duque *debe* ser Lorenzo. Así pues, la sustitución de este por la de una de sus hechuras supone una contradicción con el esquema actancial de la obra y una ruptura del equilibrio entre el contenido y la forma del TO imposible de compensar.

Tampoco podemos dejar de observar algunos aspectos concretos de las traducciones en el nivel microtextual. En lo que respecta a la reacción del Duque ante el envenenamiento de Luisa en los dos TM en los que él no está detrás del asesinato, el personaje se refiere a la doncella Strozzi empleando un determinante demostrativo —*cette Louise*—, que en francés suele tener intención desdeñosa[164]. No obstante, ni Santerbás ni Amestoy han trasladado a sus traducciones este matiz. En el TMA, Santerbás ha omitido la traducción de este pronombre, de manera que la referencia adquiere un tono neutro que no está justificado, ya que el pronombre demostrativo "ese" funciona como equivalente en castellano[165]. Por lo tanto, el TMA no se adhiere a su proyecto de traducción en este punto. Por el contrario, la Luisa de Amestoy se ha construido de manera muy diferente tanto a la de Musset como a la de Santerbás, al haber absorbido el rol de la Marquesa como interés amoroso pasajero del Duque: es una de las encarnaciones de su Objeto, además de uno de sus Opositores como miembro de la familia Strozzi. Por este motivo, se puede considerar justificado el tono neutro del Duque para referirse a ella, empleando el nombre completo, "Luisa Strozzi", puesto que resulta coherente con la construcción de la obra y, por lo tanto, acorde con el proyecto de traducción. De la misma manera, la traducción de Santerbás del sustantivo *mignon* como "muchacho"[166] está completamente desprovista de la fuerte carga sémica que posee ese término. Aunque se trata de una referencia cultural muy marcada, sin equivalente en castellano, encontramos otros momentos de la obra en los que lo ha traducido, al igual que Amestoy en el TMC, como "querido", término afectivo que lo acerca más al TO al emplearse como sustantivo. Así pues, la propuesta de Santerbás para este término no está justificada según su proyecto de traducción; mientras que la de Amestoy sí lo está.

También nos resulta de sumo interés el hecho de que, tanto en el TMA como en el TMC, las dos ODT en las aparece el soliloquio del Duque, nos encontramos con una referencia, presente en el TO, a la esposa de Alejandro de Médicis, Margarita de Habsburgo, hija natural de Carlos V —y, por lo tanto, "infante d'Espagne"—; pero el tratamiento es muy diferente en ambos textos. Mientras que en el TMA se ha traducido de manera literal —"la infanta de España"—, en el TMC se ha traducido como "la hija de Carlos Quinto". Esta adaptación puede considerarse como orientada al nuevo público de la obra: en el TO, la figura de la esposa del Duque no interviene en los acontecimientos y

[164] "3. Implique une nuance de mépris, d'ironie" (*Larousse*, s. d.: "Ce, cette, ces").
[165] "3. adj. dem. coloq. Indica menosprecio respecto de algo o alguien. U. m. pospuesto" (*DLE*, 2020: "Ese, sa").
[166] "1. m. y f. Persona que se halla en la juventud. U. t. c. adj.", "2. m. y f. Niño que no ha llegado a la adolescencia", "3. m. y f. Mozo que sirve de criado" (*DLE, 2020*: "Muchacho, cha").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

está completamente desvinculada del personaje de Alejandro de Médicis en calidad de ejecutor de la tiranía del Emperador sobre Florencia (trasunto de la injerencia alemana en la política francesa durante la Restauración monárquica a través de la Alianza de San Luis), razón por la que Musset se refiere a ella como "infanta de España" en lugar de como "infanta de Alemania", referencia que carecía de significado para los espectadores españoles de finales del siglo XX. Estos espectadores necesitaban, en cambio, un elemento reequilibrador que rescatase parte de la carga sémica perdida a causa de la eliminación de la intriga de los Cibo: en el TMC existen varios diálogos en los que el personaje del Duque es designado como hijo bastardo del Papa, pero ese es el único que hace alusión al hecho de que también es, además, yerno del Emperador. Mediante esta referencia, Amestoy no solo desvincula la obra de su contexto de origen, sino que también pone de relieve el juego de poder en el que está basado el reinado del Duque, con lo que convierte esta alusión al personaje histórico de Margarita de Habsburgo en un elemento sémico más para subrayar la corrupción política y moral que rodea al personaje de Alejandro de Médicis. Consideramos, pues, que se trata de una solución acertada.

Asimismo, consideramos oportuno referirnos a la estructura de la frase en la que aparece esta referencia, que también ha recibido un tratamiento diferente en ambos textos. En ambos, se antepone el adverbio *seulement* al complemento directo de la frase ("*Mon coeur ou mes chères entrailles*"); pero, mientras que en el TMA aparece traducido, de manera literal, como "solamente", en el TMC aparece traducido como "ni siquiera". El resultado es la aparición de un anacoluto en el TMC; una pequeña incoherencia que no solo no altera significativamente el sentido de la frase, sino que, además, puede considerarse una marca de oralidad, por lo que sería compatible con el funcionamiento del texto como obra de teatro. Sin embargo, en el TMA, la frase completa se delata claramente como un calco del TO, además de resultar confusa y carecer de sentido en su contexto, por lo que entorpece su lectura, así que esta solución se desvía del proyecto de traducción de Santerbás precisamente a causa de la literalidad con que se ha traducido.

El cierre de las escenas es levemente distinto en cada uno de los tres TM. En el TMA, Lorenzo retiene a Scoronconcolo cuando se dispone a tomar la delantera en la huida, para ordenarle que "eche las cortinas"[167], una expresión de uso común en castellano y habitualmente extendida a todo lo que implique ser cerrado, lo cual convierte la solución traductológica de Santerbás en particularmente adecuada, tanto por ajustarse plenamente al sentido del TO como por ser compatible con el amplio rango de registros del personaje. Además, el protagonista le pide a Scoronconcolo que le dé la llave de la habitación y este le refiere sus temores por última vez; entonces, Lorenzo le desvela finalmente el objetivo real de sus prácticas de duelo en el dormitorio, antes de marcharse los dos juntos. En el TMB, como ya hemos mencionado anteriormente, Lorenzo

[167] "10. tr. Dar a una llave, un cerrojo, un pestillo, el movimiento necesario para cerrar" (*DLE*, 2020: "Echar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

le explica esto a Scoronoconcolo antes de cometer el asesinato, por otro lado, ni el personaje decide tomar la delantera en la huida ni Lorenzo le ordena que cierre las cortinas, solo reitera el verbo "cerrar" en la primera persona del plural del futuro, con motivos puramente fáticos y para referirse a la puerta de la habitación, además, las didascalias especifican claramente que han cerrado la puerta con llave al marcharse juntos. En esta versión, además, no le pide la llave a Scoronconcolo, puesto que la tiene él mismo. En el TMC, Lorenzo no hace ninguna referencia verbal a cerrar, ni la puerta ni las cortinas, solo le ordena a Tabaldeo que "aguarde" y ambos cierran las cortinas juntos antes de que el protagonista le pida la llave y le indique que "vaya saliendo" —de manera que, al contrario que en el TMA, en el que Scoronconcolo desea "tomar la delantera", traducción literal del TO de registro coloquial en castellano y, por lo tanto, una expresión muy adecuada en boca de Scoronconcolo; en el TMC el propio Lorenzo le ordena a Tabaldeo que salga antes que él, también con una muy adecuada expresión, por ser particularmente idiomática y de uso muy común, la construcción ir + gerundio—; entonces, Lorenzo le dedica unas últimas palabras a Alejandro antes de "salir corriendo". La didascalia que marca la salida de escena del personaje en el TMC incluye, por lo tanto, un matiz que no aparece en el TO (en el que solamente se explicita que los personajes salen). Esto la convierte en una didascalia particularmente útil para la puesta en escena, ya que describe breve y concisamente, con un lenguaje de uso común en la España actual, el movimiento escénico del personaje.

3.4. Acto cuarto, cuadro epilogal: La muerte de Lorenzo

El último cuadro del TMB es uno de los que más diferencias presenta con sus homólogos del TO. Mientras que el texto de Musset termina con la coronación de Cosme de Médicis como nuevo Duque, el texto de Jurado de la Parra hace referencia a ese evento en cuatro réplicas, introducidas en el diálogo entre Felipe Strozzi y Lorenzo que pone fin a la obra con la muerte del protagonista, de la misma manera que el cuadro primero del Acto primero contiene réplicas que aluden a varios de los eventos ocurridos en los *actes I* y *II* del TO como situaciones ocurridas fuera de escena.

En el TO, la *scène IV* del *acte V* consta de 22 réplicas, y en ella participan Lorenzo y Philippe, así como Jean y Pippo, miembros del servicio de este. La primera es de Lorenzo, que acaba de recibir una carta que le anuncia la muerte de su madre y le pide a Philippe que lo acompañe a dar un paseo. Esto da a entender que esta misiva es una señal que estaba esperando para entregarse definitivamente a la muerte: ya está al tanto de que se ha ofrecido una recompensa por su ejecución (*scène II* del *acte V*), y ha perdido todas las ganas de seguir viviendo; así que de nada sirven las sugerencias y súplicas de Philippe para que huya y se esconda, puesto que, en realidad, ya no le preocupa lo más mínimo conservar o perder la vida —"[PHILIPPE] : Vous allez et venez

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

continuellement, comme si cette proclamation de mort n'existait pas" (Musset, 1990, 249)—. Un análisis inmanente nos revela que el cumplimiento de su misión ha hundido definitivamente al protagonista, tal como expresan las réplicas antitéticas o irónicas que Lorenzo devuelve a Philippe —"PHILIPPE : [...] Vous avez beaucoup fait, mais vous êtes jeune. / LORENZO : Je suis plus vieux que le bisaïeul de Saturne" (Saturno, dios romano del Tiempo, al que los griegos llamaban Cronos, es uno de los titanes anteriores a los dioses olímpicos, y su bisabuelo es el Caos primordial del que surgió el Cosmos, del que la tradición clásica consideraba que no tenía principio); "PHILIPPE : [...] L'important est sortir de l'Italie; vous n'avez point encore fini sur la terre. / LORENZO : J'étais une machine à meurtre, mais à un meurtre seulement" (Musset, 1990: 230)— y en las constantes declaraciones de Lorenzo de estar cansado de vivir —"Je porte les mêmes habits, je marche toujours sur mes jambes, et je bâille avec ma bouche; il n'y a changé en moi qu'une misère — C'est que je suis plus vide qu'une statue de fer-blanc.[...] j'ai été honnête. — Peut-être le redeviendrais-je, sans l'ennui qui me prend" (Musset, 1990: 230)—. Esta alusión a la estatua vacía vuelve a vincular el arte con la política, así como el presente de la Florencia decadente e hipócrita con la poderosa y reluciente Roma del pasado, una vez más con el matiz cínico habitualmente empleado por Lorenzo, que esta vez se incluye a sí mismo en la comparación directamente. Esta estatua no es de sólido bronce, sino de hojalata hueca, es decir, una réplica reciente que intenta imitar una obra de la antigüedad sin llegar a conseguirlo: ni Florencia volverá jamás a ser una gloriosa república ni Lorenzo volverá a ser el virtuoso estudiante idealista que fue cuando vivía en Roma, puesto que ha perdido la capacidad activa de la juventud al asesinar al Duque y ha envejecido hasta hacerse aún mayor que el mismo patriarca Strozzi, que todavía es lo bastante "joven" como para tener esperanza y ganas de vivir (Lorenzo se ha vuelto más viejo que el mismísimo Tiempo). La conversación de Philippe con Lorenzo es, por lo tanto, un intento desesperado por parte del anciano Strozzi de evitar que el protagonista se suicide; una situación, por otra parte, relativamente recurrente en la obra de Musset, puesto que la encontramos también en *Rolla*, así como en uno de sus fragmentos recogidos en la edición de La Pléiade con la que estamos trabajando, también protagonizado por un personaje llamado Rolla (*Rolla et le Grand-Prêtre*).

En cambio, en el TMB nos encontramos de nuevo con que el traductor ha aunado en el mismo cuadro tres escenas, la *scène IV* del *acte IV* (con alusiones a la segunda escena del mismo acto) y las *scènes II* y *IV* del *acte V*. En el mismo cuadro, Pedro visita a su padre en Venecia para ofrecerle la ayuda de Francisco I de Francia para atacar Florencia con un ejército de desterrados, pero este se niega; así, aunque Pedro esté dispuesto a aceptar la propuesta del rey, ambos saben que la rebelión está acabada, ya que los desterrados solo actuarán si cuentan con la presencia de Felipe Strozzi. Padre e hijo discuten y Pedro se marcha para intentar continuar con su plan aún sin la bendición de Felipe. Entonces llega Lorenzo y le anuncia al patriarca Strozzi que ha matado a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Alejandro y dejado a los republicanos hacer lo que quieran. Mientras Felipe lo felicita, esperanzado, un mensajero anuncia en la plaza pública la recompensa por el asesinato de Lorenzo y llega al palacio una carta de Florencia en la que se anuncia que Cosme de Médicis ha sido coronado Duque. Lorenzo, al ver que todo lo que ha hecho no ha servido para nada, pierde todo deseo de seguir viviendo y decide hacerse matar. El final es el mismo en ambas versiones: al saberse perseguido por gente pobre y desesperada que espera cobrar la recompensa por su asesinato, Lorenzo sale a la calle para dejar que uno de ellos lo mate. Felipe, que intenta mandar a sus criados para que lo protejan, solo llega a ver cómo la multitud arrastra su cuerpo para lanzarlo a la laguna.

El fragmento en el que centraremos mayoritariamente el análisis empieza con la entrada de Lorenzo y termina con el final del cuadro y de la obra; consta de 55 réplicas, repartidas entre Felipe (26 réplicas), Lorenzo (28 réplicas) y el Pregonero que pronuncia la condena de Lorenzo (cuyo pregón constituye una única réplica). Si en el texto de Musset se ha ido preparando al espectador para el final trágico de la obra, en el texto de Jurado de la Parra se pasa de la euforia de la victoria a la desesperación absoluta en el transcurso de un solo cuadro, debido a que todos los sucesos acaecidos en Florencia desde la muerte de Alejandro de Médicis hasta la coronación de su primo Cosme (las revueltas en las calles, la deliberación de los Ocho y el juramento del nuevo Duque) solo llegan hasta el conspirador en forma de pregones y cartas, que hacen que el espectador perciba los acontecimientos como impuestos desde el exterior. Esto, en el teatro clásico, se representaba como el dictamen caprichoso e ineludible de los dioses que se abatía sobre el héroe desamparado, anunciado mediante mensajeros y profetas y que, al estar más allá del alcance de cualquier personaje, no dejaba margen para una respuesta; lo único que el héroe podía hacer ante la noticia era reaccionar con desesperación, miedo u horror y aceptar de mejor o peor gana su destino.

Este último concepto aparece vinculado acertadamente con el final en sí mismo de la obra, también cargado de connotaciones clásicas: tras su asesinato por la espalda fuera de escena y descrito en presente de representación a Philippe por Pippo, el cuerpo de Lorenzo es, además, privado del derecho a un enterramiento —"PIPPO : [...] Le peuple s'est jeté sur lui. Dieu de miséricorde! On le pousse dans la lagune. / PHILIPPE : Quelle horreur! Quelle horreur! Eh quoi! Pas même un tombeau?" (Musset, 1990: 251)—. Esto implica, no solo que no podrá reposar en tierra consagrada, la condena más allá de la muerte que la Iglesia católica dispensaba tradicionalmente, entre otros casos, a los suicidas y a los excomulgados (recordemos que Lorenzo es ambas cosas), sino también que, según la tradición grecolatina, al no haber recibido honras fúnebres, no se le permitirá la entrada al Hades. Para Lorenzaccio, que intentó comprar la libertad de Florencia con su alma, no habrá paz ni siquiera con la muerte. Esta idea de la maldición eterna como precio de la libertad es otro concepto romántico, también habitualmente asociado a la figura de Lucifer. Si le sumamos, además, el papel de Lorenzo como seductor (es decir, como tentador) y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el hecho de que su degeneración se inició en una idea inspirada por su soberbia, podemos decir que se trata de un personaje con fuertes rasgos diabólicos, lo cual subraya aún más tanto lo predeterminado de su fracaso como la importancia de que Philippe no participe activamente en la revolución, para preservar su propia virtud: seguir los pasos de Lorenzaccio solo puede llevar a la condenación.

Como se puede comprobar en la Tabla 9 (Anexo 2.2.4), mientras que Musset consagra al evento de la muerte de Lorenzo una escena completa, Jurado de la Parra le consagra solamente la segunda parte del cuadro epilogal, dejando la primera para la última entrevista entre Felipe Strozzi y su hijo Pedro, a la que Musset consagra otra escena completa, la *scène IV* del *acte IV*. Sin embargo, en esa segunda mitad del cuadro encontramos condensadas dos escenas completas del texto mussetiano, además del contenido de una tercera.

Una vez más, nos encontramos con que en el TMB se ha suprimido una gran cantidad de texto. El breve soliloquio de Felipe Strozzi es bastante similar al del TO, aunque en el texto de Musset cumple una función diferente: hacer saber al espectador que Philippe tiene noticias sobre los movimientos de su hijo tras la discusión durante el entierro de Louise, si bien el autor no especifica de ninguna manera cómo las ha obtenido, puesto que la didascalia que abre la escena solo especifica que la escena se desarrolla en el gabinete de Philippe Strozzi, en Venecia, sin aportar más detalles al respecto. Además, es compatible con los eventos anteriores que, en la versión de Jurado de la Parra, tienen lugar en la misma escena: la ruptura entre padre e hijo al negarse Felipe a aliarse con el rey de Francia para atacar Florencia, de la que el anciano revolucionario se lamenta profundamente. Por eso, en un primer momento, el personaje cree que quien llama a la puerta es de nuevo su hijo, que vuelve para intentar reconciliarse con él, con lo que queda vinculado de esta manera el episodio de la discusión con el de la llegada de Lorenzo a Venecia. De ahí que algunas líneas del soliloquio hayan sido suprimidas en el TMB, para poder recontextualizarlo ligeramente.

La primera gran diferencia, dejando a un lado el exiguo texto añadido a la intervención de Felipe Strozzi para enlazar limpiamente las escenas, está en la narración por parte de Lorenzo de los eventos de su recorrido por Florencia, llamando a las puertas de los republicanos para cumplir con su parte de la apuesta con el anciano, que se incluye en la conversación con este como eventos sucedidos fuera de escena: lo que en el TO es un breve resumen cargado de sarcasmo de eventos que el lector/espectador ha presenciado en el *acte IV*, aparece resumido en el TMB desde la perspectiva de Lorenzo en una tirada corta.

A cambio de la breve explicación en el TMB, se elimina gran parte del cinismo con que responde Lorenzo a Felipe mediante la supresión de su breve explicación sobre por qué no cree en los hombres y la sustitución de las palabras con que replica al patriarca Strozzi —"*Je suis tranquille, plus que je ne puis dire*" (frase en la que hace referencia a la apuesta con Philippe, que está

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

convencido de haber ganado), "*Tant mieux pour vous*", "*Je ne nie pas l'histoire, mais je n'y étais pas*"—, por la exclamación: "¡Oh viejo soñador!", recuperada del suprimido monólogo de presentación de Philippe Strozzi en la *scène I* del *acte II* —"Et nous autres, vieux rêveurs, quelle tache originelle avons-nous lavée sur la face humaine depuis quatre ou cinq mille ans que nous jaunissons avec nos livres?" (Musset, 1990: 163)—, en la que se pueden apreciar matices de nostalgia e indulgencia. Tras la muerte del Duque, la edad de los personajes se ha invertido, Lorenzo es el anciano apagado que se siente en la necesidad de moderar la pasión juvenil que Strozzi ha recuperado al recibir la noticia.

También nos parece oportuno comentar la adaptación del final de la *scène II* del *acte V*, y cómo se ha enlazado con la *scène VI*, también expuestas en la Tabla 9.

En el TO, los eventos empiezan a desencadenarse en el momento en que Philippe abre la ventana; un gesto que encierra en sí mismo una interesante carga sémica, porque implica el final del luto del personaje por su hija: en las culturas occidentales es tradicional cerrar las ventanas de las casas en señal de duelo; de ahí que, en la *scène II* del *acte IV*, Pierre y Thomas Strozzi se den cuenta de que ha ocurrido algo en casa al regresar de la cárcel y encontrarse las ventanas cerradas —"PIERRE : [...] Cela est singulier, les volets sont fermés !" (Musset, 1990: 218)—. Lorenzo, en cambio, le pide que la cierre. En ese momento Philippe ve que la multitud se reúne en torno a un pregonero y le pide a su criado Jean que baje a comprarle su proclama. Por lo tanto, la voz del pregonero no llega hasta el escenario en ningún momento, sino que se transmite por medio de un intermediario: un profeta trae al protagonista de la tragedia el dictamen de los dioses. De hecho, quien le anuncia al lector/espectador la condena a muerte del protagonista es el propio Lorenzo, que lee en voz alta la proclama traída por el criado; un acto que también encierra una carga sémica sutil: el protagonista está leyendo en voz alta una sentencia, que es, además, la suya propia; lo cual significa que, una vez más, Lorenzo ha sido investido como juez y verdugo por un poder externo. El asesinato-suicidio de Lorenzo es, por lo tanto, una auténtica ejecución contra sí mismo: él mismo, con sus actos, se ha condenado irremisiblemente, por lo que, al entregarse a la muerte, está ejerciendo por última vez como brazo vengador de Dios. A partir de ese momento, el destino del protagonista está, literalmente, escrito, y el anciano Strozzi se constituye en su protector y defensor: la *scène II* termina con una última intervención de Philippe, quien lo insta a esconderse.

Desde el momento en que tiene noticia de su condena a muerte, el comportamiento de Lorenzo empieza a cambiar: el protagonista, que escapó a caballo de Florencia en la misma noche del asesinato para salvarse, empieza a comportarse con suma imprudencia; mientras que Philippe, que le había preguntado por qué había huido de la ciudad en lugar de encabezar él mismo la revolución, adopta una actitud mucho más cautelosa. Finalmente, una vez recibida la carta que le anuncia la muerte de su madre, Lorenzo se entrega definitivamente a la muerte. El lector/espectador

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no llega a conocer en ningún momento la identidad del remitente de la misiva, pero este detalle solo contribuye a realzar la carga sémica del elemento, que ya de por sí es bastante fuerte. Como ya sucedía en las tragedias de Shakespeare, las cartas son la voz del destino que llega desde fuera y que solo consiguen llegar a manos de su destinatario en el momento requerido cuando las noticias que trae son malas, de ahí que la mera alusión a una misiva en escena implique un mensaje de fatalidad, en este caso aún más evidente en tanto su origen es desconocido, ya que remite a una fuerza externa desconocida e intangible que está ejerciendo su poder sobre el protagonista. En el TMB, en cambio, no se hace referencia al gesto de Felipe de abrir la ventana, sino que este, simplemente, se asoma al balcón y la voz del pregonero se oye desde el exterior de la escena. De esta manera, se suprimen dos conceptos presentes en el TO: el del final del luto de Felipe y el del anuncio del asesinato-suicidio de Lorenzo. Además, la noticia que llega por carta no es la de la muerte de María (concepto que no se menciona en ningún momento del TMB), sino la del nombramiento de Cosme de Médicis como Duque. Este fracaso anunciado es el que lleva a Lorenzo a dejarse matar. Por lo tanto, en el TO se presenta la recepción de esta noticia como un evento acaecido fuera de escena y el protagonista solo hace referencia a él durante esa última conversación en la que Philippe intenta, por última vez, recurrir el fallo del juicio (que se marche de Italia, que recupere su vieja virtud, mientras Lorenzo le hace ver que no hay apelación posible: si escapa de Italia, será perseguido por toda Europa, ya solo le falta morir para que el mismo Dios lo condene). Mientras, el TMB la pone en escena recurriendo al mismo tópico clásico que se emplea en el TO para hacer llegar las malas noticias: la llegada de una carta de remitente desconocido. De esta manera, Jurado de la Parra recontextualiza una vez más los diálogos, de forma que se justifica la supresión de gran parte del texto (las quejas de Philippe por el comportamiento suicida de Lorenzo, el lamento de Lorenzo ante las consecuencias de su fracaso —la inacción de los republicanos en Florencia, la muerte de los estudiantes, el nombramiento de Cosme como Duque—, las sugerencias de Philippe a Lorenzo para resucitar su pasión juvenil perdida; circunstancias que requieren un margen de tiempo para desarrollarse según la lógica interna de la obra y que no estarían justificadas en una escena en que las acciones se producen de manera evidentemente consecutiva); además de situar en el centro de la acción el fracaso de Lorenzo, en lugar de su crisis existencial, que se consigna en dos frases concretas añadidas por Jurado de la Parra, precisamente con el fin de resumir y exponer de manera evidente esas ideas suicidas que en el TO se reflejan en la conversación del protagonista con Philippe sin explicitarse nunca: “Me dejaré morir” y “Ese pobre hombre necesita el dinero que le valdría mi muerte. ¿Por qué impedir que se lo gane?”. Simon Jeune explica en sus notas a la edición de *Théâtre complet* que este final para el protagonista es similar al de *Los bandidos*, de Schiller, en la que Jurado de la Parra pudo haberse inspirado, dado que fue otra de las obras traducidas por él al castellano. Podemos entonces considerar que la traducción de *Lorenzaccio* está muy influenciada

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por la de la obra de Schiller que la precedió. Este cambio de enfoque se ve reflejado en los diálogos de Felipe, quien ya no está intentando defender a Lorenzo de ese fallo que ha pronunciado en contra de sí mismo, sino reaccionando ante los eventos a medida que se van desarrollando, de la misma manera que los personajes de las tragedias clásicas reaccionaban ante el dictamen divino: se compadece de la situación desesperada del héroe ("¡Lorenzo, hijo mío! ¡Salvador de libertades, tu cabeza está pregonada") e intenta negociar una alternativa ("Lo importante es salir de Italia", "Puedes hacer altas y nobles cosas ¡Puedes ser un artista!"), para luego rendirse ante lo inevitable ("¡Lorenzo, estás perdido!") y, finalmente, dejarse llevar por sus emociones de miedo y horror. Para reflejar mejor esto último, Jurado de la Parra ha suprimido la presencia en escena de los criados a los que Felipe pide que protejan a Lorenzo, de manera que los diálogos se convierten en una sola tirada corta con la que el personaje construye sobre la marcha, empleando el presente de representación, un evento que está ocurriendo fuera del escenario; además de añadir a la tirada dos últimas frases ("¿Será cierto lo que él decía? ¿Será locura amar la verdad y la virtud, la libertad y la patria?"), así como las acotaciones que describen el lenguaje corporal de Felipe de cara a una prevista puesta en escena.

Este sutil desplazamiento del foco de la agonía existencial de Lorenzo en el TMB también puede tener una justificación más allá de la necesidad de suprimir parte del texto para una puesta en escena figurativa, la de darle un tratamiento vagamente diferente al tabú del suicidio. Aunque se trata de un tabú compartido entre ambas culturas, los contextos que rodeaban la producción del TO y del TMB eran muy diferentes: la producción cultural francesa de mediados del siglo XIX trataba los conceptos del *ennui* y el desencanto postrevolucionario, casi ausentes, por no decir vetados, del imaginario cultural español. Si Lorenzo se hace matar por una repentina desesperación provocada por el fracaso de su empresa, en lugar de empezar a tener comportamientos imprudentes a raíz de su condena a muerte, su acto es impulsivo, en lugar de planificado, lo que está justificado por el fracaso de su empresa, en lugar de deberse simplemente al hastío y la melancolía. Esta reinterpretación de los motivos de Lorenzo para cometer su pecado final reduce levemente la carga sémica del acto, que, para un público español, hubiera sido excesivamente horrible para considerarse aceptable y, probablemente, hubiera incluso sido censurado.

En la Tabla 25 (Anexo 2.4.10) podemos observar cómo se ha tratado este evento en las diferentes versiones en castellano de la obra. Como se puede comprobar, el final más diferente de los tres finales es el del TMC. Empecemos, pues, por comentar las diferencias entre el TMA y el TMB.

La traducción más o menos literal del TMA nos ofrece algunos elementos muy destacables, que contrastan con las soluciones aportadas por el TMB. A pesar de ser una traducción que busca ceñirse al contenido sémico del TO, en algunos momentos encontramos soluciones en el TMA que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

destacan por su idiomaticidad, en contraste con las otras dos versiones de la obra; aunque estas soluciones también provocan efectos determinados en el lector/espectador, que consideramos necesario comentar.

En cuanto a los aspectos puramente gramaticales, nos encontramos con varios detalles susceptibles de ser analizados. Por ejemplo, en el TMA nos llama la atención el uso de la construcción pasiva en "mi cabeza fue puesta a precio en Roma", que es gramaticalmente correcta, pero poco frecuente en castellano (lo habitual hubiera sido el uso de una pasiva refleja con "se"); así como que se haya empleado la misma construcción en "lo sea en toda Italia", donde debería haberse usado el verbo "estar" en lugar del verbo "ser". Nos encontramos una construcción similar en el TMB, que emplea una construcción impersonal con la tercera persona del plural en la primera frase y una construcción pasiva con "ser" en la segunda; mientras, en el TMC, esas líneas en concreto han sido suprimidas por completo. Por otro lado, la construcción "poner a precio" empleada en el TMA aparece registrada en el *CORDE* como una expresión en desuso, empleada especialmente en América y, sobre todo, usada más a menudo durante el siglo XIX y principios del siglo XX, además de aparecer asociada, casi siempre y precisamente, a "la cabeza" de alguien. De ello podemos deducir que se trata de una expresión particularmente concisa, empleada exclusivamente en el contexto de una búsqueda y captura, lo cual la convierte en particularmente adecuada, puesto que no solo se ciñe a la perfección al contenido del TO, sino que también contribuye al envejecimiento del texto. No obstante, también nos encontramos con puntos en los que el proyecto de traducción de Santerbás le ha exigido renunciar al equilibrio entre contenido y forma. Un ejemplo de esto es cuando el Lorenzo del TMA se reconoce como "una máquina de matar; pero sólo para un asesinato", traducción estrictamente literal de "*une machine à meurtre, mais à un meurtre seulement*". Al emplear en la proposición coordinada adversativa un sustantivo distinto del empleado en la proposición precedente, Santebás ha conservado el contenido exacto del TO, pero también ha roto con el recurso estilístico empleado por Musset, que se construye gracias al uso de la palabra *meurtre* en ambas proposiciones. En cambio, tanto en el TMB como en el TMC se han realizado pequeñas adaptaciones para conservar esta reiteración: Jurado de la Parra traduce *meurtre* [168] como "muerte"[169], mientras que Amestoy lo traduce como "matar"[170]. Una vez más, podemos comprobar que la fraseología empleada en el TMB lo delata como más antiguo que el TMA, puesto que el empleo de la palabra "muerte" como sinónimo aproximado de "asesinato" [171] se encuentra actualmente en desuso. El TMC ha requerido una ligera reestructuración de la frase para poder

[168] "Homicide volontaire" (*Larousse*, s. d.: "Meurtre").
[169] "1. f. Cesación o término de la vida" (*DLE, 2020*: "Muerte").
[170] "1. tr. Quitar la vida a un ser vivo. U. t. en sent. fig." (*DLE, 2020*: "Matar").
[171] "3. f. Acción de dar muerte a alguien" (*DLE*, 2020: "Muerte"), "1. m. Acción y efecto de asesinar" (*DLE, 2020*: "Asesinato"), "1. tr. Matar a alguien con alevosía, ensañamiento o por una recompensa" (*DLE, 2020*: "Asesinar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

introducir un verbo en el lugar que ocupa un sustantivo, pero el resultado permite tanto conservar gran parte de la carga sémica del TO, tanto en contenido como en forma, como hacer que el texto gane en idiomaticidad, por lo que lo consideramos una solución particularmente adecuada. Sucede algo similar con la traducción de la palabra *peuple*[172] en boca de Pippo, cuando viene a comunicarle a Felipe que Lorenzo ha sido asesinado. La rica polisemia de este término en francés le aporta una interesante ambigüedad sémica al acto de lanzar a la laguna el cuerpo de Lorenzo. Por un lado, es precisamente ese *peuple* por el que el protagonista ha renunciado a todo lo que tenía al proponerse matar al Duque el que consuma su desprecio hacia el ofrecimiento privando a su paladín de una sepultura; por otro, el hecho de que Lorenzo haya perdido su fe en la humanidad misma entera debido a sus experiencias en Florencia —"PHILIPPE : Tu aurais déifié les hommes, si tu ne les méprisais. / LORENZO : Je ne le les méprise point, je les connais" (Musset, 1990: 243)—, nos induce a pensar que el Destinatario de su deseo tanático no es solo el pueblo de Florencia, sino toda la humanidad. El equivalente más cercano en castellano es "pueblo", término con fuertes connotaciones políticas que se ha estado empleando a lo largo de todo el TMA[173], aunque también comparte algunas acepciones con el término empleado por Santerbás en esta ocasión, "gente"[174]. Se puede decir, por lo tanto, que el TMA se ajusta a su estrategia de envejecimiento del texto al usar la palabra "gente". Sin embargo, como podemos ver, no solo se ha empleado el término "pueblo" reiteradamente a lo largo del resto de la traducción, sino que el hecho de que esta acepción de "gente" esté en desuso ha eliminado las posibles connotaciones políticas de esta palabra, de manera que se elimina la ambigüedad que poseía el TO de cara al lector/espectador de la España actual. En el TMB, este problema se ha eliminado por completo al prescindir del término en favor de un sujeto omitido en tercera persona del plural, que convierte la frase en totalmente impersonal ("Le [a]rrastran, se le llevan. (Da otro grito.) ¡Le han arrojado a la laguna!"). Esta solución es particularmente acertada para esta versión en concreto, en la que el "pueblo" aparece retratado como una difusa entidad colectiva que incluso carece casi por completo de presencia escénica, además de resultar muy idiomática.

Sin embargo, las mayores diferencias que se dan entre los tres TM son similares a las que se dan entre cada uno de ellos y el TO, debidas a la necesidad de que el asesinato suicida de Lorenzo ocurra justo después de la puesta a precio de su vida: en este caso, tanto Filippo (en el TMA) como

[172] "1. Ensemble de personnes vivant en société sur un même territoire et unies par des liens culturels, des institutions politiques", "4. Familier. Grand nombre de personnes dans un endroit", "5. Ensemble des citoyens d'un pays par rapport aux gouvernants (au singulier)", "6. Le plus grand nombre, la masse des gens, par opposition à ceux qui s'en distinguent par leur niveau social, culturel ou par opposition aux classes possédantes, à la bourgeoisie", "7. Familier**.** Tout le monde" (*Larousse*, s. d.: "Peuple").

[173] "3. m. Conjunto de personas de un lugar, región o país", "4. m. Gente común y humilde de una población", "5. m. País con gobierno independiente" (*DLE, 2020*: "Pueblo").

[174] "1. f. Pluralidad de personas", "3. f. Cada una de las clases que pueden distinguirse en la sociedad", "7. f. desus. pueblo (‖ conjunto de personas de un lugar)" (*DLE, 2020*: "Gente").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Felipe (en el TMC), al igual que el Philippe de Musset, le señalan a Lorenzo que, si sigue moviéndose por la ciudad sin prudencia ni escolta, lo van a matar y Lorenzo le responde haciendo gala de una total indiferencia por su propia suerte, en la que se refleja su absoluta desesperanza. En cambio, el Felipe del TMB emite una exclamación puramente expresiva, con la que da pie al diálogo de Lorenzo en el que empieza a manifestar esa desesperación que lo va a llevar a quitarse la vida, siempre con el tono sarcástico habitual en el personaje. Esta reinterpretación se expresa sutilmente en el contexto que rodea la traducción propuesta para la palabra *misère*, término particularmente elocuente en francés gracias a su polisemia[175]; pero que en castellano tiene unos significados un poco más restringidos en su forma de sustantivo, asociados únicamente a la carencia material o espiritual, ya que, como podemos observar, es su adjetivo derivado "miserable" el que posee significados similares a los del término en francés[176]. El hecho de que Musset la emplease en su TO hace alusión a varias de estas acepciones al mismo tiempo, de manera que Lorenzo está refiriéndose al mismo tiempo al pequeño detalle en el que considera haber cambiado y a su profunda desdicha; este hecho convierte la expresión en un concepto particularmente difícil de traducir, al carecer de equivalente real en castellano. En el TMA, siguiendo su estrategia general de traducción, Santerbás ha optado por usar la palabra en castellano "minucia"[177], con lo que se remite al significado denotativo que demandaba el contexto. Amestoy, por su parte, ha optado por traducir la palabra como "pequeñez"[178], un término que, hasta cierto punto, se puede considerar como equivalente a *misère*; aunque las connotaciones no son tan intensas, al no contar en su polisemia con los matices de extrema carencia. Jurado de la Parra ha sido el único de los tres que, gracias a su reinterpretación de la situación, ha podido traducir el término como "miseria", de manera que las distintas acepciones de la palabra contribuyen a construir la sutil adaptación del texto: el Lorenzo del TMB se siente desesperado ante el fracaso de su misión, aunque no vacío tras haber cumplido el único objetivo que se había propuesto cumplir; como sucede en el TMA y el TMC, en los que la palabra en cuestión, como en el TO, va seguida de la idea de sentirse "hueco" y "vacío" (afirmación que en el TMB ha sido suprimida).

[175] "1. Littéraire. Sort, état digne de pitié", "2. Événement douloureux, malheur", "3. État d'extrême pauvreté, indigence", "4. État marqué par une grande insuffisance, un grand manque dans le domaine social, psychologique", "5. Chose peu importante, sans valeur" (*Larousse*, s. d.: "Misère").

[176] "1. f. Estrechez o pobreza extrema", "2. f. Condición de miserable", "4. f. Flaqueza, debilidad o defecto. U. m. en pl." (*DLE*, 2020: "Miseria"); "1. adj. Ruin o canalla. Apl. a pers., u. t. c. s, "3. adj. Extremadamente pobre. Apl. a pers., u. t. c. s.", "4. adj. Dicho de una cosa: Insignificante o sin importancia", "5. adj. Desdichado, abatido o infeliz. U. t. c. s." (*DLE*, 2020: "Miserable").

[177] "1. f. Menudencia, cortedad, cosa de poco valor y entidad" (*DLE*, 2020: "Minucia").

[178] "3. f. Cosa de poco momento, de leve importancia", "4. f. Mezquindad, ruindad, bajeza de ánimo" (*DLE*, 2020: "Pequeñez").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En ese mismo sentido, no podemos dejar de detenernos a observar que, en el comentario que Philippe le hace a Lorenzo sobre su "gaieté triste comme la nuit", Santerbás ha traducido *gaieté*[179] como "humor"[180], que podría ser considerado en un momento dado una traducción adecuada al contexto de la conversación y, por lo tanto, una solución particularmente idiomática, aunque los significados sean solo aproximados. Sin embargo, Jurado de la Parra y Amestoy han optado por traducir el concepto, en su acepción principal y de manera más literal, como "alegría"[181]; de manera que, al trasladar la paradoja tal y como está propuesta en el TO, la conversación entre Felipe y Lorenzo se adhiere al registro lírico de Musset. Sin embargo, esta solución también contribuye sutilmente a aportarle a los TM B y C un foque vagamente diferente respecto al del TMA: en el TMA, Filippo le está haciendo a Lorenzo un comentario sobre su estado de ánimo en general, mientras que, en el TMB y el TMC, Felipe le está haciendo un comentario sobre una emoción concreta en un momento concreto. Se puede interpretar, por lo tanto, que Santerbás está poniendo en boca de Filippo la verbalización de una situación que se prolonga en el tiempo, mientras que Jurado de la Parra y Amestoy hacen que se refiera a la reacción de Lorenzo ante las noticias que está recibiendo desde Florencia. Por lo tanto, una vez más, el TMA alude sutilmente al hastío de Lorenzo, mientras que el TMB y el TMC aluden a su respuesta ante eventos concretos. En este momento nos encontramos, una vez más, con el obstáculo que supone para un lector trabajar con el soporte escrito de la puesta en escena, puesto que el uso de estas palabras por parte de Felipe, tanto en el TMB como en el TMC, también podrían constituir una reacción ante el lenguaje corporal de un actor (meramente hipotético en el TMB, real en el TMC) en el momento de representar al personaje de Lorenzo, que podría estar introduciendo marcas de ironía no verbales en la escenificación del evento.

Las diferencias entre los textos se ponen de relieve aún más desde el momento en que se tienen en cuenta también las adaptaciones en los niveles textual y macrotextual de Amestoy para el TMC, mucho más radicales.

Ya de entrada, vemos que la distribución del texto de la *scène VII* del *acte IV* es diferente en todas las traducciones: en el TMA está recogido en la séptima escena del Acto IV; en el TMB vemos que está enlazada con otras escenas anteriores en el cuadro epilogal; mientras que en el TMC nos encontramos el mismo texto disperso por varias escenas diferentes (la escena undécima, la escena duodécima y la escena decimocuarta). La escena de la llegada de Lorenzo a Venecia, que en

[179] "1. Bonne humeur, disposition à rire ou à s'amuser", "2. Caractère de ce qui manifeste la bonne humeur ou qui y dispose" (*Larousse*, s. d.: "Gaieté").

[180] "1. m. Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente", "2. m. Jovialidad, agudeza", "3. m. Disposición en que alguien se halla para hacer algo", "4. m. Buena disposición para hacer algo. ¡Qué humor tiene!", "7. m. Psicol. Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo" (*DLE*, 2020: "Humor").

[181] "1. f. Sentimiento grato y vivo que suele manifestarse con signos exteriores", "2. f. Palabras, gestos o actos con que se expresa el júbilo o alegría" (*DLE*, 2020: "Alegría").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el TMA es también la escena en la que Lorenzo recibe su proclama de muerte, en el TMC se ha dividido en dos escenas diferentes: la novena (que no hemos considerado necesario introducir en la comparación) y la undécima, que incluye la escena décima, en la que la acción regresa a Florencia para presenciar la conversación entre el Orfebre y el Comerciante, de manera que se provoca en el espectador una impresión de simultaneidad. Pero, a cambio, vemos que la amarga réplica de Lorenzo en la que le enumera sarcásticamente a Felipe sus "errores", que en el TMA tiene lugar en la misma escena en la que se produce el asesinato, en el TMC se traslada hasta la escena undécima, justo después de que Lorenzo lea en voz alta la proclama de muerte. Esta escena termina con una frase en la que Lorenzo hace alusión, de manera consciente y explícita, a su propia muerte como algo que no solo va a ocurrir, sino que debe ocurrir ("tienen que matarme"), de la misma manera que Jesucristo profetizó su propia muerte en los Evangelios en varias ocasiones —"Mientras recorrían juntos Galilea, les dijo Jesús: 'El Hijo del hombre será entregado en manos de los hombres, lo matarán, pero resucitará al tercer día'. Ellos se pusieron muy tristes" (Mt, 17: 22-23)—. Es una alusión bíblica similar a la que empleó para referirse al asesinato del Duque justo antes de matarlo (la "noche de bodas"), con lo cual se establece de manera implícita una especie de simetría entre el asesinato de Alejandro y el de Lorenzo. Si a eso le añadimos que, en la escena duodécima, antes de salir a hacerse matar, Lorenzo expone claramente que la muerte de Alejandro supuso también su propia muerte y que lo único que le había impedido "marcharse con él" había sido la confianza en que, finalmente, su empresa tuviera éxito, podemos llegar a la conclusión de que la desesperación de Lorenzo se produce a raíz de la certeza del fracaso de su misión, como sucede en el TMB. Además, al contrario que en el TMB, el discurso de Lorenzo en su conversación con Filippo en el TMA hace alusión a la sensación de vacío existencial, además de al hastío. No obstante, tanto el TMA como el TMB emplean la misma palabra para referirse a ese concepto en concreto, "tedio"[182]. Se trata de una propuesta de traducción para la palabra francesa *ennui*[183], que encierra en sí misma toda una serie de connotaciones imposibles de trasladar al castellano, puesto que están asociadas, precisamente, a los movimientos literarios posrevolucionarios franceses, el síntoma identificativo de la *maladie du siècle*. En cambio, el Lorenzo del TMC hace alusión explícitamente a la libertad que supone para él el acto de morir, a su deseo de reunirse con Alejandro y a su renuncia a seguir matando para hacer la revolución. De esta manera, estamos ante un protagonista que no se encuentra sumido en el tedio, sino en el dolor existencial, y para quien la muerte es, no el culmen de su tragedia, sino la verdadera liberación de sus últimas cargas. El Lorenzo de Amestoy, como el de Jurado de la Parra (que no menciona el concepto de "vacío" en su

[182] "1. m. Aburrimiento extremo o estado de ánimo del que soporta algo o a alguien que no le interesa", "2. m. Fuerte rechazo o desagrado que se siente por algo", "3. m. desus. Gran pesar" (*DLE*, 2020: "Tedio").

[183] "3. Lassitude morale, impression de vide engendrant la mélancolie, produites par le désœuvrement, le manque d'intérêt, la monotonie (au singulier seulement)" (*Larousse*, s. d.: "Ennui").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tirada), pero al contrario que el de Santerbás (y que el de Musset) no se hace matar por pura desidia, sino que su acto suicida está ligado al fracaso de su misión. Si a esto le sumamos el hecho de que tanto el TMB como el TMC terminan con la muerte de Lorenzo, mientras que el TMA termina, como el TO, con la coronación de Cosme como Duque, podemos llegar a la conclusión de que el TMC, pese a parecerse más al TMA que al TMB en su estructura, contiene una carga sémica más similar a la del TMB que a la del TMA. Ello, pese a no tener en cuenta la fuerte carga sémica añadida que supone la ambigua relación entre los dos primos Médicis (vínculo tan poderoso que hace que Lorenzo se vea arrastrado a la muerte junto con su víctima), que constituye uno de los grandes elementos diferenciadores de la propuesta de Amestoy. Precisamente ese elemento convierte la muerte del Lorenzo del TMC en realmente liberadora, en lugar del último paso para su condenación eterna.

Esta curiosa situación está relacionada, sobre todo, con el enfoque que cada uno de los traductores ha dado a su texto, es decir, con el proyecto de traducción de cada una de las versiones. La traducción neoliteraria de Santerbás se diferencia notablemente en ese sentido de las traducciones de Jurado de la Parra y Amestoy, que ya han avanzado varios eslabones en la cadena de concretización, ambas con la intención de centrar el foco de la acción en el protagonista. Esto implica, según el canon teatral, que la obra no puede continuar una vez él ha muerto y que la acción debe terminar, como muy tarde, tras mostrarle al espectador la reacción de los demás personajes ante dicha muerte. En el TMA se nos muestra la coronación de Cosme después de la muerte de Lorenzo, precisamente porque el evento está relacionado con él; pero, en realidad, él solo ha sido el foco de la acción de manera más o menos puntual: tal y como se comprueba claramente al final de la obra, él era solo el agente designado para mover la trama—"le bras de Dieu" (Musset, 1990: 220), el Sujeto designado por el Destinador—, y el verdadero foco de la acción era, en realidad, la ciudad de Florencia, es decir, la misión que el protagonista no ha podido cumplir; de ahí la constante sensación de Lorenzo de que había emprendido una misión más grande que él y que, por lo tanto, moriría intentando cumplirla. En cambio, el TMB y el TMC no pueden continuar sin Lorenzo, puesto que él es el héroe (o antihéroe) absoluto, motor y foco de la acción al mismo tiempo: una vez desaparecido él, no hay más acción que construir.

Dentro de ese punto en común, el TMC se diferencia del TMB en su potente carga política y su fuerte vinculación con la situación social de la España de entonces, que es la que motivó el alto grado de adaptación del texto con respecto a los otros dos.

Empecemos por hablar del fragmento de texto desplazado: la irónica tirada de Lorenzo en la que este responde ante Felipe de sus errores, que ha sido traducida en el TMA, suprimida en el TMB y reubicada en el TMC. Se trata de un texto con una carga sémica implícita muy elevada, puesto que implica un lapso transcurrido entre la huida de Lorenzo y la recepción de las noticias: es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un discurso que puede ser inmediatamente consecutivo a la proclama de muerte de Lorenzo o preceder directamente a su muerte, siempre y cuando tenga lugar antes de la coronación oficial de Cosme, tal y como sucede en el TMC y en el TMA (respectivamente), pero no ocurrir justo después de su llegada a Venecia. De ahí que Amestoy haya separado en tres escenas diferentes el momento de la llegada de Lorenzo, el de su proclama de muerte y el de su asesinato, dando a entender un lapso entre el primer evento y los otros dos. Del mismo modo, Santerbás, al igual que Musset, lo ha asociado al evento del asesinato del protagonista, y Jurado de la Parra, que pretendía unificar en un mismo cuadro todos los eventos protagonizados por Lorenzo ocurridos entre su llegada a Venecia y su muerte, lo ha suprimido.

Si consideramos el nivel microtextual, esta tirada permite hacer una breve relación de los hechos acaecidos en Florencia fuera de escena tras la muerte de Alejandro de Médicis, de manera que el lector/espectador pueda reconstruir un estado de la situación de la ciudad gracias a la reacción de Lorenzo ante estos sucesos; de ahí su gran importancia de cara a su puesta en escena. En el TMA, podemos ver que Lorenzo nos habla de varios eventos ya conocidos por el lector/espectador: la inacción de los republicanos florentinos y el nombramiento de Cosme como Duque por una falsa unanimidad (puesto que no se tiene en cuenta la abstención de Ruccellai) del consejo de los Ocho. La alusión a la masacre de un grupo de estudiantes, evento que constituye una escena suprimida por la censura de 1953 que estaba incluida formalmente en la primera edición de la obra, por lo que también se puede considerar incluida en la recapitulación. En el TMC, en cambio, vemos que Lorenzo introduce tres elementos que diferencian su tirada de la que aparece en el TMA. El primero es la desaparición del concepto de "unanimidad" (traducido literalmente del TO) en la votación, para sustituirlo por otro elemento sémico diferente, "los soldados y los curas", que alude al papel del Cardenal como artífice del nombramiento y a los soldados como agentes del Emperador para garantizar su imposición por la fuerza. El segundo comprende también el tercero y el añadido a la relación de un cuarto elemento, no presente en el TO ni en ninguna de las otras dos versiones en castellano, que es el decreto de una amnistía calificada por Lorenzo como "pastelera"[184] para "los desterrados, exiliados, confinados, extraños, deportados y demás proscritos", junto con una última alusión a él mismo en tercera persona, en la que emplea una vez más el apodo burlón del que quería desprenderse al matar al Duque, que viene a subrayar lo que el mismo Felipe acababa de observar: Lorenzo de Médicis, a pesar de haber cumplido con su cometido, y a su propio pesar, sigue siendo Lorenzaccio. Este último es, por lo tanto, un añadido compatible con la construcción del personaje de Lorenzo. La presencia de las otras dos adaptaciones, en cambio, aluden al fuerte vínculo de la traducción de Amestoy con la España de 1982. La noción de un tirano "coronado por los soldados y los curas" hace alusión al hecho de que la Transición española, a pesar de las profundas reformas

[184] "3. m. y f. coloq. Persona acomodadiza en demasía, que elude las decisiones vigorosas" (*DLE*, 2020: "Pastelero").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

legales e institucionales que se llevaron a cabo, no supuso en ningún momento una ruptura completa con el régimen dictatorial precedente, sino que fue realizada desde el poder (ostentado a la muerte de Franco por el rey Juan Carlos I de Borbón, quien empezó a dar los pasos pertinentes para la transformación de la dictadura en una democracia) en lugar de verdaderamente conquistada por los ciudadanos, y que, para un sector importante de la población, era sospechosa de estar sostenida por las mismas élites sociales que habían colaborado con el desmantelamiento de la II República durante la Guerra Civil y luego sostenido el régimen franquista, a saber, el ejército (los soldados) y los altos cargos de la Iglesia católica (los curas). Como parte del proceso de transición política, se promulgaron una serie de amnistías que permitieron, no solo excarcelar a los presos políticos que todavía estaban en prisión, sino también el regreso de las personas que habían huido del país o que, en algunos casos, se habían escondido de algún modo para evitar ser represaliadas por la dictadura. De estas, una de las más importantes fue la Ley de Amnistía de 1977, que incluía tanto los delitos políticos como los de sedición y rebelión, oficialmente cometidos tanto por los sublevados como por los republicanos, hecho que permitía que todos los que estaban siendo perseguidos injustamente por el régimen recuperasen sus derechos como ciudadanos. Esta medida, no obstante, era un tanto diplomática, puesto que su objetivo no era solo empezar a restablecer una legalidad democrática, sino también evitar la apertura de procesos penales por los delitos cometidos en ambos bandos durante la Guerra y la posguerra que aún no hubieran prescrito. De ahí que resultase (y continúa resultando) sumamente polémica, sobre todo para quienes habían contado con la posibilidad de ser resarcidos judicialmente por las represalias del régimen una vez se hubiera instituido una legalidad democrática. De ahí también que, en el TMC, Lorenzaccio califique la amnistía decretada por Cosme como “pastelera”.

Esta adaptación del texto, sutil en tanto ocupa solamente unas líneas, integradas con naturalidad tanto en la tirada como en el resto de la escena, sostiene por completo la lógica de la acción en la escena duodécima, que ha sido adaptada de modo mucho más radical: la amnistía de los exiliados promulgada por Cosme implica que Felipe Strozzi, un exiliado, puede regresar a Florencia; razón por la que este, en lugar de sugerirle a Lorenzo que huya de Italia y recupere su pasado de hombre honrado (como sucede en el TMA y el TMB), le sugiere que lo acompañe, primero a Francia (al igual que en el TMA y el TMB) y luego de regreso a Florencia, donde está convencido de que todavía hay republicanos que estarían dispuestos a seguirlo como líder de una revolución (recordemos que todavía no ha tenido lugar el evento de la coronación, en el que Cosme jura vengar a su predecesor). El Felipe de Amestoy, por lo tanto, ha recuperado por completo la energía juvenil y el afán revolucionario que había perdido tras la muerte de Luisa (Lorenzo le pide a Felipe que cierre la ventana justo cuando llega su proclama de muerte a la ciudad, de lo cual podemos deducir que, bien la ventana estaba abierta, bien se ha recuperado el gesto de Felipe,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

presente en el TMA y el TO, de abrir la ventana; aunque, nuevamente, al estar ausente de las didascalias, nos falta información para poder confirmarlo). Por su parte, Lorenzo no solo ha dejado de creer en la posibilidad de reinstaurar la república y está cansado de la violencia como medio para alcanzar sus fines, sino que se siente muerto en vida tras asesinar a Alejandro, y ya solo desea unirse a él en la muerte ("Ahora, vivo muerto, Felipe. Muriendo, viviré"). De esta manera, se retoma sutilmente el elemento recurrente de la "noche de bodas". Esta nueva lógica textual, propia del TMC, reemplaza tanto los intentos reiterados de Filippo Strozzi de evitar el inevitable suicidio de Lorenzo en el TMA como la trágica cadena de reacciones ante las noticias sobre los eventos ocurridos fuera de escena del TMB. De la misma manera, el concepto del hombre pobre y desesperado que acecha al perseguido para cobrar la recompensa se reduce a una mera alusión vaga e impersonal realizada por Felipe, que empieza por resistirse a acompañar a Lorenzo a dar su paseo, pero luego va modificando poco a poco su postura hasta acabar por negarse a separarse de él: primero le dice que está dispuesto a acompañarlo si se va a Francia, luego que quiere que vuelva con él a Florencia y, finalmente, le pide que le permita acompañarlo en su paseo; al contrario de lo que sucede con Lorenzo, que empieza por pedirle que lo acompañe, para luego acabar por pedirle, no solo que no lo siga, sino que no le permita volver a entrar.

Este giro de la interpretación del texto implica una reinterpretación del evento en sí de la muerte del protagonista, que también ha ido evolucionando de texto en texto, si bien todas las versiones recogen que Lorenzo muere atacado por la espalda justo al salir, completamente solo, a la calle.

En el TMA, Lorenzo abandona la casa de Filippo Strozzi diciendo simplemente que va a dar "una vuelta por el Rialto", sin despedirse, por lo que la conversación entre él y Filippo, de alguna manera, ha quedado interrumpida, no cerrada; cabe considerar que la muerte cae sobre el protagonista completamente por sorpresa, sin que él estuviera realmente seguro de si iba a morir o no. En cuanto a Filippo Strozzi, se dispone a proporcionarle una escolta en secreto cuando recibe la noticia de boca de los criados a los que ha llamado para que acudan en su auxilio: la descripción de los movimientos escénicos hecha por Santerbás, idéntica a la propuesta por Musset en el TO, es compatible incluso con la posibilidad de que Strozzi ni siquiera presencie el momento en que lanzan el cuerpo del protagonista a la laguna. Así pues, la muerte del protagonista en el TMA es un suceso abrupto, que deja el transcurso de la acción abierto, compatible con el hecho de que, en efecto, no constituye el final de la obra. Pero en el TMB ya nos encontramos con un Lorenzo que sabe que sale para morir, porque ha visto desde el balcón al hombre que lo va a matar, y le dice a Felipe, por toda despedida, que va a ir deliberadamente a su encuentro para que pueda cobrar la recompensa por su muerte, tanto Lorenzo como el lector/espectador saben ya que ese es el final del protagonista. Esta vez sí, las didascalias nos indican que Felipe contempla impotente desde el balcón cómo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lorenzo es asesinado y luego arrojado a la laguna, y la obra termina con el anciano revolucionario embargado por el terror y completamente vencido por la desesperanza, pues teme que Lorenzo tuviera razón al respecto de la corrupción extrema de toda la raza humana. Finalmente, en el TMC, Lorenzo no solo le pide a Felipe que lo encierre fuera de la casa en cuanto salga, sino que, además, lo insta a sobrevivir y a mantenerse firme en sus valores republicanos, aun cuando todos los demás exiliados hayan aceptado al nuevo tirano, al retomar metafóricamente la alusión a la "bandera negra de la peste" que realiza el propio Felipe en su arenga a la familia Strozzi durante la cena en la que Luisa es asesinada —"A nuestro grito caerá sobre Florencia un ejército de águilas que ya planea sobre la ciudad con sus ojos en nuestros campanarios. Sobre ellos izaremos las banderas negras de la peste. Es el color de nuestra ira" (Musset, 1982: 44)—, y ambos personajes se despiden claramente el uno del otro. Este Lorenzo, que se entrega voluntariamente a la muerte para que otros vivan (cumpliendo así su propia profecía, que complementa la alusión bíblica hecha tras la lectura de su propia proclama de muerte), no será arrojado a la laguna tras ser asesinado, condenado a no descansar en paz jamás, sino que recibirá honores de héroe: como si de un segundo Jesucristo se tratase, su cuerpo será traído a casa del anciano Strozzi (su "padre"), que jurará sobre él y en su nombre tomar su relevo y desenvainar su espada (la que su hijo Pedro utilizó para vengar a Luisa, pero que jamás ha utilizado él mismo) para matar al tirano.

Por lo tanto, el final del TMA y el del TMB son similares a pesar del desplazamiento del foco de la acción, puesto que ambos textos terminan en la conclusión de que la misión de Lorenzo ha fracasado definitivamente: en el TMA, Cosme es coronado Duque ante el aplauso de la gente que Lorenzo ha luchado por liberar; en el TMB, Felipe Strozzi verbaliza su desgracia abiertamente en un añadido de Jurado de la Parra. En cambio, en el TMC, la verdadera tragedia de Lorenzo va mucho más allá, puesto que, en esta versión, en lugar de morir como un maldito llevándose consigo una venganza cumplida en vano, ha sembrado el germen de una violencia iracunda y ciega que hará correr ríos de sangre (establece de este modo una comparación entre la Florencia medicea y la España contemporánea del traductor mediante una referencia sutil a la aparición de la banda terrorista ETA, que había nacido con el objetivo de acabar con el franquismo —el Duque, Alejandro de Médicis— y luego pasó a exigir que la región del País Vasco se escindiera por completo del resto de España para constituirse en país independiente —la independencia de Florencia del imperio de Carlos V—), lo cual implica corromper definitivamente y deslegitimar completamente la causa republicana: Felipe Strozzi, a pesar de las advertencias y ruegos de Lorenzo, también ha acabado por dejarse seducir por el espíritu de la ambición y, por lo tanto, también ha sido mancillado. Esto significa, además, que su destino ha pasado a estar escrito (como le había sucedido al propio Lorenzo), por lo que, junto con la virtud, también ha perdido la libertad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. Texto Original y Texto Meta C

La traducción de Ignacio Amestoy se encuentra al final de una cadena de concretización y al inicio de otra, puesto que se trata del guion de una puesta en escena sacado a la venta tras el estreno de la obra, es decir, una obra dramática traducida para ser representada que ha sido editada posteriormente. En este caso, como hemos podido comprobar a lo largo del capítulo, los cambios introducidos son mucho más acusados, tanto debido a las adaptaciones en el nivel macrotextual (la desaparición total de la intriga de los Cibo en favor de la presencia en escena del pueblo florentino), como a las adaptaciones en el nivel microtextual (el desplazamiento, la supresión y sustitución de varios y largos fragmentos de texto, algunos de los cuales ya hemos comentado). Estas son las razones por las que hemos optado por extraer las muestras de fragmentos en los que se pone de relieve la participación de los personajes secundarios, de manera que podamos analizar con detenimiento tanto la carga sémica que aportan a la obra, de la que Jurado de la Parra optó por prescindir en el TMB, como las estrategias elegidas por Amestoy para conservarla en su ODT4. Para ello hemos decidido ampliar el margen de la selección de fragmentos, puesto que algunos de los elementos más interesantes para el análisis se encuentran dispersos en varias escenas, no todas ellas consecutivas, como ya hemos visto que sucedía con otros momentos clave. Además, a pesar de que la edición en francés que estamos empleando para redactar nuestra tesis está basada en la edición de *Lorenzaccio* del año 1853 y, por lo tanto, uno de los fragmentos que más nos interesan no está incluido formalmente en la pieza, también hemos querido incluir en nuestro análisis la que fuera la *scène VI* del *acte V* antes de ser censurada en el TO por el Segundo Imperio, reintroducida por Amestoy en el TMC y recopilada en los paratextos del TO y el TMA, cuya presencia en una ODT4 en castellano consideramos sumamente interesante.

Entre los elementos más destacables del texto de Amestoy, encontramos que la relación de Lorenzo con su primo adquiere una connotación mucho más evidentemente sexual que en el TO del que procede. El estilo mussetiano, generalmente muy rico en expresiones de contenido erótico, ya insinúa los sentimientos ambiguos de Lorenzo hacia su primo: el tratamiento de *mignon* que se dan el uno al otro, que poseía en su origen connotaciones homosexuales[185], pero que, con el paso de los siglos, acabó por utilizarse para designar al hombre de confianza o favorito de un monarca; la referencia constante de Lorenzo al momento del asesinato como su "noche de bodas", que apunta al encuentro fusional de Eros y Tánatos (esto es, a la idea romántica de la muerte a causa del amor o del amor que lleva a la muerte, cargada en sí misma de connotaciones eróticas y muy asociada en literatura a personajes con fuerte simbología sexual). Esta misma cualidad metafórica permite a

[185] "Terme d'affection, surtout en parlant à un enfant, à une femme", "Nom donné aux favoris efféminés d'Henri III, notamment aux ducs d'Épernon et de Joyeuse, aux comtes de Quélus et de Saint-Mégrin et à Ph. de Gramont, comte de Guiche" (*Larousse*, s. d.: "Mignon, mignonne").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Musset sostener esa ambigüedad a lo largo de la obra; pero el proceso de concretización que da lugar al TMC ha desembocado en una explicitación de la ambigüedad sexual del personaje de Lorenzo mediante estas y otras referencias: el ya mencionado duelo contra Sire Mauricio; que Strozzi lo llame a menudo "hombre sin espada"; que el propio Lorenzo llame reiteradamente al Duque "amado" y "querido"; además del hecho explícito de que una de las causas de su desesperación una vez terminada su empresa fuera la sensación de vacío que le había provocado su muerte. El protagonista aparece así retratado abiertamente como bisexual. Sin embargo, encontramos pocas ocasiones en las que el Duque se refiera a su primo como "su amor" o "amado", solo en una ocasión manifiesta abiertamente que "lo ama" (para humillarlo cruelmente delante de toda su corte poco después), pero sí vemos a menudo cómo habla de él y con él con un vocabulario que resalta injuriosamente esa ambigüedad sexual —"DUQUE. —¡Condenado Renzo! Chismosa, pajalarga, mujerzuela ¡Tienes buenas noticias y no se las cuentas a tu amado? ¿Me odias? ¿No quieres que tu duque sea feliz?" (Musset, 1982: 48)—; lo cual induce a pensar en la posibilidad de que el supuesto amor de Alejandro de Médicis hacia Lorenzo esté cargado con una fuerte dosis de desdén, de manera similar a lo que podemos observar respecto a los otros personajes a los que manifiesta amar, como Luisa Strozzi y Catalina Ginori, a quienes se refiere constantemente como meros objetos que quiere conseguir, del mismo modo que a sus propias amistades, como Salviati, —"DUQUE.—¡El rufián de Salviati está conduciendo lentamente a Luisa Strozzi hacia mi cama! [...]. DUQUE.—¡Tráela a cenar [a Catalina]!/ LORENZO.—Va a ser difícil. Es muy virtuosa. / DUQUE.—¡¿Acaso las hay para nosotros?" (Musset, 1982: 29)—. Por lo tanto, la relación entre los dos antagonistas aparece representada como una relación de amor-odio por parte de Lorenzo y de cariño-desprecio por parte de Alejandro, lo que añadiría una connotación más al asesinato. Se podría decir que el Lorenzaccio de Amestoy asesina al tirano por tres motivos: por la libertad de Florencia, por orgullo y, aunque él mismo solo lo sepa a medias, por despecho; lo cual implicaría añadir a Eros como Destinador en el esquema actancial de esta versión. No obstante, si consideramos que el Lorenzo del TMC aspira a que sus sentimientos sean correspondidos por el Duque, podemos continuar aduciendo que se trata de un crimen cometido por ambición, con el orgullo como única salvaguarda de lo poco que queda de Lorenzino de Médicis en el infame Lorenzaccio. En este aspecto, el TMC continúa respetando el esquema actancial, además del equilibrio entre el contenido y la forma, del texto de Musset.

Otro elemento recurrente de sumo interés para nosotras, relacionado con la adaptación del TMC para un público español de la época de la Transición, es la fuerte carga sémica que posee la Iglesia católica en tanto institución. Dado el rol indispensable que había desempeñado en el aparato represor del régimen franquista, gran parte de la población española, sobre todo entre las posturas más progresistas, manifestaba durante la Transición y manifiesta aun actualmente una profunda

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desconfianza hacia la Iglesia católica, puesto que la considera hipócrita y corrupta. Este es, por lo tanto, un punto en común en el trasfondo de ambos textos, ya que la perspectiva al respecto del público español de 1982 es, a pesar de la distancia en el espacio y el tiempo, bastante similar a la de la Francia de 1830: la de una sociedad que está luchando por dejar atrás un régimen político autoritario impuesto por la fuerza y del que la Iglesia católica ha sido cómplice. Por lo tanto, esta faceta anticlerical está profundamente vinculada con la faceta política de ambas obras, pero las diferencias macrotextuales entre ambos textos exigen que se manifieste de maneras diferentes en cada una.

En el TO, el anticlericalismo es a la vez explícito e implícito, ya que se expresa a lo largo de toda la obra, tanto de manera directa como indirecta. En primer lugar, el Cardenal, verdadero gran antagonista de Lorenzo, es al mismo tiempo hechura del Emperador y del Papa y sus manipulaciones, siempre en su propio favor, aun cuando las realiza siguiendo órdenes, suponen un desafío constante a las leyes divinas (las de la Iglesia) y humanas (las de Florencia), en las que incluso se ampara maquiavélicamente para poder llevarlas a cabo —"Rien n'est un péché quand on obéit à un prêtre de l'Église romaine" (Musset, 1990: 150); "—MARQUISE : [...] Si vous n'êtes pas un prêtre, êtes-vous un homme? Êtes-vous sûr que le ciel est vide, pour faire ainsi rougir votre pourpre elle-même?" (Musset, 1990: 221)—. Por su parte, la Marquesa Cibo, esposa y madre virtuosa, cuyo amor por el Marqués es verdaderamente casto y sincero, además de profundamente devota, sí manifiesta abiertamente en sus intervenciones experimentar algún tipo de sentir religioso en el que tiene cabida la Iglesia católica —también encontramos alguna manifestación en este sentido por parte del propio Lorenzo, Catherine y los "sacerdotes honrados" (Valori y Léon Strozzi), entre los que se puede contar a Tebaldeo Freccia, puesto que Musset manifiesta adherirse al concepto romántico del ejercicio de las artes como un tipo de sacerdocio: "TEBALDEO : [...] Je suis un desservant bien humble de la sainte religion de la peinture" (Musset, 1990: 166)—, aunque expresa sus ideas anticlericales en un momento de confidencialidad íntima con la divinidad que, para un católico verdaderamente creyente, supone el ritual de la confesión —"Je m'accuse [...] et de doutes irréligieux et injurieux pour notre Saint-Père le pape", "J'ai dit hier, dans une assemblée, à propos de l'évêque de Fano, que la sainte Église catholique était un lieu de débauche" (Musset, 1990: 171)—. El propio Duque, pese a ser hijo natural del Papa y contar con la Iglesia católica como soporte de su reinado, manifiesta reiteradamente su desprecio por la institución: —"[A Valori] Oui, oui, je vous connais pour un brave. Vous êtes, pardieu, le seul prêtre honnête que j'aie vu de ma vie", "[Sobre Lorenzo] Il n'a jamais offensé le pape, à ma connaissance, que Clément VII, feu mon cousin, qui, à cette heure, est en enfer"; "[Al Cardenal, cuando lo sorprende con la Marquesa] Comment l'entendez-vous? Allons donc, Malaspina, voilà qui sent le prêtre. Est-ce que vous devez voir ces choses-là ? Venez donc, venez donc; que diable est-ce que cela vous fait?" (Musset, 1990:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

211)—. No obstante, como se desprende de estas mismas citas, la mayor parte de esta carga sémica está asociada a la figura del Cardenal, tanto en su rol actancial de Destinador de la intriga de los Cibo como en su rol de Adyuvante del Duque (primero del Duque Alexandre y luego del Duque Côme, por lo que no es tanto un Adyuvante del personaje como de la institución a la que representa: el ducado de Florencia instituido por el Papa y el Emperador), de modo que esta faceta de la obra se invisibiliza exponencialmente en ausencia de este personaje. Al haber desaparecido la intriga de los Cibo del TMC, la presencia de este elemento se ha diluido hasta hacerse mucho más difícil de percibir. No obstante, esta supresión también favorece el enfoque propuesto por Amestoy: el hecho de que el Cardenal permanezca intencionadamente en la sombra durante la mayor parte de la obra y que solo se manifiesten sus verdaderas intenciones en las últimas escenas le aporta al público la perspectiva única de un Lorenzo enfocado en su misión suicida, lo que permite que el público mantenga durante el mayor tiempo posible, al igual que él, la esperanza de que, al final, no todo haya sido en vano; de ahí que el final trágico de Lorenzo resulte aún más angustioso y desesperanzador. Sin embargo, esto también implica que el TMC va a requerir de algunas estrategias de compensación para que, en los escasos momentos en los que el Cardenal está presente, tanto físicamente como en el discurso, se ponga de relieve, ya sea mediante los diálogos o los elementos visuales y auditivos de la puesta en escena, el anticlericalismo intrínseco de la obra. Esta puede ser una de las razones por las que se ha decidido atenuar también, e incluso eliminar, la marcada carga sémica que Musset había otorgado al personaje de Valori, el nuncio papal.

En el TO, al contrario que el Cardenal, Valori está construido de forma positiva: no solo el Duque se refiere a él como un clérigo honrado, sino que el mismo Cardenal nos indica que el Papa prefiere recurrir a sus propios servicios como mano negra porque Valori no le es útil en ese sentido: —"Que ton commissaire apostolique s'enferme avec sa probité dans les cercle étroit de son office, je remuerai d'une main ferme la terre sur laquelle il n'ose pas marcher" (Musset, 1990: 170)—; además de que los diálogos del personaje también sugieren gran habilidad como mediador (como se manifiesta en su intervención en la escena del enfrentamiento de sire Maurice con Lorenzo en presencia del Duque) y, como podemos ver en la tirada con la que se abre la *scène II* del *acte II*, una sincera sensibilidad puramente platónica (es decir, con afán de contemplación en lugar de posesión) ante la belleza en sí misma, por considerarla una vía de conexión con la divinidad. Este rasgo, como vemos en el personaje de Tebaldeo Freccia —por quien, de hecho, Valori manifiesta una abierta simpatía, similar a la que despierta en el propio Lorenzo; "Vous êtes un vrai coeur d'artiste; venez à mon palais, et ayez quelque chose sous votre manteau quand vous y viendrez. Je veux que vous travailliez pour moi" (Musset, 1990: 166)—, en el de Caterine —[A Marie] "Regardez, ma mère chérie; que le ciel est beau! Que tout cela est vaste et tranquille! Comme Dieu est partout!" (Musset, 1990: 159)— y, ocasionalmente, también en el de Lorenzo, sobre todo cuando él mismo alude a su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

época de estudiante virtuoso —"Quand je pensé que j'ai aimé les fleurs, les prairies et les sonnets de Petrarque, le spectre de ma jeunesse se lève devant moi en frissonnant" (Musset, 1990 : 219)—, siempre es un rasgo positivo en los personajes de Musset. También se observa en él una compasión genuina e inmediata por las personas humilladas, por las que llega incluso a interceder, como en el caso del pintor Tebaldeo al ser atacado por Lorenzo en la *scène II* del *acte II* —"Il est mal à vous de plaisanter cet enfant. Voyez comme ses grands yeux s'attristent à chacune de de vos paroles" (Musset, 1990: 167)— o del propio Lorenzo, al ser atacado por el Duque. Sin embargo, el potencial de bondad de Valori está lastrado y malogrado por la atmósfera corrupta de la corte florentina, que no es sino una extensión de las del Papa y el Emperador, tal y como se puede observar en sus intervenciones en la *scène IV* del *acte I*, en las que lo vemos representando los intereses del Papa ante el Duque en calidad de diplomático. La labor que se le ha encomendado le exige medir sus palabras cuidadosamente, puesto que incluso su tarea como mensajero le resulta, en ocasiones, contraria a su propia conciencia (Musset, 1990: 150-151):

> VALORI : Sa Sainteté craint que le duc ne se crée de nouveaux dangers par trop d'indulgence. Le peuple est mal habitué à la domination absolue ; et César, à son dernier voyage, en a dit autant, je crois à votre Altesse.
>
> [...]
>
> LE DUC : Ainsi, monsieur le commissaire apostolique, il y a encore quelques mauvaises branches à élaguer. César et le pape ont fait de moi un roi ; mais, par Bacchus, ils m'ont mis dans la main une espèce de sceptre qui sent la hache d'une lieue. Allons, voyons, Valori, qu'est-ce que c'est ?
>
> VALORI : Je suis un prêtre, Altesse ; si les paroles que mon devoir me force à vous rapporter fidèlement doivent être interprétées d'une manière aussi sévère, mon cœur me défend d'y ajouter un mot.

Por lo tanto, se podría considerar que el personaje de Valori en el TO encarna una representación de la Iglesia católica tal y como Musset considera que debería ser esta institución religiosa: una voz de la conciencia tanto para los gobernantes como para el pueblo. Sin embargo, también vemos que este lado compasivo y conciliador se encuentra completamente impotente para obrar conforme a su honestidad, puesto que esta misma honestidad lo mantiene, como a los verdaderos republicanos florentinos (Philippe Strozzi y Palla Ruccellaï), alejado del verdadero poder, porque basta con aspirar a poseer este poder para acabar siendo corrompido. Sucede lo mismo con el personaje de Léon Strozzi, el Prior de Capua, otro sacerdote reputado como honrado, —"Voilà le Prieur de Capoue; c'est là un patriote!" (Musset, 1990: 157)—, al que su propia virtud le impide realizar la menor acción en defensa de su propio honor —"SALVIATI : J'aime beaucoup ce brave prieur, à qui

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un propos sur sa sœur a fait oublier le reste de son argent. Ne dirait-on pas que toute la vertu de Florence s'est réfugiée chez ces Strozzi?" (Musset, 1990: 159)—, y que, por lo tanto, intenta mantenerse al margen de todo tipo de conflicto, como podemos ver durante la intensa conversación en la que Pierre intenta sonsacarle lo ocurrido en su encuentro con Salviati, llegando incluso a insultarlo por este motivo: —"Diable de prêtre que tu es! Tu me vois hors de moi d'impatience et tu cherches tes mots!" (Musset, 1990: 165)—. Por lo tanto, gracias al desarrollo de los personajes de los "sacerdotes honrados" en el TO, queda patente que la verdadera virtud carece de poder para triunfar sobre el vicio por sus propios medios, solo puede limitarse a permanecer al margen de los acontecimientos para no verse involucrada en ellos.

En el TMC, la carga sémica eminentemente positiva de Valori se diluye hasta desaparecer, al haberse eliminado la mayor parte de sus diálogos y de los elementos deícticos que construyen el personaje: aunque lo vemos interceder desde su cargo por Lorenzo cuando es humillado ante la corte, no lo vemos reaccionar ante el discurso represor del Duque, ni manifestar su sensibilidad artística, ni simpatizar con Freccia y defenderlo; el Duque no declara abiertamente confiar en su honestidad y el Cardenal no se refiere a ella despectivamente como el factor que ha hecho que el Papa lo deseche como intrigante en su nombre. El personaje de Léon es absorbido por Luisa Strozzi, quien manifiesta sufrir pacíficamente la vergüenza por el menoscabo de su honor (en el TO, Léon llega a casa diciendo que el encuentro con Salviati le ha estropeado la mañana; en el TMC, Luisa se va a su cuarto a llorar) y le pregunta a Felipe, cuando Pedro ha salido para matar a su ofensor, "Pero padre, ¿cómo borrar los insultos de esos Salviati?" (Musset, 1982: 30). Esta estrategia no solo es compatible con la reducción del texto para centrarlo en la misión de Lorenzo, sino, también, con una pérdida de presencia de la Iglesia católica en calidad de voz pasiva de la conciencia, de modo que el personaje del Cardenal resulte mucho más visible y el enfoque anticlerical del TMC recupere parte del peso que ha perdido con la supresión de la intriga Cibo: la honradez firme pero serena del Prior de Capua se manifiesta en quien va a ser mártir de su propia virtud, su hermana Luisa; por su parte, Valori nunca aparece construido explícitamente como sacerdote honrado, pero sí como transmisor del mensaje del Papa, cuya despiadada interpretación por parte del sanguinario Duque aprueba con su silencio. Por lo tanto, el Valori de Amestoy, junto con el Cardenal, representa a la Iglesia católica tal y como ha manifestado ser ante el poder y el pueblo, como una institución inmensamente corrupta que posee el poder de abortar democracias nacientes y sostener tiranías que no cuentan con más respaldo que el poder en sí mismo (como se percibe en los diálogos de los personajes que representan al pueblo florentino), y que solo lucha por poder preservarlo. Finalmente, al suprimirse el personaje de la Marquesa, desaparece también el único personaje seglar manifiestamente religioso de la obra caracterizado con una carga sémica positiva, por lo que la Iglesia católica aparece asociada solamente a la corrupción y la codicia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por lo que respecta a las estrategias que sirven para compensar desequilibrios, también deberemos tener en consideración el hecho de que, en calidad de ODT4, el TMC cuenta con una puesta en escena, a la que no hemos tenido acceso, pero gracias a la cual el público pudo acceder, por medio de códigos de luces, vestimentas, sonidos, lenguaje corporal y otros elementos escénicos, a gran parte de la carga sémica que no se ha podido consignar en el texto. Por lo tanto, estamos ante un texto cuya dimensión escénica no solo complementa y completa la información consignada en el soporte escrito, sino que también forma parte de los recursos compensatorios del traductor de la obra. Nos encontramos, como en el caso del TMB, con un texto mucho más acotado que el original, en el que se prefería que las didascalias estuvieran integradas en el texto, además, en este caso, nos referimos a los movimientos finalmente escenificados en lugar de a una propuesta de representación, dotados de una riqueza sémica imposible de consignar completamente en didascalias escritas. Por lo tanto, debemos tener presente que, en calidad de lectoras del TMC, como ya hemos visto anteriormente a lo largo de las confrontaciones de otros fragmentos de la obra, estamos accediendo a mucha menos información de la que estaría a nuestro alcance en calidad de público: a la hora de analizar este texto, tendremos que asumir que nuestra crítica será más imprecisa que la de las traducciones de Santerbás y la Jurado de la Parra, puesto que toda la carga sémica de la versión de *Lorenzaccio* de Corencia que no esté implícita en el soporte escrito elaborado por Amestoy está fuera de nuestro alcance.

4.1. Acto segundo, escena quinta: El monólogo de Lorenzo

En esta escena, Lorenzo está dirigiendo a los criados para que arreglen su habitación cuando es interrumpido por Catalina, que viene a contarle que ha recibido una carta de amor del Duque, en la que este le decía que Lorenzo debía de haberle hablado de él, y que María ha enfermado al enterarse. Él se dispone a corromperla, pero se da cuenta de lo que está haciendo y la manda de vuelta con su madre. Luego, a solas por las calles de Florencia, empieza a reflexionar en voz alta y dialogar consigo mismo sobre cómo llevará a cabo el asesinato, mientras recuerda las reacciones de los demás aristócratas republicanos de la ciudad cuando los avisó de lo que iba a hacer.

En el TO, este segundo monólogo de Lorenzo ocupa una escena completa de dos páginas, la *scène X* del *acte IV*, y tiene lugar en una plaza. El personaje ya ha intentado poner sobre aviso a los aristócratas republicanos, pero ninguno lo ha tomado en serio y en sus divagaciones mientras pasea por la plaza se limita a lamentarse por la inacción de los republicanos, a compadecerse de Philippe Strozzi por la muerte de Louise y a rememorar su adolescencia tranquila, además de darle los últimos toques a su plan mientras observa la plaza a su alrededor y espera la hora convenida. En el TMC, en cambio, encontramos una fusión de escenas: además de la *scène X*, tenemos también la *V*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(el encuentro con Catalina) referencias a la *III* (la cita con Scoronconcolo) y a la *VII* (el intento de advertir a los demás republicanos), e incluso a la *XI*, la escena del asesinato, puesto que el protagonista prevé el comentario que le hará a Alejandro mientras manipula su espada para que no pueda desenvainarla —"Il est bon d'avoir toujours une arme sous la main" (Musset, 1990: 235)—.

Gracias al análisis inmanente, podemos comprobar que se trata de un texto alegórico basado en el tema recurrente de la "noche de bodas" que, en esta ocasión, se asocia también al esperado encuentro del Duque con Catherine. Así, la luz tenue de la habitación para preservar el pudor de la novia virgen, es decir, el secreto de Lorenzo —"Je lui dirai que c'est un motif de pudeur et j'emporterai la lumière —cela se fait tous les jours—une nouvelle mariée, par example, exige cela de son mari pour entrer dans la chambre nuptiale, et Catherine passe pour très vertueuse" (Musset, 1990: 231)—; el doble sentido de las alusiones a la virginidad y al vestido de la novia, —"Est-elle bonne fille? — Oui, vraiment. — En chemise? — Oh! Non, non, je ne le pense pas" (Musset, 1990: 232)—. Estas referencias se entremezclan con las alusiones a su propio plan, tanto a los pasos que ya ha dado, como el robo de la cota de malla —"Pourvu qu'il n'ait imaginé quelque cuirasse nouvelle, quelque cotte de mailles. Maudite invention!" (Musset, 1990: 231) y las luchas en su habitación con Scoronconcolo —"Ce serait plaisant qu'il lui vînt l'idée de me dire : Ta chambre est-elle retirée? Entendra-t-on quelque chose du voisinage?" (Musset, 1990: 232)—, a los que le quedan por dar, como impedir al Duque acceder a su espada —"Quant à l'affaire du baudrier à rouler autour de la garde, cela est aisé" (Musset, 1990: 231-232)—; así como las referencias a su añorado pasado de estudiante, que asocia a la hacendosidad de Louise Strozzi, por cuya muerte se conduele con Philippe —"Pauvre Philippe! Une fille belle comme le jour. Une seule fois je me suis assis près d'elle sous le marronnier; ces petites mains blanches, comme cela travaillait! Que de journées j'ai passés, moi, assis sous les arbres!"— y los comentarios en presente de representación sobre eventos que suceden cerca de él en ese momento —"Quelle est donc cette lumière sous le portique de l'église? On taille, on remue des pierres" (Musset, 1990: 232)—. De esta manera, se expone abiertamente la explicación de algunas de sus actitudes ambiguas a lo largo de la obra y, además, se pone de relieve el hecho de que lo que está preparando para el Duque es una encerrona: las marcas de ironía empleadas a lo largo de la alegoría dejan patente que la "novia" a la que hace referencia reiteradamente no es Catherine, sino él mismo o, incluso, la misma Muerte: las dos frases que cierran el monólogo —"Eh, mignon, eh, mignon! Mettez vos gants neufs, un plus bel habit que cela, tra la la! Faites-vous beau, la mariée est belle. Mais, je vous le dis à l'oreille, prenez garde à son petit couteau" (Musset, 1990: 233)— poseen en ese sentido una interesante ambigüedad. No solo pueden aludir a la representación habitual en la cultura occidental de la Muerte (retratada a menudo como una figura femenina armada con un objeto cortante), sino que también recurre, una vez más, a un tema mitológico: el de las danaides, las hijas de Dánao (rey de Argos y Libia), a quienes este se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

había visto obligado a casar por motivos políticos con los hijos varones de su hermano Egipto (rey de Egipto), con quien estaba enemistado, que tenían como consigna de su padre asesinar durante la noche de bodas a sus respectivos esposos con un puñal que les había entregado, una orden que siguieron todas menos una, la única de ellas que no fue forzada por su esposo a consumar el matrimonio.

Como se puede comprobar en la Tabla 10 (Anexo 2.3.1), Amestoy no solo ha fundido dos monólogos en uno solo; sino que también los ha adaptado los dos, empleando estrategias diferentes.

En la primera parte, mucho más corta, la adaptación se reduce casi únicamente a la supresión de gran parte del monólogo. De esta manera, el enfoque de esta intervención de Lorenzo cambia por completo.

En el TO, Lorenzo deplora amargamente su propio poder corruptor, del que se horroriza. Las líneas suprimidas contienen la reflexión acerca de cómo basta el uso de ciertas habilidades oratorias para seducir a cualquier mujer por virtuosa que sea, de cómo la corrupción parece ser para algunos una meta que él ha alcanzado pese a no desear hacerlo, y de la vaga esperanza de que, cuando le llegue el momento de ser juzgado por sus actos ("si [ma] vie est jamais dans la balance d'un juge quelconque"), el legado virtuoso de Catherine, que él ha respetado y protegido esa noche, le abra la puerta a la redención.

Esa imagen de la balanza de Dios, en la que se sopesan simbólicamente los grandes crímenes con los pequeños actos de misericordia, es un tópico recurrente en la literatura romántica. En el caso de Musset, Lorenzo espera que, a pesar de todas las mujeres cuya perdición ha causado ("il aura d'un côté une montagne de sanglots"), el haberse resistido a su propio afán corruptor y asesinado al Duque, entre otras cosas, para evitar que siguiera acosando a Catherine hasta corromperla (como había hecho con la Marquesa Cibo) o llevarla a la muerte (como había hecho con Louise Strozzi) y, de esta manera preservado, junto con ella, a toda una estirpe ("mais il y aura peut-être de l'autre une goutte de lait pur tombée du sein de Catherine, et qui aura nourri d'honnêtes enfants") le conceda la oportunidad de salvar su alma.

En el TMC, en cambio, se eliminan todas las referencias al hecho de que ha sido el propio Lorenzo el que ha estado a punto de corromper a Catalina y todo lo que queda son las preguntas retóricas, con una mezcla de cinismo y tristeza, sobre cuántas palabras bastarían para hacer sucumbir a Catalina y sobre si ella se decantaría por corromperse o por morir. De esta manera, se le otorga una relevancia especial al breve instante que Lorenzo se concede para pensar en Alejandro, que en el TO queda casi completamente sepultado por el resto del monólogo, de manera que esa breve alusión, que pone de relieve los sentimientos encontrados del protagonista hacia su primo, adquiere cierto matiz de rabia e incluso de ironía seria (Lorenzo está más dispuesto que nunca a matar al Duque, por eso le desea, a pesar de su propio desprecio por los ritos sagrados, que haya

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

rezado esa noche, es decir, que se haya arrepentido de sus pecados y pueda salvar su alma), aunque también deja entrever sus sentimientos encontrados de cara a Alejandro. En el TMC, Amestoy añade a este concepto la paradójica exclamación, "¡Vida mía, muerte mía!", que realza aún más esos sentimientos encontrados por ser una apasionada declaración de amor, en la que se alude sutilmente a la ya mencionada fusión erotico-tanática que impregna esta versión de la obra y que, por lo tanto, anuncia sutilmente el final que le espera a Lorenzo.

Esta asociación entre el amor y la muerte se propaga también por el resto del monólogo. En el TO, la conversación entre Catherine y Lorenzo y el largo monólogo que anticipa el clímax de la obra tienen lugar en escenas diferentes, entre las que se encuentran las dos escenas que constituyen el cierre de la intriga de los Strozzi (el entierro de Louise Strozzi —durante el que Philippe se niega a unirse al rey de Francia para atacar Florencia—, el recorrido de Lorenzo por los palacios de los republicanos en Florencia y la negativa de los desterrados de unirse a un ataque a Florencia en el que no participe Philippe). Como se puede comprobar también en la Tabla 10, se trata de un monólogo un tanto caótico, en el que los pensamientos de Lorenzo se interrumpen unos a otros, de manera que algunos son descartados para luego retomarse, con lo que se refleja de este modo por escrito, con naturalidad, el interior de la mente del personaje.

Por ejemplo, vemos que Lorenzo teme por la vida de su madre en dos ocasiones y en una de ellas se pregunta si no debería haberla puesto al tanto de sus intenciones, para reafirmarse en su decisión inmediatamente después; también, a pesar de tener más o menos claro cómo va a proceder para desarmar al Duque, se pregunta durante un buen rato si debería o no dejar la luz encendida. Además, se tranquiliza a sí mismo, diciéndose que todo está previsto, e incluso se ufana de algunos de sus movimientos más ingeniosos, divaga sobre el pasado y el futuro de su misión sin dejar de estar atento a la hora, y pasa de la rabia por la certeza de que su misión ha fracasado a la tristeza por la muerte de Louise. El recordar a la joven Strozzi le produce un momento de nostalgia que desemboca, finalmente, en un regreso al presente, durante el que contempla la construcción de un crucifijo en la plaza (imagen con una fuerte carga sémica, puesto que refleja la hipocresía de los florentinos —se remite a los pasajes bíblicos de los Evangelios, según los cuales fue el mismo pueblo que había seguido y aclamado a Jesucristo como su Mesías quien luego, dirigido por sus autoridades corruptas, exigió su crucifixión— comentada por Lorenzo con una alta dosis de sarcasmo y crueldad). Justo antes de su salida apresurada de la escena, se apodera de él un repentino júbilo, que lo hará ponerse a saltar de piedra en piedra. Este elemento en presente de representación constituye una didascalia integrada en el texto que, además, posee una gran importancia de cara a la construcción del resto de la obra, puesto que ese gesto será el que despierte, una vez más, los recelos del Cardenal Cibo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el TMC encontramos tanto supresiones de elementos como añadidos y desplazamientos de fragmentos. Ya de entrada, Amestoy ha necesitado unir ambos monólogos en uno solo, de manera que ha tenido que introducir cambios en el texto para enlazarlos adecuadamente, no solo de modo que el texto quedara cohesionado, sino también de cara a su puesta en escena. En el TO, el lugar de la acción está claramente diferenciado del de los diálogos anteriores gracias al cambio radical de contexto: tanto el cambio de escena como el hecho de que se pase de una intriga a otra —de la intriga de los Strozzi a la intriga de los Médicis—, lo que implica también un cambio de personajes y, por lo tanto, de foco de la acción —de Pierre a Lorenzo—, evocan un cambio de escenario. Por el contrario, en el TMC, no solo ambas situaciones se dan, de manera explícita, consecutivamente, sin cambios de intriga y foco de la acción que lleven a evocar un cambio de lugar, sino que, además, la puesta en escena de Corencia carecía de decorados figurativos que pudieran definir visualmente el espacio de los hechos de cara al espectador. Esto facilitaba las transiciones entre los espacios de la acción, pero hacía necesario que se reconstruyesen mediante el texto. Esto implica tener que efectuar añadidos tanto en las didascalias como en el presente de representación del texto, de manera que el espectador se percate de que Lorenzo ha salido a la calle tras su encuentro con Catalina. No obstante, el espectador del TMC sí puede contar con otros elementos sígnicos que evoquen el nuevo espacio en el que se mueve Lorenzo: un cambio en la iluminación o los movimientos del actor en el escenario (el acto de mirar hacia arriba, por ejemplo) bastarían para evocar en el público la presencia de la luna, sin que sea necesario explicitarla en las didascalias, al contrario de lo que sucede en el TO. Aunque no hemos tenido acceso a imágenes de la puesta en escena de Corencia, se puede apreciar que, entre las supresiones realizadas en el TMC, se encuentran precisamente los fragmentos en presente de representación, fuera de los necesarios para evidenciar el cambio de escenario y los movimientos en escena del personaje. En la traducción de Amestoy, Lorenzo está atento a las campanadas del reloj, al igual que en el TO, y el sonido de las campanadas aparece explícitamente en las didascalias, pero no se da a entender en ningún momento que el protagonista mire el reloj para comprobar la hora, sino que hace ver con su diálogo que está en el exterior, que se ha puesto el sol y ha salido la luna, y que el reloj acaba de sonar, para disponerse a acudir a la cita con el Duque al oírse el sonido de las campanadas de media noche. Tampoco decide sentarse al sentirse repentinamente cansado, ni observa trabajar a un grupo de personas frente a la iglesia antes de ponerse a saltar entre las piedras y vigas de la obra en su repentino acceso de júbilo malsano. También se ha suprimido el fragmento en que se conduele con Philippe por la suerte de Louise y rememora su adolescencia apacible en Cafaggiuolo. Finalmente, también encontramos que las breves líneas que dedica a su madre se reducen a una sola, que, además, es adaptada: en lugar de temer momentáneamente por la muerte de su madre cuando se entere de lo que está haciendo o de reflexionar sobre cómo hubiera reaccionado si le hubiera

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

confiado su plan, como hace el Lorenzo de Musset, el Lorenzo de Amestoy pronuncia una exhortación retórica a su madre para que continúe ignorando todo lo que está ocurriendo. Se modifica la carga sémica del texto, aunque el significado puede pasar por cercano al del TO en sentido estricto. A cambio de estas supresiones, se integra el contenido de la *scène VII* del *acte IV*, no como acción construida mediante el diálogo, sino como parte del monólogo, de manera que se trata esta situación como sucedida fuera de escena y, por lo tanto, desde el punto de vista de Lorenzo, lo que implica también emplear el registro habitual del protagonista: las marcas de ironía, la crudeza y los recursos poéticos propios del personaje.

Por lo tanto, aunque en el TMC también encontramos las digresiones en el discurso propias de una imitación del pensamiento caótico, estas no se desvían en ningún momento de las reflexiones sobre su plan, sino que giran por completo en torno al asesinato que se dispone a cometer: los pasos que le quedan por dar, la posibilidad de que algo salga mal, la anticipación del momento y, espaciados a lo largo de la tirada, reflexiones sobre las respuestas que ha recibido por parte de los republicanos ante sus avisos. Se puede decir que, mientras que en el monólogo del TO se perciben ocasionales destellos del Lorenzino bondadoso que el protagonista fue (el que se preocupaba por su madre, el que apreciaba la pureza y la sencillez), que se entremezclan con la frialdad calculadora del cínico rufián en que se ha convertido, en el TMC solo encontramos a ese Lorenzaccio cuya única buena acción que puede acometer todavía es el asesinato de un tirano del que, además, está enamorado.

No podemos dejar de hablar de la adaptación del momento del aviso a los republicanos, que en el TO constituye la *scène VII* del *acte IV* y se ha desplazado en el TMC, en el que se ha recontextualizado por completo, tal y como también hemos expuesto en la Tabla 10: como sucediera con la tirada de Lorenzo en la traducción de Jurado de la Parra, ha pasado de ser un diálogo a ser un monólogo. En esta escena del TO, Lorenzo ya solo se lamenta de cómo esa pasada advertencia va a ser desoída. En el TMC, en cambio, Amestoy no solo absorbe en el monólogo el contenido de la *scène VII* del *acte IV*, sino que, además, aprovecha la necesidad de recontextualizarlo para rescatar algunos de los elementos suprimidos y añadir carga sémica a otros que se han conservado. Al haberse suprimido el personaje de Alamanno y todas las intervenciones de Corsini junto a Lorenzo (que en la versión de Amestoy aparece solamente como elemento textual, mencionado por otros personajes en sus diálogos, de manera que el episodio del caballo no se ha trasladado en el TMC), estos dos personajes han sido sustituidos en esta escena por Altoviti y Ruccellai (que, a pesar de no haber tenido ninguna intervención, sí ha aparecido en escena, presentado por los Estudiantes que observaban desde fuera el baile de bodas de los Nasi), junto con toda la carga sémica que estos personajes han acumulado a lo largo de la obra. Recordemos que Altoviti visitó a Lorenzo para pedirle que se declarase abiertamente como republicano y fue nombrado embajador de Roma contra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su voluntad por el mismo Duque. Su aparición en este momento de la obra viene a convertirlo en un paradigma de la actitud hipócrita y fanfarrona de los republicanos florentinos (cuando los papeles se invierten, y es Lorenzo quien le pide a él que actúe como republicano en lugar de partir para Roma —aquí vemos un nuevo sutil encuentro del pasado con el presente: Lorenzo le está pidiendo a su tío que deje de soñar con el glorioso pasado y se atreva a construir un futuro a partir del presente que él mismo va a crear—, este lo insulta y lo maldice). Lo mismo sucede con el personaje de Pazzi: en el TMC desaparece por completo toda referencia a la asistencia asidua de Pierre a las reuniones en casa de los Pazzi —que, en el TO, llegan incluso a ser sujeto de una fuerte discusión entre padre e hijo (la pasión juvenil y la reflexión de la vejez, la acción pura y la pura ideología), en la que el primero reprocha al segundo que en esas reuniones se está frivolizando la idea de la revolución: "[d]es projets que la Providence elle-même regarde en silence et avec terreur, et qu'elle laisse achever à l'homme, sans oser y toucher! Vous parlez de tout cela en faisant des armes et en buvant un verre de vin d'Espagne, comme s'il s'agissait d'un cheval ou d'une mascarade!" (Musset, 1990: 191)—, pero Amestoy recupera tanto el concepto como los términos empleados en el TO por Philippe Strozzi para introducirlos en este monólogo. También podemos ver que se retoma, ahora asociándolo a la inacción de los republicanos, el insulto a Sire Mauricio en la escena tercera de la primera parte, esta vez desvelando claramente su carga sexual, es decir, el cuello corto y las manos peludas como rasgos asociados a la impotencia. El uso de esta palabra en concreto también remite, gracias a su pluralidad de significados, a la imposibilidad de actuar contra la tiranía por parte de los republicanos (entre los que está su propio tío), aun cuando supuestamente lo desean, y de llevar a cabo sus propios proyectos[186]. En ese mismo sentido, Lorenzo se refiere a sí mismo empleando irónicamente los calificativos que usualmente se le dedican en la corte, asociados a su labor como esbirro ("Lorenzaccio", "rufián") y seductor por cuenta ajena ("alcahueta"), pero también a su "labor" secundaria como favorito del Duque, es decir, a su más o menos soterrada ambigüedad sexual ("chismosa"[187], una actitud considerada como vicio y atribuida habitualmente a mujeres; "mujerzuela"[188], "corredera"[189], "pajalarga" —calificativo despectivo que aludiría, posiblemente, a su aspecto enfermizo y andrógino—), y retoma diálogos del momento en que se despojó de su máscara ante Felipe Strozzi ("¡Honraréis mi crimen!", "Yo seré el que suba la espada ensangrentada a la tribuna, entre vuestros aplausos", "No correréis en el Coliseo. El Coliseo es mío. Como la llamada del ángel. Y los cien ducados de Felipe", —en alusión a la apuesta con el anciano Strozzi,

[186] "1. f. Falta de poder para hacer algo", "2. f. Imposibilidad en el varón para realizar el coito", "3. f. Incapacidad de engendrar o concebir" (*DLE*, 2020: "Impotencia").

[187] "1. adj. Que chismea o es dado a chismear. U. t. c. s." (*DLE*, 2020: "Chismoso, sa"); "1. intr. coloq. Hablar con indiscreción o malicia de alguien o de sus asuntos", "2. tr. coloq. Contar algo con indiscreción o malicia" (*DLE*, 2020: "Chismear").

[188] "1. f. Mujer de poca estimación", "2. f. Mujer perdida, de mala vida" (*DLE*, 2020: "Mujerzuela").

[189] "11. f. alcahueta (‖ mujer que concierta una relación amorosa)" (*DLE*, 2020: "Corredero, ra").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que está seguro de ganar, puesto que ya está comprobando que tenía razón al pensar que los republicanos iban a ignorar la oportunidad que él iba a ofrecerles—), lo que invita a pensar que el texto expresa una soterrada sensación de triunfo: Lorenzaccio, el "hombre sin espada", será quien, precisamente, acabe haciendo lo que todos los hipócritas florentinos, que se precian de republicanos y se burlan del afeminamiento del protagonista, no se atreven ni a imaginar (puesto que, cuando va a avisarlos de lo que va a hacer, lo consideran una broma o lo tachan de loco).

Igualmente, una vez más, tanto en el TO como en el TMC, se retoma el *letimotiv* de la "noche de bodas". Aunque en ambos textos nos encontramos con un Lorenzo impaciente por cometer su crimen, el Lorenzo de Musset se muestra bastante más preocupado por la posibilidad de fracasar que el de Amestoy, ya que muchas de las vueltas que da sobre su plan se manifiestan como orientadas a tranquilizarse a sí mismo —"Oh! mon Dieu, oui, pur caprice de jeune fille; et quel motif de croire à ce meurtre? — Cela pourra les étonner, même Philippe", "Sang de Christ! On se mettra demain aux fenêtres. Pourvu qu'il n'ait pas imaginé quelque cuirasse nouvelle, quelque cotte de mailles" (Musset, 1990: 231). En cambio, el Lorenzo del TMC está mucho más seguro de su plan, al que se refiere empleando reiteradamente alusiones bíblicas rescatadas de otro fragmento eliminado de otro de los monólogos de la obra —el de la cita con Scoronconcolo en la *scène III* del *acte IV*, que en el TMC se reduce a una tirada mucho más corta ("Entramos los dos. Mejor si está de espaldas. Voy derecho a él. ¡Mi brazo es el brazo de Dios!", "Ya se escucha el arpa del arcángel. ¡Préstame tu espada de fuego!")—, con los que, una vez más, retoma los elementos sémicos empleados en la tirada en la que el personaje le habla a Felipe de su juramento en el Coliseo. Respecto al tema de la "noche de bodas", Amestoy abunda en él de manera mucho más explícita y sensual que Musset: donde Musset dice "Mettez vos gants neufs, un plus bel habit que cela," y "Faites-vous beau, la mariée est belle", Amestoy habla de "vestido de gasas", "guantes de encaje" y de perfumar "[tus] cabellos con esencia de nardos" (otra alusión bíblica, aunque mucho más sutil, puesto que el perfume de los nardos se asocia en varios lugares de la Biblia con el acto de acicalarse, además de con el lujo, por ser particularmente caro), e introduce descripciones de la suavidad y el aroma del lecho de bodas: "Pasad vuestros diestros y suaves dedos sobre la seda blanca de las cortinas, de las almohadas y de las sábanas. Sentid su calor, el aroma encelado de vuestra noche de bodas. Noche de azahar y rocío, de rosas y sangre". Estos últimos cuatro elementos encierran en sí mismos toda una serie de metáforas y connotaciones: el azahar se asocia tradicionalmente con la virginidad femenina y solía ser parte del traje de bodas de la novia, tradicionalmente en forma de corona; el rocío, además de poseer también connotaciones de pureza, vincula una vez más este monólogo de Lorenzo con la confesión a Felipe Strozzi y con el momento en que pronunció su juramento de asesinar a uno de los tiranos de su patria (el momento en que se "comprometió" con Alejandro), cuando "[alcé] los brazos húmedos de rocío al cielo" (Musset, 1982: 37); las rosas, de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tacto sedoso, color rojo y dotadas de espinas, son flores asociadas al amor, tanto en sus facetas constructivas como destructivas, pero también se emplean habitualmente como metáfora para aludir a la sangre derramada; incluso la alusión a la sangre puede tener un doble sentido, puesto que la superstición tradicional mantiene que las mujeres sangran al mantener su primera relación sexual con penetración, de manera que Lorenzo puede estar refiriéndose metafóricamente al asesinato del Duque como una suerte de desfloramiento (se retoma de esta manera el elemento de la espada como símbolo fálico). Amestoy recurre, en un momento dado, al estilo y los recursos empleados en el *Cantar de los Cantares*, extenso himeneo integrado en la Biblia y atribuido al rey Salomón ("Abre tu boca, hermana, para que tu lengua sienta la miel del amado"); pero también se refiere a los pasajes de los Evangelios en los que habla de la traición de Judas a Jesús, a quien entregó a cambio de treinta monedas de plata ("Compro mi sombra por cien ducados"). El lenguaje de Lorenzo acaba por volverse mucho más explícito hacia el final del monólogo ("Dame tus nalgas, duque, que voy a besar tus labios", como en las últimas frases, "Ponte muy bello, que la novia es muy bella. Pero permíteme que te lo diga al oído, guárdate de su puñalito", líneas traducidas literalmente desde el TO).

El TMC, por lo tanto, posee una carga erótica mucho más marcada que el TO, construida mediante reinterpretaciones del texto y añadidos personales de Amestoy, que vienen a equilibrar las diferentes supresiones que se han realizado en estos monólogos, pero también a concretizar el texto según su proyecto.

Este proceso se percibe aún con más claridad al confrontarse entre sí las tres traducciones al español, tal y como exponemos en la Tabla 26 (Anexo 2.4.11).

Como se puede observar, el TMA es el único texto que se ajusta a la distribución del TO, al consagrar a este monólogo de Lorenzo una escena completa, que tiene lugar en una plaza de Florencia y termina con la salida del personaje para ir a buscar al Duque. El TMB y el TMC, por el contrario, tienen en común el hecho de unir en un solo monólogo los dos monólogos reflexivos de Lorenzo del *acte IV*: el que sigue a la conversación con Catalina (en el que reflexiona sobre la corrupción de la humanidad) y el que precede al asesinato del Duque (en el que se prepara, de alguna manera, para el final de su misión). Estas decisiones respecto a la distribución del texto han condicionado, a su vez, tanto el texto en sí mismo como el espacio de la acción. En el TMA, como en el TO, el cambio de escena y de contexto incita a pensar en un cambio de escenario, de manera que, aunque también se incluyen unas didascalias en las que se explicitan el lugar de la acción y los movimientos escénicos del personaje, el texto basta para que el lector/espectador pueda evocar el espacio. En el TMC, como ya hemos comentado, la acción se reparte entre dos espacios, la habitación de Lorenzo y la plaza, a lo que se debe sumar que se trata de un texto editado a partir de una puesta en escena no figurativa, de manera que nos encontramos en una situación

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

diametralmente opuesta a la del TMA: en este caso, las didascalias no son suficientes para ubicar la acción (puesto que el espectador de la obra no tuvo acceso a ellas), y se hace fundamental que la salida de Lorenzo a la calle se construya gracias al texto y los movimientos en escena del personaje. No obstante, esta ubicación de parte de la escena en el exterior hace que el TMC tenga algunos puntos en común con el TMA: la posibilidad de Lorenzo de moverse por el espacio hace pertinente, e incluso necesario, que el personaje se mueva para ocupar todo el escenario, lo que a su vez hace pertinentes tanto la expresión caótica de sus pensamientos como las sospechas del Cardenal (en el TMA; de Sire Mauricio en el TMC), que ha podido observar a Lorenzo durante su abstracción. Aunque solo el Lorenzo del TMA se sienta a descansar mientras observa la construcción de un crucifijo, elemento ausente del TMC, tanto el de Santerbás como el de Amestoy deambulan erráticamente por la plaza mientras esperan, observando el reloj de vez en cuando, y acaban saltando por las piedras. Este último elemento desaparece por completo del TMB, en el que las sospechas sobre el plan de Lorenzo, de las que el propio Duque le hablará durante su encuentro, están justificadas por un aviso de Sire Mauricio anterior al asesinato de Luisa y por una referencia vaga, introducida en el monólogo, al aviso a los republicanos (que será detallada, como ya hemos comentado anteriormente, en el cuadro epilogal), en las que no se menciona en absoluto que el Cardenal esté relacionado con ellas; del mismo modo que no se menciona en el cuadro epilogal que él haya sido el promotor directo de la coronación de Cosme como sucesor de Alejandro: el personaje del Cardenal, que tanto peso posee en el TO y el TMA, así como, aunque inesperadamente y de manera más sutil, en el TMC, desaparece por completo del TMB al cerrarse la intriga de los Cibo; de ahí que el final que se precipita sobre Lorenzo en el cuadro epilogal se presente como un evento sin causante verdaderamente definido, puramente fatídico.

El TMB es el único texto en el que este evento se desarrolla en un espacio de interiores con decorado figurativo (la habitación de Lorenzo, descrita profusamente en la didascalia que encabeza el cuadro primero del Acto cuarto). Esta puesta en escena no solo limita los movimientos del personaje, sino que, además, no exige de la presencia de unas didascalias o de una utilización específica del presente de representación para reconstruir la acción: el Lorenzo de Jurado de la Parra no se mueve por el escenario con la misma libertad que los de las otras versiones del texto, porque el contexto en que se sitúa le exige recogimiento. De hecho, hasta el discurrir de sus pensamientos es más contenido: este Lorenzo también va pasando de un pensamiento a otro a lo largo de su "monólogo interno", pero lo hace de manera ordenada. Está reflexionando sobre el peligro que corre Catalina y eso lo lleva a pensar en el Duque y en qué estará haciendo en ese momento. Entonces, sale la luna, y esto lo lleva a pensar en lo que ocurrirá al día siguiente y, por lo tanto, en la inacción de los republicanos. Mientras discurre al respecto, ve luces en la iglesia por la ventana y se asoma a ver qué puede ser: son un grupo de personas colocando un crucifijo, cuando

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los observa trabajar, fantasea con que la figura pudiera cobrar vida y estrangularlos. Entonces, suena la campana y Lorenzo empieza a planificar los últimos detalles del asesinato y a reflexionar sobre ellos, hasta que ve por la ventana cómo el Duque se acerca. En esos últimos momentos, justo antes de que llegue, se plantea beber para prepararse y, finalmente, piensa en cómo reaccionará su madre ante toda esa situación, con lo que retoma, fugazmente, la conversación que había estado manteniendo con Catalina (que había ido a su aposento para avisarle de que su madre estaba enferma). Es un monólogo circular, desgranado ordenadamente apoyándose en unos elementos externos que van llegando hasta el protagonista, tal como ya hemos comentado anteriormente respecto a los demás eventos que tienen lugar en este primer cuadro del acto cuarto del TMB, Lorenzo está en el interior de su habitación esperando a que los eventos tengan lugar para intervenir en ellos, y estos se acercan físicamente a él en lugar de ser él quien los provoca o desencadena.

No obstante, a pesar de sus diferencias en la distribución del texto, existen más similitudes entre el contenido del TMA y el TMB, la ODT1 y la ODT3, que entre el TMB y el TMC, las dos traducciones para la escena. Aunque el TMA no ha fusionado en uno solo los dos monólogos de Lorenzo y, por lo tanto, las reflexiones posteriores a la conversación con Catalina forman parte de la escena III en lugar de estar incluidas en la escena IX, se han trasladado algunos fragmentos cortos más de ese monólogo al TMB, de manera que se introducen claramente tanto la referencia a la capacidad corruptora del protagonista como la alusión al cariz protector que ha adquirido su misión (Lorenzo ya no solo quiere cumplir su juramento, sino también evitar que el Duque acose a Catalina). De hecho, podemos ver que incluso se ha explicitado claramente este concepto en dos breves añadidos a las líneas de Lorenzo, plenamente compatibles tanto con el personaje como con el contexto de la conversación: el protagonista no solo le ordena a Catalina que lo deje a solas, sino que acaba haciendo explícito su verdadero propósito al ordenarle que no lo escuche y, luego, suplicarle que se marche (“¡Por lo que más quieras, vete!”). No obstante, Jurado de la Parra opta por eliminar completamente del texto la posibilidad de que Catalina acabe sucumbiendo ante el acoso del Duque: su Lorenzo no teme que corra la misma suerte que la Marquesa Cibo, pero sí que sufra el mismo destino que Luisa Strozzi. En el TMB, Catalina es una joven absolutamente incorruptible. En cambio, en el TMC, vemos que la afirmación que Lorenzo emite en el TO y el TMA (afirmación que convierte sus palabras en la mera constatación de un hecho, lo que implica una fuerte carga fatídica: el personaje de Catalina carece de capacidad de control sobre la situación en la que se encuentra, así que su suerte está enteramente en manos de Lorenzo) se ha convertido en una pregunta retórica, un recurso que transforma el concepto de la fatalidad en una mera posibilidad: el Lorenzo de Amestoy sí duda, abiertamente, de la incorruptibilidad Catalina. Estas diferencias de la percepción de la joven doncella están relacionadas con el proceso de adaptación del texto a sus diferentes públicos: el TMA, en tanto traducción neoliteraria, conserva el fondo pesimista y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desengañado de la *maladie du siècle*, entre cuyas características literarias se encuentra la decadencia de los tópicos románticos (las doncellas castas pueden acabar por dejar de serlo), de manera que Caterina es una víctima, pero no es incorruptible; mientras que en el TMB, destinado a un público moralmente conservador, es imperativo que el tópico romántico se mantenga y la doncella casta ni siquiera contemple la posibilidad de renunciar a su honor aun para salvar su propia vida. Finalmente, en el TMC, destinado a un público más cercano al de nuestros días, desaparece por completo la figura del protector varón, por lo que la doncella casta, pese a estar atrapada por el destino, puede elegir por sí misma entre su honor y su vida; lo cual implica también que el cínico Lorenzo pueda tener dudas al respecto.

Otro de los elementos en común entre el TMA y el TMB es el de la construcción del crucifijo, ausente del TMC, pero presente en los otros dos, aunque planteado de manera diferente. En el TMA, como en el TO, Lorenzo contempla cómo se construye el crucifijo desde uno de los bancos de la plaza, en el que las didascalias explicitan que se sienta. Sin embargo, no aparece ninguna didascalia en la que se mencione este evento, que Lorenzo construye en presente de representación, de modo que, teniendo en cuenta que Musset sí ha descrito las entradas y salidas de escena de otros personajes, cabe suponer que este evento, a pesar de que Lorenzo lo está contemplando, tiene lugar fuera de la escena. En el TMB, la construcción de este evento como un suceso ocurrido fuera de escena contemplado desde dentro del escenario resulta mucho menos ambigua, puesto que queda plenamente justificada como un suceso que Lorenzo contempla desde la ventana de su propia habitación. Resulta interesante para nuestro análisis reparar en las traducciones que Santerbás y Jurado de la Parra le han dado el adjetivo *courageux*[190], aplicado a los hombres que están trabajando las piedras de la plaza. Santerbás ha optado por traducirlo como "hábil"[191], y se adhiere al sentido de una de las posibles interpretaciones del término para ofrecer una traducción que resulta compatible con el contexto; así, podemos considerar que se trata de una traducción adecuada. En cambio, Jurado de la Parra ha optado por traducir el término como "valiente"[192], cuya polisemia en castellano le da una interesante ambigüedad, sobre todo teniendo en cuenta las palabras que lo siguen, que contrastan la vitalidad y el movimiento de los hombres que están trabajando con la inmovilidad del Cristo crucificado de mármol que están construyendo: el Lorenzo del TMB puede estar comentando, al mismo tiempo, la habilidad con que los obreros trabajan las piedras y la hipocresía que comporta en ellos el estar elaborando un crucifijo con un material muerto que sí pueden manipular, mientras se dejan derrotar por la tiranía viva encarnada en

[190] "1. Qui a du courage, de la fermeté, de l'ardeur, de l'énergie au travail ; brave" (*Larousse*, s. d.: "Courageux, courageuse").

[191] "1. adj. Capaz de realizar con éxito una tarea manual", "2. adj. Dotado del talento para actuar adecuadamente o lograr su objetivo", "4. adj. Apto o adecuado para algo" (*DLE*, 2020: "Hábil").

[192] "2. adj. Dicho de una persona: Capaz de acometer una empresa arriesgada a pesar del peligro y el posible temor que suscita. U. t. c. s.", "3. adj. Eficaz y activo en su línea, física o moralmente" (*DLE, 2020*: "Valiente").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Alejandro de Médicis, a quien no se atreven a enfrentarse (actuando, como el mismo Lorenzo dice poco antes, como "famosos matadores de cuerpos muertos"). Podemos considerar, por lo tanto, que ambas soluciones resultan adecuadas, pese a ser diferentes. Sucede lo mismo con el lamento de Lorenzo por la muerte de Luisa Strozzi, también ausente del TMC, en el que Musset emplea una expresión consagrada en francés sin equivalente en castellano, "*belle comme le jour*"[193], por lo que constituye un problema de traducción. En este caso, tanto Jurado de la Parra como Santerbás recurren a construcciones más o menos propias. La solución propuesta en el TMA busca adherirse al sentido del TO, de manera que ha elaborado un símil basándose en los significados de la palabra *jour* en francés, que, en este contexto, no es equivalente tanto a "día"[194] como a "luz"[195], que sí incluye todos los significados denotativos y connotativos pertinentes; de manera que ambos términos asociados acogen de manera unívoca el contenido del TO. En cambio, Jurado de la Parra recurre a un término que, además de estar asociado metafóricamente a la "luz" del "día", posee una acepción asociada a la belleza, "aurora"[196], solución que, además, resulta bastante idiomática por su concisión. Se trata, por lo tanto, de dos opciones adecuadas a los proyectos de traducción de sus respectivos textos.

Finalmente, no podemos dejar de comentar algunos elementos concretos que, por su carga sémica y el tratamiento que se les ha dado, resultan de especial interés para analizar los recursos estilísticos empleados en este monólogo. De entrada, cabe decir que el TMA cae en el calco en varias ocasiones —al traducir la construcción "*venir (à quelqu'un) une idée*" como "venir (a alguien) una idea", o al traducir "*prendre (quelqu'un) à la gorge*" como "agarrar(se) a la garganta (de alguien)"—, por lo que el texto en castellano pierde idiomaticidad y fluidez. Tanto en el TMB como en el TMC se han ofrecido soluciones diferentes para estas expresiones. Jurado de la Parra, en lugar de presentar la situación como una posibilidad mediante una frase completa, la convierte en una certeza al traducir el verbo *dire* en infinitivo por "preguntar" en futuro de indicativo ("Y luego me preguntará al entrar"), con un resultado particularmente adecuado a la puesta en escena por su claridad e idiomaticidad. Amestoy decide eliminar por completo la frase y limitarse a evocar directamente lo que Lorenzo considera que podría preguntarle el Duque, por lo que deposita esa

[193] "1. Clarté produite sur la Terre par la lumière du Soleil", "2. Cette clarté en tant qu'elle pénètre, se répand dans un espace donné et permet de voir les objets", "4. Intervalle de temps compris entre le lever et le coucher du soleil en un lieu donné de la Terre, d'une autre planète, ou d'un satellite naturel du système solaire", " Beau comme le jour, très beau, très élégant" (*Larousse*, s. d.: "Jour").

[194] "1. m. Período de 24 horas, que corresponde aproximadamente al tiempo en que la Tierra da una vuelta completa sobre su eje", "4. m. Período de tiempo comprendido entre el amanecer y el ocaso, durante el cual hay claridad solar" (*DLE*, 2020: "Día").

[195] "1. f. Agente físico que hace visibles los objetos", "2. f. Claridad que irradian los cuerpos en combustión, ignición o incandescencia", "7. f. día (‖ período de tiempo entre el amanecer y el ocaso)" (*DLE*, 2020: "Luz").

[196] "1. f. Luz sonrosada que precede inmediatamente a la salida del sol", "3. f. Hermosura del rostro, y, por ext., el rostro sonrosado" (*DLE*, 2020: "Aurora").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

carga sémica en concreto en el tono de voz y los movimientos escénicos del actor, solución que no solo resulta adecuada para la puesta en escena, sino que se ajusta al carácter caótico y espontáneo del resto del monólogo. En cuanto a la solución propuesta en el TMB para "*prendre à la gorge*", "echar los brazos al cuello", es una expresión de uso común en el sur de España para referirse al gesto de abrazar a alguien, pero el traductor realiza un añadido para matizar su contenido y acercarlo al del TO, "estrangulándoles", lo que le da a la imagen una carga sémica singular: el gesto de amor se convierte en un acto violento. El Lorenzo de Jurado de la Parra fantasea con que Cristo, en lugar de perdonar, se defienda de quienes lo están clavando, con que esa misericordia divina, esa virtud impotente, se convierta en venganza contra la hipocresía. Es, por lo tanto, una solución que, además de ser muy idiomática, profundiza y enriquece el texto por su elevada carga sémica y concisión, por lo que se adhiere plenamente al proyecto de traducción del TMB.

Otro elemento que resulta de interés para nosotras respecto al TMA es la traducción del término *mignon* como "muchacho", esta vez acompañándolo del adjetivo "querido" en una de sus menciones. Al carecer ese sustantivo de la carga afectiva que posee el término empleado por Musset, no se conserva el sentido el TO, aunque lo acompañe del adjetivo "querido", además, la carga irónica de la expresión, que viene precisamente del contraste entre lo que se está diciendo y el contenido general del texto (Lorenzo está aplicando un término afectivo a un personaje al que desea destruir), queda muy mitigada. En cambio, en esta ocasión en concreto, la propuesta que encontramos en el TMC es "novio mío", una solución que no solo conserva la carga afectiva de la palabra *mignon* y, por lo tanto, la ironía presente en el TO, sino que también sostiene la alegoría de la "noche de bodas" de Lorenzo[197], por lo que resulta, en este contexto, más adecuada y acorde con el proyecto de traducción del TMC que la propuesta de Santerbás con el del TMA. De manera similar, Santerbás traduce *belle*[198] por su sinónimo aproximado "guapa"[199], a pesar de existir en castellano un equivalente más cercano, "bella"[200], solución con la que anula el recurso estilístico mussetiano, consistente en emplear en la misma frase varios derivados de la misma palabra. Esto implica una ruptura del equilibrio entre contenido y forma de manera injustificada en el TMA; mientras que, en el TMC, el otro texto en el que se traduce esta frase, Amestoy consigue traducir tanto el sentido del TO como la reiteración empleada por Musset, por lo que se adhiere más a su proyecto de traducción que Santerbás.

Sucede lo mismo con elementos más complejos, que implican el tratamiento de más de un término. Por ejemplo, con el tratamiento que Santerbás le ha dado a la expresión "*bouts de*

[197] "2. m. y f. Persona que va a casarse o acaba de casarse" (*DLE, 2020*: "Novio, a").

[198] "1. Qui suscite un plaisir esthétique d'ordre visuel ou auditif", "2. Qui suscite un sentiment admiratif par sa supériorité intellectuelle, morale ou physique" (*Larousse*, s. d.: "Beau, belle").

[199] "1. adj. Bien parecido" (*DLE, 2020*: "Guapo, pa").

[200] "1. adj. Que, por la perfección de sus formas, complace a la vista o al oído y, por ext., al espíritu", "2. adj. Bueno, excelente" (*DLE, 2020*: "Bello, lla").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ferraille", seguida de cerca por "*la main sale d'un armurier*", con las que Lorenzo se refiere a una hipotética cota de malla. En francés, la referencia posee una triple carga peyorativa: el hecho de que Lorenzo se refiera a ella como "*maudite invention*", el hecho de que se refiera al material con que está fabricada como *ferraille*[201], reforzada por el sustantivo al que acompaña, *bout*[202], así como el hecho de que la mano que la ha tejido esté *sale*. La solución propuesta por Santerbás para el TMA, en la que la palabra *bout* se interpreta como un término marinero[203], en lugar de como el término equivalente en castellano a las otras dos acepciones pertinentes, "pedazo"[204], además de quedar traducido el término *ferraille* como "hierro", término genérico con una carga sémica neutra, en lugar de como su equivalente castellano más próximo, "chatarra"[205], no solo no se ajusta al sentido del TO, sino que elimina por completo la carga peyorativa de la expresión y, con ella, parte de la riqueza del texto mussetiano. Además, relaciona el adjetivo *sale* con el armero en sí mismo, en lugar de con su *main*, de manera que la carga peyorativa de la referencia completa recae más en el armero que en la cota de malla, al contrario de lo que sucede en el TO, que pone distancia explícitamente entre el adjetivo *sale* y el sustantivo *armurier*: según Musset, no es el armero el que está sucio, sino su mano. Teniendo en cuenta el empleo del sustantivo "cuerda", sí consideramos particularmente acertada la traducción de "*croisés les uns sur les autres*" como el verbo "entretejer"[206], que contribuye a sostener el símil adecuadamente, además de a aligerar el texto, por lo que permite que la expresión tenga un sentido completo y la lectura sea ágil. Las soluciones del TMB y el TMC son, en cierto sentido, opuestas a la aportada por Santerbás. Amestoy, en el TMC, ha suprimido la referencia completa, puesto que resulta redundante, además de desviarse del resto de la reflexión, enfocada por completo a la planificación del asesinato. En cambio, Jurado de la Parra ha optado por reducir la carga peyorativa de la referencia: para su Lorenzaccio, la cota de malla sigue siendo una "maldita invención", pero se refiere a ella sin signos de exclamación; no está hecha de "pedazos de chatarra", sino que es una "tela de hierro", y la mano sucia que la teje pertenece a un "armero ingenioso", noción ausente del TO. Esta estrategia obedece al proyecto de traducción del TMB, consistente, en gran medida, en suavizar el lenguaje empleado por los personajes.

---

[201] "1. Débris de pièces en fer, en fonte ou en acier ; pièce de métal hors d'usage" (*Larousse*, s. d.: "Ferraille").

[202] "4. Morceau, fragment de quelque chose", "5. Quelque chose de court, de petit, d'incomplet" (*Larousse*, s. d.: "Bout").

[203] "9. Marine. Cordage" (*Larousse*, s. d.: "Bout"); "1. Nom générique des cordes, des câbles, des filins, etc., employés au gréement des navires et à la manœuvre d'engins quelconques" (*Larousse*, s. d.: "Cordage").

[204] "1. m. Parte o porción de algo separada del todo", "2. m. Cualquier parte de un todo físico o moral" (*DLE*, 2020: "Pedazo").

[205] "1. f. Escoria que deja el mineral de hierro", "2. f. Conjunto de trozos de metal viejo o de desecho, especialmente de hierro" (*DLE*, 2020: "Chatarra").

[206] "2. tr. Trabar y enlazar algo con otra cosa" (*DLE*, 2020: "Entretejer").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

También destaca en especial el tratamiento dado a un pasaje concreto, que ha sido reducido y desplazado en el TMB, para incluirse en el monólogo que el protagonista pronuncia justo antes de que Catalina venga a anunciarle que su madre está enferma, en esa misma escena, y completamente suprimido del TMC: el momento en que Lorenzo, justo después de sentarse en el banco de la plaza, se conduele con Filippo Strozzi por la muerte de Luisa. En el TMA (y el TO), ese pensamiento lo lleva, además, a recordar su juventud apacible en Cafaggiuolo, uno de los momentos en el que se entrevé a Lorenzino de Médicis bajo la máscara de Lorenzaccio. Posee, por lo tanto, una gran carga sémica: el recuerdo de Luisa Strozzi mientras trabajaba en sus labores bajo un castaño, a la que equipara en su laboriosidad con una joven criada a la que conoció en su juventud, implica el recuerdo de un pasado de estudiante, en el que disfrutaba de la tranquilidad y la sencillez de la vida rural y su relación con las mujeres no consistía en seducirlas y corromperlas. En lo que respecta al TMB y el TMC, se puede considerar que la construcción de sus respectivos monólogos justifica la supresión del pasaje: el TMB es un monólogo ordenado y la digresión que se produciría al incluir este elemento implicaría una ruptura con la lógica interna de la construcción de la acción, razón por la cual el breve lamento por la muerte de Luisa se ha trasladado al monólogo anterior, en el que resultaba más pertinente, ya que es precisamente este pensamiento el que lleva al protagonista a acordarse de Catalina justo antes de que ella venga a anunciarle la enfermedad de su madre; de la misma manera que resultaría incongruente según el entramado sémico del TMC, que está construido, al mismo tiempo, como un recordatorio del juramento que se dispone a cumplir y una anticipación del asesinato que se dispone a cometer, así como de las repercusiones que este tendrá. El Lorenzo de Jurado de la Parra no tiene espacio en ese momento para rememorar su paraíso perdido, y el de Amestoy está demasiado ocupado pensando en cómo deshacerse de la que ahora es su carga como para recordar una época en la que no la tenía.

4.2. Segundo acto, séptima escena: La reunión de los Ocho

En esta escena, vemos cómo Sire Mauricio traslada al consejo de los Ocho, el órgano autorizado para nombrar a los gobernantes de Florencia, la noticia del asesinato del Duque. Estos, en una reunión de urgencia, barajan varios posibles sucesores, hasta que Corsi les informa de que el cardenal Cibo, hombre de confianza tanto del Papa como del Emperador, ya ha escrito a Cosme de Médicis para pedirle que acuda a Florencia. Así pues, ignoran el voto republicano de Ruccellai, que se abstiene a modo de protesta, mientras los miembros restantes votan por hacer venir a Cosme para convertirlo en el nuevo Duque.

Se trata de una escena de gran interés y peso en el contenido de la obra, puesto que la descripción aportada por las fuentes históricas contemporáneas de Musset (Tureau-Dangin, 1888)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de las reuniones urgentes del parlamento tras el exilio de Carlos X para intentar colmar cuanto antes el vacío de poder, que resultaron en el nombramiento de Louis-Philippe d'Orléans como "rey de los franceses", es muy similar a la situación que Musset plantea en esta escena: exiliado —asesinado— el monarca —Duque—, el parlamento —los Ocho— debate la mejor manera de evitar que se acabe instaurando una república en Francia —Florencia— que los enemiste con el resto de Europa —el Emperador y el Papa—, y un redactor del periódico *National* llamado Thiers —el Cardenal— propone una solución perfecta: cambiar de monarca sin abolir la monarquía, para lo cual propone, sin haber consultado ni siquiera al candidato, al duque de Orléans —Cosme de Médicis—. El periodista difunde y populariza la idea en su periódico, de manera que ya cuenta con muchos partidarios burgueses, cuando es acogida favorablemente por el parlamento. Luego, el mismo Thiers va a buscar a Louis-Philippe d'Orléans para obtener su consentimiento y hacerlo ir a Paris con total celeridad con el título creado *ad hoc* de "teniente general del reino" —"gouverneur de la république florentine" (Musset, 1990: 239)—, lo que les permitiría coronarlo rey legalmente.

El análisis inmanente no nos aporta mucha más información, aparte de revelarnos el papel del Cardenal, al que en esta escena vemos investido de todo su poder: solo entra en escena para pronunciar dos réplicas antes de volver a salir. Una dirigida a los personajes secundarios (representantes del pueblo florentino) —"Oui, messieurs, vous pourrez entrer dans une heure ou deux. Le duc a passé la nuit à une mascarade, et il repose en ce moment!"— y otra dirigida a los Ocho —"*Primo avulso, non deficit alter/Aureus, et simile frondescit virga metallo*" (Musset, 1990: 238)—; pero los diálogos de los demás personajes nos revelan que, en realidad, el verdadero personaje clave de la escena es él, y que sire Maurice y Giomo han pasado a su servicio a la muerte del Duque. Es el único personaje que sabía que Lorenzo iba a asesinar al Duque prácticamente desde el principio (como atestiguan su reacción de incredulidad ante el desmayo de Lorenzo en la *scène IV* del *acte I* y el hecho de que fueran él y sire Maurice quienes, en la *scène X* del *acte IV*, intentaron avisarlo sin que este los tome en serio); consulta solamente al Papa, a quien había escrito la noche anterior, se sobreentiende que justo después de que Alejandro se marchase con Lorenzo —"RUCCELLÄI : Qu'il se fasse donner l'ordre du pape. / VETTORI : C'est ce qu'il a fait; le pape a envoyé l'autorisation par un courrier que le cardinal a fait partir dans la nuit" (Musset, 1990: 239)—, con lo que ha puesto en marcha la maquinaria de reproducción del poder por su cuenta. Además, es el personaje que inventa una justificación para la ausencia del Duque Alexandre, lo que le permitirá ganar tiempo de cara al pueblo, así como el que ha orquestado tanto la elección de Cosme de Médicis como nuevo Duque como la persecución de Lorenzo, puesto que es él quien escribe y manda todas las cartas pertinentes para que se efectúen todos los procedimientos —"GUICCIARDINI : [...] Le cardinal Cibo est enfermé dans le cabinet du duc; c'est à lui seul que les nouvelles arrivent" (Musset, 1990: 237)—, todo ello sin tener en cuenta al Consejo de los Ocho que,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a lo largo de toda la escena, se limita a seguir órdenes suyas. En este momento, el Cardenal es la voz de los verdaderos señores de Florencia, que gobiernan la ciudad mediante su hechura.

Solo uno de los miembros del tribunal se rebela contra esta situación, como Lorenzo había predicho sutilmente en su monólogo de la s*cène IX* del *acte IV*: Palla Ruccellai, que se esfuerza reiteradamente por desenmascarar al Cardenal como hechura del Papa y el Emperador, exponiendo sus verdaderas intenciones, —"Qu'il se fasse duc tout de suite, votre cardinal, cela sera tôt fait" (Musset, 1990: 239)—, se constituye en representante de los republicanos durante la votación, —"Je m'oppose à ce vote formellement, et au nom de tous les citoyens"— y abandona la sala al ser ignorado —"Adieu donc; je m'en lave les mains" (Musset, 1990: 240)—.

Tal y como podemos apreciar en la Tabla 11 (Anexo 2.3.2), la escena puede equipararse parcialmente con la *scène I* del *acte V* del TO, aunque es mucho más corta en el TMC (63 y 37 réplicas, respectivamente). Esto se debe a que varios de los personajes que intervienen en ella han sido suprimidos y, con ellos, una parte del texto: mientras el TO empieza con el caos reinante ante la desaparición del Duque y en él figuran tanto las réplicas de personajes no recurrentes que vienen pidiendo audiencia como los indicios de que el Cardenal ha tomado el control total de la situación, el TMC empieza directamente con el anuncio de sire Mauricio de que el Duque ha sido asesinado.

Al comparar ambos textos, saltan a la vista dos factores claramente diferenciadores. El primero, en el nivel macrotextual, es la gran diferencia de longitud, que ya hemos comentado anteriormente, debida a que gran parte de la escena ha sido suprimida en el TMC. El segundo es que el TMC posee un juego de deícticos diferente y que esto influye en la recepción del mensaje por parte del público.

A grandes rasgos, tanto en el TO como en el TMC se ha pretendido crear una impresión de caos: el Duque está muerto y el vacío de poder debe colmarse cuanto antes para evitar el estallido de la revolución, por lo que se convoca a los Ocho y se los insta a votar por un nuevo Duque que, en realidad, ya está elegido de antemano por el Cardenal. No obstante, en el TO esta impresión se va construyendo lentamente gracias a la interacción entre los personajes: los criados y mensajeros van y vienen, pero no pueden decir nada nuevo, porque el único que está recibiendo toda la información necesaria es el Cardenal, desde el gabinete del mismo Duque, mientras los cortesanos van llegando para solicitar audiencia. Esos personajes secundarios de aparición única (los cortesanos y los mensajeros), sumados a la preocupación creciente de sire Maurice y Valori, construyen lentamente la atmósfera de confusión, hasta el momento en que Giomo le comunica confidencialmente a sire Maurice que el Duque ha sido asesinado, que su cuerpo estaba en los aposentos de Lorenzo y que lo ha escondido temporalmente en la sacristía para evitar que la noticia se haga pública. Es un momento en que la confusión llega a su clímax, pues no paran de llegar cortesanos preguntando por un Duque al que ya se sabe muerto. Poco después llegará el Cardenal y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pondrá orden en la situación. Entonces, los Ocho se reúnen y discuten varios candidatos, antes de que Corsi aparezca para presentarles la candidatura única de Côme como cosa hecha; se desvela así que el Cardenal ha sido quien ha dirigido desde el principio la situación. La única voz discrepante en todo momento para con el Cardenal es Ruccellaï, que se convierte así, no ya solo en representante en el consejo de los republicanos, sino en una representación textual del verdadero republicano: un hombre anciano pero que conserva su pasión juvenil. El concepto de vejez se ha asociado a lo largo de todo el texto a la sabiduría y la debilidad, pero en los casos de los ancianos revolucionarios, como Ruccellaï y como Philippe Strozzi tras las conversaciones con Lorenzo, se observa sobre todo el reverso de la moneda: un anciano, que ya ha perdido más de lo que ha ganado, puede permitirse ser valiente y luchar para recuperar el pasado glorioso de su juventud, —"J'ai soixante-deux ans passés; ainsi vous ne pouvez pas me faire grand mal désormais" (Musset, 1990: 240)—, pero cuenta con la lucidez que le aporta la experiencia, tanto en política como en la vida misma. Si Florencia es la doncella virtuosa y casta, acosada por el tirano cruel y lascivo, el republicano es el padre, anciano pero todavía fuerte, que en su día la creó y ahora vela por ella y lucha para defenderla con todos los medios que tiene a su alcance. Mientras, los hipócritas, los falsos republicanos adaptados a la situación, cual padres irresponsables y acomodados a la sombra del tirano, permitirán que este la expolie a placer, llegando incluso a facilitarle el camino para acceder a ella, luego se limitarán a reunirse unos con otros para añorar el pasado perdido y lamentar juntos su deshonra. De ahí el desprecio patente hacia esta figura que impregna toda la obra.

En cambio, en el TMC no tenemos este efecto de caos ascendente, ya que el texto arranca, directamente, con el anuncio de Giomo a sire Mauricio. Esta supresión puede estar relacionada con dos factores concretos: la reducción de la carga sémica del Cardenal en esta versión y el hecho de que los diálogos posteriores a la confesión de Giomo contienen una información similar a la que aporta el texto suprimido, de manera que la información suprimida se hubiera hecho redundante sin la presencia del Cardenal como gran antagonista en la sombra. La función de este fragmento de texto en concreto en el TO va mucho más allá de construir una atmósfera de confusión en torno a la desaparición del Duque, también viene a mostrar, implícita y explícitamente, quién es en realidad el verdadero señor de Florencia, al ser el Cardenal el único que consigue, más o menos solapadamente (aunque reiteradamente desenmascarado por Ruccellai) apaciguar los ánimos. Si a todo esto le sumamos toda la carga sémica de la intriga de los Cibo, así como los recelos del Cardenal hacia el protagonista a lo largo de toda la obra, culminados con la frase de cierre de la *scène X* del *acte IV*, en la que declara que "la volonté de Dieu se fait malgré les hommes" (Musset, 1990: 234), se nos hace manifiesto que el Cardenal ha sido, desde el mismísimo principio, una representación del auténtico adversario de Lorenzo: la presencia misma del Papa y el Emperador en Florencia. En el TMC, en cambio, la intriga Cibo no existe, así que el Cardenal es una figura mucho menos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

poderosa y sus intervenciones, aunque decisivas, quedan diluidas en el resto de los diálogos: ha sido él quien ha orquestado la elección del nuevo Duque y quien ha organizado unas fiestas populares para mantener al pueblo distraído, pero es sire Mauricio quien dirige estas distracciones y quien idea la estrategia para ganar tiempo de cara a los cortesanos, además de que en ningún momento se hace saber explícitamente que el Cardenal es el único que posee toda la información sobre el asunto, ni se da a entender que ha ordenado a los mensajeros que así sea, como sí sucede en el TO. Por lo tanto, en el TMC, sire Mauricio comparte en cierto modo la carga sémica del Cardenal. No podemos terminar el análisis de la presencia de este personaje en los textos sin comentar el tratamiento que se ha dado en el TMC a los versos en latín citados por el Cardenal a modo de única intervención. En el TO, los versos son pronunciados directamente en latín, sin mayor explicación al respecto, posiblemente debido a que era habitual recibir formación en latín, idioma con el que Musset se desenvolvía bien desde niño, por lo que el público al que estaba dirigida la obra encontraría accesibles los versos pronunciados por el Cardenal. Amestoy opta por traducirlos al castellano y explicita, además, con la reacción de sire Mauricio, que se trata de unos versos de Virgilio, por lo que la traducción de la críptica pero elocuente respuesta del Cardenal, con una carga sémica importante que hubiera estado fuera del alcance de la mayor parte del público español de 1982, así como la explicitación de sire Mauricio en la intervención siguiente, constituyen una solución acorde con la estrategia de traducción con que se ha abordado el TMC.

Otro de los personajes que han sido adaptados cuidadosamente es Valori. Su presencia, ya reducida (tres intervenciones), ha sido reducida aún más (una sola intervención), pero conserva su papel en esta escena. En la *scène I* del *acte V*, vemos al personaje participar con sire Maurice de la confusión que reina en el palacio hasta que Giomo anuncia confidencialmente la muerte del Duque, y luego hace observaciones que remiten a lo desesperado de la situación en la que se encuentran. En el TMC, en cambio, Valori se limita a hacer una pregunta con marcas de ironía (uso del verbo "creer" en una pregunta referida a un personaje ausente), con la que hace saber a sire Mauricio que está convencido de que no basta con mantener al pueblo distraído para evitar que se acabe fraguando una revuelta. Por lo tanto, en ambos fragmentos del texto, Valori se constituye, de alguna manera, en voz interna de los demás personajes: dice en voz alta lo que todos los cortesanos que lo rodean están pensando.

El personaje de Guicciardini interviene solamente en esta escena en el TO y no está incluido explícitamente en la relación de personajes al inicio de la obra, aunque su presencia durante la deliberación de los Ocho induce a pensar que se trata de uno de los miembros del consejo, lo cual explicaría esta ausencia. No obstante, su presencia se reduce a tres intervenciones durante la deliberación de los Ocho, aunque particularmente relevantes, puesto que, en ellas, además de inducirse al lector/espectador a pensar que el Cardenal planea hacerse solapadamente con la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

regencia, se apuntala el personaje de Ruccellai y se pone de manifiesto la reacción del resto del consejo ante su oposición radical. También se nos hace ver que el nuevo Duque elegido, Côme de Médicis, es "le plus diffus et le plus poli des princes", adjetivos que, en estas circunstancias, por venir a matizar la afirmación de que es "le meilleur prince du monde", tienen carga negativa: el adjetivo *diffus*[207], en su polisemia, implicaría al mismo tiempo que Côme es un personaje de personalidad o intenciones poco definidas y que tiende a ser particularmente dado a los discursos bellos y vacíos; precisamente el tipo de actitud de cara a la situación del momento que Musset ha estado criticando con más ferocidad, por boca de Lorenzo, a lo largo de la obra. Ello, sobre todo, al añadírsele el adjetivo *poli*[208], que implica que el personaje evita, ante todo, herir la susceptibilidad de su interlocutor, una actitud bastante cercana a la hipocresía o la cobardía. Si nos ceñimos al paralelismo entre el Côme de Médicis de Musset y el "rey de los franceses" Louis-Philippe d'Orléans, que consiguió evitar una guerra con el resto de Europa a base de diplomacia a cambio de acabar por hacer fracasar la revolución de 1830, podemos considerar que el personaje de Guicciardini viene a insinuar que Côme es un gobernante puramente diplomático, pero que eso no hace, o no basta para hacer, que un gobernante sea verdaderamente bueno. Guicciardini es, por lo tanto, un personaje con una importante carga sémica a pesar de su escasa participación en la obra. Sin embargo, por lo mismo que acabamos de plantear, parte de su función como personaje consiste en vincular sutilmente el texto de Musset con el contexto histórico en que este se escribió. Esto podría justificar que haya sido completamente suprimido en el TMC y que parte de su rol haya sido absorbido por Ruccellai (en su función de miembro crítico del consejo) y por sire Mauricio (en su faceta más conformista).

Desde el momento de la llegada de los Ocho encontramos algunas de las diferencias más notables entre ambos textos. Como podemos ver, una vez más, en la Tabla 11, el texto es bastante similar, excepto por la supresión en el TMC de las intervenciones finales del TO, en las que los Ocho conversan entre sí sobre la idoneidad para el cargo de Côme y se plantean la posibilidad de que lo rechace, además de algunos otros diálogos, así como algunas reinterpretaciones y añadidos. Pero, en el TMC, los roles de los personajes durante la deliberación de los Ocho se mezclan, se vuelven difusos e incluso confusos. Por ejemplo, el personaje de Acciuoli, de una sola intervención en el TO, desaparece en la versión de Amestoy y es aparentemente absorbido por Vettori, pero, en la réplica directa que le da Ruccellai, lo llama Acciuoli. Este error deíctico nos induce a pensar que se produjeron algunos cambios sobre la marcha en el momento de la puesta en escena o que, tal vez, se produjo una errata durante la edición del texto, por lo que nos resulta imposible deducir si realmente

[207] "Qui est répandu largement dans toutes les directions en ayant perdu de sa force, de son éclat, de son intensité", "Qui manque de netteté", "Qui manque de sobriété et de netteté ; prolixe, verbeux" (Larousse, s. d.: "Diffus, diffuse").
[208] "Qui respecte les règles de la politesse, des bienséances" (Larousse, s. d.: "Poli").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el personaje de Acciuoli ha sido absorbido por Vettori. No obstante, Vettori no es llamado por su nombre en ningún momento por ningún personaje, por lo que esta confusión resulta irrelevante de cara a la puesta en escena; puesto que el público de la obra (que no tiene acceso al guion y, por lo tanto, no conoce la identidad de los personajes más allá de los deícticos) no se percatará de esta confusión: identificará a Vettori con "Acciuoli", sin que eso le suponga la menor dificultad para la recepción de la obra a efectos prácticos. No obstante, encontramos también que se le atribuye a sire Mauricio la explicación de Corsi sobre cómo el Cardenal ha conseguido, finalmente, controlar la situación con sus mensajes y las órdenes oportunas, entre ellas la de hacer votar al consejo de los Ocho la elección de Côme como Duque. En este caso en concreto sí nos encontramos con un juego de deícticos incompatible con el correcto desarrollo de la acción, puesto que es imposible que sire Mauricio posea toda esta información y haya recibido las nuevas órdenes, al no haber abandonado la escena en ningún momento ni figurar en las didascalias que haya recibido la información por una vía diferente; el único personaje que puede realizar esas intervenciones es Corsi, quien acaba de entrar a escena para traer el mensaje a los Ocho. En estos casos, sí consideramos que la construcción de la acción es confusa de cara al espectador de la obra, que se encontrará con una ruptura de la lógica de la situación.

También consideramos oportuno analizar el hecho de que el personaje de sire Mauricio haya absorbido parte de los diálogos de Guicciardini y Ruccellai en el TMC. Como podemos observar, tanto Ruccellai como Guicciardini son personajes abiertamente críticos con la situación: Guicciardini manifiesta reiteradamente su descontento con comentarios irónicos, a pesar de que finalmente se adhiere a la votación general del consejo de los Ocho, por parecerle la mejor opción disponible (como se puede ver en el momento en que califica a Ruccellai como "trop violent"), y Ruccellai se manifiesta en todo momento como abiertamente republicano, hasta el punto de preferir abandonar la sala a votar a favor del nombramiento de Côme. Sire Maurice, por el contrario, a pesar de manifestarse poco dispuesto a confiarle el gobierno de Florencia al Cardenal —"ACCIUOLI: Si nous prenions le cardinal? / SIRE MAURICE: Plaisantez-vous?" (Musset, 1990: 239)—, ha pasado claramente a su servicio desde la muerte del Duque, a pesar de que se supone que es canciller de los Ocho y, por lo tanto, debería estar supeditado a ellos. Por lo tanto, es claramente incompatible con los diálogos del personaje de Ruccellai, de manera que el resultado que se ofrece en el TMC es curiosamente contradictorio: un sire Mauricio que sigue al milímetro las órdenes del Cardenal, —"¡Bien, cardenal! ¿Qué se ha decidido?"—, al mismo tiempo que se revela reiterada y muy enérgicamente contra la idea de otorgarle el poder político oficialmente y llega incluso a referirse a la posibilidad con tono sarcástico, —"¡Bravo! ¡Un duque de cinco años! ¿Podría Florencia soportar durante veinte la regencia del cardenal?"—. En este caso, sería posible interpretar que, en el TMC, sire Mauricio es partidario de dejarse aconsejar por el Cardenal, pero también de no otorgarle de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

manera oficial, en ningún caso, el poder sobre Florencia, una situación aparentemente paradójica, pero que cabe interpretarse como reflejo de una situación que se observaba habitualmente en la España contemporánea de Amestoy: la tolerancia de parte de la sociedad ante las frecuentes injerencias en la esfera política de una Iglesia que se aferraba a la que fuera su función social durante el régimen dictatorial, sin llegar a aceptar que se inmiscuya oficialmente en las decisiones políticas. Ruccellai, no obstante, aunque ha perdido gran parte de su peso en el desarrollo de la escena al haberse suprimido o desplazado la mayor parte de sus diálogos, conserva intacta su carga sémica, por lo que en el TMC representa, como en el TO, a la facción verdaderamente republicana, la que no se ha corrompido ni acomodado a la situación durante el gobierno de Alejandro de Médicis, de ahí que resulte particularmente elocuente su rendición final.

Otros de los miembros de los Ocho que han sido suprimidos en el TMC y absorbidos por sire Mauricio son Capponi y Niccolini. El personaje de Capponi participa solamente con una intervención en el TO, en la que desestima a Octavien de Médicis como sucesor de Alexandre por no ser "le premier par les droits du sang", una expresión sumamente elocuente, puesto que vuelve a vincular el texto de Musset con su realidad contemporánea: según nos cuenta Thureau-Dangin en su *Histoire de la Monarchie de Juillet* (1888), en el parlamento que deliberó sobre cómo llenar el vacío de poder dejado por Charles X había varios diputados partidarios del derecho dinástico. Se trata de un rol compartido, en cierto modo, por Vettori, que se adhiere al nombramiento de Côme y constata que es "le premier en droit après Alexandre" (observación suprimida en el TMC, en el que se pasa a la votación de Côme de inmediato, sin más comentario al respecto por parte de los Ocho que las protestas de Ruccellai). No obstante, nos resulta mucho más interesante la desaparición del personaje de Niccolini, que no solo es quien pregunta directamente al Cardenal qué se debe hacer, sino también quien, tras la deliberación del consejo, hace el recuento de los votos y, luego, se plantea seriamente la posibilidad de que Côme rechace el título. Este personaje, al contrario que Guicciardini, se ha suprimido, no por la desaparición de la mayoría de sus intervenciones, sino por la supresión de su intervención más importante. Consideramos pertinente comentar las adaptaciones de los diálogos de Niccolini en concreto, porque su carga sémica es bastante relevante. La pista más importante para descifrarla está, precisamente, en su preocupación por la posibilidad de que Côme rechace el título y en el hecho de que incluso llegue a alegar que se debería haber elegido a alguien que viviera más cerca: Niccolini es el personaje que revela al lector/espectador que, en realidad, la principal prioridad del consejo de los Ocho no es exactamente elegir al candidato más cercano a Alexandre en la línea sucesoria (el argumento esgrimido por Vettori), ni a uno que se considere particularmente adecuado (como sostiene Corsi), sino un criterio estricto de disponibilidad. Básicamente, la única preocupación real del consejo de los Ocho es conseguir llenar de inmediato el vacío de poder con el primer candidato que esté dispuesto a hacerlo, de ahí que hayan aceptado la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imposición del Cardenal, a pesar de estar molestos con su injerencia ("LES HUIT : Sans nous consulter?"), porque les ha aportado una solución rápida a su problema acuciante. Aquí se manifiesta, una vez más, el cinismo y la decepción de Musset para con Louis-Philippe d'Orléans, el candidato propuesto para "rey de los franceses" sin haberle siquiera preguntado (de ahí que a algunos de los Ocho les quepa contemplar la posibilidad de que Côme rechace el cargo).

Probablemente, este vínculo del TO con el contexto histórico de las Tres Gloriosas es lo que ha llevado a Amestoy a suprimir estas últimas intervenciones, de manera que la escena séptima de la segunda parte del TMC termina con Corsi afirmando que Cosme llegará al día siguiente y luego marchándose directamente. En este mismo orden, nos encontramos con otras pequeñas adaptaciones, añadidos y supresiones del texto, que buscan redirigirlo de cara a su público español de 1982. El contenido de la declaración de Guicciardini respecto a que Côme es "le plus diffus et le plus poli des princes" es suprimido por completo por remitir a Louis-Philippe d'Orléans. Y en boca de sire Mauricio no se pone en ningún momento la expresión "*droit de sang*", sino que el personaje emplea otra de las expresiones usadas para indicar la idoneidad de Cosme basada en el argumento del orden sucesorio, "el pariente más cercano", una adaptación sutil que acerca el texto a un público que ya se está desenvolviendo en un contexto democrático y para el que la idea de un "derecho de sangre" ya resulta excesivamente anacrónica. De hecho, la respuesta de Vettori al argumento de sire Mauricio, la propuesta sarcástica del propio Lorenzo (por ser el pariente más cercano de Alejandro), es un añadido de Amestoy que no solo viene a deslegitimar de una vez para el resto de la discusión el argumento de los derechos de parentesco, de manera que este no vuelve a usarse ni siquiera como argumento para elegir a Cosme, sino que, además, recupera al personaje de Lorenzo para relacionarlo de alguna manera con todos estos sucesos posteriores al asesinato de Alejandro. De este modo, no solo el protagonista sigue presente de cara al público durante este suceso, del que es excluido por completo en el TO, sino que, sutilmente, se pone de relieve una vez más el desprecio de Florencia ante la oportunidad que él les ha brindado. Por ello podemos considerar que se trata de un elemento plenamente compatible tanto con la lógica de los eventos del TMC como con la estrategia de traducción de Amestoy. Otro de los añadidos en el TMC es que entre las órdenes dadas por correo por el Cardenal está el concepto de solicitar al Papa que asista a la coronación del nuevo Duque, un elemento que viene tanto a reforzar el concepto de la participación directa de la Iglesia en la sucesión de Alejandro como a establecer una reafirmación de la conformidad del Papa con el nombramiento. Finalmente, el recuento de votos, llevado a cabo sin contar con la abstención de Ruccellai, que en el TO es considerado como "*unanimité*", en el TMC no es considerado como tal: sire Mauricio, el encargado de llevarlo a cabo, constata que Cosme cuenta con siete bolas blancas (es decir, votos positivos), lo cual implica que la decisión de coronar Duque a Cosme se ha tomado por amplia mayoría, pero no por unanimidad. Esta leve adaptación al traducir el recuento de votos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se debe a que, mientras que en el TO Ruccellai abandona la sala al ser ignorado su voto, en el TMC no consta que el personaje se marche (nuevamente, se trata de información a la que nosotras, en tanto meras lectoras, no tenemos acceso), por lo que se puede considerar que ha permanecido en la sala, así que su voto también se ha contado; por lo tanto, no se puede hablar de una unanimidad, sino de una amplia mayoría. Este detalle, además, supone un acercamiento del suceso al referente externo de Amestoy, el sistema electoral español tal y como está configurado actualmente y como el público de 1982 lo conocía, en el que los votos en blanco son computados, aunque no sean tenidos en cuenta a la hora de realizar el reparto de escaños en el parlamento.

Existen otros elementos del TMC que son susceptibles de ser comentados detenidamente, pero consideramos que resulta pertinente analizarlos mediante la comparación con los TM, que exponemos en la Tabla 27 (Anexo 2.4.12).

Ya de entrada, se puede observar que la escena de la deliberación de los Ocho ha sido totalmente suprimida en el TMB, en el que la información al respecto, aunque muy resumida, se ha introducido en los diálogos por boca de Felipe Strozzi, mediante una carta de remitente desconocido para el lector/espectador, de la que lo único que se explicita es que viene de Florencia. La intervención que se corresponde con la explicación del contenido de la carta por parte del patriarca Strozzi a Lorenzo constituye, en cierto modo, una adaptación del texto mediante una reubicación, para elaborar una situación nueva con fragmentos de texto que, de otro modo, hubieran sido eliminados: las palabras de Felipe Strozzi se corresponden claramente con el contenido de las intervenciones de Ruccellai en la *scène première* del *acte V* en el TO, en las que señala que la injerencia del Cardenal (que, recordemos, está llevando a cabo su labor de intrigante en nombre del Papa de manera encubierta, precisamente, para no incurrir en una usurpación de poderes) va contra las leyes de Florencia, además de oponerse a la votación de Côme de Médicis como nuevo Duque, explícitamente, en nombre del pueblo. También existe un punto en común con el TMC que nos parece oportuno contemplar y que constituye un añadido por parte del traductor en ambos casos, la mención de la posibilidad de que Lorenzo sea sucesor de Alejandro. En el TMA y en el TMC, como en el TO, la idea se presenta como una posibilidad completamente descartada, en un primer momento, por boca del personaje de Maria —"Su nacimiento, ¿no le destinaba al trono? ¿No hubiera podido hacer que un día subieran allí con él la ciencia de un doctor y la más bella juventud del mundo, y coronar todos mis sueños más queridos con una diadema de oro?" (Musset, 2012: 119)—. Pero, en el TMA (al contrario que en el TMC), el concepto no vuelve a plantearse nunca más: no solo las circunstancias lo hacen imposible (y no solo porque la degradación total de Lorenzo no lo haga apto para gobernar, sino porque la tiranía del Papa y el Emperador implica que la transmisión del poder político en Florencia ya no sigue los cauces, por decirlo de alguna manera, naturales —hereditarios, según el criterio de linaje, o mediante una votación, según el criterio

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

democrático—, sino los dictados exclusivamente por ellos mismos); también porque el mismo análisis inmanente del TO nos señala que la flecha que mueve su trama no es erótica, sino tanática: el deseo que mueve a Lorenzo es destructivo, no creativo. De ahí que no tenga sentido en el TMA que Lorenzo sea contemplado como posible nuevo Duque: aunque el protagonista sea él, actúa en nombre de la Providencia, además del suyo propio, lo cual lo convierte en un mero instrumento para alcanzar un fin —de ahí también que perdiera por completo el deseo de vivir tras cumplir su misión, puesto que eso significaba que había perdido su "utilidad" en tanto instrumento: "J'étais une machine à meurtre, mais à un meutre seulement" (Musset, 1990: 250)—. En el TMB, en cambio, María no menciona este concepto, pero está puesto en boca de Felipe Strozzi durante una conversación con el propio Lorenzo, por lo que se puede considerar que plantea la posibilidad en serio, justo antes de que empiecen a llegar las noticias que revelan que se trata de una posibilidad en absoluto factible. Y en el TMC no solo se remite al concepto como el deseo incumplido de María para su hijo, sino que, además, la posibilidad se menciona entre marcas de ironía (el uso reiterativo del nombre de Lorenzo, una de las veces bajo la forma de una interrogación retórica y mediante su apodo despectivo), en un contexto que deja patente que no se ha propuesto en serio (en boca de Vettori, justo antes de proponer al Cardenal y justo después de que sire Mauricio recurra al argumento del derecho sucesorio, para desestimar al candidato propuesto). Sin embargo, a pesar de estas diferencias en el tratamiento, no deja de ser un concepto construido, no en una de las versiones de la obra, sino en dos de ellas, ambas en castellano y separadas por más de sesenta años: tanto Jurado de la Parra como Amestoy han considerado imprescindible incluir en el texto, aunque descartada inmediatamente después por el contexto mismo de la propuesta, la posibilidad real de que Lorenzo se convierta en el sucesor de Alejandro. Estos añadidos obedecen a una adaptación de cara a las expectativas del público: el análisis actancial de la intriga de los Médicis nos revela a Lorenzo como el motor de una trama con connotaciones políticas explícitas, consistente en la destrucción de un tirano, por lo que resulta pertinente que el personaje de Lorenzo aspire, aunque sea muy remotamente, a ocupar el trono en su lugar. En el TO y el TMA se construye la tragedia de un Lorenzo cuya ambición lo llevó a convertirse, paradójicamente, en un medio para alcanzar un fin, de manera que el cariz trágico de la obra está en que la sociedad florentina se haya acomodado a la corrupta tiranía de la que él había querido salvarlos. En cambio, los procesos de concretización de los TM diseñados para su puesta en escena se han decantado por convertir a Lorenzo en protagonista individual de la obra, por lo que el hecho de que Lorenzo no haya sido recompensado con el trono de Florencia por su hazaña forma parte de su tragedia.

Excepto por esta observación, la comparación de los fragmentos de texto se reduce al TMA y el TMC, que se encuentran en extremos opuestos de la cadena de concretización. El TMA, al adherirse al contenido del TO, posee la misma estructura y el mismo número de intervenciones. En

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esta ocasión, las didascalias son más abundantes en el TMA que en el TMC, en gran medida, porque en el TMA hay mucho más texto y personajes, pero, también, porque los movimientos escénicos son diferentes: en el TMC no hay otros personajes en escena aparte de Giomo, sire Mauricio y Valori en el momento del anuncio de la muerte del Duque, y solo el primero se marcha de la sala, para cumplir las órdenes dadas por sire Mauricio, luego, el Cardenal entra con los Ocho en lugar de solo, para luego marcharse, siguiendo a Giomo. Esto se debe a que, en el TO, las indicaciones de sire Maurice a Giomo para ganar tiempo hasta la llegada de Côme se producen una vez que los Ocho han deliberado y el Cardenal solo tiene contacto directo con el Consejo para darles una críptica indicación. Por su lado, en el TMC, las órdenes de sire Mauricio a Giomo se producen antes de la deliberación de los Ocho, cuando todavía no están seguros de qué va a hacerse y el Cardenal llega a la sala acompañando a los Ocho, aunque se marcha antes de que empiece la deliberación. Se puede decir, por lo tanto, que los movimientos escénicos de los textos también delatan que la injerencia del Cardenal en el TMC es mucho más explícita, mientras que en el TMA es tan sutil como han sido el resto de sus manipulaciones, al igual que en el TO.

Más allá de las entradas y salidas de los personajes, también encontramos diferencias entre las didascalias que marcan los movimientos y acciones de los personajes dentro de la escena, sobre todo cuando están vinculados a los diálogos directamente. Por ejemplo, en el TMA, Canigiani se acerca para proponer a Giuliano como sucesor de Alejandro y Guicciardini le habla en voz baja a Ruccellai; por su parte, en el TMC no se ven indicaciones al respecto del lenguaje corporal de los personajes en el escenario, solamente se reflejan sus salidas y las entradas. Hay una gran excepción, que se corresponde precisamente con la didascalia más larga, la que describe cómo se lleva a cabo la votación de los Ocho. Esta se realiza de manera diferente en cada texto: en el TMA, como en el TO, los Ocho van metiendo unas papeletas en una gorra; en el TMC, se ponen en la gorra unas bolas blancas, para votar que sí, o negras, para votar que no. Estos métodos de votación diferentes están relacionados también con los movimientos escénicos de los personajes, así como con el vocabulario con el que se refieren al acto de la votación en ambas versiones. En el TMA, Maurizio llama a los Ocho a "votar"[209], y lo que emiten son "votos"[210], de ahí que Ruccellai muestre una papeleta en blanco para dejar patente su voto. En el TMC, aunque sire Mauricio llama a los Ocho a votar, lo que les pide son sus "opiniones"[211], de ahí que Ruccellai formule su postura como una opinión. Esto provoca un fuerte vacío sémico de cara a los lectores de esta ODT4, pues, al no explicitarse claramente en las didascalias si, al final, Ruccellai ha optado por votar o no (aunque su

[209] "1. intr. Dicho de una persona: Dar su voto o decir su dictamen en una reunión o cuerpo deliberante, o en una elección de personas. U. t. c. tr.", "4. tr. Aprobar por votación" (*DLE*, 2020: "Votar").

[210] "1. m. Expresión pública o secreta de una preferencia ante una opción", "2. m. Gesto, papeleta u otro objeto con que se expresa una preferencia ante una opción" (*DLE*, 2020: "Voto").

[211] "1. f. Juicio o valoración que se forma una persona respecto de algo o de alguien" (*DLE*, 2020: "Opinión").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

intervención final, similar a la que figura en el TO —"Me lavo las manos, señores"—, induce a pensar en una abstención), no podemos saber si junto a esas siete bolas blancas que ha contado sire Mauricio hay o no una octava bola negra. El TMA nos deja explícito que Ruccellai intenta votar en blanco y, al ser abiertamente ignorado, opta por marcharse directamente. Esta diferencia tiene un impacto importante en la construcción del personaje de Ruccellai, que pasaría de ser un disidente convencido a un hipócrita acomodado más.

A parte de estas diferencias en la estructura del texto y la distribución de los diálogos, en la que ya hemos abundado en la comparación con el TO, nos encontramos con soluciones traductológicas muy concretas susceptibles de ser comentadas. Una de las diferencias más llamativas es que, mientras que, tanto en el TMB como en el TMC, al igual que en el TO, las didascalias se refieren en todo momento al recién designado, aunque todavía no coronado, nuevo Duque como Cosme de Médicis, en el TMA Corsi se refiere a él como "Cosme I" al trasladar la orden de votación. Además, en lugar de solicitar que se vote su *élection*[212], solicita que se vote su "nombramiento"[213]. De esta manera, se introduce en el texto un elemento con alta carga sémica totalmente ausente del TO, dadas las fuertes connotaciones del verbo empleado en castellano: mientras que en el texto de Musset el Duque de Florencia es elegido por votación, a pesar de la clara intromisión del Cardenal, en el texto de Santerbás, el Duque es claramente impuesto. Esta idea viene subrayada por el hecho de que el personaje es llamado directamente "Cosme I", a pesar de que aún no ostenta oficialmente el cargo; solución que se desvía de manera no justificada del proyecto de traducción. Podemos considerar, no obstante, dado que el significado denotativo del verbo "nombrar" según el *DLE* es compatible tanto con la situación que pretende reflejar el TO como con el significado de la expresión "*mettre aux voix*" en francés —traducido en el TMA a su equivalente en castellano, "someter a votación"—, que esa propuesta de Santerbás en concreto supone un desvío consciente de su estrategia como mecanismo de compensación. La traducción de Jurado de la Parra se parece bastante a la propuesta de Santerbás, puesto que el Duque Cosme del TMB tampoco ha sido "elegido", sino "llamado a reinar", una fórmula en castellano consagrada y difusa que alude a un traspaso del poder en el que puede o no mediar una votación. De esta manera, Jurado de la Parra no solo traslada la esencia misma del TO (en el que la elección del Cosme como Duque se representa visiblemente como muy poco democrática), sino que vincula el TMB a su nuevo contexto, además de dotarlo de gran idiomaticidad y riqueza. La propuesta de Amestoy es la única en la que se emplea el sustantivo "elección", de manera que el TMC es equivalente del TO en este punto. Sin embargo, esta solución también vincula el TMC al contexto en el que se ha creado,

[212] "1. Choix qu'on exprime par l'intermédiaire d'un vote" (*Larousse*, s. d.: "Élection").

[213] "1. m. Acción y efecto de nombrar" (*DLE*, 2020: "Nombramiento"); "3. tr. Elegir o señalar a alguien para un cargo, un empleo u otra cosa" (*DLE*, 2020: "Nombrar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el de un público que ya asocia a un determinado ritual, con su vocabulario correspondiente, los mecanismos de transmisión del poder (en la España de 1982, el presidente del gobierno ya era "elegido" por el parlamento mediante "votación"). Además, al sustituir la fórmula "someter a votación" por el verbo sinónimo "votar", el texto se hace más idiomático, conciso y fácil de pronunciar en el escenario. Por lo tanto, podemos considerar que las tres soluciones propuestas resultan adecuadas.

También resulta interesante el tratamiento que se le ha dado a la intervención de Corsini en el TMA (de sire Mauricio en el TMC), en la que el personaje comunica al Consejo todas las disposiciones adoptadas por el Cardenal: Santerbás ha trasladado y traducido todos los nombres propios presentes en el TO, tanto los topónimos como los antropónimos, con lo que se ajusta a su estrategia de traducción, es decir, al italiano; mientras, en el TMC se han suprimido los antropónimos: sire Mauricio refiere las decisiones dictadas por el Cardenal y los lugares a los que han sido enviadas las cartas, pero no dice los nombres de las personas que están involucradas en ellas, excepto el de Lorenzo, que enuncia completo en lugar de llamarlo solamente por su nombre de pila, como en el TMA. Teniendo en cuenta que se trata de nombres de personajes históricos que no guardan relación con los eventos de la pieza más allá de ser mencionados en esta intervención, se trata de elementos sin más carga sémica relevante que una contextualización histórica sutil del drama. De hecho, como explican las notas al pie de Santerbás, la mención de Alessandro Vitelli constituye una licencia artística por parte de Musset, puesto que este personaje "se encontraba en Cittè di Castello (Umbría), a unos 130 km al sudeste de Florencia, la noche en que fue asesinado Alejandro de Médicis. Parece, pues, harto improbable que, a la mañana siguiente, pudiera haber llegado a la ciudadela florentina" (Santerbás, 2012: 270), de ahí que su eliminación esté justificada de cara a una reducción del texto y un enfoque más político que histórico de la obra.

Tampoco podemos dejar de examinar la respuesta que le da Ruccellai a la observación de Vettori sobre el saber hacer del Cardenal en el TMA, la aseveración de que el Cardenal recibe órdenes del Papa. El uso del presente de indicativo del verbo "hacer" convierte lo que en el TO es un subjuntivo (el texto mussetiano dice "*qu'il se fasse*", no "*qui se fait*"), es decir, una petición u orden dirigida a un personaje no presente en escena en ese momento, en una afirmación, con lo que el personaje pasa de hacer un comentario con cierta dosis de ironía (que luego resultará ser precisamente lo que realmente ha ocurrido) a poner una objeción indirecta a la propuesta: si Ruccellai invita irónicamente al Cardenal a que le pida al Papa una orden directa para que lo coronen Duque en el TO, en el TMA señala que el Cardenal no puede ser Duque de Florencia porque está a las órdenes del Papa. Se trata de una réplica compatible tanto con el personaje de Ruccellai, que se ha percatado de las manipulaciones del Cardenal y de quién está detrás de ellas, como con el contexto del diálogo, en el que se están barajando y descartando sucesivamente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

distintos posibles sucesores de Alejandro; por otro lado, no solo resulta incoherente con la respuesta que recibe por parte de Vettori en la réplica siguiente (en la que este le dice a Ruccellai que eso es precisamente lo que ha hecho el Cardenal: solicitar una autorización que, de hecho, ya ha llegado), sino que, además, no se ciñe al contenido del TO. En cambio, en el TMC, aunque el diálogo ha pasado a estar en boca de sire Mauricio, de manera que se ha fundido con la réplica anterior, se ha usado el verbo "mandar" —sinónimo idiomático de "ordenar" en varias de sus acepciones, con matices que aluden, además, al acto de confiar una misión; esto lo convierte en un verbo idóneo para referirse a la relación del Cardenal con el Papa[214]—. Al estar el verbo en subjuntivo, el comentario no solo conserva el matiz de orden indirecta, sino que, además, traslada la carga irónica también a la aseveración precedente y se pone de relieve, así, la contradicción en la que está incurriendo el personaje. De esta manera, la referencia a la confianza depositada en el Cardenal por parte del Emperador y el Papa también podría ser interpretada como marca de ironía. Una información a la que no tenemos acceso en tanto lectoras, puesto que estaría depositada únicamente en el tono de voz con que se pronunció la réplica en la puesta en escena de Corencia.

Nos encontramos también con un elemento concreto que ha supuesto un problema de traducción: en el TO, el personaje de Canigiani propone elegir Duque a "*mon fils naturel Julien*"; pero las mismas anotaciones de la edición explicitan que se trata de un error de interpretación por parte de Musset de la crónica con la que se documentó —"Le texte donne "mon", mais il s'agit bien du fils naturel d'Alexandre. Musset a lu Varchi trop vite" (citado por Jeune, 1990: 1040)—. Se trata, por lo tanto, de un error del TO que condiciona su interpretación, puesto que la propuesta de Canigiani en el texto de Musset no tiene sentido según la lógica de los eventos; de ahí que tanto en el TMA como en el TMC se hayan buscado soluciones traductológicas con la intención de restablecerla. Santerbás ha optado por corregir directamente el error, traduciendo el pronombre posesivo en primera persona *mon* por el posesivo en tercera persona "su", con el que se alude indirectamente al ya difunto Duque Alejandro. Introduce, además, una nota al pie en la que no menciona el error de interpretación cometido por Musset: "Alejandro no había tenido aún descendientes legítimos de su matrimonio con la adolescente Margarita de Habsburgo. Tenía, en cambio, de una mujer prácticamente desconocida, dos hijos bastardos: Giulio (no Giuliano) y Giulia" (Santerbás, 2012: 269). Se trata de una solución interesante para una traducción neoliteraria, puesto que supone ir más allá del TO para adherirse, más que al texto en sí, a la lógica de los eventos de la obra, de manera que se le da sentido a un pasaje que, en su versión original, no lo tenía. No obstante, en orden a esta decisión, la opción de cambiar el pronombre en primera persona por un pronombre en tercera persona es la que exige realizar menos alteraciones en el texto: al ser el

[214] "1. tr. Dicho del superior: Ordenar al súbdito", "4. tr. Enviar a alguien o remitir algo", "5. tr. Encomendar o encargar algo", "6. tr. Manifestar la voluntad de que se haga algo" (*DLE*, 2020: "Mandar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Duque, en su ausencia, el protagonista absoluto de la escena (como personaje y como actante), es el foco de la atención por defecto, así que no es necesario mencionar directamente su nombre para que el lector/espectador sepa a quién se están refiriendo los personajes. De esta manera, queda restablecida la lógica de los eventos. En el TMC, por el contrario, se ha optado por restablecer la lógica del texto gracias a una adaptación del TO inclinada, no hacia el foco de la acción ausente, sino hacia el personaje que predomina en los diálogos, el Cardenal Cibo: el sucesor propuesto es un hijo natural del Cardenal, al que se le da el mismo nombre que se menciona en el TO, Julián (Julien en el TO, Giuliano en el TMA). Por ello, aunque de manera más o menos sutil, en realidad se sigue barajando la posibilidad de que el Cardenal acabe por hacerse con el trono de Florencia de hecho, aunque en calidad de regente. Se trata de una adaptación del texto, no solo compatible con la lógica textual, sino también con el proyecto de traducción de Amestoy, que, como ya hemos comentado, requiere de una estrategia para reequilibrar el TMC, que ha perdido una parte importante de su carga sémica anticlerical al suprimirse la intriga de los Cibo. Aunque esta versión de la obra esté centrada en el desarrollo de la intriga de los Médicis, es necesario poner de relieve de alguna manera el hecho de que el verdadero enemigo de Lorenzo, el verdadero representante del poder tiránico que ha sometido Florencia y el sostén de ese mismo poder, es el Cardenal Cibo. De ahí la necesidad de que la figura del Cardenal adquiera una mayor relevancia durante la deliberación de los Ocho, momento de la trama en el que, debido al vacío de poder, tiene la oportunidad de revelar su verdadera posición en la corte de Florencia. Ese "vacío de poder" se aprecia tanto en un sentido literal como en el nivel actancial: cometido el asesinato, la intriga de los Médicis solo puede precipitarse hacia el desenlace, dado que el Duque, que es al mismo tiempo Objeto y Sujeto (dependiendo del enfoque que se le dé a la intriga de los Médicis), ya no existe: Lorenzo ha conseguido apoderarse de él en tanto Sujeto de su propio esquema. Por lo tanto, los Adyuvantes de ese Objeto-Sujeto desaparecido, que carecen de un Destinador directo que les otorgue la capacidad de mover la trama por sí mismos —carecen de una misión u objetivo, por cuenta propia o ajena, que los haga constituirse en motores móviles de la trama, como hemos visto que le sucede a Strozzi al final del TMC—, se han quedado sin propósito, por lo que necesitan imperiosamente que un Destinador les proporcione indirectamente un nuevo Objeto-Sujeto al que sostener, antes de que los Oponentes se impongan y el Destinador-Destinatario rival (el pueblo de Florencia, a quien Lorenzo quería dar la oportunidad de reclamar su rol como Destinador provocando ese vacío de poder) triunfe. En calidad de verdadero garante de los intereses del Papa y el Emperador, el Cardenal está investido de su poder —"RUCCELLAI : Qu'il [le Cardinal] se fasse donner l'ordre du pape. / VETTORI : C'est ce qu'il a fait : le pape a envoyé l'autorisation […]" (Musset, 1990: 239)—, lo cual lo convierte en un Destinador, por eso los Adyuvantes se adhieren a él de inmediato. Este rol actancial del Cardenal queda mucho más patente en la intriga de los Cibo, pero las tres intrigas de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

obra están a la suficiente distancia las unas de las otras como para que no sea necesario poner en escena esos eventos para investir al Cardenal del rol actancial de Destinador. En el TMC, los diálogos de los personajes nos revelan que está actuando como tal y que los Adyuvantes del Objeto-Sujeto destruido por Lorenzo lo aceptan sin cuestionarlo (excepto Ruccellai, que se revela así como Oponente), por lo que el esquema actancial se mantiene. Incluso el desarrollo ambiguo del personaje de sire Mauricio durante esta escena puede interpretarse también como parte de esta estrategia: que algunos de los personajes que supuestamente están al servicio de Cardenal, porque dependen de su hasta entonces soterrada capacidad de gobierno, empiecen a percatarse, en un momento dado, de que han estado siendo manipulados. Incluso el hecho de que Ruccellai permanezca en la sala en lugar de marcharse, como hace en el TO, se puede considerar como una suerte de claudicación, de declaración abierta de su impotencia ante el vicario del Papa y el Emperador en Florencia. Por lo tanto, consideramos que Amestoy ha conseguido mantener la carga sémica del personaje del Cardenal, a pesar de estar diluida por la supresión de la intriga en la que ejercía como antagonista.

4.3. El pueblo de Florencia

Desaparecida la intriga de los Cibo, el TMC refuerza la sempiterna presencia de Florencia como personaje colectivo. La traducción de Amestoy contiene tres escenas en concreto protagonizadas casi íntegramente por los personajes secundarios que dan voz al pueblo de Florencia: la segunda escena del primer acto y la octava y la décima del segundo.

En la segunda escena del primer acto, vemos la salida de los nobles florentinos de la boda de los Nasi, comentada ampliamente por los ciudadanos de a pie que la ven desde fuera mientras siguen con su día a día. También es el momento en el que se inicia la intriga de los Strozzi, como ya hemos visto, con el acoso de Salviati a Luisa y la respuesta de Pedro, que es testigo del suceso y sale en su defensa. No obstante, la mayoría de los fragmentos que hemos tomado como sujeto de análisis para este apartado pertenecen a los comentarios realizados por los personajes secundarios de la obra. La *scène II* del *acte I* es muy dinámica y en ella se dibuja rápidamente, en la conversación más o menos cotidiana de los personajes, una imagen del clima general de Florencia y de la postura al respecto de los florentinos.

El análisis inmanente expone posturas diversas y encontradas en estos personajes secundarios. Se retrata un baile de disfraces, al que ha asistido el mismo Duque —justo después del rapto de la hermana de Maffio: “DUC : Sacrebleu! Je ne vois pas le signal. Il faut pourtant que j’aille au bal chez Nasi; c’est aujourd’hui qu’il marie sa fille” (Musset, 1990: 139)—, durante la celebración de una boda a la que están invitadas, como se verá a lo largo del acto, todas las grandes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

familias nobles, pero los comentarios que construyen el evento en escena no los realizan los invitados a la fiesta, sino los personajes que pasan por la puerta: los Estudiantes, que identifican para el público a los grandes personajes asistentes, —"Tout cela va et vient, il n'y a qu'a s'y connaître un peu, je suis capable de nommer toutes les personnes d'importance [...]." (Musset, 1990: 141)—; los Burgueses, que admiran el espectáculo o lo critican —"LA FEMME : Comme tout est illuminé! Danser encore à l'heure qu'il est, c'est une jolie fête. —On dit que le duc y est. / LE BOURGEOIS : Faire du jour la nuit et la nuit du jour c'est un moyen commode de ne pas voir les honnêtes gens" (Musset, 1990: 144)—, y los trabajadores, que conversan al respecto desde la perspectiva de su trabajo: los impagos de los nobles, que se hallan asociados, además, a comportamientos licenciosos, —"LE MARCHAND : [...] Hé, hé, ce sont mes étoffes qui dansent, mes belles étoffes du bon Dieu, sur le cher corps de tous ces braves et loyaux seigneurs. / L'ORFEBRE : Il en danse plus d'une qui n'est pas payée, voisin; ce sont celles-là qu'on arrose du vin et qu'on frotte sur les murailles avec le moins de regret" (Musset, 1990: 142)—, y a travesuras particularmente molestas —"LE MARCHAND : Le carnaval a été rude, il faut l'avouer; et leur maudit ballon m'a gâté de la marchandise pour une cinquantaine de florins. Dieu merci! Les Strozzi l'ont payée. [...] Cela n'empêche pas Pierre Strozzi d'avoir traîné son maudit ballon sur ma boutique [...]." (Musset, 1990: 143)—. En estas dos intervenciones en concreto podemos ver dos elementos de gran interés: el primero es la referencia cultural a la tradición de lanzar a rodar un balón por las calles en carnaval (existente también en otros lugares, entre ellos algunos pueblos de España, donde se realiza para amagar un encierro de toros; con la diferencia de que en España suelen tener lugar durante las fiestas populares celebradas en verano), que subraya el clima festivo de la escena, además de aportar a la obra esa *couleur locale* del sur de Europa a la que Musset era tan aficionado; el segundo es el hecho de que los Strozzi sí pagaron los estragos de la travesura, con lo cual se hace alusión, primero, a la tendencia a causar alborotos de Pierre Strozzi (que pone de relieve su personalidad temeraria y conflictiva, por lo que se trata de un elemento sémico de importancia), y, segundo, a la honradez de su familia: si un Strozzi hace algún mal, la familia responderá de él. Podemos considerar, además, que se trata de un indicio de la cohesión existente entre los Strozzi que se describe en el esquema actancial.

El hecho de que la fiesta sea un baile de máscaras establece una relación entre la corte ducal y la fiesta del carnaval, es decir, subraya la asociación del lujo y la riqueza a lo excesivo, la excentricidad y lo grotesco, pero también a la hipocresía social que el mismo Lorenzo criticará más adelante. A esto se debe añadir el hecho de que la escena está construida, precisamente, por medio de los personajes que no están invitados a esa fiesta y la observan desde fuera, mientras los oficiales alemanes custodian la entrada —"LE BOURGEOIS : […] Une belle invention, ma foi, que des hallebardes à la porte d'une noce! Que le bon Dieu protege la ville!" (Musset, 1990: 144)—. A

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

causa de la presencia del Emperador en Florencia, el pueblo florentino está excluido de la corte ducal, lo cual implica no solo estar apartado de la vida de lujos de la nobleza, sino también del ejercicio del poder. Este concepto nos remite a la fiesta popular que el Cardenal organizará para encubrir el asesinato del Duque mientras se busca desesperadamente a un sucesor (a su sustituto en tanto Sujeto-Objeto) para llenar cuanto antes el vacío de poder. Durante el *acte V*, la corte cederá al pueblo temporalmente el privilegio de la diversión para mantenerlo distraído, con lo que evita que tome conciencia de la oportunidad que se les ha dado de tomar ellos mismos las riendas de la situación para llenar ese vacío de poder por ellos mismos y para ellos mismos (con lo que pasarían a ser Destinadores, Destinatarios, Sujeto y Objeto), de tal manera que el Cardenal (hechura de dos de los Destinadores en vigor) cuente con un margen de tiempo que le permita encontrar a un nuevo Duque (un nuevo Sujeto-Objeto) sin que sus rivales se lo impidan. La fiesta, por lo tanto, posee una carga sémica particularmente relevante en *Lorenzaccio*, es un símbolo de estatus y, por lo tanto, simboliza también la capacidad de ejercer el poder político. Podemos decir, por lo tanto, que la corte ducal de Florencia es opulenta y decadente, siempre rodeada de un aura de magnificencia e inaccesibilidad que pretende encubrir toda clase de excesos y vicios impunes, y que despierta en el pueblo llano una mezcla de fascinación y repugnancia aun en los casos particulares que pueden sacar algún provecho de ese desenfreno. Estos sentimientos encubren un malestar reprimido y creciente ante la tiranía del Papa y el Emperador ejercida por el Duque, que no permite a los ciudadanos acceder a ese poder político al que antes tenían derecho —"PREMIER ÉCOLIER : [...] Tiens, voilà la maison des Nasi. [...] / DEUXIÈME ÉCOLIER : Et on nous laissera approcher? / PREMIER ÉCOLIER : En vertu de quoi est-ce qu'on nous en empêcherait? Nous sommes des citoyens de Florence" (Musset, 1990: 141)—. No obstante, su último recurso para evitar que el pueblo florentino se rebele contra él para recuperar su antiguo estatus es hacerle creer que todavía lo posee: —"GIOMO, *a des valets qui traversent la salle*: Répandez du sable autour de la porte, et n'épargnez pas le vin plus que le reste. / RUCCELLAÏ : Pauvre peuple! Quel badaud on fait de toi" (Musset, 1990: 239-240)—.

En la Tabla 12 (Anexo 2.3.3) exponemos los fragmentos correspondientes a esta situación, para analizar cómo los ha trasladado Amestoy al castellano. Como podemos apreciar, la principal estrategia de Amestoy para construir la escena segunda de la primera parte, que se desarrolla íntegra en una plaza ante el palacio de los Nasi, ha sido fusionar los diálogos que, en el TO, constituyen dos escenas diferentes: la *scène II* del *acte I*, que tiene lugar durante la boda de los Nasi, y la *scène V* del *acte I*, que se desarrolla durante la romería en Montolivet, al día siguiente. La fusión ha sido posible por tres circunstancias compartidas que se han dado en ambas escenas, hecho que permitía relacionarlas hasta el punto de convertirlas en una sola.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La primera es que los personajes secundarios que aparecen en ambas escenas son los mismos: el Orfebre, el Marchand, Salviati y los Strozzi. El Orfebre es llamado reiteradamente por su nombre o apodo, "Mondella", por todos los personajes; pero no se emplea ningún antropónimo para referirse al Marchand, sus contertulios se limitan a llamarlo "*voisin*"[215], o a dirigirse directamente a él sin emplear ningún vocativo. Tampoco se llama por su nombre a ninguno de los personajes secundarios que interactúan con ellos y entre ellos, ni en los diálogos ni en las didascalias: los personajes son identificados como "un Burgués", "una Dama" o "un Estudiante" y no emplean ningún antropónimo como deíctico durante las conversaciones, excepto para el personaje del Orfebre, que, como hemos visto, tiene un nombre propio que no se usa en las didascalias. Estos personajes se identifican por su oficio y, de hecho, construyen el texto desde esa identidad, de modo que la carga sémica del personaje no está en su identidad individual, sino en su pertenencia a un grupo social, lo que los convierten en iconos: uno o dos burgueses suponen la presencia en escena de todos los burgueses de Florencia. Como hemos dicho, el único de ellos que está dotado de una identidad es Mondella, el Orfebre. Según Santerbás, "Musset había pensado emplear el nombre de Mondella para designar a un personaje de superior rango social, aunque republicano como el orfebre" (Santerbás, 2012: 80), lo cual implicaría que este personaje no había sido imaginado en un principio como pieza del telón de fondo de la obra, pero el resultado de la decisión final de Musset tiene un efecto singular en ella. El hecho de que este personaje tenga una identidad claramente establecida y el de que siempre aparezca en escena en compañía del Marchand extienden hasta este esa escasa entidad, lo que permite convertir las interacciones de estos personajes en un punto de referencia para el lector/espectador. Al no ser completamente anónimos, se convierten en irreemplazables, porque queda explicitado claramente que serán siempre los mismos a lo largo de la obra, pero mantienen su cualidad icónica. Esto los convierte en la cara visible del pueblo de Florencia, de modo que el lector/espectador puede situarlos dentro del esquema actancial y seguir su desarrollo como personajes, pero sin que dejen de formar parte de ese personaje colectivo que es la ciudad en sí misma, entendida como el conjunto de sus ciudadanos. Por ello, por sí solos, pueden ser Adyuvantes u Oponentes, pero no Destinadores ni Destinatarios: pueden estar a favor del Duque o contra él, pero, como ya hemos comentado anteriormente, carecen del poder necesario para influir en sus acciones. Por el contrario, Salviati y los Strozzi, que son un Objeto y un Sujeto, respectivamente (ya hemos comentado que Salviati, al ser hechura del Duque, comparte rol actancial con él en la intriga de los Strozzi; por su parte, los Strozzi, al actuar como

[215] "1. Qui est situé à côté, à proximité de quelque chose", "2. Littéraire. Qui est peu éloigné dans le temps", "3. Se dit d'êtres ou de choses peu différents, proches dans leur nature, leurs caractéristique" ; "1. Qui est placé, qui se trouve à côté d'une autre personne dans telle circonstance", "2. Qui habite près d'une autre personne", "3. Se dit de groupes, de peuples, de pays qui sont établis à proximité les uns des autres", "L'autre, le prochain" (*Larousse*, s. d.: "Voisin, voisine").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

familia, también pueden considerarse, hasta cierto punto, un personaje colectivo), sí poseen la capacidad de mover el esquema actancial, hasta el punto de tener su propia intriga, pero, sobre todo, son también personajes recurrentes en ambas escenas.

El segundo punto de encuentro entre ambas escenas es el tema central de los diálogos, que es el mismo en ambas situaciones: la situación política de Florencia. Sin embargo, como podemos observar, aunque los únicos personajes recurrentes en ambas escenas son el Orfebre y el Marchand (en la *scène II*, el Orfebre y el Marchand conversan solo entre sí, aunque están prestando oídos a las conversaciones que ocurren a su alrededor entre los Estudiantes y el matrimonio burgués; mientras que, en la *scène V*, están conversando con varios personajes más, que van sumándose o marchándose a lo largo de la escena), el contenido de los diálogos no es exactamente el mismo: en la primera escena, el Orfebre y el Marchand plantean la situación y se posicionan al respecto; en la segunda escena conversan con los otros personajes sobre temas concretos (los desmanes de los soldados alemanes, las revueltas estudiantiles, los desterrados), que se entrelazan con otros temas de conversación, relacionados con los personajes que entran o salen de la escena (las Damas encargan mercancías, el Prior habla del sermón que se ha dado en Saint-Miniato), aunque siempre se regresa, una y otra vez, a la cuestión central. Este tema, al que se van sumando diferentes remas progresivamente, provoca una impresión de continuidad: el lector/espectador puede tener fácilmente la sensación de que se trata de una misma conversación, aunque espaciada en el tiempo.

El tercer elemento que permite unificar las escenas está relacionado con Salviati y los Strozzi, los personajes recurrentes con intriga propia. Se trata de la intriga de los Strozzi en sí misma, que interrumpe el desarrollo de cualquier otro evento que esté aconteciendo para atraer hacia sí a todos los personajes que estaban participando en él, de manera que estos se convierten en participantes momentáneos, en calidad de Adyuvantes o de Oponentes, razón por la que la reputación de Louise (y, con ella, la de toda su familia) está en peligro y debe ser protegida respondiendo al insulto, —"PIERRE : Non, père, je ne me cacherai pas. L'insulte a été publique, il nous l'a faite au milieu d'une place. Moi, je l'ai assommé au milieu d'une rue, et il me convient demain matin de le raconter à toute la ville" (Musset, 1990: 183); "PHILIPPE : [...] L'honneur des Strozzi souffleté en place publique, et un tribunal répondant des quolibets d'un rustre! Un Salviati jetant à la plus noble famille de Florence son gant taché de vin et de sang, et, lorsqu'on le châtie, tirant pour se défendre le coupe-tête du bourreau!" (Musset, 1990: 194-195)—. Estos estallidos convierten las conversaciones cotidianas de los personajes secundarios en los escenarios (entendidos como deícticos en sí mismos, es decir, como referencias espacio-temporales) en los que se desarrolla la intriga de los Strozzi: a la salida de la boda de los Nasi, mientras esta era profusamente comentada por el pueblo florentino, Salviati empieza a acosar a Louise, dando pie al conflicto entre ambas familias; durante la romería de Montolivet, Salviati y Léon se encuentran por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

casualidad formando parte de un grupo de florentinos de distintos estratos sociales que están conversando entre sí y el conflicto que empezó el día anterior sigue avanzando cuando Salviati calumnia a Louise en presencia de su hermano. Como se puede observar, en ambos casos es Salviati quien da pie al estallido del conflicto: su faceta corruptora implica tanto una fuerte tendencia a la provocación como un choque frontal inevitable con la virtud cuando esta se halla en su presencia (una situación que también se da en la entrevista de Lorenzo con Catalina, durante la cual intenta corromperla sin apenas darse cuenta: la virtud y el vicio establecen una batalla dialéctica cada vez que se encuentran, y el vicio siempre vence), por lo que Salviati siempre va a buscar un enfrenamiento con cualquier Strozzi con quien se encuentre. El Prior ("sacerdote honrado" y, por lo tanto, personaje virtuoso, tranquilo y reflexivo) se resiste a las provocaciones e intenta mantener viva la conversación mediante la interacción con los demás personajes, que van dejándose arrastrar por Salviati uno a uno, hasta que este consigue dar con el punto débil de Léon Strozzi, como varón joven perteneciente a una familia respetada por su virtud, que no es otro que la virtud de su familia (es decir, su propia virtud): poner en entredicho el honor de su hermana. Precisamente en ese momento, el vicio vence de nuevo, el conflicto estalla y la intriga de los Strozzi se reanuda.

Estos tres elementos en común son los que vinculan estas dos escenas en el espacio y el tiempo de la acción, de manera que las convierten en susceptibles de conformar una misma situación: al absorber Luisa al personaje del Prior en el TMC, es necesario que el acoso y la calumnia ocurran en la misma escena y Pedro tomará el lugar de aquel como testigo del insulto. De esta manera, al tomarse como eje la intriga de los Strozzi, ambas escenas se convierten a una sola. Si a esto le sumamos la fusión que se produce también en los diálogos entre los personajes secundarios, se consigue mantener el telón de fondo construido por el pueblo florentino, es decir, mantener el foco de los eventos sobre Florencia hasta que la acción se traslada a los personajes principales, por lo que se conserva el efecto que se había construido en el TO: el clima general de irritación del pueblo contra el tirano como personaje en sí mismo, que se va construyendo ante los ojos del espectador mediante unas conversaciones cotidianas basadas en los respectivos oficios de cada uno de sus componentes, hasta que el estallido del conflicto Strozzi/Salviati irrumpe en escena y lo convierte en parte de la intriga —como se puede apreciar en la didascalia de Musset en la que se explicita que "[l]e marchand se mêle aux curieux" tras la tirada del Orfebre, así como en la didascalia original introducida por Amestoy en la que se indica que "[s]e ha centrado la atención de todos en PEDRO y SALVIATI, que es arropado por soldados alemanes"—.

Sin embargo, tanto para evitar provocar un desequilibrio en el resto de la obra como para eliminar las referencias espacio-temporales que separaban las dos escenas (el cambio de escenario y la participación de personajes secundarios diferentes, así como los temas de conversación que daban pie a construirlos), ha sido necesario suprimir una gran cantidad de texto. De entrada, el personaje

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del Orfebre ha perdido su identidad unívoca y se ha uniformado con el resto del telón de fondo: el Comerciante ya no lo identifica con el antropónimo "Mondella", sino con otro deíctico común, "compadre"[216]. A cambio de esto, Amestoy introduce una referencia a su oficio, similar a la que el Comerciante emplea para referirse al suyo propio ya en el TO, en el saludo con que abre la escena ("Que este aire mañanero abrillante tu plata como ventila mis telas"), de manera que pueda ser identificado de inmediato por el público de la ODT4 como orfebre. Esta uniformación del telón de fondo simplifica la escena de cara al público y la introducción de esa breve alusión original para la presentación del personaje (ya que el público no tendrá acceso a las didascalias y, por lo tanto, necesita de los deícticos para identificar a los personajes), que se ajusta al estilo sutil y lírico del TO, resulta muy adecuada de cara a la puesta en escena. En un sentido similar, no podemos dejar de comentar el tratamiento que da Amestoy a los diálogos en los que se menciona el balón lanzado por las calles durante las celebraciones del carnaval, referencia que en el TO se introduce con naturalidad, sin mediar explicación alguna, de manera que el concepto conserva intacto su exotismo —"*leur maudit ballon*"—. En el TMC, los dos comentarios que Musset había puesto en boca del Comerciante se reducen a uno solo, en el que se incluye una breve explicación en forma de una proposición subordinada adjetiva —"Esa monstruosa pelota que arrastran por las calles derribando gentes y escaparates"—, construida como acto narrativo. Esta explicación no solo permite al espectador español entender la referencia, e incluso asociarla con sus propias tradiciones de darse el caso, sino también prescindir de la réplica del Comerciante a la alabanza que el Orfebre hace de Felipe Strozzi; de manera que no solo se evita la redundancia y se acorta el texto, también se evita incidir en la tendencia a causar problemas de Pedro Strozzi. Esta supresión colabora con una construcción de la intriga de los Strozzi levemente diferente a la que aparece en el TO: el Pedro Strozzi de Amestoy, más responsable que Pierre, aceptará la negativa de su padre a atacar Florencia desde el exilio, con lo que se da por terminada la cadena de venganzas. Se trata, por lo tanto, no solo de una solución pertinente de cara al nuevo público de la obra, sino también compatible con su construcción en general, y por lo tanto muy adecuada.

La escena que se ha conservado en el TMC ha sido, básicamente, el evento de la boda de los Nasi, por lo que se ha articulado en torno a la conversación entre el Orfebre y el Marchand, a la que se ha añadido únicamente el diálogo con las dos Damas y el Oficial, y se han eliminado los demás personajes que se habían reunido en el puesto del Marchand durante la romería de Montolivet. Esto da lugar a leves reinterpretaciones de la situación, algunas de las cuales resultan confusas para un lector del texto, aunque cabe suponer que se resolvieron adecuadamente en la puesta en escena. El diálogo de las dos Damas y el Oficial es paradigmático en este sentido. Ya que la situación se ha ubicado a la puerta del palacio de los Nasi el día de la boda, antes de que el personaje de Salviati

[216] "4. m. coloq. Amigo o conocido. U. m. en vocat" (*DLE*, 2020: "Compadre").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

haya interrumpido el transcurso de los acontecimientos cotidianos con su acoso a Luisa, tiene sentido que la conversación de las Damas con el Oficial tenga como objetivo, más que sacar a colación un pretexto para dar lugar al estallido del conflicto (en el TO, Salviati acude al puesto porque una de las Damas lo ha hecho llamar por mediación del Oficial; de lo contrario, Salviati no hubiera coincidido con el Prior, que llegó una vez las Damas se habían ido, por lo que podemos llegar a la conclusión de que el recado de la Première Dame es solo un pretexto para que la reanudación del inevitable conflicto Salviati/Strozzi no resulte forzada de cara al lector/espectador, de modo que el encuentro "casual" es un mero subterfugio para desencadenar los acontecimientos con sutileza), pretenda presentar a los personajes. Ya hemos visto a Salviati ofrecerle al Duque a Luisa Strozzi, pero aún no se sabe que es ella (*"[El* DUQUE *va montado a caballo.* SALVIATTI *le habla al oído.]* DUQUE.— ¡Salviatti!/ SALVIATTI.— Es bella como un demonio. Dejadme hacer a mí, si es que mi mujer me lo permite"), pero cuando los personajes externos al conflicto que van a verse involucrados en él en calidad de agravante comentan el comportamiento de Salviati, no solo nos dicen de quién se trata la joven en cuestión, también dan un aviso sutil de que se avecina un conflicto. Al decirse que a Salviati "le gustan las empresas difíciles", con lo que se refiere a una Luisa Strozzi mencionada en la intervención anterior, no solo se está dando a entender que la todavía desconocida para el público Luisa Strozzi no va a corresponder a los galanteos de Salviati (por lo que el lector/espectador estará sobre aviso de que se va a producir, en escena o fuera de ella, un acontecimiento violento), sino que se le está poniendo nombre (dándole entidad, es decir, carga sémica) a un personaje al que ya se ha visto interactuar directamente con un Duque (el Objeto-Sujeto) que en la escena anterior (el rapto de la hermana de Maffio, orquestado por Lorenzo) ya había sido presentado como un corruptor de doncellas: son tres indicios para el lector/espectador de que lo que va a suceder va a tener un peso importante en el desarrollo de la obra. Por lo tanto, es una adaptación del texto particularmente adecuada, puesto que colabora tanto con la asimilación de dos escenas que en el TO estaban distanciadas en el espacio y el tiempo como con la introducción de la intriga de los Strozzi.

Sin embargo, este diálogo también ha sido adaptado en otros sentidos que nos resultan de sumo interés, porque su inclusión en esta escena va mucho más allá de un mero subterfugio para presentar la intriga de los Strozzi. Si se analiza el juego de deícticos, se puede apreciar que, en el TO, la aparición de las dos Damas escoltadas por el Oficial introduce en la escena una tensión sutilmente construida, no tanto con los diálogos en sí sino gracias al juego de deícticos y a la información presente en los diálogos que la precedían. El texto ya venía atribuyendo una carga sémica negativa particularmente fuerte a los oficiales alemanes, al destacar reiteradamente su comportamiento despótico para con el pueblo llano de Florencia. Justo antes de que llegasen las Damas y el Oficial, la conversación versaba sobre la muerte de unos jóvenes durante una revuelta

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reprimida violentamente; una conversación distendida que es interrumpida por ese Oficial, quien ordena a los Burgueses ceder sus asientos a las Damas. Las Damas sostienen esta tensión durante toda su intervención en el texto: ni ellas ni el Oficial que las acompaña dan pie en ningún momento a la conversación que estaban manteniendo los Burgueses y Caballeros florentinos con el Orfebre y el Marchand, sino que mantienen una conversación galante completamente al margen de los otros personajes, incluido el propio Marchand, con el que interactúan para adquirir sus mercancías. La conversación solo puede reanudarse cuando se marchan las Damas y aparece el Prior, Léon Strozzi, que es quien la reinicia. Las Damas, por lo tanto, también están dotadas de una carga sémica negativa: no solo interrumpen la conversación del grupo de ciudadanos florentinos y dan pie a la entrada en escena de Salviati, sino que la conversación que mantienen entre ellas, en la que participa el Oficial, posee claras connotaciones sexuales: los comentarios de las Damas sobre el afán del Oficial de complacer a la Deuxième Dame, así como la alusión indirecta del propio Oficial al tamaño de las piernas de la Dama (en una época en que las piernas de una mujer debían estar completamente camufladas por su atuendo). El comentario descarado sobre diferentes partes del cuerpo de las mujeres, en especial las piernas, considerado implícitamente como una expresión de lascivia y, por lo tanto, indecoroso para con la mujer en cuestión, es un elemento recurrente en esta obra en concreto. Aparece tanto en boca de Salviati, en su acoso a Louise Strozzi en presencia de los demás invitados a la boda y el pueblo de Florencia, —"La jolie jambe, chère fille! […] Quels yeux tu as, mon cher cœur! Quelle belle épaule à essuyer, tout humide et si fraîche![…] Le jolie pied à déchausser!" (Musset, 1990: 146)—, como del Duque, cuando habla con Lorenzo de Catherine —"Rien? Appelles-tu rien ces bras-là? Quelle Vénus, entrailles du diable!" (Musset, 1990: 19)—, con el que se da a entender implícitamente que sus intenciones para con estas mujeres no son honestas y constituye una evidencia más de su afán corruptor. Esto implica que estas Damas, cuyas interacciones con los demás personajes presentes están cargadas de arrogancia y que, además de tener trato voluntario con el corrupto Salviati, conversan entre ellas sobre escarceos amorosos, también son parte de esta corte decadente y corrupta a la que el Orfebre hace alusión en sus diálogos.

Respecto al TMC, nos encontramos, no solo con que la conversación ha sido recontextualizada para darle cabida en un contexto diferente del que tenía en el TO, sino que el contexto exterior mismo de la obra está separado en el tiempo del contexto de Musset por casi un siglo y medio. En las ciudades de la España de 1982, que dos mujeres hablen de sexo entre ellas ya no puede considerarse como un indicio de inmoralidad y, como evidencian los cambios en la moda femenina, se había vuelto común que una mujer mostrara las piernas con naturalidad o, al menos, se permitiera evidenciar su forma a través de la ropa. Por lo tanto, para un público madrileño de 1982,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la conversación de las Damas y el Oficial presente en el TO no posee el matiz marcadamente soez que poseía para el público de Musset, sino que sería considerada una situación más bien cómica.

Sin embargo, la carga peyorativa de la situación no reside únicamente en las alusiones sexuales que se realizan durante la conversación, sino, también, en la relación que se establece entre los personajes que han irrumpido en la escena y los personajes que ya estaban en ella: tanto el comportamiento del Oficial (brusco y descortés para con los ciudadanos de Florencia y servil para con las dos Damas), como la actitud arrogante de las propias Damas colaboran también con el mantenimiento de esta tensión, tanto de cara al lector/espectador de la Francia de las Tres Gloriosas como de cara al espectador madrileño de 1982. De ahí, por lo tanto, que la presencia de este diálogo esté justificada en el TMC, ya que esta faceta, apoyada más en el lenguaje escénico de los personajes al interactuar entre sí que en el contenido del diálogo, sí se ha mantenido. No obstante, el traslado de este evento a un escenario diferente de aquel en el que tenía lugar en el TO también afecta a su construcción en ese sentido: en este caso no encontramos que un Oficial, escoltando a dos Damas, irrumpe en una conversación sobre política que se está manteniendo en un corrillo improvisado de vecinos en torno a los puestos de dos de ellos, sino que el Oficial viene a interrumpir la conversación que están manteniendo entre sí los dos personajes recurrentes en sus respectivos puestos, conversación que no se reanuda tras la partida de las dos Damas, puesto que el foco del texto se traslada de inmediato de los dos tenderos a los Estudiantes, que están construyendo el evento de la salida de la boda de los nobles y, por lo tanto, identificando para el espectador a los personajes que van a participar en la trama de la obra de alguna manera: Palla Ruccellai, que cobrará importancia mucho más adelante, y los hermanos Pedro y Luisa Strozzi, que están a punto de enfrentarse a Salviati. Por lo tanto, destaca el hecho de que se haya mantenido la intervención del Oficial para irrumpir en la conversación (aunque se ha cambiado el *vous* por el tuteo y se ha suprimido por completo el tratamiento *messieurs*, con lo que queda completamente solo el imperativo en segunda persona del singular del verbo "apartar", lo cual intensifica la expresividad y la agresividad subyacente en la orden), ya que en el TMC no aparecen indicios de que hubiera otras personas ante el puesto del Comerciante. Esto hace también que la interacción de la Damas con los demás personajes no se evidencie como particularmente grosera en el texto, ya que no cuentan con más posibles interlocutores que el Oficial y el Comerciante. Solo se puede apreciar que las respuestas de las Damas siempre son cortas y simples, que utilizan reiteradamente el imperativo para dirigirse al Oficial y al Comerciante, y que alternan el uso del tuteo con el del voseo. Por lo tanto, nos cabe suponer que el soporte escrito del TMC no contiene toda la información que necesitamos para analizar adecuadamente esta situación y que gran parte de su carga sémica está depositada en la puesta en escena, en los movimientos y la posición en la escena de los actores, así

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como en los tonos de voz y el lenguaje corporal empleados, en los que el público sí podría apreciar esa actitud despótica que el soporte escrito apenas puede insinuar.

En ese mismo sentido, cabe tratar cómo se ha llevado a cabo la supresión de los fragmentos de texto, otra estrategia de adaptación que también nos resulta de sumo interés.

En el TO, se puede observar que algunos personajes secundarios, especialmente el Orfebre, tienen tiradas particularmente largas, que han sido suprimidas, total o parcialmente, o fusionadas con otras en el TMC: en la *scène II*, el Orfebre expresa profusamente su opinión sobre la degradación de las costumbres de los nobles y efectúa una descripción construida mediante el símil y la metáfora para referirse al cambio político que ha habido en Florencia; más tarde, en la *scène V*, el Deuxième Bourgeois describe también, con una tirada de varias líneas, el malestar entre la juventud florentina. Dos de estos fragmentos aluden a hechos acaecidos fuera de escena y el tercero es una crítica al comportamiento degenerado imperante en la corte de Alejandro de Médicis, aunque todos ellos tienen en común el ser narraciones, o descripciones, elaboradas desde la perspectiva del personaje en cuestión. Se trata de descripciones subjetivas de eventos que el lector/espectador no está contemplando, pero que se construyen en el escenario por medio del personaje que las realiza. Son *fábula*, no *acción,* aunque se convierten en acción al estar siendo narradas por un personaje que sí está sujeto a una construcción gracias al presente de representación y que se está construyendo a sí mismo con el acto de narrar en pasado. Si relacionamos el contenido descriptivo y narrativo de estos diálogos y tiradas con la carga sémica implícita que Musset ha depositado en las tiradas de sus personajes principales (idealismo y reflexividad o, una vez corrompidos, afán manipulador), podemos decir que los personajes secundarios que dan pie a esta introducción de la narración y la descripción en sus diálogos se manifiestan también como nostálgicos de un pasado glorioso y que están claramente descontentos con la corrupción decadente de Florencia. Las conversaciones descriptivas predominan a lo largo de toda la *scène II* del TO, entre las que destacan la del personaje del Orfebre y el Marchand. Esta empieza como una conversación cotidiana y un intercambio casual de opiniones, pero se delata debido a la profusión de detalles como una didascalia sutil inserta en el texto. Gracias a las opiniones contrapuestas de estos dos personajes y sus comentarios sobre cómo les afecta el comportamiento de los cortesanos, el lector/espectador construye, no solo la atmósfera y el clima emocional predominante, sino también a otros personajes (por ejemplo, Pierre y Philipe Strozzi). A partir de ahí, la conversación empieza a virar lentamente hacia el telón de fondo de la obra. El personaje del Orfebre hace comentarios sobre la tendencia a los excesos de los nobles, con cuyas consecuencias tiene que cargar el pueblo —poniendo especialmente de relieve sus comportamientos cuando se emborrachan (como se puede apreciar tanto en expresiones más o menos sutiles, como las reiteradas alusiones a los muros contra los que necesitan apoyarse para no caer al suelo, —“se frotter contre les murailles”, “les murailles de tous ces palais-là n’ont jamais

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mieux prouvé leur solidité"—, en alusión a una expresión usada por George Sand en su escena histórica para referirse a Lorenzo, "[l]es murailles son accoutumées à le soutenir" (Sand, 1990: 837), como en comentarios directos, —"ce sont des tonneaux sans vergogne, que tous ces godelureaux de la cour. À qui fait-on plaisir en s'abrutissant jusqu'à la bête féroce?"—), y el Marchand, aunque se suma moderadamente a estas opiniones, manifiesta estar más o menos dispuesto a disculparlos, porque los cortesanos constituyen su clientela —"C'est plaisir de voir ces bonnes dames, sortant de la messe, manier, examiner toutes les étoffes. Que Dieu conserve Son Altesse! La cour est une belle chose"—. La actitud del Marchand constituye un elemento con una carga sémica sutil pero relevante, puesto que viene a vincular el TO con su contexto de producción: uno de los sectores que más se vio afectado por las revueltas de las Tres Gloriosas fueron los comercios de textiles, que se vieron obligados a cerrar durante esos días y perdieron a una parte de sus clientes (Thureau-Dangin, 1888). Con esta conversación entre los dos trabajadores, se van entretejiendo las de los Estudiantes y la del matrimonio de Burgueses. Los Estudiantes desean presumir de haber estado en una fiesta de la nobleza, así que se dedican a observar el aspecto de las máscaras para luego poder describirlo; la Mujer del Burgués admira el espectáculo de la fiesta, mientras el Burgués lo desaprueba y observa el contraste entre la celebración y la presencia intimidante de los oficiales alemanes —"LA FEMME : Comme tout est illuminé ! Danser encore à l'heure qu'il est, c'est là une jolie fête [...] / LE BOURGEOIS : [...]. Une belle invention, ma foi, que des hallebardes à la porte d'une noce!"—. En el momento en que Salviati inicia el conflicto con los Strozzi, gran parte del escenario de la obra está ya construido, pero el proceso continúa en la *scène V* del mismo acto, al que se proyecta la acción explícitamente desde la *scène II* —"LE MARCHAND : [...] À propos, père Mondella, nous verrons-nous à Montolivet ? / L'ORFÈVRE : Ce n'est pas mon métier de suivre les foires; j'irai cependant à Montolivet par piété"—. La escena se abre con el diálogo de una Mujer, su Vecina, y una Dama de la corte, que instituyen con sus comentarios el espacio y el tiempo de la acción (a la salida de una misa en Montolivet), antes de que se reanude la conversación entre el Marchand y el Orfebre (que, esta vez, empieza *in media res*), en la que ahora participan más personas. En este caso, el Orfebre habla de las repercusiones de la ocupación alemana de cara a su trabajo con dos caballeros, que se marchan justo después; luego vienen dos Burgueses, que comentan que ha habido una revuelta y uno de ellos expone su apreciación acerca de la ocupación por parte de los estudiantes; las Damas acompañadas del Oficial interrumpen la conversación con su sola presencia —"L'ORFÈVRE, *s'approchant* : Vous parlez en patriote, ami; je vous conseille de prendre garde à ce flandrin./ *(Passe un* OFFICIER *allemand.)*"—, mantienen su propia conversación en presencia de los demás, interactúan solamente con el Marchand y, luego, se marchan tras haber mandado buscar a Salviati. La conversación se reanuda con la llegada del Prior (uno de los "sacerdotes honrados"), que les pregunta a los presentes por la misa a la que han asistido. Al llegar Salviati poco

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

después, y para evitar caer en sus provocaciones, el Prior menciona una carta de súplica al Duque y uno de los Burgueses introduce el tema de los desterrados —"LE BOURGEOIS : Je le dis tout haut. C'est la supplique adressée par las bannis. / LE PRIEUR : En avez-vous dans votre famille? / LE BOURGEOIS : Deux, Excellence, mon père et mon oncle. Il n'y a plus que moi d'homme à la maison"—; pero Salviati ya ha conseguido convertirse en el foco de la conversación y los demás personajes empiezan a desarrollarlo como personaje hablando de él, —"LE DEUXIÈME BOURGEOIS, *à l'orfèvre* : Comme ce Salviati a une méchante langue! / L'ORFÈVRE : Cela n'est pas étonnant; un homme à moitié ruiné, vivant des générosités de ces Médicis, et marié comme il l'est à une femme déshonorée partout! "—, hasta que este ve pasar a Louise Strozzi a lo lejos y la calumnia. Este es el momento en que el conflicto estalla: el Prior intenta, con vocabulario y actitud contenidos, hacerle rectificar —"Julien, je ne sais pas si tu sais que c'est de ma sœur dont tu parles"—; pero Salviati insiste en su insulto —"Je le sais très bien [...]"—, y Léon Strozzi se acaba marchando, escandalizado y furioso, sin que Salviati haya retirado su ofensa, —"Écarquille les yeux tant que tu voudras, tu ne me feras pas peur"—. Desde este momento, la intriga de los Strozzi está plenamente establecida y el conflicto es prácticamente inevitable.

En cambio, al observar el TMC, podemos constatar que los diálogos introductorios han sido recortados o suprimidos y, con ellos, la construcción del espacio y el tiempo en el texto. Ante un comentario del Orfebre sobre el hecho de que no ha podido dormir por culpa del ruido de la boda y tras la primera conversación de los Estudiantes, el Comerciante se limita a decir que a él sí le gustan este tipo de celebraciones, porque para hacerlas necesitan sus mercancías. El Orfebre, a continuación, en lugar de dar pie a un diálogo sobre la decadencia de las costumbres, le hace una pregunta irónica al respecto de los impagos de los encargos de los nobles y el Comerciante da su brazo a torcer a medias con una contestación corta y expresiva. La conversación se reanuda más adelante, tras la conversación del matrimonio de Burgueses y dos breves intervenciones de los Estudiantes, una vez se ha marchado el Duque (tras su breve intercambio con Salviati), y es interrumpida por la llegada del Oficial y las dos Damas. En este punto en concreto es donde mejor se aprecia la fusión entre ambas escenas: parte de la larga tirada descriptiva del Orfebre en el TMC se une a la breve descripción que el personaje del Orfebre hacía sobre sus labores durante la *scène V* del TO, otra parte pasa a constituir una réplica independiente en boca del Comerciante. Una vez se marchan las dos Damas y el Oficial, mediando una tercera y última conversación de los Estudiantes, se produce el choque entre Salviati y Luisa. En ningún momento se hace referencia a las revueltas de Estudiantes en el Mercado Viejo, ni se saca a colación a los Proscritos, dos grandes temas que sí se plantean bajo forma de acción narrativa en la *scène V* del TO.

También se puede observar que algunas de las reestructuraciones del texto, en especial las que están orientadas a la fusión de las *scène II* y *V*, han dado lugar a una incongruencia en el juego

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de deícticos del TMC: al final de la conversación entre el Comerciante y el Orfebre, justo antes de la interrupción del Oficial y las Damas, tiene lugar una doble intervención del Comerciante, en la que este emite un comentario duramente crítico contra la presencia de los alemanes en Florencia y, acto seguido, se reprende a sí mismo en tercera persona por su imprudencia. Podríamos sospechar que la puesta en escena de este momento explicaría lo que para nosotras carece de sentido por falta de información, si no fuera porque la respuesta del Orfebre, en una tercera réplica, es una reacción personal ante la advertencia del Comerciante, como si, efectivamente, la réplica anterior estuviera dirigida a él —"COMERCIANTE.— Compadre, eres de la vieja sangre florentina […] se bebe nuestro vino, rompe nuestras ventanas y encima le pagamos por ello./ COMERCIANTE.— Amigo, no deberías cantar tan alto esas melodías./ ORFEBRE.— ¡Qué me importa que me destierren como a tantos otros!"—. Si a esto le sumamos que la primera intervención del Comerciante es, en cierto modo, incongruente con la construcción general del personaje (que manifiesta, en gran medida, un acomodo a la situación a pesar de no estar del todo contento con ella, al contrario que el personaje del Orfebre), no podemos sino considerar que ha habido un error en la redacción del TMC, por lo que se le han adjudicado al personaje del Comerciante varias líneas que deberían figurar como pronunciadas por el Orfebre (caso en el que se podría llegar a sospechar que faltan unas cuantas líneas de texto, además de las oportunas didascalias), o bien que estos diálogos en concreto del TMC están pobremente construidos en tanto texto teatral, si bien pudo ser corregido de alguna manera en el momento de la puesta en escena con la interpretación de los actores.

Se podrán analizar mejor algunos de los detalles sobre la construcción del TMC en su comparación con las otras dos versiones del texto en castellano, tal como se expone en la Tabla 28 (Anexo 2.4.13).

En la confrontación de los textos, lo primero que destaca es la supresión de casi todas estas escenas en el TMB. Una vez más, se hace alusión a estos eventos como ocurridos fuera de escena, de manera que solo se incluyen en el texto en la medida en que se entrelazan con la intriga de los Médicis. En los escasos fragmentos de texto que se han conservado en el TMB, reducidos a unas cuantas intervenciones que, más que ser traducciones en el sentido estricto de la palabra, se limitan a un traslado del contenido en forma de comentarios, podemos apreciar dos detalles que nos resultan de sumo interés.

El primero es que, como se puede observar, en las alusiones que hacen la Marquesa y Cibo a los eventos ocurridos durante la boda de los Nasi, entrelazadas con las intervenciones correspondientes a la *scène III* del *acte I*, se menciona la participación de Lorenzo en el evento (en el TO, queda completamente excluido de esa conversación), quien iba disfrazado de monja, al igual que el Duque, y le gastó una broma pesada al proveditor. Sin embargo, no se menciona en absoluto el insulto de Salviati a Luisa Strozzi, al que hará alusión el propio Salviati, en otras intervenciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

originales de Jurado de la Parra, un poco más adelante en el mismo acto, sin dar más información respecto a la ofensa que el hecho de que se hizo, supuestamente, en defensa del Duque. Pero, en el cuadro segundo, se nos dice, en la intervención trasladada del Prior, que la venganza está teniendo lugar por el insulto proferido por Salviati en Mont-Olivet; un diálogo traducido casi literalmente que relaciona la situación con el evento acaecido en la *scène V* suprimida, lo que la convierte en un evento ocurrido fuera de escena. Podemos considerar, por lo tanto, que la estrategia adoptada en el TMB en cuanto a la intriga de los Strozzi es la contraria a la que se ha adoptado en el TMC: no solo se han separado en dos escenas diferentes la boda de los Nasi y la romería de Mont-Olivet, sino que el insulto de Salviati a Luisa se ha disociado por completo de la boda de los Nasi, ya que, en el TMB, Luisa es insultada en Mont-Olivet y no se menciona en ningún momento que exista una relación entre los dos acontecimientos. A esto contribuye el hecho de que en ningún momento se explicite claramente cuál ha sido el insulto (Salviati solo dice que los Strozzi lo quieren matar por salir en defensa del Duque), aunque la reacción de Pedro Strozzi y las alusiones a la gravedad del hecho de que el insulto fuera público aluden a su naturaleza sexual (puesto que es el único tipo de insulto que, en la tradición de numerosas culturas, incluidas la francesa y la española, cuando está dirigido contra una mujer, constituye un atentado contra la reputación de toda su familia).

Nos resultan particularmente interesantes las distintas propuestas de traducción para el término *provéditeur*, figura administrativa en varios antiguos gobiernos italianos que carece de equivalente cultural real tanto en Francia como en España[217]. El término ha sido totalmente suprimido del TMC al suprimirse el personaje de Corsini de esta escena; en el TMB se ha creado un calco, con la intención de conservar el contenido exacto de un cargo particularmente separado del contexto meta en el tiempo y el espacio; en el TMA se ha traducido como "gobernador"[218], el cargo actual e históricamente más cercano en términos de equivalencia al del *provéditeur* en la cultura española, tal y como se puede comprobar al consultar el *Diccionario de Covarrubias*[219]. En ese sentido, se puede considerar bastante acertada la traducción de Santerbás, puesto que le ofrece al

[217] "Haut fonctionnaire de la République de Venise, chargé d'une province ou d'un secteur de l'administration" (*Larousse*, s. d.: "Provéditeur"), "[s]. m. (*Hist. de Venise*.) magistrat de la république de Venise. Il y a deux sortes de *provéditeurs* dans cette république ; le *provéditeur* commun, & le *provéditeur* général de mer. Le *provéditeur du commun* est un magistrat assez semblable dans ses fonctions à l'édile des Romains"/ "Provéditeur *de la douane*, (*Commerce*.) on nomme ainsi à Livourne celui qui a l'intendance & le soin général de la douane & des droits d'entrée & de sortie de cette ville d'Italie, […]. Le *provéditeur* tient le premier rang après le gouverneur […]" (*Encyclopédie*, 1751 : "Provéditeur"), "s. m. (*Hist. anc.*) chez les Romains étoit un magistrat qui avoit plusieurs différentes fonctions, mais entr'autres la surintendance des bâtimens publics & particuliers […]. Ils fixoient le prix aux vivres, & veilloient à ce qu'on ne fît point d'exactions sur le peuple" (*Encyclopédie*, 1751: "Edile").

[218] 2. m. y f. Persona que desempeña el mando de una provincia, de una ciudad o de un territorio", "3. m. y f. Representante del Gobierno en algún establecimiento público" (*DLE*, 2020: "Gobernador, ra").

[219] "[s]e dize governar por regir, encaminar y administrar, o la república, o personas y negocios particulares, su casa y su persona, en esta misma significación se toma Governador, verdad es que de ordinario significa el q tiene en un lugar la preeminencia de administrar justicia […]" (*Covarrubias*, 1611: "Governar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lector una solución gracias a un término con una carga sémica similar sin salirse de su estrategia traductológica; pero también se puede considerar bastante acertada la propuesta de Jurado de la Parra, consistente en la creación de un término nuevo, puesto que se trata de un concepto que, en realidad, no existe como tal en castellano. De la misma manera, la estrategia empleada en el TMC también produce un resultado satisfactorio de cara al público.

El segundo detalle que nos parece oportuno resaltar es el hecho de que, al haber desaparecido del TMB el momento de la ofensa, la intriga de los Strozzi ha quedado reducida por completo al cruce de venganzas entre los Strozzi y los Salviati. Se incide así una vez más en la estrecha relación que existe entre estas dos escenas y la intriga de los Strozzi: aun ubicando estos eventos fuera de escena, ha sido necesario vincular la disputa entre familias a uno de los dos acontecimientos, por lo que la presencia del pueblo de Florencia, como escenario y testigo coral de los eventos, es precisamente parte indispensable del estallido del conflicto, aunque no se haga alusión a él. Para Jurado de la Parra, Florencia sigue siendo el sostén y aglutinante de los eventos que se desarrollan en su versión de la obra, tanto en calidad de telón de fondo como de una de esas fuerzas externas caprichosas que manipulan los destinos de los personajes desde fuera de la escena, lo cual la sitúa al mismo nivel que el Emperador y el Papa en ese aspecto. Florencia, como Destinataria y potencial Destinadora, a la que se puede entrever metafóricamente en los personajes de Catalina y Luisa (a las que Lorenzo y los Strozzi desean proteger) y la hermana de Maffio (a la que el Duque ha corrompido), es más una potencia abstracta que un personaje colectivo. De ahí que su presencia en el TMB se manifieste solamente en las reacciones que sus decisiones provocan en los motores de la trama, al igual que sucede con el Papa y el Emperador.

En el TMC, en cambio, nos encontramos con que esa abstracción que es Florencia se encarna en los numerosos personajes que la constituyen, una decisión que también se refleja en las supresiones de fragmentos de texto, que, además, quedan justificadas por la propia puesta en escena. Los cánones teatrales en los que se basa el TO, de inspiración shakespereana y con reminiscencias clásicas, exigen la construcción del espacio y el tiempo mediante el texto, lo cual requiere descripciones más o menos sutiles que permitan evocar la atmósfera (por ejemplo, la detallada descripción del Marchand acerca de cómo disfruta de lejos de las fiestas de los nobles, o bien algunos de los comentarios exclamativos de los Estudiantes o de la Mujer del Burgués), así como la narración de eventos ocurridos fuera de la escena, cuyo ejemplo paradigmático es la larga tirada del Orfebre. Sin embargo, el TMC se ha elaborado observando un canon diferente, más cercano al teatro naturalista que al clásico, a pesar de su puesta en escena vanguardista, un tipo de teatro que no exige del texto que construya el espacio y el tiempo. A esto debemos sumar que el texto suprimido alude a situaciones ocurridas fuera de escena que, de una manera o de otra, se representan explícitamente en algún momento de la puesta en escena (la tiranía de Alejandro de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Médicis sobre el pueblo de Florencia y la nostalgia de la república impregnan toda la obra; los proscritos tienen su propio momento en la segunda mitad de la escena cuarta del Acto primero, y la escena octava del Acto segundo muestra explícitamente la represión de las revueltas de estudiantes). Estas estrategias implican que Amestoy ha optado por delegar en la puesta en escena la construcción del espacio y el tiempo, y depositar la construcción del clima emocional en el desarrollo de los acontecimientos y las reacciones de los personajes ante determinadas situaciones. Excepto cuando es imprescindible recurrir a ello para evitar que se pierda un contenido que no podrá recuperarse de otro modo, la forma del TMC consiste en mostrar en lugar de narrar e insinuar en lugar de mostrar. Si en el TMB tenemos pura narración (teatral, es decir, acción de narrar), en el TMC tenemos pura acción (es decir, un presente de representación lo más estricto que se permite dentro de una traducción del texto elaborado por Musset).

Respecto al TMA, nos encontramos algunos detalles que nos resultan de sumo interés para la confrontación de los textos, puesto que nos aportan perspectivas diversas acerca de los eventos que construyen.

Nos llama la atención, por ejemplo, que Santerbás haya traducido el término francés *chez* como "en casa de", teniendo en cuenta que, como ya hemos comentado anteriormente, tiende a adaptarlo en las didascalias en función del contexto, por lo que podríamos considerar esta solución como incoherente, aunque no del todo desacertada, ya que aquí el término casa puede interpretarse en su sentido más amplio[220]. En el TMC, este problema ha quedado resuelto sustituyendo este término por el de "baile (del príncipe Aldobrandini)", de manera que no solo se sobreentiende el lugar, sino que se aporta de manera explícita una información que en el TO solamente se insinúa: el espectáculo que se desarrolla ante ellos, con toda su carga sémica, es una escena común en Florencia. Por lo tanto, ambas soluciones funcionan adecuadamente en sus respectivos contextos.

No obstante, destacan aún más las diferencias que se presentan (tanto con el TO como con el resto de las versiones en castellano) en la primera conversación entre el Mercader con el Orfebre, que van mucho más allá de las supresiones de fragmentos de texto, aunque están relacionadas con ellas. La que más llama la atención es la traducción propuesta del TMA para el comentario del Orfebre sobre las telas "*qui n'[est] pas [payée]"* como "que no se lo merece", así como el traslado de "*avec le moins de regret*" como "sin el menor cuidado". En este caso, Santerbás ha optado por interpretar el verbo *payer*[221] como "merecer"[222], y ha traducido la expresión *le moins de regret*[223] como "sin el menor cuidado"; es decir, introduciendo en la afirmación una noción de carencia total

[220] "1. f. Edificio para habitar", "4. f. Edificio, mobiliario, régimen de vida, etc., de alguien" (*DLE*, 2020: "Casa").

[221] "1. Donner à quelqu'un ce qui lui est dû, s'acquitter de ce qu'on doit. " "2. Verser à quelqu'un une somme d'argent pour un travail, en contrepartie d'un service, d'une marchandise, d'un achat […]", "3. Récompenser quelqu'un par quelque chose, le dédommager d'une peine en parlant de quelque chose. " (*Larousse*, s. d.: "Payer").

[222] "1. tr. Dicho de una persona: Hacerse digna de premio o de castigo. U. t. c. prnl." (*DLE,* 2020: "Merecer").

[223] "Le moins (de + nom, la plus petite quantité, le plus petit nombre (de)[…]" (*Larousse*, s. d.: "Moins").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

gracias a la preposición "sin"[224], ausente del TO; también, interpreta *regret*[225] como "cuidado"[226], a pesar de existir un término más o menos equivalente en castellano, "remordimiento"[227]. En el TMC, en cambio, a pesar de que la segunda parte de la afirmación se ha suprimido, junto con el resto de la intervención, y la primera parte se ha mantenido en forma de pregunta irónica, Amestoy se ha ceñido al significado literal de la frase y ha traducido el verbo *payer* como "pagar"[228]. Esta diferencia es de gran interés, puesto que la traducción de Santerbás introduce un matiz moralizante en la primera parte de la afirmación que, en el TO, estaba en la segunda: de esta manera, se deposita la carga sémica moral en el acto de no pagar las telas, en lugar de en el acto de emborracharse; mientras que el TMC deposita esa carga sémica en la marca de ironía (contestar con una pregunta a una réplica que no invita a solicitar información, sino a emitir una opinión), un detalle que debió de percibirse también en el tono con que se pronunció durante la puesta en escena. Consideramos, por lo tanto, que el TMC se adhiere más al sentido del TO que el TMA, pese a la supresión de la mayor parte del texto. La respuesta del Comerciante es un añadido de Amestoy que sustituye el resto de la conversación entre ambos personajes y colabora en la construcción de esta ironía: el Comerciante es un vendedor de sedas que disfruta de los beneficios de la corte florentina y, por lo tanto, los disculpa, pero también sufre los excesos de los nobles. De ahí que la pequeña pulla de su compañero, que pone de manifiesto esta contradicción, pueda parecerle molesta[229]. El corto diálogo, por lo tanto, no solo se ciñe al contenido del TO a pesar de ser mucho más corto, sino que, además, funciona particularmente bien por su adecuación e idiomaticidad.

De entre los fragmentos de conversación entre el Comerciante y el Orfebre a la salida de boda de los Nasi que se han conservado en el TMC y se entremezclan con los de la conversación de Montoliveto, destacan otros detalles que vamos a considerar a continuación.

Por ejemplo, vemos que, en la referencia que el Orfebre hace a sí mismo y su oficio, Santerbás ha traducido literalmente *grands artistes*, expresión mencionada dos veces, como "grandes artistas"; Amestoy, por su parte, ha traducido una de las menciones como "genio"[230], un concepto un poco más general, pero también más idiomático, que le permite, además, evitar una redundancia que hubiera resultado extraña para el público. Por otro lado, en el TMC se añade al

[224] "1. prep. Denota carencia o falta de algo" (*DLE*, 2020: "Sin").

[225] "1. Peine causée par une perte, l'absence de quelqu'un, de quelque chose", "2. Chagrin, repentir d'avoir fait ou de ne pas avoir fait" (*Larousse*, s. d.: "Regret").

[226] "1. m. Solicitud y atención para hacer bien algo", "2. m. Acción de cuidar (‖ asistir, guardar, conservar). El cuidado de los enfermos, de la ropa, de la casa", "3. m. Recelo, preocupación, temor" (*DLE*, 2020: "Cuidado").

[227] "1. m. Inquietud, pesar interno que queda después de realizar lo que se considera una mala acción" (*DLE*, 2020: "Remordimiento").

[228] "1. tr. Dicho de una persona: Dar a otra, o satisfacer, lo que le debe" (*DLE*, 2020: "Pagar").

[229] "2. tr. Causar aflicción o disgusto. U. t. c. prnl.", "4. intr. Dicho de una cosa: Tener sabor o gusto amargo. U. t. c. prnl." (*DLE*, 2020: "Amargar").

[230] "4. m. Capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables", "5. m. Persona dotada de genio" (*DLE*, 2020: "Genio").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

texto otro concepto que en el TMA solo se insinúa: la idea de que el Orfebre es un mero trabajador, que, precisamente por eso, sí tiene patria y, por lo tanto, no "ama a los príncipes". También se ha añadido que los encargos que se le hacen no son simplemente cálices[231] (un pseudo-sinónimo del término empleado en el TMA, "copones"[232], que a su vez es el equivalente en francés de *[saint] ciboire*[233]*,* entre los que un público español más moderno podría no establecer una distinción clara, puesto que la simbología de este objeto no está tanto en su función específica como en su uso litúrgico, de ahí que la carga sémica de esta distinción, a efectos prácticos, sea irrelevante) y empuñaduras de espada, sino que se especifica que son, respectivamente, para el Papa y el Emperador. Un concepto que en el TMA no se explicita, pero sí queda incluido en la ambigüedad de la carga sémica de estos símbolos: el vaso sagrado y la empuñadura de espada de orfebrería implican lujo, y el lujo, como ya hemos comentado más arriba, implica poder, un poder que, en esta obra, siempre acaba remitiendo al Papa y al Emperador; aunque, al mismo tiempo, también remite en general a la nobleza guerrera y a los altos cargos eclesiásticos, es decir, a los estamentos privilegiados de la sociedad medieval y moderna europea. De esta manera, se mantiene un vínculo sutil existente entre el TO y su contexto externo, los días de la caída final del Antiguo Régimen en Francia, de manera que se puede considerar que la explicitación que tiene lugar en el TMC, al reducir la ambigüedad, rompe dicho vínculo. Esto permite que el texto tenga mejor cabida en su nuevo contexto, el de la España de 1982, en el que las figuras del Papa y el Emperador poseen connotaciones diferentes de aquellas a las que aludía Musset, a pesar de sus puntos en común.

En el mismo sentido, nos resultan también de interés las traducciones que se han hecho de *garçon boucher*[234], como "mozo de carnicero"[235] en el TMA y como "ayudante de matarife"[236] en el TMC. La propuesta del TMA es una traducción literal del TO, que resulta adecuada por conservar todos los matices de las palabras empleadas por Musset: hace alusión, no solo a un empleo que en su momento era considerado de baja categoría por partida doble (aprendiz de un oficio para personas de baja condición), sino también a una crueldad tal por parte del personaje que casi se

[231] "1. m. Vaso sagrado de oro o plata que sirve en la misa para echar el vino que se ha de consagrar", "2. m. poét. Copa o vaso" (*DLE*, 2020: "Cáliz").

[232] "1. m. Rel. En el culto católico, vaso sagrado en forma de copa grande, que contiene las hostias consagradas" (*DLE*, 2020: "Copón").

[233] "Vase sacré, où l'on conserve les hosties consacrées, dans le tabernacle" (*Larousse*, s. d.: "Ciboire").

[234] "1. Personne qui abat certains animaux d'élevage (bovins, ovins, porcins, caprins, équidés) pour les dépecer, les transformer et les débiter en vue de l'alimentation", "2. Personne qui prépare la viande de ces animaux et la vend au détail", "3. Homme sanguinaire, cruel", "Garçon boucher, aide d'un boucher" (*Larousse*, s. d.: "Boucher, bouchère"),

[235] "5. m. y f. Persona que sirve como criado, en especial la destinada a un menester determinado", "6. m. y f. Empleado de categoría inferior, que realiza servicios para los que no se precisa gran cualificación" (*DLE*, 2020: "Mozo, za"); "1. adj. Dicho de un animal: Que da muerte a otros para comérselos. U. t. c. s.", "3. adj. Cruel, sanguinario, inhumano", "5. m. y f. Persona que vende carne" (*DLE*, 2020: "Carnicero, ra"),

[236] "1. adj. Que ayuda. U. m. c. s." (*DLE*, 2020: "Ayudante"); "[Del port. *magarefe,* y este del ár. *muqrif* 'sucio' [sic.], infl. por *matar.*] 1. m. y f. Oficial que mata reses u otras especies y las descuartiza" (*DLE*, 2020: "Matarife").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

podría calificar de innata. No obstante, la traducción de Amestoy también puede considerarse como particularmente adecuada, sobre todo para la sociedad de finales del siglo XX, en la que, aunque se sigue usando el adjetivo "carnicero" en su extensión metafórica para referirse a personas particularmente sanguinarias, las personas que ejercen este oficio se dedican solamente a vender (o, como mucho, a manipular y tratar) la carne, no a matar a los animales, una tarea que corresponde a los "matarifes", sustantivo que, además, tiene una etimología que incide en su mala prensa. De cara al público que tuvo el TMC, este concepto subraya muy acertadamente el concepto que subyace detrás del impactante calificativo "*un butor que le ciel avait fait pour être garçon boucher*", con el que el Orfebre se refiere a Alejandro de Médicis: no solo se trata de un hombre rudo, un usurpador que ni siquiera se puede considerar respaldado por un supuesto derecho nobiliario de nacimiento (puesto que es un hijo bastardo de un Papa habido con una mujer completamente desconocida —de ahí que, más adelante, en la *scène V*, se diga de él que "*ne pourrait nommer pas sa mère*"—), sino que, además, es una persona que parece haber nacido exclusivamente para matar. De ahí, también, la supresión en el TMC del concepto de "*valet de charrue"*, traducido en el TMA de manera más o menos literal y particularmente adecuada como "gañán labrador"[237]; en castellano, "1. m. Mozo de labranza" (*DLE*, 2020: "Gañán"), "1. adj. Que labra la tierra. U. t. c. s", "2. adj. Que trabaja o es a propósito para trabajar" (*DLE*, s. d.: "Labrador, ra"), un empleo que remite solamente al nacimiento de baja condición del Duque, un factor que, en la España ya democrática de 1982, no se considera como criterio de falta de idoneidad para gobernar.

Una tercera solución traductológica que nos resulta interesante de cara a la confrontación es la traducción de "*couche dans le lit de nos filles*" como "se acuesta en las casas de nuestras hijas" en el TMC. El contenido sexual del acto de meterse en la cama de otra persona es compartido en la cultura francesa y en la española, por lo que la traducción literal del TMA como "se acuesta en la cama de nuestras hijas" conserva toda la carga sémica del TO, mientras que el uso de "casa" en lugar de "cama" en el TMC resulta poco adecuado, pues el concepto de "acostarse en casa de alguien" no implica necesariamente una carga sexual, además de resultar chocante para el público por suponer la alteración de una expresión consolidada y de uso muy común (de hecho, lo más probable es que este la considere un desliz por parte del actor y no del guion).

Más allá de las soluciones propuestas en cuanto al vocabulario, otros elementos de sumo interés para nuestro análisis son las marcas de ironía. Ya hemos mencionado anteriormente cómo la larga tirada del Orfebre se ha reducido a un comentario irónico en la traducción de Amestoy, pero esta no es la única intervención del personaje en el TMC que da cabida a una reinterpretación del

[237] "1. Serviteur à gages", "3. Terme générique utilisé autrefois pour désigner certains ouvriers agricoles (par exemple valet d'écurie, valet de ferme)" (*Larousse*, s. d.: "Valet"); "1. Instrument agricole servant à labourer et travaillant d'une manière dissymétrique en rejetant et en retournant la terre d'un seul côté" (*Larousse*, s. d.: "Charrue").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

texto. En el TMA, se observan dos intervenciones igualmente cortas, que contrastan con el resto de la información. La primera de ellas constituye una intervención del Mercader, que ha sido insultado y maltratado por un soldado alemán en la escena II ("¡Así se cumple la capitulación! Estos bribones maltratan a los ciudadanos"), en la que se muestra cómo la capitulación —"[...] un tratado de capitulación, firmado entre el gobierno de la Señoría de Florencia y Ferrante Gonzaga, comandante de las tropas imperiales de Carlos V, en el que se estipulaba que los mercenarios alemanes saldrían de territorio florentino después de haber recibido su soldada" (Santerbás, 2012: 87)— no se está cumpliendo. La segunda la emite el Orfebre en la escena V: al ver que se acerca el Oficial alemán que viene escoltando a las Damas le pide prudencia al Burgués, que ha emitido la tirada en presente de representación sobre la actitud de los jóvenes frente al gobierno de Florencia. Esta intervención ha sido completamente eliminada del TMC: ni el Orfebre ni el Mercader advierten al otro de que se acerca un Oficial alemán. Pero, podemos deducir que la primera intervención ha sido adaptada más que suprimida, puesto que tiene lugar en el mismo momento en que tendría lugar de haberse producido el breve encontronazo entre el Marchand y el Soldat, que se ha producido tanto en el TO como en el TMA; además de que la marca de ironía empleada es muy similar: la exclamación precedida, o seguida, por una información que contrasta con ella o la contradice.

Para comentar esta ironía empleada en el TMC, necesitamos comentar otra ironía a la que está asociada, también adaptada, que, por lo tanto, se produce de manera diferente en el TMA: la que se encuentra en la conversación entre el Burgués y su Mujer. En el TMA, esta tiene lugar justo antes de la intervención del Soldado y el Mercader, de ahí que, al haberse suprimido en el TMC la intervención del Soldado, las palabras pronunciadas por el Orfebre (en lugar de por el Comerciante) estén asociadas a los comentarios del matrimonio de burgueses en lugar de al enfrentamiento con el alemán. En el TMA, el Burgués y su Mujer comentan el acontecimiento de la boda profusamente, antes de que el Burgués emita su comentario irónico sobre la "hermosa invención" de "poner alabarderos a la puerta de una boda" (exclamación, contraste entre la información que se da y la anterior o posterior) que difiere, a su vez, de los de la Mujer, carentes de marcas de ironía, de lo cual deducimos que pretenden expresar realmente sorpresa y admiración. En cambio, en el TMC, los comentarios acerca de la boda se reducen a la sorpresa de la Mujer y la intervención desaprobatoria del Burgués, cuyo comentario irónico se traslada al discurso de aquella. En la versión de Amestoy, no solo el personaje de la Mujer deja de lado la banalidad y superficialidad de que hace gala en el TO, trasladada directamente en el TMA, para compartir la ingeniosa desaprobación del Burgués (una adaptación en la que se aprecia claramente un cambio de percepción de la mentalidad femenina, que es producto, en gran medida, del tiempo transcurrido entre el TO y el TMC), sino que también ha desaparecido ese matiz de deseo secreto o envidia por parte del pueblo hacia sus señores. Florencia (que aparece encarnada, sobre todo, en los personajes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

femeninos) no admira de lejos la fiesta de los poderosos, sino que desaprueba abiertamente su conducta disipada, además de mostrarse enfadada por la usurpación de poder cometida, contra la que no puede hacer nada. Eso es lo que simbolizan tanto las alabardas a la puerta de la boda (una medida de seguridad que, como hacen observar los personajes, es innecesaria, lo que la convierte en puramente intimidatoria) como las extravagancias de los nobles, que marcan tácitamente una distancia entre ellos y los demás ciudadanos de Florencia, ("BURGUÉS.— Hacer del día noche y de la noche día es un medio para no ver a la gente honrada. / MUJER.—A fé [sic] que son un bello invento las alabardas a la puerta de una boda"). El comentario irónico del Orfebre viene a secundar más o menos discretamente estas opiniones ("¡Así se divierten los grandes señores!"). Con estas marcas de ironía reiteradas en su discurso, que pasa de estar caracterizado por largas tiradas a quedar reducido a comentarios cortantes y a un vocabulario abiertamente mordaz ("¡Qué me importa que me destierren, como a tantos otros! ¡Que el diablo se lleve la boda, a los que bailan y a los que se divierten!"), Amestoy reinterpreta el personaje del Orfebre para el TMC. Este ya no es tanto un idealista nostálgico como un hombre abiertamente enfurecido por la pérdida de su libertad ("COMERCIANTE: Compadre, eres de la vieja sangre florentina; el odio a la tiranía hace temblar tus dedos en el fondo de tu taller"). Podemos decir, por lo tanto, que el Orfebre del TMC no es el mismo que el del TMA, cuyos sentimientos hacia la decadencia de la ciudad tienden a expresarse en intervenciones largas y alusivas llenas de metáforas, y que solo recurre a la exclamación en ocasiones contadas.

Estos sentimientos soterrados salen a la luz, tanto en el TMA como en el TMC, tras la muerte del Duque, y el diálogo entre los personajes del Orfebre y el Marchand tratan abiertamente sobre los sucesos que están acaeciendo en Florencia en ese momento, esta vez sin el pretexto del trabajo.

Tal y como podemos observar en la Tabla 12, la décima escena del segundo acto del TMC se corresponde con la *scène V* del *acte V*. Las adaptaciones que nos encontramos en este caso consisten, casi exclusivamente, en supresiones de texto. Se trata de una única conversación completa, en la que lo único que se refiere son eventos que han sucedido o están sucediendo fuera de la escena. Es una escena consagrada a un acto de narrar disfrazado de diálogo, que obedece a la necesidad de explicar al lector/espectador cómo ha reaccionado ese personaje colectivo que es Florencia ante las decisiones que han tomado los Ocho.

En el TO, la escena comienza con una explicación del Marchand al Orfebre sobre lo extraño de las coincidencias numerológicas que se habían dado en torno al asesinato —Alejandro de Médicis había reinado seis años y muerto de seis heridas a los veintiséis años, el seis de enero de 1536 a las seis de la mañana, es decir, se había dado una misteriosa repetición seis veces del número seis, asociado por la superstición cristiana occidental al diablo—, que lo inducían a atribuir un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

carácter sobrenatural al suceso. Este detalle es evocado por Varchi en la *Historia Florentina* y supone una incoherencia con las didascalias que describen el asesinato del Duque en la *scène IX* del *acte VI* de *Lorenzaccio*, en las que se explicita que el protagonista solamente lo hirió dos veces (podemos considerar que Musset se permitió esta licencia, precisamente, para burlarse de la tendencia de las habladurías a exagerar los hechos); la situación termina con la decisión por parte de los personajes de acudir también a palacio (posiblemente, para sumarse a la revuelta). El Orfebre y el Marchand aparecen conversando, una vez más, en sus puestos de trabajo, pero en esta ocasión hablan sobre las reacciones de los florentinos ante el asesinato del Duque: el alboroto entre los ciudadanos al que no sigue ninguna acción clara, —"LE MARCHAND : Il y en a qui voulaient rétablir le Conseil, et élire librement un gonfalonier, comme jadis. / L'ORFÈVRE : Il y en a qui voulaient, comme vous dites, mais il n'y en a pas qui aient agi"—; la represión por parte de los oficiales alemanes de los que protestan públicamente, —"Tout vieux que je suis, j'ai été au Marché Neuf, moi, et j'ai reçu dans la jambe un bon coup d'hallebarde. Pas une âme n'est venue à mon secours"—; la negativa de los republicanos reunidos en una de sus cenas a aceptar el ofrecimiento de Corsini de entregarles la Ciudadela, —"Ah bien oui! On a braillé, bu du vin sucré, et cassé les carreaux; mais la proposition de ce brave homme n'a seulement pas été écoutée. Comme on n'osait pas faire ce qu'il voulait, on a dit qu'on doutait de lui [...]."—; finalmente, la certeza de que el nuevo tirano ya está de camino —"Tenez, voilà les courriers de Trebbio qui arrivent; Côme n'est pas loin d'ici" (Musset, 1990: 247)—.

Por lo tanto, aunque se trata también de una imagen general reconstruida gracias a una conversación entre personajes, el retrato de la ciudad es muy diferente a la de las *scènes II* y *V* del *acte I*: ahora, en lugar de ser una estampa alegre y carnavalesca, en la que los florentinos comentan su impotencia a escondidas de los oficiales alemanes y la corte ducal a la que estos protegen, los personajes discuten al respecto abiertamente. Se habla de quién ha intentado amotinarse contra la dominación alemana y de quién lo ha evitado, de cómo algunos de los florentinos estaban dispuestos a rebelarse y de cómo otros preferían disfrutar de los festejos organizados como distracción, —"L'ORFÈVRE : Les uns courent après les soldats, les autres après le vin qu'on distribue [...]." (Musset, 1990: 247)—, y de cómo los habituales de los banquetes republicanos se han negado a secundar una segunda propuesta de sabotaje. Una vez terminada esta conversación, cuando los personajes ven llegar a los correos de Trebbio que anuncian la llegada de Cosme de Médicis y deciden acudir a palacio, entran en escena dos niños, un Strozzi y un Salviati, acompañados por sus dos Preceptores. Mientras los niños empiezan a pelearse, los Preceptores inician una conversación con un comentario sobre los sucesos que están acaeciendo en Florencia y acaban hablando de poesía. La escena termina cuando los Niños se van, todavía peleándose, y sus Preceptores los siguen.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta tercera parte de la escena, a saber, la pelea de los niños Strozzi y Salviati mientras sus preceptores conversan, posee una carga sémica particularmente densa y sumamente interesante para el análisis inmanente de la escena. Ya, de entrada, implica que, tal y como Philippe Strozzi temía, la siguiente generación ha heredado el conflicto entre ambas familias —"Bientôt les haines s'enracinent, on berce les fils dans les cercueils de leurs aïeux, et des générations entières sortent de terre l'épée à la main" (Musset, 1990: 180)—. Este conflicto sigue poseyendo una fuerte dimensión pública, además de la capacidad de mover la trama, como delatan tanto el hecho de que se estaban peleando en plena calle como el hecho de que fuera la causa de la interrupción de la conversación de sus Preceptores. De la misma manera que el verdadero rostro de Florencia ha salido a la luz durante el vacío de poder, también lo ha hecho la verdadera dimensión del conflicto entre los Salviati y los Strozzi. Una vez más, Salviati empieza la refriega insultando a Strozzi sin razón y este último la continúa al responder a la provocación. Ante ello, Salviati se ampara en la autoridad, en este caso, el representante de la autoridad es su Preceptor, que castiga a Strozzi, lo que recrudece el conflicto, imposible ya de detener (de ahí que los Preceptores interrumpan su conversación para seguirlos, sin que ellos dejen de pelear). Sin embargo, resulta particularmente elocuente, por un lado, que la conversación entre el Orfebre y el Marchand terminase antes de que se produjera el estallido del conflicto, por otro lado, que los Preceptores no hayan hecho un verdadero esfuerzo por evitar que los niños se peleen, puesto que estaban demasiado ocupados hablando sobre el poema que uno de ellos había escrito. Esta escena implica que el conflicto Salviati/Strozzi forma parte de las miserias de Florencia y ocupa la atención de los florentinos. Sin embargo, en realidad, los intereses del pueblo no solo no están ligados a este conflicto, sino que solo prevalecen en su ausencia: el pueblo únicamente podrá actuar cuando pueda terminar la conversación sin que las rencillas de los nobles la interrumpan. De esta manera, se refuerzan dos de los conceptos asociados continuamente a las relaciones de poder que se han venido desarrollando a lo largo de la obra, tanto la tiranía como la pasividad decadente del pueblo tiranizado. La tiranía se caracteriza por la injusticia, que refleja una dejadez de las funciones de la autoridad excepto en lo que respecta a la represión parcial y violenta, caldo de cultivo de la corrupción moral. Salviati ataca reiteradamente a Strozzi porque se sabe protegido por una autoridad que se limita a divertirse y que solo reacciona para responder ante la conducta defensiva del ofendido, en lugar de castigar la conducta ofensiva. Esa pasividad decadente se refleja en el pueblo, que ha dejado de lado sus capacidades actanciales como Destinador y se conforma con contemplar y comentar el espectáculo de la injusticia en lugar de intentar evitarla —"LORENZO : […] J'en ai assez de me voir conspué par des lâches sans nom, qui m'accablent d'injures pour s'en dispenser de m'assommer, comme il le devraient" (Musset, 1990: 205)—. Por esta razón ninguna conversación llega a completarse nunca, ni las de los banquetes revolucionarios ni las del pueblo llano en las calles.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Este matiz sutil se complementa con la carga sémica añadida que aportan las figuras de los dos Preceptores. El saludo del Primer Preceptor introduce este recurso de manera rápida e inequívoca, porque el uso de latinismos es una referencia compartida ampliamente por las culturas francesa y española que caracteriza más al personaje que la enuncia que al personaje al que se dirige. Tanto en Francia como en España, el latín es una lengua que ya en el siglo XIX se asociaba ámbitos culturales elitistas, como las titulaciones universitarias y la Iglesia, por lo que su uso fuera de estos contextos implicaba oscurecer voluntariamente el lenguaje para intimidar o deslumbrar al interlocutor. Además, la fórmula en sí misma, consistente en el vocativo de un título académico, es particularmente recargada: el adjetivo *sapiens* ("inteligente", "juicioso" o "sabio") en grado superlativo acompaña al sustantivo *doctor*, que también era, en su origen, el grado comparativo superior del adjetivo *doctus* ("docto" o "sabio"), por lo que, como el mismo Musset debía de saber perfectamente en tanto latinista, el vocativo también podría ser traducido como "el más sabio de entre los más sabios". El uso completamente descontextualizado de esta interpelación (no para dirigirse a un doctor durante una disertación académica o la defensa de una tesis, sino para saludar a un igual al que se encuentra por la calle por casualidad), delata a este personaje (y, por extensión, también al Segundo Preceptor, quien, además, también se dirige al otro por su título, "*seigneur docteur*") como una figura particularmente pedante. El registro innecesariamente recargado que ambos Preceptores emplean durante su conversación, usan la tercera persona para saludarse y el plural mayestático, junto con un vocabulario abstruso, laudatorio y construcciones sintácticas muy complejas, contrasta con su forma de dirigirse a los niños y con la banalidad de la conversación. Asimismo, el tono distendido se opone a lo convulso de la situación en que se encuentran (reflejada también en la pelea de los Niños), lo que constituye en sí mismo una relevante marca de ironía. Esta, además, se subraya al rimar los versos del Preceptor con los gritos de dolor del Niño Strozzi (*vermeil* /*oreille*), un elemento cómico que supone un nuevo contraste entre la información que se da y la que ya se posee (todos los elementos que componen esta escena, desde la conversación entre el Marchand y el Orfebre hasta la pelea de los dos niños, se acumulan para construir una atmósfera general de caos, violencia e incertidumbre). El fragmento completo se puede considerar, por lo tanto, una parodia del discurso académico y de las conversaciones entre poetas y eruditos, entre las cuales se incluyen las tertulias literarias. Este largo fragmento es ejemplo del grotesco mussetiano. Máxime si consideramos el comentario "Vous serez peut-être étonné que moi, qui ai comencé par chanter la monarchie en quelque sorte, je semble cette fois chanter la république". En este encontramos marcas de ironía específicas; es una réplica corta, en la que predominan los tiempos del modo indicativo; el contraste entre los sustantivos *monarchie* y *république* está rodeado de construcciones con infinitivo basadas en el verbo *chanter*; el uso del *peut-être* acompañando al verbo *étonner*, que le dan un matiz hipotético; la acción se articula por completo entorno al verbo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sembler, que hace alusión clara a un equívoco. Todo ello hace que el contraste se diluya, dando lugar a una frustración de las expectativas y, por lo tanto, a la ironía. Así pues, podemos decir que el grotesco mussetiano se construye habitualmente gracias un elemento absurdo que, por estar, al menos en apariencia, completamente fuera de lugar, provoca horror en lugar de risa.

La escena del TMC, en cambio, está compuesta por seis réplicas del Orfebre y cinco del Comerciante. No se incluyen las siete réplicas sobre numerología que inician la escena del TO, puesto que, aunque la superstición tradicional en torno al número seis es común tanto en Francia como en España, este tipo de creencias ya no se hallan particularmente arraigadas en el público madrileño de finales del siglo XX. Una alusión numerológica hubiera surtido un efecto más cómico que dramático, lo que hubiera supuesto una ruptura con el tono grave y crispado que predomina en el resto de la escena. La escena se cierra con dos comentarios sobre cómo Florencia va a seguir igual que siempre, ocurra lo que ocurra —"COMERCIANTE.— ¿Le matarán o morirá de viejo? / ORFEBRE.— ¿Y a nosotros qué más nos va a dar, vecino?" (Musset, 1982: 62)—, por lo que el evento de la riña entre los niños Strozzi y Salviati durante la conversación de sus respectivos Preceptores se ha suprimido por completo: en el TMC, la cadena de venganzas de los Strozzi y los Salviati termina definitivamente con el asesinato de Luisa y la negativa de Felipe a atacar Florencia con ayuda del rey de Francia. Amestoy, por lo tanto, ha prescindido del recurso a lo grotesco en el TMC para, una vez más, resaltar la faceta política del texto por encima de la existencialista y vincularlo a su contexto meta, conforme a su proyecto de traducción.

En la Tabla 13 (Anexo 2.3.4) se puede observar que el resto de la escena se ha conservado casi íntegramente. La traducción elaborada por Amestoy empieza con lo que en el TO es la segunda parte de una intervención del Orfebre, precisamente el momento en que termina la reacción del personaje ante las supersticiones del Marchand y la conversación se redirige hacia los sucesos que están acaeciendo el Florencia mediante la descripción del comportamiento de los obreros de su taller. De ahí que, mientras que en el TO es el Marchand quien abre la conversación, en el TMC la abre el Orfebre. Sin embargo, como podemos comprobar, existe una gran diferencia entre la conversación descrita en la *scène II* del *acte I* y la descrita en esta escena. Mientras la *scène II* comienza con el saludo de los personajes y, por lo tanto, el lector/espectador tiene acceso a la conversación desde el principio, esta escena empieza, como la de Mont-Olivet, *in media res*. Cuando se sube el telón, el Marchand y el Orfèvre ya están en el escenario, conversando, lo cual da lugar a la misma impresión de continuidad que provocaron las *scène II* y *V* del *acte I*, la salida al final del Orfèvre seguido por el Marchand será el verdadero final de una conversación que había empezado, en realidad, días antes. Estos comienzos *in media res* no solo han facilitado la supresión de la primera parte del diálogo en el TMC, sino que han permitido también el traslado de esta misma sensación de continuidad por parte de Amestoy: la sensación que transmite el TMC de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

haberse perdido una parte de la conversación, en caso de haber tenido lugar, fue idéntica a la del lector/espectador del TO. Podemos, así, considerar que el fragmento de texto suprimido ha sido precisamente la cantidad justa para poder descartar la primera parte de la conversación con éxito: el momento del giro en la conversación propuesto por el Orfebre.

En este sentido, también nos encontramos con adaptaciones destinadas a adecuar el texto a su nuevo público en el nivel microtextual. Por ejemplo, el término *gonfalonier*, el título con el que se designaba en su momento a los gobernantes electos de algunos territorios italianos —en *L'Encyclopédie* se definió como "[c]hef du gouvernement de Florence, dans le temps que cet état étoit républicain" (*Encyclopédie*, 1757: "Gonfalonier")—, carece de verdadero equivalente en castellano por ser un término con alta carga cultural, que recibe otros significados desde nuestra propia cultura[238] —Santerbás, en una nota al pie de su traducción, lo define como "portaestandarte y jefe de la policía judicial de la república" (Santerbás, 2012: 284)—, Amestoy lo traduce como "presidente", el término empleado para referirse a los gobernantes en las repúblicas democráticas actuales[239]. De esta manera, aunque el texto perdiera el matiz de *couleur locale* que le había aportado Musset con su precisión terminológica, el público de la puesta en escena de Corencia podría comprender que la propuesta consistía en sustituir el gobierno nobiliario, basado en el derecho de sangre, por un cargo electo, es decir, la recuperación de la vieja república. El uso de esta palabra permite, además, vincular el TMC con el contexto externo de la España de 1982, cuyo sistema político ya era idéntico al actual y tenía como precedente democrático más cercano la II República, por lo que podía identificar claramente la palabra "presidente" como asociada a un cargo electo de jefe de Estado o de Gobierno.

Nos resulta particularmente interesante la mención en el TMC del personaje de Ruccellai, ausente del TO. Su mención como uno de los republicanos con los que Corsini se ha reunido se suma a todas las apariciones y menciones anteriores para configurar una reinterpretación total del personaje propuesto por Musset. Mientras que en el TO es representado como un auténtico republicano (un hombre anciano, enérgico e incorruptible, que no se deja engañar por el Cardenal y mantiene su postura hasta las últimas consecuencias), en el TMC pasa a ser uno más de los hipócritas, uno de los supuestos discrepantes acomodados a su posición. No solo permanece en la sala tras ser rechazada su propuesta de restablecer la república durante la reunión de los Ocho, sino que también deja pasar las dos oportunidades de rebelarse que se le han dado: el asesinato cometido por Lorenzo y la propuesta de Corsini. Sin embargo, la alusión a las reuniones de los opositores al

[238] "1. m. Hombre que lleva el confalón" (*DLE*, 2020: "Confaloniero" [Redirigido desde "Gonfaloniero"]); "1. m. Bandera, estandarte, pendón" (*DLE*, 2020: "Confalón"); "Persona que llevaba el confalón de una milicia o corporación. Durante mucho tiempo el confaloniero de la Iglesia romana fue el rey de Nápoles, y luego el duque de Parma" (*Enciclopedia Espasa-Calpe*, 2021: "Confaloniero").

[239] "2. m. y f. Persona que preside un Gobierno, consejo, tribunal, junta, sociedad, acto, etc.", "3. m. y f. En los regímenes republicanos, jefe del Estado normalmente elegido por un plazo fijo" (*DLE*, 2020: "Presidente, ta").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Papa y el Emperador también ha perdido una parte importante de su fuerza al suprimirse la somera, aunque irónica, descripción del Orfebre (nuevamente, encontramos un contraste entre una parte de la información que se da y la información posterior). En el TO, los banquetes republicanos figuran en escena como actos narrativos, de ahí la carga irónica que Musset le da a este elemento en concreto; mientras que su presencia en el TMC, por haberse eliminado la mayor parte de los actos de narrar, ha quedado reducida a alusiones vagas integradas en la acción o en los monólogos de Lorenzo, —"¡Señor de los Pazzi, ¿están con vosotros los cincuenta jóvenes más virtuosos de la ciudad? Decidles que dejen el vino español y sus espadas de madera y estén prestos al amanecer si aman la libertad" (Musset, 1982: 52); "[OFICIAL] Si no está aquí estará en casa de los Pazzi. Allí lo prenderemos" (Musset, 1982: 34); "[FELIPE] Iré a casa de los Pazzi. Allí hay cincuenta jóvenes dispuestos a todo. Les hablaré y me escucharán" (Musset, 1982: 36)—; por lo que, aunque la carga irónica de este elemento se mantiene, se diluye bastante respecto al TO, donde es mencionado reiterada y profusamente. De ahí que, aunque el personaje de Ruccellai se ha reinterpretado, su traición de facto a la causa republicana resulte mucho menos impactante de cara al público, al habérsele restado presencia escénica a los elementos irónicos que resaltan la hipocresía de los supuestos republicanos.

Por último, no podemos dejar de comentar la adaptación realizada por Amestoy del final de la conversación entre el Orfebre y el Comerciante. Si en el TO vemos cómo la furia del Orfebre llega a su culmen con la llegada de los correos que preceden a Cosme de Médicis, y decide unirse a la revuelta, seguido por el Marchand, con lo que se cierra la conversación; en el TMC los personajes reaccionan con desesperanza: el Comerciante se pregunta si el nuevo tirano será asesinado (como su predecesor) o no, el Orfebre le da una respuesta cargada de ironía seria (responde con una pregunta a una pregunta), y ninguno de los dos se mueve de su sitio, de modo que la larga conversación entre los dos vecinos continúa (como la tiranía sobre Florencia). Esta rendición en el TMC viene a ser un anuncio del final de la obra: el fracaso definitivo de la misión de Lorenzo.

Algunos otros detalles que nos resultan de interés para el análisis de este fragmento se ponen de relieve con más claridad al contrastar el TMC con las otras dos traducciones al castellano de la obra, tal y como se expone en la Tabla 29 (Anexo 2.4.14).

Una vez más, el TMB solo se refiere a estos eventos como ocurridos fuera de escena; el único rastro de ellos que hay en la versión de Jurado de la Parra es la idea, puesta en boca de Felipe, de que "ni los republicanos ni el pueblo han hecho nada", y de que Cosme ha sido coronado "sin contar con la voluntad del pueblo". Al contrario que en el TMA y el TMC, en el TMB no se menciona en ningún momento que haya habido revueltas en Florencia tras la muerte del Duque, más bien al contrario, se dice que "su primer cuidado ha sido proporcionarse un tirano nuevo", una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

actitud que, al no estar contrapuesta con los conatos de revolución, prevalece sobre las demás: Florencia renuncia a ejercer su capacidad de Destinador y da su conformidad a los otros dos Destinadores de la obra (el Papa y el Emperador) con su silencio total, puesto que no se manifiesta ni siquiera en un acto de narrar, sino única y exclusivamente en las consecuencias de su pasividad: la carta solo le anuncia a Felipe que Cosme de Médicis ha sido impuesto definitivamente como nuevo Duque de Florencia, porque esta no ha hecho nada para impedirlo.

En el TMA y el TMC, en cambio, se revela la complejidad de la situación de Florencia mediante su presencia en escena como personaje colectivo, manifiesta en el acto de narrar del Orfebre y el Mercader/Comerciante. Lo que se produce en estos textos es, por lo tanto, una tensión directa entre las dos Florencias (la Destinataria y la Destinadora, la Adyuvante del Duque y su Oponente). El trasfondo político de la obra, insinuado en el Acto I e interrumpido y arrastrado constantemente por el eterno conflicto entre los Salviati y los Strozzi, se revela al fin definitivamente. La diferencia entre el TMA y el TMC es que, mientras que en el TMA, como en el TO, el acto de narrar culmina con el paso a la acción —recordemos que el Orfebre, a pesar de no ser de alta cuna, se revela, en las descripciones que tanto él mismo como los personajes que lo tratan hacen de él (mediante el juego de deícticos), como un auténtico republicano, puesto que posee los mismos atributos que caracterizan a Ruccellaï y Philipe Strozzi—, mientras que en el TMC la conversación continúa y el momento de la acción no llega jamás.

Entre los elementos de interés para nuestro análisis en los que no podemos dejar de abundar están las construcciones fáticas, empleadas por ambos personajes para mantener viva la conversación, consistentes en el uso de vocativos, reiteradas preguntas retóricas y repeticiones constantes de información ya dada, que constituyen indicios claros de una interacción de los personajes: no solo el Mercader/Comerciante y el Orfebre escuchan a su interlocutor, sino también, según dan a entender las interpelaciones fácticas, reaccionan ante sus palabras, aunque no existan didascalias que lo expliciten más que para indicar las salidas de escena de los dos personajes. Estos recursos son casi idénticos en el TMA y el TMC, debido, en gran medida, a que el francés y el castellano utilizan marcas de registro conversacional muy similares. Solamente se puede apreciar, en algunos fragmentos concretos, que el TMC tiende a la síntesis de la información, lo cual le permite acortar las intervenciones sin que se pierdan los elementos significativos e incluso añadirle matices al texto. Por ejemplo, donde en el TMA se dice: "¿Sabéis lo que se dice, vecino? Se dice que el gobernador de la fortaleza, Roberto Corsini, fue ayer por la noche a la asamblea de los republicanos, en el palacio Salviati", en el TMC se dice "¿Habéis oído lo de Corsini? Al parecer, el astuto mastín de la ciudadela estuvo anoche reunido con los republicanos, con Ruccellai y compañía". Santerbás identifica primero al tercer personaje con su cargo oficial (gobernador de la fortaleza) y luego emplea su nombre (Roberto Corsini), para asegurarse de que el lector/espectador

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

podrá reconocerlo en el juego de deícticos antes de narrar su acción. Por su parte, Amestoy, al incluir a Corsini en la pregunta fáctica, evita la necesidad de especificar su identidad (puesto que, como ya hemos mencionado anteriormente, el cargo de Corsini carece de equivalente cultural real en castellano, hecho por el que su traducción resulta particularmente difícil), y eso le permite referirse a él en términos connotados sin confundir al espectador, de manera que pueda añadírsele más carga sémica al texto. En España, como en muchos otros países donde se puede encontrar esta raza de perros, los "mastines" son particularmente apreciados como guardianes de casas o ganados, por ser grandes y fuertes sin ser agresivos[240], así que emplear ese término para referirse a un ser humano, sobre todo si va acompañado de un adjetivo calificativo más o menos contradictorio[241], otorga una carga sémica sumamente ambigua al personaje en cuestión en un contexto como el de la conversación entre el Orfebre y el Comerciante. El mastín es el perfecto guardián, que intimida o reduce al intruso sin herirlo gracias a su fuerza y gran tamaño, además, destaca por la lealtad a su amo y su carácter afable; pero, si tenemos en cuenta que lo que está protegiendo este "mastín" en concreto es la fortaleza donde están guarecidas las fuerzas de ocupación, sus características no favorecen en absoluto la causa republicana (puesto que también remiten a una lealtad ciega a las órdenes del amo, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata del mastín "de la ciudadela", un elemento dotado de una fuerte carga negativa, por ser el símbolo físico de la ocupación alemana de Florencia). Sin embargo, el adjetivo "astuto" posee connotaciones positivas en castellano; si a ello le sumamos el resto de la información contenida en el acto de narrar, que Corsini se ha ofrecido a utilizar su cargo en favor de los republicanos, así como la reacción particular del personaje narrador, la rabia ante el hecho de que su propuesta fuera rechazada, podemos considerar que la carga sémica del término es positiva. Estas connotaciones ambiguas, introducidas con una única metáfora, permiten a Amestoy eludir una vez más el problema de traducción que supone identificar al personaje de Corsini y prescindir de los términos empleados reiteradamente en intervenciones posteriores para construirlo directa o indirectamente (como cuando el TMA se refiere a él como un "hombre valeroso"). En este mismo sentido, observamos que el TMA también señala que "ha ofrecido entregar la fortaleza a los amigos de la libertad, con las provisiones, las llaves y todo lo demás", cuando el TMC dice que "les ofreció entregarles la ratonera con los alemanes dentro". En el TMA, no solo todas las connotaciones de esta información se concentran en la alusión "amigos de la libertad", un elemento con carga sémica positiva, sino que, además se limita a mencionar las llaves y provisiones de la fortaleza, sin aludir en ningún momento a los alemanes más que de

[240] "perro, rra mastín, na. 1. m. y f. perro grande, fornido, de cabeza redonda, orejas pequeñas y caídas, ojos encendidos, boca rasgada, dientes fuertes, cuello corto y grueso, pecho ancho y robusto, manos y pies recios y nervudos, y pelo largo, algo lanoso. Es muy valiente y leal, y el mejor para la guarda de los ganados" (*DLE*, 2020: "Perro, rra").

[241] "1. adj. Agudo, hábil para engañar o evitar el engaño o para lograr artificiosamente cualquier fin" (*DLE*, 2020: "Astuto, ta").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

manera alusiva y ambigua ("y todo lo demás", expresión que también podría aludir al tesoro de la ciudad o a las armas). En cambio, el TMC indica que la intención de Corsini es entregar a los alemanes, con lo cual la información se proporciona de manera mucho más directa a pesar de emplear, una vez más, un vocabulario metafórico: el Corsini de Amestoy va a entregar "la ratonera"[242], un término altamente peyorativo en castellano debido a las connotaciones negativas que poseen los roedores de la familia de los ratones, potencial plaga doméstica, que constituye una referencia directa a la carga negativa de la que está rodeada esa ciudadela. Esta metáfora en concreto nunca ha sido utilizada anteriormente en el TMC, pero sí en el TMA —"[el Papa y el Emperador] han reemplazado la columna convertida en campanario por un gran pastel deforme hecho de fango y de escupitajos, y a eso lo han llamado la ciudadela. Los alemanes se han instalado en esa maldita madriguera, como ratas en un queso [...]." (Musset, 2012: 85)—. Se puede considerar que, al emplearla, Amestoy ha rescatado un elemento sémico que se había perdido con la supresión de los actos narrativos de la escena segunda del Acto Primero. Además, el término en castellano tiene la particularidad de designar, al mismo tiempo, la madriguera de los ratones y el objeto que se usa para cazarlos: de consumarse el plan de Corsini, "la ciudadela" pasaría de ser un refugio para los alemanes a convertirse en una trampa mortal. Se trata, por lo tanto, de una solución particularmente adecuada por su riqueza y concisión.

También encontramos diferencias notables en el traslado de los recursos puramente expresivos, que se reducen a las exclamaciones con las que el Orfebre manifiesta su impotencia ante la situación. Los juramentos empleados por este personaje se han traducido literalmente en el TMA, por lo que conservan la expresión empleada en el TO, comprensible en castellano sin ser de uso común y con una función meramente expresiva. En el TMC se recurre a una expresión malsonante de uso común para manifestar descontento[243], por lo que el texto gana en idiomaticidad y, por lo tanto, también en expresividad. Sin embargo, el traslado del verbo francés *enrager*[244] como una expresión completa en el TMA ("¡Qué rabia me da!"[245]), resulta más idiomático que la traducción en el TMC, más cercana a la literalidad, por estar traducida como un verbo equivalente en castellano ("¡Estoy furioso, vecino!"[246]), a la que se le ha añadido énfasis mediante la reiteración. Resulta particularmente complicada la traducción de la exclamación "*démanger le sang*", que no existe en francés como expresión consagrada, por lo que consideramos que se trata de una

[242] "3. f. Trampa en que se cogen o cazan los ratones", "4. f. Agujero que hace el ratón en las paredes, arcas, nasas, etc., para entrar y salir por él", "5. f. Madriguera de ratones" (*DLE*, 2020: "Ratonero, ra").
[243] "9. interj. malson. Expresa contrariedad o indignación" (*DLE*, 2020: "Mierda").
[244] "Éprouver une vive irritation, un violent dépit à la suite de quelque chose, rager" (*Larousse*, s. d.: "Enrager").
[245] "3. f. Ira, enojo, enfado grande" (*DLE*, 2020: "Rabia").
[246] "1. adj. Poseído de furia" (*DLE*, 2020: "Furioso, sa"); "1. f. Ira exaltada" (*DLE*, 2020: "Furia").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

construcción poética de Musset a partir del verbo *démanger*[247], y algunas expresiones habituales con la palabra *sang* asociadas a una sensación de calor o picazón, como *avoir le sang chaud*[248] o *échauffer le sang ['a quelqu'un]*[249]. Santerbás también ha optado por el uso de una expresión propia, a pesar de que en castellano existen expresiones que aluden metafóricamente al concepto de una alteración de la sangre por un sentimiento de enfado, como "sangre en el ojo"[250], "arrebatársele a alguien la sangre" o "subírsele a alguien la sangre a la cabeza"[251], una decisión que se ajusta a su estrategia traductológica neoliteraria. En el TMC se ha adaptado esta exclamación, cuya carga sémica queda depositada en el énfasis que implica la reiteración de la exclamación del Orfebre.

No obstante, no podemos dejar de comentar una de las réplicas del Marchand en la que este se refiere al deseo de algunos florentinos de reinstaurar el gobierno democrático y la correspondiente respuesta que le da el Orfebre En el TMA, Santerbás traduce el verbo *vouloir* en pretérito imperfecto como un condicional, lo que permite conservar de manera literal la construcción equivalente a "*il y a*" en castellano, "hay". Sin embargo, el resultado le da al texto un matiz de improbabilidad aún mayor que el que posee el TO. No obstante, el contraste entre este condicional y el presente del verbo "reaccionar" subraya la carga sémica del texto, que alude, precisamente, a la gran distancia que existe entre los deseos de los florentinos y sus acciones; podemos considerar esta solución una estrategia de compensación, así que resultaría adecuada. No podemos decir lo mismo del hecho de que el verbo *agir*[252] en pretérito perfecto de subjuntivo se interprete como "reaccionar"[253], en lugar de como "actuar", el equivalente en castellano que se ha estado usando reiteradamente a lo largo de toda la obra. Aunque "reaccionar" posee significados que lo convierten en un verbo sumamente adecuado en este contexto, el verbo "actuar" posee en el TMA, al igual que en el TO, una carga sémica particularmente relevante que lo hace tener un significado mucho más amplio de cara al lector/espectador: el hecho de "actuar" implica una conciencia y una iniciativa que el hecho de "reaccionar", debido a su polisemia, no posee. El verbo "actuar" no solo establece una dicotomía entre quienes hacen planes y quienes los ejecutan, también establece una dicotomía entre los jóvenes apasionados y los viejos estudiosos, como se puede apreciar en las discusiones entre Piero, que desea hacer la revolución, y Filippo Strozzi, que se

[247] "1. Causer à quelqu'un un picotement qui donne envie de se gratter", "2. Être pour quelqu'un un besoin pressant, une envie irrépressible", "Familier. La langue lui démange, il a envie de parler. ", "Familier. La main, les doigts me démangent, j'ai envie de frapper, de gifler" (*Larousse*, s. d.: "Démanger").

[248] "Avoir la tête chaude, le sang chaud, s'emporter facilement" (*Larousse*, s. d.: "Chaud").

[249] "Échauffer le sang, la tête, les oreilles, la bile de, à quelqu'un, l'impatienter, exciter sa colère" (*Larousse*, 2020: "Échauffer").

[250] "2. f. Resentimiento, deseo de venganza".

[251] "1. loc. verb. Perder la serenidad, irritarse, montar en cólera" (*DLE*, 2020: "Sangre").

[252] "1. Faire quelque chose, entrer ou être en action", "5. Être efficace, jouer son rôle, en parlant de quelque chose" (*Larousse*, s. d.: "Agir").

[253] "1. intr. Dicho de un ser: Actuar por reacción de la actuación de otro, o por efecto de un estímulo", "6. intr. Oponerse a algo que se cree inadmisible" (*DLE*, 2020: "Reaccionar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

limita a meditar sobre la república —"PIERRE : Un bon coup de lancette guérit tous les maux. / PHILIPPE : […] Savez-vous qu'il faut une expérience longue comme la vie, et une science grande comme le monde, pour tirer du bras d'un malade une goutte de sang?" (Musset, 1990: 191)—, así como entre quienes están realmente vivos y quienes en realidad están muertos en vida, como en el caso de Lorenzo, que aseguró abiertamente al anciano Strozzi que lo único que todavía le daba sentido a su vida era su voluntad de "actuar" —"Tu me demandes pourquoi je tue Alexandre? […] veux-tu que je devienne un spectre, et qu'en frappant sur ce squelette… (*il frappe sa poitrine*.) il n'en sorte aucun son ?" (Musset, 1990 : 204)—. Por lo tanto, en este aspecto, el TMA no se adhiere por completo a su proyecto de traducción, aunque la solución propuesta no sea del todo inadecuada. En cambio, en el TMC, en el que Amestoy ha traducido la construcción "*il y a*" como un pretérito imperfecto, se conserva también el pretérito imperfecto en la traducción del verbo, que se ha traducido como "proponer"[254], y la respuesta del Orfebre contiene tanto el verbo "proponer" como el verbo "actuar", ambos en presente de indicativo. De esta manera, lo que en el TO se expresa como un deseo, en el TMC se expresa como algo más material, el acto real de hablar en pretérito imperfecto (tiempo verbal que, debido a su matiz indefinido, alude a una prolongación del acto hasta el presente) que se contrapone con el presente de indicativo empleado por el Orfebre ("Proponen, pero nadie actúa"). Por lo tanto, a pesar de que ni el verbo contrapuesto con "actuar" ni los tiempos verbales empleados por Amestoy son equivalentes a los empleados por Musset en el TO, el haber conservado el verbo "actuar" permite que se mantenga la dicotomía mussetiana, de manera que el TMC se adhiere mejor que el TMA al sentido del TO y, por lo tanto, funciona mejor como traducción.

Finalmente, no podemos hacer caso omiso en nuestro análisis de la octava escena del segundo acto, rescatada por Amestoy de las primeras ediciones de *Lorenzaccio*. En esta ocasión, como ya hemos comentado anteriormente, la escena no está integrada en el cuerpo del texto de la obra, pero el editor la ha incluido en el paratexto en forma de anotación (Jeune, 1990: 1044), así que tenemos acceso a ella. Santerbás también ha incluido su traducción en el paratexto del TMA, lo cual nos posibilita llevar a cabo las confrontaciones pertinentes.

En esta escena, un grupo de estudiantes se enfrenta a unos soldados reclamando que se respete su derecho a votar para elegir al nuevo duque, pero estos les ordenan retirarse y, ante la firme decisión de los estudiantes de no obedecer, matan a uno de ellos, con lo que se da comienzo a un altercado cuyo final no se ve en escena, pero se intuye por las palabras a este respecto de Lorenzo a Philippe en la *scène VII* del *acte V*, —"Qu'une centaine de jeunes étudiants, braves et

[254] "1. tr. Manifestar con razones algo para conocimiento de alguien, o para inducirle a adoptarlo", "2. tr. Determinar o hacer propósito de ejecutar o no algo. U. m. c. prnl.", "3. tr. Hacer una propuesta" (*DLE*, 2020: "Proponer"), "1. f. Proposición o idea que se manifiesta y ofrece a alguien para un fin" (*DLE*, 2020: "Propuesta).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

déterminés, se soient fait massacrer en vain [...], oh! Je l'avoue, je l'avoue, ce sont là des travers impardonnables, et qui me font le plus grand tort" (Musset, 1990: 250)—. Aunque la escena está inspirada en un pasaje de la *Historia Florentina* malinterpretado por Musset, se trata de una clara alusión a las revueltas de estudiantes que caracterizaron los convulsos años 30 del siglo XIX en París, sangrientamente reprimidas por el que ya era el gobierno de Louis-Philippe d'Orléans (Jeune, 1990: 1044):

> Cette scène d'émeute et de répression est très actuelle en 1833. Les étudiants parisiens s'étaient distingués lors des Trois Glorieuses en 1830. Les lendemains de la révolution de Juillet restent agités : troubles graves à Lyon à la fin de 1831, insurrection républicaine à Paris à l'occasion des funérailles du général Lamarque en juin 1832. Au printemps de 1834, la situation s'aggrave. Quant aux boules réclamées par les Florentins, ce ne sont pas, comme le pense Musset, celles qu'on employait au XIX siècle pour les votes à scrutin secret, dans les jurys d'examen, au comité de lecture du Théâtre-Français, ou au Jockey Club (qui aurait, dit-on, "blackboulé" Musset). Les boules ou balles (*palle*), appartiennent aux armes des Médicis : en termes de blason, ce sont des "tourteaux", les armes des Médicis étant "d'or à cinq tourteaux de gueule". Ainsi les Florentins évoqués par Varchi, bien loin de demander un vote, ne font que réclamer ou acclamer les Médicis.

Tanto en el TO como en el TMC, se trata de una escena corta: en la versión de Musset, la escena está compuesta por siete réplicas, cuatro correspondientes a dos Estudiantes (uno de ellos sin identificar, el otro llamado "Ruberto" por su compañero, información que no figura en ninguna didascalia), y tres correspondientes a unos Soldats también sin identificar; la traducción de Amestoy está compuesta por nueve réplicas (tres correspondientes al Estudiante 1º, tres correspondientes al Estudiante 2º y una correspondiente al Estudiante 3º, ninguno de ellos identificado, y otra más correspondiente a un Oficial), lo que ya de por sí delata que se han introducido una serie de adaptaciones en el TMC. La Tabla 14 (Anexo 2.3.5) nos facilitará la comparación de ambas versiones de la obra.

Como se puede comprobar, Amestoy ha adaptado la escena en diversos sentidos. De entrada, ha añadido contenido original: un tercer Estudiante y dos réplicas con información ausente del TO, emitidas por dos personajes diferentes (lo cual podría justificar el añadido de un personaje más). En el TO, los Estudiantes piden simplemente elegir por votación a su nuevo gobernante, pero no se señala directamente al Emperador como la figura que está detrás del título del Duque. De hecho, el texto no explicita en ningún momento que estos personajes no deseen tener como gobernante a un duque, sino que se trata de una información deducible de la carga sémica que posee este cargo: el Duque de Florencia, por definición, no es un cargo electo, es nombrado por el consejo de los Ocho, que, a su vez, se han ceñido a las órdenes del Cardenal (quien actúa aquí como representante del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Papa) y al criterio del derecho de sangre, y comporta un poder absoluto de facto, por lo que su mera existencia implica una intervención del Papa y el Emperador. En el TMC, esta carga sémica implícita se explicita en los añadidos de Amestoy: los Estudiantes rechazan abiertamente la figura del Duque impuesta "por las largas manos de los emperadores", y añaden que estas manos son de "ladrón" y que están "manchadas de sangre". Luego exigen, además de votar, "saber a quién se vota" (los Ocho han elegido a un candidato completamente en secreto, por lo que el pueblo florentino no ha llegado a saber en ningún momento qué otras opciones tenían, o si realmente las había). En el TO, el Emperador y el Papa aparecen como "deux architectes malavisés[sic]" (Musset, 1990: 143) que han instituido artificialmente un régimen absolutista en Florencia al otorgar su favor a la familia Médicis por encima de todas las demás —"[i]ls ont jugé à propos de prendre une des colonnes [dont je vous parle], à savoir celle de la famille Médicis et d'en faire un clocher, lequel a poussé comme un champignon de malheur dans l'espace d'une nuit" (Musset, 1990: 144)—, causa de que "[notre] soleil [, à nous,] promène sur la citadelle des ombres allemandes", "que César parle ici dans toutes les bouches" y "la débauche serve d'entremetteuse à l'esclavage, et secoue ses grelots sur les sanglots du peuple" (Musset, 1990: 149), pero no se los acusa directamente en ningún momento de robo o asesinato. Este tipo de conductas se identifican, más que con estas figuras difusas que permanecen en la sombra, —Destinadores invisibles que solo se manifiestan en las consecuencias de sus actos: " Le pape et l'empereur sont accouchés d'un bâtard qui a droit de vie et de mort sur nos enfants et qui ne pourrait pas nommer sa mère" (Musset, 1990: 156)—, con Alejandro de Médicis, su títere —"MAFFIO : [aux BANNIS] Je suis des vôtres. Vous saurez que le duc a enlevé ma sœur" (Musset, 1990: 162); "LORENZO [à TEBALDEO] : Frapperais-tu le duc si le duc te frappait, comme il lui est arrivé souvent de commettre, par partie de plaisir, des meurtres facétieux ?" (Musset, 1990: 169)—. En el texto de Musset, el Emperador y el Papa representan el poder en sí mismo en su vertiente más perversa, la de la ambición y la codicia, que es el origen de la corrupción que se ha apoderado de Florencia. No están corrompidos, ellos son la corrupción personificada, el máximo agente corruptor. Las manifestaciones de esa corrupción, la manipulación y los actos de crueldad, corren a cargo del Cardenal y el Duque, sus representantes en Florencia; de ahí que haya otros personajes también asociados a ellos que carezcan de este rasgo, como Cosme de Médicis —"le plus diffus et le plus poli des princes" (Musset, 1990: 240)— y Valori, ambos caracterizados por sus habilidades diplomáticas. Estas son despreciadas implícita y explícitamente a lo largo del texto, por considerar Musset, por boca de sus personajes, que desactivan, al sustituirla, la acción revolucionaria —"LORENZO : […] Ô bavardage humain! Ô grand tueur de corps morts! Ô grand défonceur de portes ouvertes! Ô hommes sans bras!" (Musset, 1990: 231)—. En el TMC, no obstante, ya no se acusa al emperador de ser la fuente de la corrupción, sino directamente del ejercicio de la crueldad: los Destinatarios hacen a los Sujetos a su medida y estos son crueles

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

porque quien los ha enviado también lo es. El Emperador, según Musset, es un tirano; según Amestoy, además de ser un tirano es un criminal, al igual que el Duque. De esta manera, las figuras difusas del Papa y el Emperador se definen un poco más, y adquieren una carga sémica más evidente. Asimismo, la insistencia de los Estudiantes en querer "saber a quién se vota" llama la atención sobre la opacidad del proceso llevado a cabo para nombrar al nuevo Duque, lo que realza la idea de que se ha llevado a cabo completamente a espaldas del pueblo. La contraposición entre "cobardía" y "coraje", que tampoco existe en el TO, viene a reintroducir en el texto las alusiones a la pasividad de los ancianos republicanos, contrapuestas con el deseo de acción de los jóvenes, en especial de los Estudiantes, a los que se ha construido como revolucionarios en la *scène V* del *acte I* con una tirada que ha desaparecido por completo del TMC, —"DEUXIÈME BOURGEOIS: Voilà des malheurs inévitables. Que voulez-vous que fasse la jeunesse sous un gouvernement comme le nôtre ?" (Musset, 1990: 156)—. Estos efectos sutiles nos inducen a pensar que los añadidos de Amestoy a la escena constituyen un mecanismo de compensación para suplir parte de la carga sémica que se ha perdido con la desaparición de la mayoría de los actos de narrar, así como con la supresión de la intriga de los Cibo, en la que el concepto de tiranía externa se expone mucho más detalladamente gracias al desarrollo en profundidad del personaje del Cardenal y de sus enfrentamientos con la Marquesa al intentar manipularla. A lo largo del TMC, enfocado en la misión secreta de Lorenzo, hemos tenido menos alusiones directas al poder soterrado del Papa y el Emperador sobre Florencia. Para mantener activo este concepto en la mente del espectador es necesario recuperarlo por otras vías. También podemos considerar que estos añadidos contribuyen a vincular el TMC con su contexto externo, el de la España de la Transición, puesto que la dictadura de Francisco Franco había sido, además de extremadamente represiva, esencialmente centralizadora, lo cual implicaba que los movimientos e ideologías independentistas eran perseguidos en especial (de ahí esa mención explícita en el TMC de un duque impuesto por el Emperador, esto es, un gobernante impuesto desde fuera) y particularmente abusiva con los vencidos en la Guerra Civil.

Para compensar estos añadidos, Amestoy también ha suprimido o sustituido algunas de las réplicas de los Soldats, así como algunos movimientos escénicos, que se describen claramente en las didascalias, modificaciones que influyen claramente en el desarrollo de la escena. En el TO no existe una distinción en las didascalias entre Oficial y Soldado, sino que ambos personajes aparecen indicados como *Soldat*. Si a esto le sumamos que no se menciona a ningún Oficial en las didascalias que describen los movimientos escénicos, nos encontramos de nuevo con que el juego de deícticos explicitado en el texto resulta confuso para los lectores, puesto que no podemos discernir si se trata de un error en la elaboración del soporte escrito o si pretende aludir a una diferencia de grados en la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

jerarquía militar de los personajes[255], un detalle que debió apreciarse claramente en la puesta en escena de Corencia gracias a la vestimenta y los movimientos escénicos de los actores, y que hubiera poseído cierta carga sémica en sí mismo. Mientras los *Soldats* del TO constituyen un personaje colectivo sin distinciones entre ellos, de la misma manera que los personajes florentinos del pueblo llano, y, por lo tanto, quedan despersonalizados; los Soldados del TMC están dirigidos por un Oficial que se constituye en cabeza visible de estos y les ordena atacar. Si a esto le sumamos que en la lista de personajes proporcionada por Amestoy al inicio de la obra solo encontramos a un Oficial, cabe imaginar que se trata del mismo personaje que escoltaba a las Damas en la escena segunda del Acto primero, durante la intervención del Comerciante; por lo que estaríamos ante un personaje único que, además, ha sido brevemente construido a través de otros y en contextos diferentes, lo cual lo sitúa al mismo nivel que el Comerciante y el Orfebre: un personaje sin nombre, pero con entidad propia; cara visible del ejército alemán que sirve al Duque en nombre del Emperador, de la misma manera que el Orfebre y el Comerciante son la cara visible del pueblo florentino.

Además, en el TO se produce un intercambio de réplicas entre los Soldats y los Estudiantes: los Soldats responden ante las exigencias de estos y las exclamaciones de los Estudiantes son reacciones ante estas respuestas. Los Estudiantes exigen votar, los Soldats se niegan, los Estudiantes apelan al pueblo, los Soldats intentan expulsarlos, los Estudiantes se niegan, uno de los Soldats ataca a uno de ellos, que se despide y pide venganza antes de morir, así comienza la revuelta, que se traslada fuera de la escena. En el TMC, en cambio, no se produce un intercambio de réplicas: los Estudiantes protestan y, primero el Oficial y luego un Soldado, les ordenan que se marchen antes de cargar contra ellos. Estas diferencias en la distribución y el contenido de las intervenciones nos inducen a pensar que la escena representada en el TMC es sutilmente distinta de la que figura en el TO. En el TO se muestra el origen de una revuelta de estudiantes que no se muestra en escena, iniciada por la respuesta violenta de los Soldats ante las reclamaciones de los Estudiantes, mientras que en el TMC se muestra una revuelta ya iniciada, en la que los Estudiantes protestan y son reprimidos por el Oficial y los Soldados ante su negativa a marcharse, por lo que podemos considerar que lo que estamos contemplando es el final de esa revuelta.

Resultará mucho más sencillo matizar estos detalles mediante la confrontación entre las dos versiones en castellano de esta escena, que exponemos en la Tabla 30 (Anexo 2.4.15).

Varias de las diferencias más perceptibles, de las que ya hemos hablado, son las que se dan entre los movimientos escénicos de las diferentes versiones, que implican mucho más que una

[255] "9. m. y f. Militar de categoría intermedia entre las de suboficial y oficial superior o jefe, que comprende los grados de alférez, teniente y capitán del Ejército y los de alférez de fragata, alférez de navío y teniente de navío en la Armada" (*DLE*, 2020: "Oficial, la"); "1. m. y f. Persona que sirve en la milicia", "2. m. y f. Militar sin graduación" (*DLE*, 2020: "Soldado").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

diferencia sobre el momento de la revuelta que se está representando. El poder presenciar el origen de la revuelta, en el intercambio de réplicas que se observa en el TMA, tiene también la función de construir la escena completa para el lector: los personajes construyen ellos mismos su contexto ("No tendréis bolas") y sus acciones ("Muere entonces" / *Lo ataca*), lo cual constituye un recurso sutil de presente de representación. En cambio, en el TMC, este recurso solo es parcialmente necesario, puesto que el espectador está contemplando directamente el desarrollo de la acción sobre el escenario y reconstruyendo el contexto gracias al lenguaje corporal de los actores, al que se debe sumar también el contexto externo de la obra: al ser frecuentes las manifestaciones de estudiantes en la España de la Transición, el público madrileño de 1982 no necesitaba de la presencia de elementos verbales que las explicitaran como tales para reconocerlas. Por lo tanto, podemos considerar que estas diferencias entre ambas versiones están condicionadas por el punto de la cadena de concretización en que cada una se encuentra, así como por las convenciones escénicas a las que se ajustan: el TMA, al ceñirse a las convenciones shakesperianas que usaba Musset —por ser una traducción neoliteraria del TO y tratarse de una obra destinada a la edición—, pretende hacer evocar al lector una situación merced al lenguaje, mientras que el TMC —guion de una puesta en escena que sigue convenciones post-románticas, es decir, con un lenguaje escénico que tiende al realismo a pesar de las influencias de la vanguardia— no requiere de texto puramente descriptivo para construir la acción.

En esto influyen también otras diferencias entre los textos en el nivel micro-estructural, como el vocabulario empleado. En el TMA, como en el TO, los Estudiantes piden "bolas" para votar, aludiendo al método de votación secreta que, curiosamente, emplean los Ocho para votar el nombramiento de Cosme de Médicis en el TMC (pero no en el TMA, en el que, como recordaremos, emplean papeletas), consistente en depositar una bola blanca (para mostrar conformidad) o una bola negra (para mostrar desacuerdo). En cambio, en el TMC, los Estudiantes no aluden a ningún método de votación en concreto, probablemente, porque la alusión al acto de votar posee en sí misma una carga sémica muy fuerte, que evoca de inmediato en el público, no solo un método concreto, sino todo un proceso y una gran cantidad de implícitos asociados al acto de votar. En ese sentido funciona también la orden reiterada de "disolverse"[256], con una exclamación, en imperativo, puesto que se trata de una expresión con una carga sémica en castellano particularmente fuerte, por ser la que usaba habitualmente la policía para dispersar las reuniones de grupos numerosos durante la época preconstitucional (manifestaciones y otras reuniones consideradas por algún motivo como ilegales). Se trata, por lo tanto, de un vocabulario que permite vincular el texto con el contexto social de su público gracias a unas connotaciones particulares, situadas al mismo nivel, por ejemplo, que las alusiones reiteradas de Musset a los banquetes republicanos, o incluso al hecho de que todas

[256] "2. tr. Deshacer algo poniendo fin a la unión de sus componentes. U. t. c. prnl." (*DLE*, 2020: "Disolver").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las alusiones al Emperador Carlos V y a su ocupación de Florencia lo asocien siempre a Alemania (la potencia europea considerada en su tiempo como principal enemiga de la Francia republicana), pero solo lo vincule con España en una ocasión, de manera indirecta, refiriéndose a la esposa del personaje, detalles sutiles que, para el público de 1834, eran muy fácilmente relacionables con el contexto sociopolítico de la época (las reuniones secretas de republicanos y la sensación de amenaza que les inspiraba Alemania, respectivamente).

También se pueden apreciar diferencias en las estrategias traductológicas empleadas en ambos textos. En el TMA, la traducción del verbo *avoir* como "usar" en la segunda proposición coordinada no solo no está justificada, sino que rompe por completo con el recurso estilístico mussetiano basado en la repetición del verbo en ambas proposiciones; por lo que Santerbás, en este caso, no se ajusta a su proyecto de traducción. En el TMC, en cambio, podemos apreciar que Amestoy sustituye el imperativo por un presente de indicativo, de manera que pueda incluir un pronombre de sujeto enfático para poder replicar en la segunda proposición coordinada la estructura de la primera. De esta manera consigue restablecer el equilibrio entre contenido y forma del TO, sin dejar de lado la idiomaticidad del texto, por lo que su solución resulta particularmente adecuada. Sucede lo contrario con el caso de la traducción de la frase "*Nous voulons mourir pour nos droits*". En la traducción literal al castellano propuesta por Santerbás para el TMA, la frase expresa inequívocamente un deseo de morir por algo, por lo que resulta particularmente chocante a pesar de su corrección, sobre todo si es comparada con la construcción hipotética propuesta por Amestoy ("¡Si hay que morir por nuestros derechos, moriremos!"), que expresa simplemente una disposición a aceptar la muerte como consecuencia de los actos. Sin embargo, se puede considerar que la expresión francesa posee cierta ambigüedad en ese sentido, puesto que esa afirmación posee un matiz de vocación de martirio o de sacrificio, compatible tanto con los personajes como con el contexto en que se desarrolla la acción, que ha conservado toda su fuerza en el TMA; mientras, en el TMC, esta aparece levemente diluida, si bien resulta mucho más verosímil en castellano.

Respecto a las diferencias en las estrategias traductológicas, también nos llaman particularmente la atención las didascalias. Las didascalias del TMA permiten que el lector del texto evoque claramente los movimientos escénicos de los personajes, porque el texto no da lugar a ninguna ambigüedad: uno de los Soldados hiere de muerte a un Estudiante y sus camaradas se disponen a vengarlo, lo cual da inicio a una revuelta. En cambio, las didascalias del TMC no aluden directamente a la muerte de ninguno de los Estudiantes, sino que se emplea la expresión "llevarse por delante"[257], que puede aludir tanto a una carga policial como a un ataque con intenciones homicidas similar al que aparece en el TMA (en el que esta vez se traduce el verbo *frapper* como

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[257] "[l]levarse por delante a alguien o algo 1. loc. verb. coloq. Atropellarlo o destruirlo" (*DLE*, 2020: "Llevar").

"atacar"[258], una solución particularmente adecuada en este contexto), por lo que nos encontramos con que el soporte escrito no puede aportarnos toda la información que necesitamos para analizar adecuadamente esta escena: sería necesario presenciar el montaje de Corencia para poder acceder al mensaje completo.

4.4. Segundo acto, escena decimotercera: La coronación de Cosme de Médicis

La escena de la coronación de Cosme de Médicis es una de las más cortas de la obra, y puede equipararse con escasa dificultad con la *scène VII* del *acte V* en el TO, puesto que su estructura ha sido poco adaptada. En el TO está compuesta por ocho réplicas e intervienen el pueblo de Florencia como personaje coral (una réplica), unos Soldados (una réplica), el Cardenal (tres réplicas) y Cosme (tres réplicas), de las que la más larga es el discurso tras el juramento de Cosme, que se ciñe al evento histórico narrado por Varchi en la *Crónica florentina*. En el TMC está compuesta por ocho réplicas, pero, en lugar de intervenir los Soldados, interviene Sire Mauricio, que acompaña al Cardenal en la ceremonia. Los sucesos que tienen lugar en ella son los mismos en ambas versiones: reunido en la Plaza Mayor de Florencia, el pueblo (en el TO, contenido por los Soldados) vitorea a Cosme de Médicis, a quien el Cardenal hace jurar el cargo y, tras cumplir con el rito pertinente, corona formalmente como Duque.

El análisis inmanente de esta escena nos muestra a un pueblo que recibe entre aplausos a un nuevo Duque que, como su predecesor, se parapeta detrás de oficiales alemanes —*"Florence. — La grande place; des tribunes publiques sont remplies de monde. Des gens du peuple accourent de tous côtés* / Vive Médicis! Il est duc, duc! Il est duc. / LES SOLDATS : Gare, canaille!" (Musset, 1990: 251)— mientras el Cardenal le hace jurar, entre otras cosas, "ne jamais tenter contre l'autorité de Charles Quint" y "venger la mort d'Alexandre" (Musset, 1990: 252). Se observa, por lo tanto, un contraste entre, por un lado, las palabras que pronuncia el nuevo Duque, en las que se compromete a ser piadoso, justo, honrado y a respetar la dignidad de su pueblo, —"[…] l'engagement […] d'avoir toujours devant les yeux, en même temps que la crainte de Dieu, l'honnêteté et la justice, et le dessein de n'offenser personne, ni dans les biens ni dans l'honneur […]"(Musset, 1990: 252)—, también, a ceñirse a los dictámenes de los Ocho, representantes oficiales del pueblo florentino, —"[…] et, […] de ne jamais m'écarter du conseil des très prudentes et très judicieuses Seigneuries […]" (Musset, 1990: 252)—; por otro, la constante presencia amenazante del ejército, que mantiene al pueblo lejos del soberano empleando siempre el mismo tono desdeñoso e insultante que en las escenas anteriores, a pesar de que Florencia no ha manifestado en absoluto una conducta hostil

[258] "1. tr. Acometer, embestir con ánimo de causar daño. U. t. c. intr.", "2. tr. En un combate, emprender una ofensiva. U. t. c. intr.", "3. tr. Actuar contra algo para destruirlo" (*DLE*, 2021: "Atacar").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hacia su nuevo soberano, al que ha recibe entre aclamaciones. Este nuevo Duque no es cruel ni lascivo, pero sí un "beau dévideur de paroles" (Musset, 1990: 247) que también está al servicio del Emperador y el Papa, puesto que, no solo va a "recevoir de [mes] mains [du Cardinal] la couronne que le pape et César [m'ont] chargé de vous [Côme] confier" (Musset, 1990: 252), sino que, además de jurar "ne jamais tenter contre l'autorité de Charles Quint" (Musset, 1990: 252), se lo jura tanto a Dios como al propio Cardenal, personal y directamente, siendo él el representante real de estos dos poderes. De ahí la conclusión de que la situación del pueblo de Florencia ha vuelto al punto en que se encontraba al inicio de la obra, la tiranía se ha impuesto plenamente. Aunque en todo opuesto a Alejandro, pues el texto insiste una y otra vez, mediante distintos personajes, en el ánimo apacible y las habilidades retóricas de Cosme —Corsi lo describe como "le meilleur prince du monde", Guicciardini alega que es, más bien, "le plus diffus et le plus poli des princes" (Musset, 1990: 240), mientras Lorenzo se refiere a él como "un planteur de choux" (Musset, 1990: 250)—, frente a la reiterada descripción de Alejandro como un hombre esencialmente violento y rudo, Cosme de Médicis sigue siendo un tirano.

A pesar de que la estructura es muy similar, el contenido del TMC es levemente diferente del del TO, por lo que su carga sémica tampoco es exactamente la misma.

Tal y como podemos apreciar en la Tabla 15 (Anexo 2.3.6), la principal diferencia entre el TO y el TMC es el orden de escenificación de los eventos. El texto mussetiano termina con esta escena, mientras Amestoy la intercambia con la anterior, la de la muerte de Lorenzo, de manera que, como ya hemos comentado con anterioridad, el TMC termina con la muerte del protagonista en lugar de con la coronación del tirano. Este cambio en la disposición está relacionado con la intención de Amestoy de situar el peso del drama en la muerte trágica de Lorenzo, más que en el fracaso en sí de su plan —tal y como él mismo da a entender, una vez más, en su prólogo: "Es por esto por lo que mi final de 'Lorenzaccio' [sic], en consecuencia con aquellos y con estos resurgires avisadores románticos, no podía ser otra que la conversión del 'infiel' al 'lorenzacciarismo'" (Amestoy, 1982)—, para hacer llegar mejor al espectador su reinterpretación del final de la obra y poder alcanzar el objetivo que se proponía con ella: realizar una compleja reflexión sobre el germen de la violencia. Además, este cambio en el orden de los acontecimientos resulta compatible con el texto en sí: en el juramento de Cosme se incluye el compromiso de vengar la muerte de Alejandro, un detalle un tanto desconcertante del TO, teniendo en cuenta que se supone que Lorenzo ya ha sido asesinado en Venecia, a menos que se pretenda evocar un efecto de simultaneidad con la escena anterior, es decir, invitar al lector/espectador a pensar que la coronación estaba teniendo lugar mientras Lorenzo era perseguido y asesinado. En el TMC desaparece ese efecto ambiguo al crearse un orden cronológico explícito: primero, el nuevo duque jura vengarse y, más tarde, Lorenzo es asesinado, detalle que, además, acerca un poco esta versión de la obra al hecho histórico real —

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"Tras la muerte de Alejandro, [Lorenzo] se refugió en Venecia […] donde fue asesinado el 26 de febrero de 1548 por unos esbirros de Cosme I de Médicis" (Santerbás, 2012: 292).

En cuanto al fragmento del texto, se pueden observar algunas supresiones y añadidos que se equilibran entre sí. En el TO, podemos ver que los Soldados dan órdenes a la multitud para que permanezca apartada del estrado mediante una única intervención, corta, pero con una carga sémica muy explícita: una exclamación con un significado sin ambigüedades, acompañado, además, de un insulto despectivo. En cambio, en el TMC no se lee ninguna intervención por parte de los Soldados, que se limitan a estar presentes en el desarrollo de la escena. Esta supresión en la traducción de Amestoy obedece, una vez más, a su posición en la cadena de concretización del texto, puesto que la carga sémica de la exclamación es, a pesar de su relevancia, fundamentalmente expresiva. En el TO, es necesario hacer hablar a los Soldados para construir esa contradicción entre el afán represor del poder y la buena predisposición del pueblo hacia él, de modo que el lector/espectador se percate de la repetición de patrones y asocie la coronación de Cosme a una consagración de la tiranía. En la puesta en escena de Corencia, que cuenta con los lenguajes escénicos para recrear esta contradicción (los movimientos y la disposición de los personajes en el escenario, la iluminación, el lenguaje corporal y el tono de la voz de los personajes, etc.), la presencia y actuación de los Soldados permitiría suplir esta intervención. A cambio, se introduce una fórmula final para el acto de la coronación en boca del Cardenal, completamente ausente del TO, que viene a reforzar explícitamente esa idea de institución de la tiranía. La fórmula empleada ("duque de Florencia por la gracia suprema de Dios") remite, no solo a las empleadas a menudo para las coronaciones o proclamaciones de los gobernantes absolutos durante el Antiguo Régimen, sino también a las que se habían empleado para referirse al dictador Francisco Franco en calidad de jefe de Estado y de Gobierno durante la dictadura ("Caudillo de España por la gracia de Dios"), que hacen alusión a la fuente divina de su autoridad. Este concepto otorgaba una cualidad sagrada a su poder y, por lo tanto, lo legitimaba (por oposición a la autoridad de los gobiernos electos, asociados al Nuevo Régimen, en los que es la voluntad de los ciudadanos, expresada en una votación, la que legitima a los gobernantes). Así pues, se trata tanto de un mecanismo de compensación propuesto por Amestoy como de una referencia cultural destinada a vincular la obra a su contexto externo, el de un país que acababa de dejar atrás una dictadura con un gobernante que se atribuía un derecho divino, a la usanza de los monarcas absolutos.

En lo que respecta a la distribución de las didascalias, se puede observar que, en el TO, la presencia del Cardenal y de Cosme no figura en la didascalia introductora de la escena. Tampoco se describe en ningún momento su entrada, sino que se explicita posteriormente, directamente en la didascalia que indica que el Cardenal se dirige a Cosme. Esto puede suponer cierta ambigüedad de cara a la construcción de la escena: ya hemos visto anteriormente que las didascalias de Musset

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aluden a una construcción de la escena mediante el texto, por lo que todo lo que se produce en escena ha sido mencionado antes —"LORENZO : Te voilà, toi, face livide ? *(La lune paraît)*" (Musset, 1990: 321)—, pero también se puede considerar que la didascalia pretende indicar el momento en que el Cardenal y Cosme entran en escena. Por lo tanto, las didascalias ofrecen un margen de interpretación para los movimientos de los personajes, de manera que el lector (y sus sucesivos concretizadores eventuales) podrán imaginarla y llevarla a escena, bajo formas diferentes, sin recurrir a la adaptación del texto. Una de ellas es la propuesta en el TMC, adoptada para la puesta en escena de Corencia: tanto el Cardenal como Cosme están presentes desde el momento en que se abre la escena, con los soldados y el pueblo, por lo que el espectador no es testigo de un acto de entrada.

Asimismo, nos resulta particularmente interesante la intervención única del personaje de Sire Mauricio en la versión de Amestoy, que no está presente en esta escena en el TO, en el que sus dos réplicas son pronunciadas por el Cardenal. De hecho, el personaje ni siquiera es mencionado en la didascalia introductoria de la escena; aunque todas las demás nos indican que se debe a una omisión por error, puesto que, a la hora de describir los movimientos de los personajes omiten los sujetos y emplean el verbo en tercera persona del plural ("*Traen un libro que mantienen abierto ante* COSME"), y que, por lo tanto, el personaje de Sire Mauricio está presente en la escena decimotercera del Acto segundo de la versión de Amestoy. Esta leve adaptación del texto es, no obstante, muy significativa. Recordemos que, en la versión de Corencia, las manipulaciones del Cardenal son mucho más sutiles que en el texto de Musset, y este aparece representado exclusivamente como un personaje secundario que, casi paradójicamente, ostenta de facto el verdadero poder. Sire Mauricio, en cambio, absorbe algunas de las réplicas del Cardenal, de manera que adquiere también una parte de su rol, lo cual lo convierte, aunque a un nivel menor, en uno de los artífices de la maquinaria que sostiene la tiranía del Duque y que, por tanto, ha sobrevivido a él. Si a esto le sumamos las connotaciones negativas que rodean a Sire Mauricio (el cruce de insultos y la humillación de Lorenzo; la referencia velada y cargada de desdén que el protagonista hace al episodio durante su monólogo en la escena quinta del Acto segundo —"Hombres de cuello corto y manos peludas, las gatitas os van a lamer vuestras partes hasta que reventéis de impotencia" (Musset, 1982: 53)—; el aviso al Duque de que aquel lo iba a matar), que lo retratan como un personaje brutal, resentido y sumiso al poder, todo ello nos induce a considerarlo un representante de esa nobleza guerrera constituida abiertamente en Adyuvante del poder ducal en Florencia. Resultaría sencillo para un público español de 1982 ver en la presencia de ambos personajes colaborando durante la ceremonia de coronación del nuevo duque una alusión a la complicidad entre la Iglesia católica y las facciones más poderosas y tradicionalistas de la sociedad para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

asegurarse de que no se produzcan verdaderos cambios sociales. Podemos considerar, por ello, que esta adaptación está orientada a vincular la puesta en escena de Corencia con su contexto externo.

Además de estas adaptaciones en el nivel estructural, podemos ver también diferencias de gran calado en el contenido de ambos textos, que implican cambios importantes en su carga sémica. No obstante, resultará mucho más sencillo analizarlas gracias a la confrontación entre las dos traducciones al castellano que incluyen esta escena, que exponemos en la Tabla 31 (Anexo 2.4.16).

Como se puede comprobar, el juramento exigido a Cosme de Médicis no es exactamente el mismo en el TMA que en el TMC, y el propio personaje de Cosme es construido de manera diferente.

En el TMA, ciñéndose al contenido del TO, el Cardenal le exige al nuevo duque, además de que administre justicia y se someta al poder de Carlos V, que vengue a Alejandro y trate bien a sus dos hijos naturales reconocidos, que no figuran como personajes en la obra. Aquí Santerbás se ciñe al TO hasta el punto de cometer la misma pequeña incoherencia que cometió Musset al referirse al "*seigneur Jules*" en francés y a la "signora Julia" en español (en francés sería *Julie*). Santerbás ha traducido ambos nombres al italiano, pero ha empleado el tratamiento en castellano para Giulio ("señor") y el tratamiento en italiano ("signora") para Giulia, a pesar de ser exactamente el mismo. Se trata de un problema de traducción particularmente difícil de solucionar, al que Santerbás ha dado respuesta mediante su estrategia traductológica general: la traducción de los términos en francés al castellano y la conservación del idioma empleado en el original en todo lo que aparezca en un idioma que no sea el francés, excepto los nombres propios que no poseen una traducción consagrada, que han sido traducidos sistemáticamente al italiano. En el TMC, esta circunstancia no se da, porque esta cláusula del juramento es sustituida por otra completamente diferente, ausente del TO: "obedecer sumisamente la voz del papa", es decir, un apuntalamiento del otro gran poder que gobierna Florencia tras el trono del Duque. Asimismo, Santerbás ha traducido la expresión "*la grande place*", una construcción no recogida como tal en el *Dictionnaire Larousse*, pero que es empleada usualmente en francés para referirse a lo que en castellano llamamos la "plaza mayor"[259], como "Plaza de la Señoría", el nombre que recibe la que es considerada la plaza mayor de Florencia. Se trata, por lo tanto, de una indicación acertada, pero dotada de una precisión ausente del texto original, tal vez empleada como mecanismo compensador, para dotar a la escena de una *couleur locale* implícita en el TO, pero imperceptible para un lector de nuestros días. En el TMC, en cambio, se traduce el concepto directamente por la expresión española para designarlo, sin introducir la especificación del nombre del lugar, tal vez por resultar innecesario o incoherente de cara a la puesta en escena de Corencia, una información a la que el lector del soporte escrito no tiene acceso.

[259] "1. f. plaza que constituye o constituyó el núcleo principal de la vida urbana en numerosos pueblos y ciudades" (*DLE*, 2020: "Plaza").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El lenguaje empleado por Amestoy para la adaptación de la ceremonia contrasta con el empleado por Santerbás que, por ceñirse al TO, es sumamente conciso. En el TMA, el Cardenal no emplea ningún epíteto para comunicarle a Cosme los términos del juramento; mientras que el TMC ha sido voluntariamente recargado con numerosos adjetivos y especificaciones para referirse a los distintos gobernantes: la autoridad de Carlos Quinto pasa a ser "sagrada"; Pablo III, el "Sumo Pontífice", es el "vicario de Cristo en la tierra", y Alejandro es "[nuestro] muy virtuoso, muy ejemplar y muy llorado duque". Asimismo, mientras que en el TMA Cosme responde a la exigencia con una frase también corta y concisa, y su larga tirada se corresponde con una suerte de discurso para dirigirse al pueblo; en el TMC la tirada con la que responde Cosme es el juramento en sí, que consiste en una repetición exacta de las palabras de Sire Mauricio, acompañadas de una fórmula introductoria ("Por Dios vivo, juro"), de una reiteración para aludir a la autoridad ante la que adquiere el compromiso ("¡Lo juro por Dios, sobre los Santos Evangelios y ante mi pueblo, al que amo sobre todas las cosas!") y de una fórmula de cierre ("Si soy fiel, que el Todopoderoso me lo premie; si no, que él me lo demande"). Si a esto le sumamos que estas fórmulas rituales son muy similares a las empleadas durante la ceremonia de proclamación del rey Juan Carlos I —haciéndole poner una mano sobre la Biblia, que sostiene abierta delante de él, el presidente de las Cortes le preguntaba al todavía príncipe si jura *"*por Dios y sobre los Santos Evangelios cumplir y hacer cumplir las Leyes Fundamentales del Reino y guardar lealtad a los Principios que informan el Movimiento Nacional", el príncipe responde "Juro" y repite el contenido exacto de la pregunta, a lo que el presidente contesta con la fórmula de cierre, *"*Si así lo hiciereis, que Dios os lo premie, y si no, os lo demande" (*Boletín Oficial de las Cortes Españolas*, 1975)*,* para luego proclamarlo rey—, podemos considerar que Amestoy trataba de vincular la puesta en escena de Corencia a su contexto externo en más de un sentido. Primero, con la adaptación de la ceremonia de la coronación de Cosme de Médicis en sí misma al público español, empleando como modelo la de la proclamación del entonces rey (un acto que fue emitido en directo por televisión, de modo que es conocido de manera general por el público español de 1982), que no solo permite que la ceremonia representada en el escenario sea claramente reconocida como un acto de coronación, sino también que sea asociada, en concreto, a la coronación de Juan Carlos I, de quien, a pesar de ser considerado generalmente como el principal promotor de la Transición democrática, una parte de la población todavía desconfiaba en 1982, ya fuera porque había sido designado como sucesor de la Jefatura del Estado por el mismísimo dictador antes de morir o, simplemente, por considerar que la Jefatura del Estado debería ser un cargo electo en lugar de hereditario. En segundo lugar, gracias a la carga sémica implícita de la adaptación de la ceremonia: el texto que aparece entrecomillado en el TMA, al igual que en el TO, constituye una traducción literal del texto de la *Storia Fiorentina* de Benedetto Varchi, en la que aparece transcrito el discurso de proclamación de Cosme de Médicis

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Santerbás, 2012: 295) y se ajusta a la perfección al personaje tal y como lo han construido los demás —un joven con grandes habilidades oratorias, con todo lo bueno y lo malo que ello implica (como el mismo Louis-Philippe d'Orléans)—. Por su parte, en el TMC, Cosme no ofrece ningún discurso al pueblo tras su juramento y la fórmula empleada para ello, basada en la reiteración, está compuesta por frases cortas y exclamativas. Si a esto le sumamos que, en la traducción de Amestoy, la única alusión a Cosme de Médicis la hace Lorenzo y se refiere a él como "un plantador de coles" (Musset, 1982: 64) en la escena undécima del Acto segundo, de modo que ningún personaje alude nunca a sus habilidades retóricas, podemos llegar a varias conclusiones al respecto de esta adaptación.

La primera es que la ceremonia del TMC es mucho más rígida que la del TMA (y, por lo tanto, que la del TO), lo cual implica que la distancia establecida entre Cosme y el pueblo florentino es mucho mayor. Al contrario que en el TMA, Cosme no se dirige al pueblo en ningún momento, solo a Sire Mauricio y al Cardenal, que son quienes le están tomando juramento. Además, la repetición casi palabra por palabra de la fórmula empleada por Sire Mauricio refuerza su vacuidad y, por lo tanto, el carácter arcaico de la escena: en realidad, ese juramento es un rito puramente formal, porque no significa absolutamente nada, de la misma manera que las reuniones secretas de republicanos no significaban nada.

La segunda es que podemos considerar que el Cosme de Médicis de Santerbás, como el de Musset, no es el mismo que el de Amestoy. Este usa frases exclamativas y cortas que contrastan con la única, larga e intrincada oración que pronuncia en el discurso dirigido a su pueblo en el TMA. Además, el Cosme del TMC muestra una vehemencia de la que carece el personaje en la versión original. Por lo tanto, mientras que el personaje aparece como un diplomático en la traducción de Santerbás, en la de Amestoy se presenta como un soldado, del mismo modo que Alejandro. Al presentar al nuevo Duque de Florencia como un soldado, encontramos una contradicción con su imagen de pacífico "plantador de coles"; contradicción que no estaba presente en la figura de su predecesor, el violento "ayudante de matarife", por lo que resulta imposible deducir a partir de la construcción del texto cómo es realmente Cosme de Médicis. Sus escasas intervenciones están orientadas a la participación en una ceremonia rígida y cerrada, que no da espacio para la expresión de la personalidad y las intenciones del personaje; al contrario que en el TMA, en el que tanto la longitud como el contenido de la tirada lo construyen como un gran orador y un joven inexperto. Cosme ha accedido al trono de Florencia enmascarado por un juramento protocolario, de modo que lo único que su pueblo sabe de él en calidad de gobernante es que seguirá manteniéndolos sometidos al Papa y al Emperador.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

VI. CONSIDERACIONES FINALES Y CRÍTICA

Somos conscientes de que los fragmentos elegidos no ayudan a tratar en profundidad el desarrollo completo de cada una de las tres versiones. Hemos prescindido, por ejemplo, de tratar la primera escena del primer acto en los textos TMA y TMC, de sumo interés de cara a una confrontación entre ambas versiones debido a las diferencias con que han sido tratadas; así como de comparar entre sí los distintos finales que se han dado a las intrigas de los Strozzi y de los Cibo en cada una de las tres versiones de la obra, fragmentos que hubieran ofrecido una perspectiva más completa del desarrollo de la trama. Sin embargo, el propósito de esta tesis doctoral no es tanto contrastar el desarrollo del argumento de *Lorenzaccio* en los textos, un factor que nos compete en tanto críticos, como comparar el equilibrio entre contenido y forma en las traducciones con el que se da en el TO. También, contrastar los resultados de la aplicación de las distintas estrategias traductológicas empleadas por cada uno de los traductores, ya que los fundamentos de la crítica que vamos a proponer están, precisamente, tanto en este equilibrio como en el éxito de las estrategias empleadas para restablecerlo.

La última confrontación que necesitamos realizar para efectuar nuestra crítica es la de los textos con sus proyectos de traducción. Aunque ya la hemos realizado a lo largo de las sucesivas confrontaciones que hemos llevado a cabo en el capítulo anterior, consideramos pertinente exponer el resultado de manera mucho más clara y concisa antes de proponer nuestra evaluación de los textos. Este capítulo, por lo tanto, tratará sobre los resultados extraídos de nuestro análisis comparativo y nuestra crítica de cada una de las traducciones con las que hemos trabajado.

Empecemos por exponer algunas consideraciones acerca del equilibrio entre el contenido y la forma del TO, escrito por Alfred de Musset en 1834.

Ya hemos hablado largo y tendido acerca de las controversias que nunca han dejado de surgir en torno a *Lorenzaccio*. Se trata de un drama histórico romántico de inspiración shakesperiana escrito y publicado en una época en la que las convenciones escénicas del teatro isabelino estaban por completo en desuso: el teatro clásico y clasicista había implantado unos cánones realistas que, a pesar de haber experimentado una evolución hacia el romanticismo, todavía perduraban en las expectativas de un público que ya no exigía *bienséance*, unidad de tiempo y espacio ni uniformidad en el registro general de las piezas, pero sí esperaba que fueran más cortas, que tuvieran una unidad de acción explícita y que emplearan unos decorados figurativos que las tres unidades habían permitido y que, ahora que estas estaban desapareciendo, ya no eran tan fáciles de utilizar. De ahí que *Lorenzaccio* necesitara de una ardua labor de interpretación y, muchas veces, de adaptación, para ser admitida como "representable", es decir, para encajar dentro de los cánones de un público que ya no quería pasar tardes enteras en el teatro, ni evocar el espacio y el tiempo en que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se situaba la obra a partir de largas tiradas descriptivas y actos de narrar, sino obras con un ritmo más rápido y un desarrollo de la acción mucho más explícito. Sin embargo, la unidad de conjunto con que Musset sustituyó, o reinterpretó, la unidad de acción, implica que las tres intrigas entrelazadas de *Lorenzaccio* son, como hemos podido comprobar a lo largo de nuestro análisis comparativo con las traducciones de la obra, correlativas: cada uno de los detalles con que se construye cada una de las intervenciones y, con ellas, los personajes, contribuye tanto a la construcción de la intriga en la que este personaje participa como al sostén y apuntalamiento de las otras dos, por lo que los eventos que ocurren en cada una de ellas están ligados a los de las otras dos. Esta relevancia, que podríamos llamar exponencial, de cada detalle, puesto que se acrecienta a medida que se va sumando a todos los demás, da lugar a un equilibrio sumamente complejo y profundo y, por ello mismo, sumamente delicado, puesto que cualquier pequeña alteración del texto en determinadas intervenciones, aun si se trata de un personaje secundario, puede dar lugar a un cambio importante a escala general en la obra. Por poner algunos ejemplos, ya hemos comentado el efecto que puede producir el hecho de que una intervención concreta la realice un personaje en sustitución de otro, o que una conversación aparentemente banal entre dos personajes de una sola aparición sea modificada para su adaptación a un contexto cultural diferente. Podemos considerar, por lo tanto, que el caso de *Lorenzaccio* en tanto TO es sumamente singular: es un texto estrechamente vinculado a su tiempo y, paradójicamente, ubicado fuera de su tiempo, puesto que había sido escrito para un público que ya no existía o que no existía aún; lo cual lo convierte en una obra teatral intrínsecamente inadecuada. El inmenso potencial que posee *Lorenzaccio* está, precisamente, en los múltiples resultados que se pueden obtener en el intento de adecuarla, cada uno de los cuales producirá un mensaje diferente.

1. *Lorenzaccio* según Santiago Rodríguez Santerbás (TMA)

La traducción elaborada por Santiago Rodríguez Santerbás no puede ser plenamente entendida si no se explicita el hecho de que fue realizada para formar parte del catálogo de la editorial Cátedra, que posee una gran reputación a nivel nacional entre los investigadores y educadores: aunque orientadas al público en general, sus ediciones son elaboradas desde la conciencia de que van a ser utilizadas para el estudio de las obras en ámbitos escolares. De ahí la importancia, no solo del traslado del contenido íntegro y lo más exacto que el sentido permita del TO, lo que convierte la obra en apta para todo tipo de lectores que deseen acceder a ella en castellano, sino también de la elaboración de un nutrido paratexto, en el que se ofrecen todo tipo de datos que permiten, no solo vincular el texto con su contexto de creación, sino también con los otros textos y los respectivos contextos de los que proceden.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el caso de *Lorenzaccio*, esta edición concreta tiene un inmenso interés para el estudio del texto en tanto traducción. Por un lado, conserva todos los fragmentos de texto que fueron eliminados en ediciones posteriores o finalmente descartados por el propio Musset, por lo que añaden a la edición tanto material de apoyo para complementar adecuadamente un estudio en profundidad de la obra como la posibilidad de acceder solapadamente a una traducción íntegra de la edición original del texto, la de 1834 (gracias a la traducción de la escena suprimida en 1853). Por otro, las notas del traductor explican de manera clara y sucinta al lector del TO determinadas decisiones traductológicas por parte de Santerbás, o matices del texto que se han perdido para el lector contemporáneo de la obra en castellano, como es el caso de una de las notas al pie del largo acto de narrar del Orfebre en la escena II del Acto II, —"Gracias a las alabardas alemanas se pasean [los Médicis] sobre la bóveda de la ciudad, y un bastardo, la mitad de un Médicis […] se bebe nuestras botellas, rompe nuestras ventanas, y aún tenemos que pagarle por eso" (Musset, 2012: 85-86)—, en la que proporciona la siguiente explicación acerca del uso de la palabra *hallebarde* ("alabarda") en el texto de Musset (Santerbás, 2012: 85):

> Según B. Varchi, las alabardas de los soldados alemanes —largas picas rematadas por un hierro central y dos laterales— habían causado una terrible impresión en los florentinos *(Storia Fiorentina*, Libro XIII, t. V). Añádase incidentalmente que, en tiempos de Musset, eran llamados *hallebardiers* (alabarderos) los componentes de la claque (conjunto de espectadores que entraban gratis a los teatros para aplaudir la representación); esta denominación, admitida también en castellano, ha caído en desuso.

Se trata de un detalle que puede resultar de interés para el lector de la obra, puesto que el uso de esta palabra en el TO podría evocar en su lector de 1834 unas connotaciones diferentes a las que evoca en los lectores de 2012, concretamente, la posibilidad de que la presencia de "alabarderos" en un texto de Musset, sumada a la idea de "tener que pagar por ello", constituya una referencia sutil y jocosa al apoyo incondicional recibido por algunos autores en los teatros cuando contaban con una claque[260], y por lo tanto se convierta en una marca de ironía grotesca por esa alusión (la idea de que el poder del Duque en Florencia esté sostenido por el Emperador como una claque sostiene el éxito de un autor con talento dudoso ante su público). Aunque este ejemplo no debería considerarse específicamente como una nota del traductor, puesto que su función consiste exclusivamente en aportarle al lector de 2012 una información complementaria acerca del texto y del contexto en que se elaboró, constituye una muestra de cómo el paratexto contribuye, además de a profundizar en su lectura e interpretación en castellano, a vincular el texto traducido con el TO mussetiano. Las notas del traductor a las que nos hemos referido a lo largo de las sucesivas confrontaciones de fragmentos

[260] "1. f. Grupo de personas que asisten a un espectáculo con el fin de aplaudir en momentos señalados", "2. f. Grupo de personas que aplauden, defienden o alaban las acciones de otra buscando algún provecho" (*DLE*, 2020: "Claque").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inciden en esta función, al proporcionar al lector las traducciones literales de determinados elementos o al explicar el uso o la procedencia de elementos utilizados en otros idiomas en el texto original, así como determinados juegos de palabras que se han perdido con la traducción. El empleo de estas notas al pie permite al lector puramente lúdico disfrutar de corrido de la lectura del TMA si así lo desea, sin que el lector que desea llevar a cabo una lectura con cariz académico deba renunciar a acceder al contenido del TO que se ha perdido por la diferencia espacial y temporal con el texto de Musset.

Así, estas notas al pie han permitido solventar la tensión que se ha dado en algunos momentos entre la estrategia de traducción general para el TMA y la funcionalidad del TO. Destaca, por ejemplo, la canción de Giomo en la escena VI del Acto II, que solo podía trasladarse al castellano adecuadamente si era traducida como una canción, aunque esto significara renunciar a una parte de su contenido. Santerbás ha solventado el problema incluyendo en el cuerpo del texto una traducción poética, que respetaba el contenido del TO parcialmente, al tiempo que remitía a una segunda traducción, esta vez literal, en una nota al pie.

Gracias a este paratexto, la traducción en sí puede ajustarse a la estrategia neoliteraria de su traductor. Aunque se dan algunos momentos en los que el texto se desvía de este propósito, el contenido del cuerpo del TMA se adhiere al del TO en microestructura y macroestructura, además de respetar la construcción de los personajes tal y como los había planteado Musset. El texto está correctamente escrito según las normas de sintaxis y ortografía del español actual, pese a que parte de su estrategia de traducción reside en un envejecimiento voluntario, para lo cual ha recurrido, cuando le ha sido posible, a palabras y tratamientos en desuso y a una barroquización del texto. En ocasiones muy puntuales se ha producido un desvío sutil de esta estrategia, cuando el diálogo del TO carecía de sentido por algún error de contextualización histórica cometido por el propio Musset al remitirse al contenido de las fuentes documentales empleadas. En estos casos, Santerbás ha elegido optar por la solución que más cerca lo mantenía de la línea general. Se trata, por lo tanto, de momentos puntuales de tensión con el TO, que han sido solucionados con acierto.

La estrategia seguida para la traducción de los nombres propios, tanto de personas como de lugares, está relacionada, por un lado, con la tendencia imperante actualmente en las traducciones con fines artísticos y, por otro, con el hecho de que, al tratarse de un drama histórico, la mayoría de los personajes son personajes históricos reales, por lo que podemos considerar que también se ajusta a su proyecto de traducción. Asimismo, ha conseguido adaptarse de manera particularmente adecuada a la necesidad ocasional de readaptar levemente expresiones o términos que carecían de equivalente en castellano, o bien, cuyo uso en castellano implicaba matices de uso diferentes a las de su equivalente en francés, para mantenerse fiel al sentido del TO por encima del sesgo, muchas veces bastante sutil, de las connotaciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En ese sentido, también utiliza de manera particularmente adecuada los diferentes registros característicos de los personajes. En determinados puntos, llega incluso a jugar con los posibles márgenes de interpretación de las palabras, empleando palabras de un determinado registro o con una connotación concreta, para dotar al texto de matices que, aunque ausentes del TO, resultan compatibles con los personajes y conservan el sentido. Además, aprovecha lagunas provocadas por el uso de expresiones intraducibles para enriquecer el texto con matices sutiles, particularmente acertados por su compatibilidad con el personaje en cuestión o lo idiomático de la solución, con lo que compensa los puntos en los que ha necesitado prescindir de ellos. En lo que respecta a la idiomaticidad del texto, ha habido momentos en los que ha empleado soluciones particularmente idiomáticas, algunas de ellas orientadas a evitar la ambigüedad en situaciones en las que era particularmente necesario conservar un equilibrio entre el contenido y la forma, como en las traducciones de los insultos y juramentos; así como la matización, oportuna y sutil, de determinados términos que han perdido alguna de sus connotaciones con el paso del tiempo y la evolución del conocimiento general sobre nociones culturales compartidas. También destaca el tratamiento que ha dado a determinadas metáforas o alegorías y a las construcciones de expresiones no consagradas, recursos empleados con cierta frecuencia por parte de Musset, a los que ha respondido elaborando él también construcciones propias.

No obstante, no todas las soluciones propuestas para responder ante estos recursos estilísticos resultan igual de acertadas. En el caso concreto de "*le sang me démange*", tal vez elegir una de las expresiones existentes en castellano hubiera sido más adecuado de cara a la estrategia elegida. Además, alguna de las soluciones propuestas ha dado lugar a un sinsentido o a una reinterpretación no justificada del TO que ha alterado el sentido de la frase, lo cual constituye un error significativo. También se han visto en momentos puntuales inversiones del sentido del TO, casi siempre provocadas por la introducción de elementos sémicos no presentes en el texto de Musset, el desplazamiento de alguno de los sí presentes, o la supresión o añadido de partículas léxicas que, pese a carecer de significado propio, condicionan el sentido de la frase. Además, se han desmontado, en varias ocasiones y de manera injustificada, determinados recursos estilísticos empleados por Musset en el TO, como es el caso de algunas reiteraciones, posiblemente por haber sido percibidas como redundancias en lugar de como rasgos poéticos. En algún momento, se ha dado incluso la desaparición total e injustificada de una frase completa.

También se han dado ocasionalmente incoherencias en la construcción de los personajes, ya sea por la introducción de matices ambiguos no requeridos o, por el contrario, porque se le ha restado ambigüedad sin justificación a determinados pasajes. Ocasionalmente, se han elegido términos sin tener en cuenta el contexto de la escena o del personaje, lo que ha provocado, en algunas ocasiones, sinsentidos. También ha eliminado injustificadamente algunos de los matices

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que enriquecían el TO. En algún momento, en un intento de adherirse aún más al TO, se han producido calcos innecesarios o traducciones que, pese a ser gramaticalmente correctas, dan lugar a construcciones excesivamente poco idiomáticas que rompen la fluidez del texto a ojos del lector.

En un momento determinado se da una confusión entre dos palabras homógrafas, "imán" (en su uso literario) y "amante", lo que no solo produce una alteración del sentido del texto, sino que da un resultado carente de sentido para el lector en castellano. Pero es aún más frecuente la traducción equívoca de algunos tiempos o modos verbales que dan lugar a confusiones de significado y que, en ocasiones, aunque originan un resultado compatible tanto con la escena como con el personaje, provocan incoherencias en el desarrollo de la acción.

Por lo tanto, la versión de *Lorenzaccio* de Santerbás no puede considerarse perfecta, puesto que no solo falla puntualmente con respecto al proyecto de traducción, sino que contiene, además, varios pequeños defectos que apuntan a errores de comprensión del TO. No obstante, si consideramos la obra en su conjunto, funciona muy adecuadamente como ODT destinada a la edición: las notas al pie son abundantes, pertinentes y contribuyen al sostén del texto tanto en calidad de obra literaria como en calidad de traducción, además, el propio texto emplea mecanismos sutiles para compensar las pequeñas pérdidas inevitables de sentido. También han funcionado bastante bien los recursos empleados para envejecer el texto, que evocan cierta antigüedad para el lector contemporáneo sin dificultar la comprensión de la obra. A pesar de las pequeñas taras, que dificultan ocasionalmente la lectura, se trata de una versión muy accesible, completa y rica, que encaja bastante bien dentro de las exigencias de la editorial Cátedra y que resulta muy adecuada para el estudio de la obra en castellano. El balance general es, por lo tanto, más positivo que negativo, como muestra el hecho de que, pese a tratarse de una edición que pronto tendrá diez años, permanezca todavía en el catálogo de la editorial Cátedra.

2. *Lorenzaccio* según José Jurado de la Parra (TMB)

El rasgo definitorio de la versión de Jurado de la Parra es que, al obedecer a las tendencias culturales y a las circunstancias sociales de la España de principios del siglo XX, fue elaborada expresamente para ser representada. Esto implica la necesidad de adaptar un texto de inspiración shakespereana —máximo exponente del teatro isabelino, cuyas puestas en escena simbólicas de ritmos lentos estaban basadas en el uso de la descripción y del presente de representación— a una puesta en escena naturalista —que exigía un ritmo mucho más rápido y decorados figurativos—. A esto debemos sumar el gusto de la alta sociedad de la época por los dramas románticos y las comedias de salón, de ahí la necesidad de elegir cuidadosamente las vías de concretización del texto. De ahí también que sea fácilmente apreciable a lo largo del texto que Jurado de la Parra, ya

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

acostumbrado a adaptar a los escenarios españoles obras de teatro extranjeras, se apoyó en sus propios trabajos traductológicos anteriores para llevar a cabo su versión de *Lorenzaccio*.

Lorenzo, el protagonista de la obra, es un cortesano cuyo servicio a su señor consiste en seducir mujeres e infiltrarse en las reuniones de los republicanos (un agente corruptor, que destruye desde dentro), por lo que se desenvuelve sobre todo en escenarios de interior. Así pues, una obra que esté articulada en torno a él se desarrollará principalmente en escenarios palaciegos. Este hecho ofrecía al traductor la posibilidad de fundir en uno solo los dos géneros teatrales predilectos de las clases pudientes madrileñas: desde el punto de vista de la intriga de los Médicis, *Lorenzaccio* es un drama romántico, una historia trágica de venganzas familiares, lances de honor y conspiraciones heroicas, que transcurre principalmente en elegantes salones. De ahí que Jurado de la Parra considerase pertinente eliminar en la medida de lo posible todas las escenas de exteriores y reestructurar la acción de manera que quedase condensada en ocho cuadros, cada uno de ellos con un decorado naturalista.

Aunque el análisis del texto en sí no nos ha permitido detenernos en los estudios detallados de las didascalias, no podemos obviar la potente carga sémica que posee en sí misma la puesta en escena figurativa diseñada por Jurado de la Parra. De los ocho cuadros, solo nos encontramos con dos excepciones a la consigna general de esta representación, a saber, el empleo de un solo decorado de interiores asociado a cada uno de los cuadros: el cuadro segundo del Acto primero, que es el único que se emplaza en un exterior, y los cuadros segundo del Acto segundo y primero del Acto cuarto, que transcurren los dos en el dormitorio de Lorenzo. La descripción del decorado del primer cuadro del Acto segundo es la más sencilla de la obra, puesto que está basado únicamente en el paisaje y los cambios de luz: un "sitio pintoresco y frondoso en las riberas del Arno", con "la luz del ocaso, crepuscular y por último de la noche estrellada [sic]" (Musset, 1919: 6). Se trata de la escena en la que se presenta a los personajes de Catalina Ginori y María Soderini, la tía y la madre del protagonista, respectivamente, y las dos únicas mujeres a las que Lorenzo todavía respeta —"[a María] A ti y a ella os estimo… Fuera de eso, el mundo me da horror" (Musset, 1919: 13")—. Como ya hemos mencionado anteriormente, Musset relaciona habitualmente la sensibilidad ante la belleza con la virtud, pues se acoge sutilmente al concepto neoplatónico de la posibilidad de acceder a Dios contemplando Su obra. También retoma, además, el tópico clásico del choque entre la naturaleza y la civilización, según el cual la vida en sociedad corrompe a los hombres. De este modo, Lorenzo era un estudiante virtuoso mientras vivía en Cafaggiuolo que empezó a corromperse al entrar en la corte; por su parte, Catalina y Luisa serán asociadas varias veces a la naturaleza, —"LORENZO : […] Pauvre Philippe ! une fille belle comme le jour. Une seule fois je me suis assis près d'elle sous le marronnier; […] Que de journées j'ai passées, moi, assis sous les arbres!" (Musset, 1990: 252)—. Se ha suprimido la referencia a Dios en la primera intervención, por lo que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

queda solamente como un breve comentario puramente descriptivo. La presencia de la naturaleza, su miedo calificable como "infantil" a los Desterrados, los comentarios compasivos hacia Lorenzo y su fe inquebrantable en él, que implica tener fe en que el bien puede triunfar sobre el mal, un rasgo eminentemente positivo en *Lorenzaccio* que también podemos apreciar en Felipe Strozzi, se acumulan para construir ante el público al personaje de Catalina como una figura femenina joven e inocente, lo cual en el imaginario colectivo romántico siempre remite a la pureza de cuerpo y de mente. Así, tampoco es casualidad que uno de los fragmentos desplazados de la conversación de Lorenzo con Felipe haya podido reciclarse como parte de su última conversación con Catalina. La fe de Catalina en la capacidad de Lorenzo para triunfar sobre el mal ha llevado, además, a Jurado de la Parra a invertir por completo intencionadamente el sentido de una de sus réplicas para subrayar este hecho, al traducir "Son coeur n'est peut-être celui d'un Médicis; mais helas! C'est encore moins celui d'un honnête homme" (Musset, 1990: 160) como "Su corazón podrá no ser el de un Médicis, pero por lo menos es el de un hombre honrado" (Musset, 1919: 6). Este escenario se va transformando poco a poco a lo largo del transcurso del cuadro: las mujeres se marchan antes de que oscurezca del todo, momento en el que empiezan a pasar los Desterrados y llegan Lorenzo, Felipe Strozzi y su hijo León, buscando a Pedro Strozzi, que ha salido a vengar el insulto de Salviati. Con el cambio de iluminación, el hermoso paisaje que refleja la virtud de Catalina y María empieza a cargarse de connotaciones negativas y pasa a ser un lugar donde se reúnen los desechados por la corte y se ajustan las cuentas; el espacio de lo oculto y lo prohibido, reflejo de todos los secretos a voces de la cara oscura de Florencia. Se puede observar la misma diferencia entre la representación del dormitorio de Lorenzo durante el día, con la cama oculta tras el dosel, las grandes ventanas por donde entra la luz, la chimenea apagada, el mobiliario de maderas costosas y Catalina y María entrando a buscar a Lorenzo para pasar un rato con él —cabe resaltar la estrategia empleada para identificar la estancia de cara al público gracias a los deícticos introducidos disimuladamente en el texto por boca de Catalina: "¡Ah, Lorenzo, al fin! ¡Si hemos de verte, habrá que venir a tu cuarto a buscarte!" (Musset, 1919: 12)—, y durante la noche, con el lecho adornado con las colgaduras blancas, los adornos florales, las copas de licor servidas y los criados ultimando la decoración, que incluye un fuego en la chimenea, a las órdenes de Lorenzo, acompañado de Scoronconcolo: la estancia más o menos pública, en la que se reciben incluso visitas, ha adquirido un aura de intimidad y sensualidad, —"CAT. [CATALINA] — Y dime ¿por qué está tu cuarto tan arreglado? (Observándolo todo) Aquí hay flores… y allí también… ¿Esperas acaso a una mujer? […] Aquí hay licor y hay copas… ¿Quizá también vas a recibir algunos amigos?" (Musset, 1919: 26)—. Por lo tanto, esta presencia en escena del elemento de la naturaleza no solo le aporta una parte de la *couleur locale* que se ha sacrificado para adaptar la obra a su potencial público meta, sino que, además, colabora también con la construcción de los personajes que participan en ella y le añade

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

carga sémica a los eventos mediante las connotaciones que poseen los paisajes diurnos o nocturnos en la tradición europea. De esta manera, se rescata sutilmente incluso parte de la carga sémica perdida por la supresión de texto: excepto la muerte de Lorenzo, que sucede en un momento indeterminado, todos los crímenes e inmoralidades se cometen por la noche (el rapto de la hermana de Maffio, las fiestas donde se cometen todo tipo de excesos, las conspiraciones de los republicanos, la infidelidad de la Marquesa, el ajuste de cuentas de los Strozzi con Salviati, el asesinato de Luisa, el asesinato del propio Duque; incluso algunos de los personajes secundarios hacen comentarios en ese sentido —"L'ORFÈVRE : […] lequel clocher [la famille des Médicis] a poussé comme un champignon de malheur dans l'espace d'une nuit" (Musset, 1990 : 144), "LE BOURGEOIS : Faire du jour la nuit et de la nuit le jour c'est un moyen commode de ne pas voir les honnêtes gens" (Musset, 1990: 144)—. Asimismo, los decorados palaciegos poseen una fuerte carga sémica: la presencia visible de lechos en el escenario alude implícitamente a encuentros amorosos (el de la Marquesa con el Duque, el que el Duque espera mantener con Catalina), mientras que los salones remiten a grandes reuniones (los banquetes republicanos, el gran salón de los Strozzi) y las terrazas aluden a la corte, a audiencias con los gobernantes. Por su parte, los decorados lujosos de las estancias interiores hacen referencia, además de al poder, al refinamiento, que establece un contraste patente con la imagen torva que presentan los Desterrados que se encuentran por última vez en la ribera del Arno —recordemos que Catalina y María salen de escena porque a la joven le dan miedo los Desterrados: "CAT.[CATALINA]— ¡Mira, madre, sombras silenciosas se empiezan a ver en el camino!... Vámonos, María, estos desterrados me dan miedo. […] Vámonos, vámonos… ¡Tengo miedo!" (Musset, 1919: 7)—. Por lo tanto, se puede considerar que la puesta en escena figurativa de Jurado de la Parra funciona particularmente bien en lo que respecta al uso de los elementos escénicos para concretizar el texto. En el mismo sentido, también funcionan bastante bien los mecanismos empleados para dinamizar la trama, muy similares a los empleados por Artois en el mítico estreno de la obra. Jurado de la Parra consigue camuflar adecuadamente los elementos suprimidos y los desplazamientos de texto, lo hace convirtiendo los elementos suprimidos en alusiones a eventos externos que remiten a los usos de las obras clásicas y reubicando los fragmentos desplazados de manera que la trama se reequilibra conforme a los cánones naturalistas.

Nuestra posición privilegiada como críticos de la traducción nos permite apreciar también las adaptaciones más o menos sutiles de tipo cultural. El Lorenzo de Jurado de la Parra ha dejado de ser sexualmente ambiguo, de manera que las alusiones a su aparente afeminamiento son sistemáticamente amortiguadas y calificadas como mera cobardía, también ha perdido gran parte de las marcas de ironía que caracterizan su discurso, de manera que se entrevé a Lorenzino de Médicis detrás de la máscara de Lorenzaccio más a menudo. El Duque ha dejado de ser rudo y grosero para convertirse en un auténtico cortesano; aunque se alude claramente a la bastardía de Alejandro de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Médicis, no se emplea reiteradamente este elemento como circunstancia deslegitimadora y tanto los comentarios directos o indirectos sobre sus modales poco refinados como el vocabulario malsonante empleado por el personaje han sido suprimidos. De la misma manera, no podemos dejar de comentar, por llamativa, la reinterpretación del personaje de Luisa Strozzi, que aparece representada en escena, mucho más que como una doncella eminentemente casta y hacendosa, como una persona absolutamente inocente en todos los sentidos. El personaje de Musset no es completamente pasivo, su mera presencia en escena, su enfrentamiento directo con Salviati, el recibimiento de su hermano tras la venganza, su presencia en la reunión en la que su padre va a llamar a la familia a revelarse contra Alejandro de Médicis, le otorgan una energía y un carácter de los que carece Catherine; pero la ausencia total del personaje de Jurado de la Parra, subrayada por el hecho de que en su primera y única intervención, fuera de la representación del asesinato, manifieste una ignorancia total de los sucesos que la rodean, así como la necesidad de que el banquete sea explícitamente mencionado como celebrado en su honor y presidido por ella para justificar su presencia, indican que Luisa Strozzi no es consciente de haber sido insultada (recordemos que, en esta obra, la ofensa está desvinculada por completo de la boda de los Nasi), ni vengada, ni de que sus hermanos hayan sido encarcelados por ello. A cambio, se le ha dado mayor presencia en escena y profundidad al personaje de Catalina, cuya fe en que Lorenzo todavía no está del todo perdido realza aún más sus cualidades, no solo de doncella casta, sino también de persona de corazón verdaderamente puro en un sentido más general, por tratarse (manifiestamente al contrario que en el caso de Luisa Strozzi) de una virtud consciente. Estas reinterpretaciones de los personajes mediante la mera supresión de parte del texto, junto con los escasos añadidos realmente originales con los que se pretende camuflar estas supresiones, también constituyen una adaptación de la obra para adaptarla al gusto del público: la infantilización de los personajes femeninos es un recurso habitual en el teatro romántico de las culturas europeas en general para subrayar su condición virginal, por ejemplo, Francisca en *El sí de las niñas*, de Moratín o Cécile en *Il ne faut jurer de rien*, del propio Musset; en otro sentido, el público español está particularmente habituado a la figura teatral del caballero impío y libertino que abusa de su posición para tener acceso a las mujeres, que ya era un arquetipo de la comedia seria barroca, como Don Álvaro de Altayde en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, o Fernán Gómez de Guzmán en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, cuyo principal exponente es Don Juan Tenorio. De ahí que el público español no solo pudiera encontrar chocante y, por lo tanto, tal vez paródica o incluso inaceptable, la representación de un joven noble rudo y grosero, sino que no resulte necesario que el Duque esté caracterizado de este modo para que queden patentes tanto su escasa idoneidad para gobernar como su crueldad: el contraste entre su refinamiento y la violencia explícita e implícita en su discurso y su actitud, que basta por sí mismo para construir a un depredador con modales de príncipe, puede provocar en el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

público español un impacto mucho más cercano al buscado por Musset que el que hubiera podido provocar el zafio Alejandro de Médicis mussetiano.

Una vez más, los decorados figurativos cumplen satisfactoriamente su labor de completar y complementar la carga sémica del elemento verbal, además de facilitar el acercamiento de la obra a las expectativas del público meta. De la misma manera, todos los grandes tabúes judeocristianos, tratados descarnadamente por Musset han sido suavizados por Jurado de la Parra, y la reubicación y supresión total o parcial de fragmentos de texto han neutralizado los componentes que la conservadora sociedad española podría considerar como más subversivos: la declaración de Tebaldeo de estar dispuesto a matar al Duque si este lo ataca, que hubiera podido ser considerada por la censura como una invitación al regicidio; la escena de la confesión de la Marquesa, que hubiera resultado profundamente escandalosa para el público más religioso, cuando no considerada incluso sacrílega por parte del clero. Este decorado figurativo permite, además, prescindir de muchos de los elementos sémicos redundantes que exige una construcción de la escena por medio del texto, lo cual ha permitido a Jurado de la Parra reducir la cantidad de texto y cohesionarla en torno a la intriga de los Médicis.

En lo que respecta al texto en sí mismo, se puede comprobar que estas supresiones de fragmentos, así como los desplazamientos de texto, se han llevado a cabo con sumo cuidado: se han tenido constantemente en cuenta los actos ocurridos fuera de escena, de manera que no se han producido lagunas y contradicciones. Incluso se ha reequilibrado la ausencia de Luisa otorgándole mayor presencia en escena a Catalina, con lo que rescata el trasunto de Florencia en los personajes femeninos virtuosos acosados por el tirano. También, el hecho de que la trama esté totalmente vinculada a Lorenzo justifica la desaparición de las escenas en las que predominaba la presencia del pueblo florentino, de manera que el personaje coral que es Florencia, al desaparecer del escenario, adquiere la trascendencia sutil del Destinatario/Destinador invisible que poseía "la ciudad" en las tragedias clásicas. Esto, además, le da al protagonista una mayor presencia en escena y, por lo tanto, espacio para desarrollar el personaje de Lorenzaccio, es decir, la faceta pública de Lorenzo, de manera que se encubra la desaparición, por ejemplo, de la escena del rapto de Gabrielle, la hermana de Maffio. El juego de deícticos también ha sido adaptado muy adecuadamente para encubrir las supresiones y desplazamientos de texto, y se ha reequilibrado con bastante éxito cuando ha sido necesario, de manera que el público puede identificar constantemente los espacios y personajes que están construyendo las acciones. Este esfuerzo se aprecia aún más claramente cuando se están refiriendo a personajes no presentes o visibles en escena, como hace el Cardenal para explicitar que la carta que ha recibido viene del Papa, un elemento sémico que define con su sola presencia el resto de los acontecimientos: en lugar de llamarlo simplemente "Farnesio", como Musset en el TO, añade el vocativo "pontífice Paulo", de manera que el público pueda identificarlo sin dificultad,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

precisamente, por ser un actante de suma relevancia que no va a ser representado en escena en ningún momento. Jurado de la Parra, por lo tanto, se adhiere de alguna manera a la identidad histórica de estos personajes para identificarlos unívocamente desde dentro de la escena. De la misma manera, se aprecia el añadido de didascalias que permiten la concretización de los personajes en diversos momentos de la obra, o que determinan movimientos escénicos no previstos en el TO. La canción de Giomo, el único fragmento en verso de la obra, se ha adecuado también a las expectativas del público español de la época, además de haberse adaptado para poder ser cantada, pero incluso este ha sido integrado en el decorado naturalista de la obra gracias al bandolín que está tocando Giomo y el que ha ido a buscar Lorenzo, en sustitución de las guitarras que figuran en el TO. Asimismo, al suprimirse el vocabulario malsonante en boca del Duque y de otros personajes de linaje noble, el registro se ha uniformado notablemente, lo cual resulta compatible con la uniformización de los escenarios, puesto que también supone una uniformización del rango social de los personajes: el vocabulario empleado responde a un uso común de la lengua, fácilmente accesible para el público asiduo a los dramas románticos y la comedia naturalista burguesa.

En el nivel del contenido, podemos ver que la obra se adhiere, a grandes rasgos, al TO, si exceptuamos los matices de la construcción de los personajes. La adecuación del texto al público español exigía que el Duque fuera un caballero libertino, que el Cardenal fuera menos cínico y ambicioso y que Luisa fuera más inocente que conscientemente honrada, lo cual ha repercutido también en el resto de los personajes. Así, la Marquesa se entrega a Alejandro por iniciativa propia, el Prior pierde su faceta revolucionaria al absorber las intervenciones de Luisa, Catalina ocupa todo el espacio de esta como doncella conscientemente honrada y virtuosa. Florencia se convierte en un Destinador que solo se manifiesta en tanto los personajes sufren las consecuencias de sus decisiones; por lo que su presencia en escena se reduce casi por completo a ser el tema de conversación de los personajes que sí participan activamente en la construcción de la acción, es decir, se encuentra solamente en los actos de narrar: en la versión de Jurado de la Parra, el pueblo florentino es, principalmente, *fábula*, es decir, que no se crea mediante la acción de unos personajes en escena, sino mediante narraciones externas a ellos, insertas en los actos narrativos de terceros; de esa manera, queda situado al mismo nivel que el Papa y Carlos Quinto, auténticos rivales suyos por la posesión de Florencia en calidad de Destinatario-Objeto. De ahí que el acto de narrar tal y como lo concibe Jurado de la Parra posea, a pesar de su apariencia de banalidad, una profunda solemnidad, como en el TO. Así, en este caso al que nos referimos, aunque carezca de espacio para ejercer como tal, a causa del Emperador y el Papa, hablar de Florencia es referirse a un ente superior, en nombre del cual se cometen sacrificios y asesinatos. Estas adaptaciones del enfoque del texto son, no obstante, plenamente compatibles con los esquemas actanciales ya descritos en el capítulo anterior, de manera que los eventos transcurren de manera similar a los del TO y el perfil general de los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

personajes es cuidadosamente respetado. Esto es así hasta tal punto que, en algunos momentos, se adhiere al texto de Musset con más acierto que el TMA, si bien hay otros en los que Jurado de la Parra ha optado por sustituir un concepto por otro, a fin de que la expresión resultara más accesible para un público español, o por reinterpretarlos, de manera que el texto resultara más idiomático.

Por lo tanto, podemos considerar que Jurado de la Parra ha elaborado una versión de la obra representable según los cánones teatrales de su tiempo, apoyándose en los elementos escénicos visuales para rescatar la *couleur locale* del texto, de manera que no perdiera su cariz de drama histórico; en cualquier caso, se mantuvo relativamente fiel al texto de Musset. El mensaje transmitido es diferente del trasmitido por el TO, ante todo, porque la lectura del texto llevada a cabo por Jurado de la Parra es diferente: el enfoque de la obra está en Lorenzo y su misión, no en el vacío existencial que la depravación voluntaria como medio para alcanzar un fin ha dejado en el protagonista. Queda patente en la escena del asesinato, que en el TMB ha sido extendida y dotada de mayor intensidad dramática para equilibrar el ritmo de la obra. Se trata, por lo tanto, de una ODT3 adecuada a su nuevo enfoque, que implica también un nuevo mensaje.

Sin embargo, también nos encontramos con alguna que otra propuesta que nos resulta chocante, precisamente, por alejarse del sentido del TO en aspectos importantes, hasta el punto de contradecir el resto del mensaje. El más importante de todos ellos es el hecho de que sea Scoronconcolo, en lugar de Lorenzo, quien asesina al Duque. Se trata de una adaptación particularmente discordante, porque no solo rompe con el esquema actancial de la obra, sino también con el juego de deícticos con que se construye la acción, e incluso con la lógica misma de los eventos. No obstante, lejos de ser un caso aislado, encontramos otros puntos de la obra en que los que se invierte el sentido del TO de manera injustificada. Por ejemplo, la carta que el Duque le manda a la Marquesa en el cuadro primero del Acto primero dice: "Donde seáis para mí, habréis hecho mi desgracia, la vuestra y la de nuestras dos casas" (Musset, 1919: 3), lo cual nos induce a pensar que Jurado de la Parra ha confundido la conjunción *ou* con el pronombre relativo *où*; o se producen incoherencias entre la intervención de un personaje y la respuesta que recibe de los personajes con los que está interactuando, por ejemplo, cuando el Cardenal insta a la Marquesa a volver a intentar seducir al Duque y esta le responde: "¡Cardenal, soy capaz de hacer enrojecer a vuestra misma púrpura!", a lo que este le replica cínicamente "¡No hay nada tan virtuoso como el oído de una mujer perversa!" (Musset, 1919: 11), si bien el cotejo con una edición anterior y más cuidada de la obra nos induce a pensar que se trata de un mero error de transcripción. También nos llama la atención, por su escasa idiomaticidad, a pesar de ser gramaticalmente correcto, el abuso de los pronombres de sujeto, que constituye a todas luces un calco del TO; además, choca con el hecho de que las frases empleadas por Jurado de la Parra tienden a ser más cortas y resulta contraproducente, por eclipsar el uso ocasional de los pronombres de sujeto por motivos enfáticos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A esto debemos añadir que, aunque las adaptaciones realizadas funcionan adecuadamente en cuanto a la asimilación del texto a los demás elementos sígnicos previstos para una puesta en escena (los decorados, los elementos escénicos, los movimientos y el lenguaje corporal de los actores), encontramos que la reestructuración de la obra y su cohesión casi total en torno al personaje de Lorenzo ha evitado que se produzcan lagunas en la acción; es más, llega incluso a neutralizar algunas de las que estaban presentes voluntariamente en el TO, aunque también da lugar a varios cabos sueltos en relación con algunos de los personajes secundarios de la obra.

La unificación de varias escenas en un mismo cuadro, aunque ha contribuido a una construcción más dinámica del personaje de Lorenzo, también ha amortiguado el giro de los acontecimientos que tiene lugar en la *scène III* del *acte III*. No solo Jurado de la Parra nos da numerosas muestras a lo largo de la obra de cómo Lorenzaccio encubre la conspiración de Lorenzo, de manera que el público no tardará en ser consciente de que existe una fuerte contradicción entre las palabras del personaje y sus acciones; además, se suprime la réplica concreta en la que Lorenzo le confiesa a bocajarro a Felipe que va a matar a Alejandro. El desenmascaramiento de Lorenzo, en el TO, resulta casi impactante a pesar de que los eventos nos iban indicando poco a poco que iba a suceder, de manera que la sorpresa del lector/espectador se equipara con la de Philippe Strozzi. En el TMB, en cambio, resulta esclarecedor, ante todo, respecto al cinismo de Lorenzo, pero deja en el aire la posibilidad de que, en realidad, Felipe Strozzi ya estuviera al tanto de los planes de Lorenzo y no esté manifestando su sorpresa ante la idea de que Lorenzo se haya propuesto matar al Duque, sino ante la historia de cómo y por qué tomó la decisión de hacerlo. Aunque en el conjunto de la obra no supone una diferencia sustancial, esta imprecisión supone otro desequilibrio que no llega a solventarse posteriormente.

La eliminación de la participación del pueblo de Florencia en la escena (a cambio de otorgarle una dimensión fatalista mediante una condición de potencia externa impersonal que ejerce su poder sobre los actantes que construyen la obra en el escenario) ha dejado un rastro en la única escena de exteriores que se conserva en la obra con la presencia en escena de los Desterrados, que no volverán a aparecer en escena en ningún momento. Al tratarse de un elemento con carga sémica relevante, por tratarse de representantes anónimos del pueblo florentino, esta aparición única constituye también un elemento desequilibrante: al manifestarse gracias a un personaje, Florencia ha perdido la cualidad abstracta, por lo que se echa en falta su presencia de tal manera que el final de la intriga de los Strozzi, en el cuadro epilogal, da la impresión de estar truncado a pesar de quedar manifiestamente cerrada. Esto se aprecia de manera mucho más evidente en el desarrollo de la intriga de los Cibo, que en la versión de Jurado de la Parra tiene un desarrollo mucho más rápido y casi totalmente paralelo al de la intriga principal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el TO, la intriga de los Cibo está vinculada a la de los Médicis gracias al personaje del Cardenal, puesto que el personaje de la Marquesa, aunque sea mencionado reiteradamente por varios personajes a lo largo de la intriga, no participa en ella. Aunque Jurado de la Parra le resta una pequeña parte de la carga negativa al antagonista de la Marquesa al suprimir la escena de la confesión, el Cardenal Cibo aparece construido una vez más como hechura del Papa y Carlos V, por lo que aparece desarrollado en toda su complejidad (al contrario, por ejemplo, que el personaje del Prior, que, como el de Luisa, aparece en escena solo una vez, y únicamente para dar curso a la estrategia de desvincular la intriga de los Strozzi de la boda de los Nasi, puesto que, en adelante, ni siquiera se vuelve a hacer referencia a él). Sin embargo, esto no basta para que esta carga sémica se manifieste como relevante en el conjunto de la obra, puesto que el ejercicio de su poder se restringe a la intriga de los Cibo: las sospechas hacia Lorenzo aparecen únicamente en boca de Sire Mauricio, por lo que el lector/espectador no asociará en ningún momento el fracaso de la misión del protagonista a las astutas manipulaciones del Cardenal, sino a la pasividad de la Florencia Destinadora que, en lugar de aprovechar la oportunidad que Lorenzo le ha brindado para ejercer su derecho, ha optado por continuar cómodamente bajo la sombra del Papa y el Emperador —"Su primer cuidado habrá sido proporcionarse un tirano nuevo" (Musset, 1919: 32)— y ponerle precio a la cabeza de su héroe.

De esta manera, la intriga de los Cibo se convierte en un apéndice inconexo de la intriga principal, que contribuye escasamente a sostener y conducir la trama de la obra, ya que el único nexo entre ambas tramas son las menciones reiteradas al personaje de la Marquesa y la presencia más bien estéril del Cardenal. Por lo tanto, aunque el TMB es representable y se adhiere al sentido del TO, se sostiene como texto solo parcialmente.

A esto debemos sumar el hecho de que las referencias culturales presentes en algunos momentos del texto, inaccesibles para un público mayoritariamente analfabeto por carecer de medios para formarse, contrasta con lo modesto de su edición en una revista barata, impresa con papel y tinta de mala calidad (que se ha borrado en algunos puntos y, en otros, dificulta la lectura del texto por su exceso) y con abundantes erratas, errores de transcripción y faltas de puntuación difícilmente atribuibles al traductor, lo que delata que la obra se publicó en formatos asequibles solo posteriormente, para ampliar su difusión.

Podemos llegar a la conclusión, por lo tanto, de que, tal y como habíamos inferido durante la reconstrucción del contexto de elaboración de la traducción, se trata de una versión de la obra orientada a un público cultivado desde su condición de drama romántico que pretende, además, resultar de interés para el público más desfavorecido gracias a la crítica social y política de la misma clase dominante a la que estaba orientado, una de las razones de su escaso éxito. Pero, también, debieron influir el hecho de que la adaptación del texto a la puesta en escena figurativa es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

bastante desigual (ya que funciona bastante bien en cuanto a la construcción de la intriga principal y la de los Strozzi, pero no consigue integrar adecuadamente la intriga de los Cibo), como que el distanciamiento momentáneo de Jurado de la Parra de su estrategia general para la adaptación del texto, consistente en la supresión de las escenas de exteriores para construir una atmósfera exclusivamente palaciega, aunque estuviera justificada de cara a la construcción de varios personajes de gran relevancia para el desarrollo de la obra, deja un importante cabo suelto, que lleva al lector/espectador a la impresión de que el cierre de la intriga de los Strozzi y, consecuentemente, también el final de la obra son demasiado precipitados.

Por lo tanto, la versión de *Lorenzaccio* de Jurado de la Parra no es completamente inadecuada como obra teatral, puesto que se ajusta a los cánones escénicos y coordina con suma precisión los diferentes lenguajes que conforman la puesta en escena, con lo cual su multidimensionalidad se podría calificar de excelente; su oralidad también es notable; además, el esquema actancial del TO no solo es respetado, sino que se ha buscado escrupulosamente restablecerlo en los momentos en los que, debido a la adaptación del texto, se ha producido algún desequilibrio. No obstante, no consigue tener el mismo éxito con las intrigas paralelas, en cuyo desarrollo se presentan defectos que les restan coherencia, lo que da lugar a desequilibrios imposibles de compensar. El más grave de ellos, no obstante, se da a nivel microtextual y está provocado por el intercambio de Lorenzo por Scoronconcolo como ejecutor del asesinato del Duque, un detalle que contradice por completo tanto el esquema actancial como la lógica del resto de la acción. Además, el proyecto de traducción, al que se ciñe por norma general, resultaba incongruente para con el contexto social y cultural en que se creó la obra, puesto que respondía a los gustos y el nivel cultural de una clase social acomodada y cultivada pese a estar dirigida, de facto, a un público más modesto, que en aquel entonces venía a implicar casi de manera generalizada ser analfabeto. Este último extremo se traduce en una fuerte reducción del factor de la publicidad de la obra: el verdadero público al que esta estaba destinada, una clase social que tuviera acceso a una educación burguesa y que estuviera, al mismo tiempo, sensibilizada con los problemas de quienes no poseían los medios económicos de la alta sociedad, era particularmente escaso, por no decir inexistente en la época. Se trata, por lo tanto, de una traducción que reúne varias de las características que consideramos, según nuestra metodología, propias de una obra de gran calidad conforme a los estándares de su contexto de creación, pero que cojea en varios puntos esenciales, razón que pensamos se pudo considerar como suficiente para que el proyecto de Jurado de la Parra no llegase a su término y la obra no llegara a estrenarse.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. *Lorenzaccio* según Ignacio Amestoy Eguiguren (TMC)

La traducción de *Lorenzaccio* elaborada por Ignacio Amestoy es la primera y última versión de la obra que se ha puesto en escena en español de España. El estreno de esta versión, dirigida por Antonio Corencia, tuvo lugar el 23 de octubre de 1982 en el Centro Cultural Villa de Madrid (hoy, Teatro Fernán Gómez), un teatro de creación reciente. Como también sucede en nuestros días, la obra pudo beneficiarse de los fondos públicos destinados por el Ayuntamiento de la ciudad y el Ministerio de Cultura para actividades consideradas de interés cultural. A todo esto, debemos añadir que se trató de una versión de la obra que, por primera vez a lo largo de todo su historial vacío en España, no sufrió ningún tipo de censura. Se puede considerar, por lo tanto, que es la primera vez de la que podemos estar seguros de que esta obra no sufrió ningún tipo de persecución desde el poder a este lado de los Pirineos, por lo que sus estrategias de traducción no estaban condicionadas por presiones externas de tipo legal. No obstante, el contexto cultural y social en el que se desarrolla la obra no dejaba de ser particularmente convulso: Madrid era el epicentro de un país en transformación; transformación largamente esperada por la mayoría de la población y temida por los sectores que habían aglutinado de facto el poder durante décadas, a lo que se debe sumar que, aún dentro de quienes luchaban por la transformación del país, había diferentes facciones. Esto daba lugar a frecuentes tensiones políticas y sociales, que llegaron a traducirse incluso en violencia letal y conatos de golpe de Estado (como el del 23 de febrero de 1981). *Lorenzaccio* llegó a las tablas en un momento en que la sociedad española todavía no se había acostumbrado a la democracia, por lo que el mensaje de Amestoy en esta obra poseía una alta capacidad de impactar, al implicar una doble advertencia absolutamente pertinente: la de la necesidad de continuar luchando por la transformación del país y la de que esta lucha no se realizara por medios violentos.

El propio Ignacio Amestoy tuvo la iniciativa de traducir la obra directamente para su puesta en escena, aunque luego el montaje fuera producido por Justo Alonso y dirigido por Antonio Corencia. De ahí que se trate de una creación realmente personal, en la que emplea recursos y códigos similares a los que aparecen en muchas de sus propias obras originales. Sin embargo, se trata de una auténtica traducción de la obra de Musset, aunque sometida a varios niveles de concretización, lo cual ha implicado necesariamente una interpretación personal del texto y un ajuste a los cánones teatrales del momento. El público de la España de finales del siglo XX era postromántico, por lo que los cánones de aceptabilidad continuaban siendo básicamente realistas, aunque ya no se daba una diferencia tan acusada entre los gustos de las diferentes clases sociales, pues, al menos en las grandes ciudades, la extrema desigualdad social que había caracterizado la España de principios del siglo XX y la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

época de la posguerra había empezado a reducirse, lo cual implicó una desaparición de las diferencias de gustos debidas puramente a la diferencia de horizontes vitales. Por lo tanto, ya empezaban a aceptarse puestas en escena de vanguardia, si bien se continuaba exigiendo que fueran dinámicas y de corta duración. De ahí que, aunque Corencia apostara por el uso de decorados meramente alusivos, entre los que figuraba la famosa escalera de Craig, fuera imperativo reducir en al menos un 60% la cantidad de texto. No obstante, el hecho de no necesitar ajustar el texto a unos decorados concretos implicaba una mayor libertad a la hora de elegir una vía de concretización: ya no era necesario adaptar el texto de la obra a una puesta en escena determinada para que esta tuviera éxito comercial. Esta adaptación implica también una dificultad añadida para la evaluación del texto, a la que hemos hecho referencia reiteradamente a lo largo de los análisis de los fragmentos seleccionados. Al haberse concretizado el texto para su integración en el espectáculo audiovisual que supone la puesta en escena, el lector de la obra pierde la posibilidad de acceder a gran parte del mensaje, que ha pasado a estar constituido por los elementos escénicos de la obra teatral, a la que no tenemos acceso. De ahí que nuestra crítica de este TM en concreto deba ser tenida en cuenta como imprecisa.

La lectura política de la obra de Amestoy ha sido el factor que más ha influenciado en el proceso de concretización, puesto que exigía prescindir, hasta cierto punto, de la reflexión sobre la naturaleza humana. La obra ya no trata sobre la agonía existencial de Lorenzo, sino sobre su misión de asesinar al Duque de Florencia para darle al pueblo la oportunidad de reinstaurar la antigua república. De esta manera, se ha podido prescindir de los fragmentos de texto que estaban orientados a construir la faceta nihilista de la obra, pero esto también ha exigido cierto grado de adaptación del texto restante, de manera que se ajustara a este nuevo enfoque.

La vía de concretización más evidente consiste en la eliminación total de la intriga de los Cibo, a fin de poder apuntalar mejor la otras dos. Al estar la obra completamente articulada en torno a la misión de Lorenzo, la intriga de los Strozzi queda aún más evidentemente vinculada con la de los Médicis, ya que los choques entre los Salviati y los Strozzi están sutilmente relacionados con el pueblo de Florencia y su papel crucial como Destinador frustrado, tal y como se desprende de los análisis que hemos realizado en el capítulo precedente. Otra de las grandes vías de concretización seguidas por Amestoy ha sido la eliminación de la ambigüedad sexual del protagonista. En este caso no se ha intentado, como hizo Jurado de la Parra, respaldar la masculinidad del personaje, sino que, al contrario, ha sido construido como abiertamente bisexual y enamorado del Duque. Todo ello

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sin tener en cuenta las adaptaciones del texto, más o menos sutiles, destinadas a resituar la obra en su nuevo contexto social y cultural.

En general, estos mecanismos funcionan particularmente bien y contribuyen a que la obra se ajuste a la perfección al proyecto de traducción sin fisuras, puesto que el estilo de Ignacio Amestoy como dramaturgo es plenamente compatible con esta obra: la supresión o reducción de los actos de narrar en favor de la representación explícita en escena le aporta a la obra el ritmo rápido exigido por los cánones escénicos postrománticos, sin necesidad de recurrir a los eventos ocurridos fuera de escena, crear situaciones no existentes en el TO para camuflar las supresiones y desplazamientos del texto, o alterar substancialmente la estructura; si bien ha habido momentos de la obra en los que se han recurrido a estas estrategias, aunque más con el objetivo de ajustarse al nuevo enfoque de la obra que con el de redinamizarla: los monólogos de Lorenzo y Felipe al principio y al final de la obra son íntegramente originales; las dos últimas escenas de la pieza se han intercambiado, y el contenido de las dos últimas escenas en las que participa el protagonista se ha redistribuido para convertirlas en tres. En este sentido, nos llama particularmente la atención el tratamiento que Amestoy ha dado a las conversaciones entre el Orfebre y el Comerciante, en las que predomina como recurso de adaptación la estrategia de la supresión de texto, ya que el aprovechamiento de la repetición estructural de los eventos y el recurso del comienzo *in media res* para la fusión de las dos conversaciones (la de la boda de los Nasi y la de Mont-Olivet) en una sola da un resultado muy aceptable.

También consideramos especialmente interesante el tratamiento que se ha dado tanto a la intriga de los Strozzi como a la presencia en la obra del pueblo florentino, particularmente bien adaptadas, además de ser muy ilustrativas de las estrategias traductológicas empleadas por Amestoy. La supresión de fragmentos de texto se ha equilibrado muy acertadamente con la reconstrucción de los personajes participantes en la acción, de manera que no solo se redistribuyera la carga sémica perdida, sino que, además, esta contribuyera a su consolidación. Dos importantes ejemplos de esto son la absorción del personaje del Prior por Luisa y Pedro Strozzi y la unificación del telón de fondo de la obra. Al haber sido Pedro el testigo directo del insulto a Luisa, no solo desaparece gran parte del texto destinado a construir el enfrentamiento de Montolivet, también se desvincula a la familia Strozzi de la Iglesia católica, lo cual subraya el contenido anticlerical del texto y complementa la castidad y la inocencia de Luisa con el orgullo moderado del personaje del Prior. Al eliminarse los antropónimos asociados a los personajes del telón de fondo (el personaje del Orfebre deja de llamarse Mondella, uno de los Estudiantes deja de llamarse Ruberto), se permite la integración en este de otras figuras únicas e icónicas, como el Oficial,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo cual también contribuye a la construcción de ese trasfondo y aporta a estos personajes, paradójicamente, la cualidad de ser únicos en su iconicidad. Así, el personaje que escolta y bromea con las Damas de la corte en la segunda escena del Acto primero es el mismo que luego dirigirá la represión de los Estudiantes en la escena octava del segundo; estos Estudiantes serán los mismos que, en la segunda escena del Acto primero, comentaban el espectáculo de la boda de los Nasi. Esto los convierte en elementos escénicos dotados en sí mismos de una gran carga sémica. El hecho de que el cierre de la intriga de los Strozzi se produzca con la negativa de Felipe Strozzi a aceptar atacar Florencia con la ayuda del rey de Francia, a la que Pedro, en esta versión de la obra, no contesta, posee también una gran importancia en el conjunto de la obra: el conflicto Salviati/Strozzi se ha acabado para siempre y esto viene a significar que, después de todo, existe una esperanza de frenar la escalada de violencia.

La construcción del personaje de Lorenzo como abiertamente bisexual también es uno de los puntos fuertes de la pieza, pues es el ingrediente que, una vez eliminado el debate sobre la corrupción humana, restablece el trasfondo fatalista del personaje de Lorenzo: el *mal du siècle* de Musset es reinterpretado por Amestoy como un amor malsano, que atará al protagonista a su antagonista hasta el punto de que no podrá continuar viviendo sin él. La concretización del concepto de la "noche de bodas" como el momento del encuentro entre Eros y Tánatos (el amor y la muerte, la pasión creadora y la destructora, que se aniquilan la una a la otra), en todos los sentidos, tanto denotados como connotados, de este concepto romántico, amplía inmensamente el horizonte de la obra sin alterar el esquema actancial, la estructura y la base argumental del TO. El desarrollo que Amestoy le da a este concepto es, por lo demás, tan sutil, lírico y sensual como el estilo del propio Alfred de Musset, por lo que resulta compatible con el texto en sí mismo en el nivel puramente microtextual. A ello también contribuyen algunos de los rasgos propios del estilo del propio Amestoy, en cuyas obras el sexo tiende a poseer una connotación de acto liberador (Perez-Rasilla, 2005): al tener el asesinato del Duque y el suicidio de Lorenzo esa profunda connotación sexual, se convierten también en actos de liberación. De esta manera, se reequilibra el enfoque político de la obra, de manera que la sucesión lógica de los eventos presente en el TO permanece inalterada.

En relación con este cambio de enfoque y con la cualidad ritual de la que ha dotado este asesinato doble, nos encontramos con la introducción de un elemento claramente original por parte de Amestoy: las reiteradas alusiones bíblicas, empleadas como meras alusiones en el TO, pero que en el TMC contribuyen a sostener las vías de concretización del texto. La idea de Lorenzo como agente de la justicia divina no solo se extiende al concepto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de la "noche de bodas", que aparece asociada en determinados momentos con los *Salmos* o el *Cantar de los cantares* por medio del vocabulario empleado por Lorenzo para dirigirse al Duque, sino también a los Evangelios, concretamente, a las figuras de Judas Iscariote y Jesucristo, el condenado por traidor y el Mesías redentor. Esta ambigüedad queda patente desde la primera aparición de Lorenzo en escena, en su monólogo a la luz de la luna para abrir el Acto primero, — "Hermana noche, amiga mía, deja caer definitivamente tu negrura sobre nosotros […]. Véndeme tu sombra; quiero morir haciendo el amor con ella. Yo seré el precio; es lo único que tengo, toda mi fortuna. La luna blanca será el sacramento de nuestra eterna comunión" (Musset, 1982: 11)—. De esta manera, el público apreciará de inmediato la ambigüedad en la que está sumido el personaje de Lorenzo, aunque habrá que esperar al final de la obra, el momento en que Lorenzo se haga matar y Felipe Strozzi decida seguir sus pasos, para que estas palabras cobren todo su sentido para el espectador. Este final, que se ha provocado mediante el restablecimiento del orden cronológico de las acciones al intercambiar la escena de la coronación de Cosme con la de la muerte de Lorenzo, convierte el *Lorenzaccio* de Amestoy en una obra circular: el ritual del asesinato del tirano expiado con la muerte del antihéroe asesino está condenado a repetirse, porque el momento de liberación nunca es definitivo, ya que la maquinaria del poder está diseñada expresamente para poder perpetuarse, de la misma manera que la violencia engendra siempre más violencia, —"LORENZO. —Yo no, Felipe. No volveré [a Florencia]. Tendría que seguir matando. Y yo he sido una máquina construida para matar; pero para matar una sola vez" (Musset, 1982: 66)—. Se conserva, por lo tanto, el mensaje pesimista del texto de Musset, que, pese a no dar lugar a una obra circular, también finaliza con la perpetuación del esquema actancial de la intriga de los Médicis, representado en escena mediante la coronación de Cosme como nuevo Duque de Florencia. Se puede considerar, por lo tanto, que esta diferencia no solo es compatible con la obra, sino también que es exigida, como las otras dos, por el cambio de enfoque. Debemos considerarla, por lo tanto, una estrategia de adecuación en el proceso de concretización, que, por lo demás, funciona teatral y textualmente.

Al margen del cambio de enfoque, también nos encontramos con otras adaptaciones, más o menos sutiles, para la adecuación de la obra al contexto social y cultural de Madrid en 1982, algunas de los cuales hemos comentado ya. La mayoría de las referencias culturales que vinculan la obra a su contexto original, aun las meramente empleadas para aportarle *couleur locale* al texto, son suprimidas o reducidas, o bien, neutralizadas. También encontramos momentos en los que son reinterpretadas, o reconstruidas, de manera que evoquen el contexto social y político de la España de la Transición.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En un nivel microtextual, destaca la eficacia de la reconstrucción del juego de deícticos empleado para la presentación de los personajes, necesaria debido a no poder contar con las didascalias de que sí dispone un soporte escrito, ya que Amestoy emplea recursos muy similares a los que ya aparecen en el TO. Por ejemplo, en la escena primera del Acto primero, los personajes de Lorenzo y el Duque se identifican el uno al otro tras el soliloquio del protagonista: "¡Lorenzo! / ¡Alteza!" (Musset, 1982: 11), mientras que en el TO solo se identifica, inicialmente, al Duque, en las palabras de Lorenzo: "Patience, Altesse. Patience" (Musset, 1990: 138), y Lorenzo es identificado mediante los deícticos oportunos (es decir, fuera de las didascalias) mucho más adelante, en la *scène VI* del *acte I*.

En cuanto a los diálogos, el texto está generalmente caracterizado por una gran idiomaticidad, el vocabulario y los recursos empleados resultan plenamente accesibles para el espectador español de finales del siglo XX. Llama la atención, en especial, sobre todo en algunos momentos concretos de la obra, la crudeza del tratamiento de algunos elementos a los que, en el TO, se aludía con términos casi eufemísticos —por ejemplo, cuando el Duque de Musset dice "ils m'ont mis dans la main une espèce de sceptre qui sent la hache d'une lieue" (Musset, 1990: 151), el de Amestoy dice "han puesto en mis manos un cetro que apesta a sangre" (Musset, 1982: 17)—; así como la introducción de elementos explícitamente sexuales en determinados puntos para rescatar parte de la carga sémica perdida debido a la supresión de parte del texto —como es el caso del pasaje en que Lorenzo habla a Felipe Strozzi de su mascarada diciendo "pour devenir son ami [de son cousin], et acquérir sa confiance, il fallait baiser sur les lèvres épaisses tous les restes de ses orgies. J'étais pur comme un lis, et cependant, je n'ai pas reculé devant cette tâche" (Musset, 1990: 200), traducido por Amestoy como "para llegar a ser su amigo y conquistar su confianza tuve que besar, en sus gruesos labios, todos los restos de sus orgías. Tuve que amarle apasionadamente y enfangar, con él, Florencia de semen, vino y sangre" (Musset, 1982: 38), frase con la que se retoman algunos de los elementos sémicos presentes en el lamento de Felipe Strozzi tras el arresto de su hijo, "Un Salviati arroja su guante manchado de vino y sangre a la más noble familia de Florencia y cuando le castigan se defiende con el brazo del verdugo! [sic]", de manera que se vincula a Lorenzaccio con Salviati, y a este con el Duque, por lo que se establece una vez más una conexión entre las dos intrigas representadas por Amestoy—. No obstante, podemos considerar que esta vulneración explícita de los tabúes constituye otra estrategia de adaptación del texto a su nuevo contexto, puesto que permite al texto salvar parte del sesgo debido a la distancia temporal entre ambos públicos, para quienes el tabú del sexo ha experimentado una notable evolución: para producir un impacto negativo en un público español de finales del siglo XX ya no bastaba con aludir a las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conductas licenciosas del Duque, que en el siglo XIX resultaban escandalosas a ambos lados de los Pirineos, sino que era necesario asociarlas explícitamente a la violencia.

No obstante, la traducción también flaquea en algunos puntos, en los que la propuesta de Amestoy resulta escasamente idiomática o se produce alguna incoherencia. Sin embargo, sus puntos más débiles se corresponden más con la labor adaptativa que con el trabajo textual en sí mismo, es decir, se deben a aspectos más bien formales.

El más importante de todos es la construcción un tanto confusa del personaje de Sire Mauricio. En la mayoría de los casos, la absorción de personajes con escasa presencia por otros con más peso en la trama ha funcionado bastante bien. Ello se debe, en gran medida, a que, bien era total, bien se daba entre personajes con un rol actancial similar que, además, no coincidían en escena en ningún momento. El caso del personaje de Sire Mauricio es diferente, porque, no solo absorbe algunos diálogos de personajes que también están participando en el diálogo, como el Cardenal Cibo, sino también, durante la escena del consejo de los Ocho, siendo un Adyuvante del Duque, absorbe algunos diálogos de Ruccellai, un Oponente. Algunas de estas incoherencias son susceptibles, en un momento dado, de considerarse como un matiz enriquecedor del personaje; pero otras resultan en un entorpecimiento del desarrollo natural del diálogo, o llegan incluso a contradecir la lógica de los eventos. Estas asimilaciones de diálogos incompatibles con el personaje no solo empobrecen la construcción de este, sino también el desarrollo general de la escena en la que participa.

Otro aspecto desequilibrante de la traducción está relacionado, fundamentalmente, con la supresión íntegra de la intriga de los Cibo: la construcción del personaje del Cardenal Cibo. El hecho de que el personaje de Luisa Strozzi haya asumido el rol de la Marquesa como interés amoroso del Duque contribuye a enriquecer el personaje y estrechar la trama en torno a la intriga de los Strozzi, por lo que, en ese sentido, ha funcionado bien. Sin embargo, el personaje del Cardenal ha perdido la mayor parte de su carga sémica al perder su condición de antagonista principal: la participación de la intriga de los Cibo en la de los Médicis es muy escasa, pero crucial para el fracaso de la misión de Lorenzo, que no se comprende sin la participación expresa de una hechura del Papa y el Emperador particularmente astuta y hábil, tal y como se va comprobando a lo largo del desarrollo de la intriga de los Cibo en los intentos del Cardenal de manipular a la Marquesa. De ahí que la carga sémica añadida al personaje del Cardenal durante la escena séptima del Acto segundo, correspondiente con la reunión del consejo de los Ocho, resulte insuficiente para hacer comprender al público su verdadero rol en la obra, que lo convierte en el principal y auténtico artífice del fracaso de la misión de Lorenzo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En conclusión, la propuesta de Ignacio Amestoy se ciñe perfectamente a su proyecto de traducción, puesto que no solo funciona adecuadamente como texto para una puesta en escena de *Lorenzaccio*, sino que también se ajusta al enfoque elegido por el traductor. Pese a la gran cantidad de texto suprimido, la mayor parte de la carga sémica se conserva casi intacta gracias al recurso a la acción pura, equilibrada y complementada con los momentos de introspección de los personajes principales: los eventos que se presencian en el escenario consiguen suplir razonablemente la ausencia de los que se narran. Las concretizaciones, de gran amplitud, pero llevadas a cabo recurriendo a la explotación de elementos sémicos ya presentes en la obra, colaboran con el restablecimiento del equilibrio de contenido y forma, además de enriquecerla en sentidos no explotados en las otras dos versiones en castellano, que podrían considerarse aportes novedosos y atrevidos, muy en consonancia con el proyecto de la obra original. Independientemente de la puesta en escena de Corencia, el texto no solo posee el potencial de teatralidad que de por sí tiene el texto de Musset, sino que también reúne los criterios de oralidad, inmediatez y publicidad, además del de multidimensionalidad, puesto que se echan en falta constantemente los códigos complementarios de la puesta en escena. Es, por lo tanto, una obra representable conforme a los cánones teatrales imperantes en su tiempo y lugar, además, el equilibrio entre el contenido y la forma se ha restablecido, cuando no conservado, muy satisfactoriamente.

Sin embargo, la estrategia de la asimilación de personajes, que tan bien le ha funcionado con los Strozzi y Tabaldeo, ha fracasado con Sire Mauricio. Y el escaso espacio de desarrollo que se le ha concedido al Cardenal Cibo lo convierte en un cabo parcialmente suelto, cuyo papel preponderante tras la muerte del Duque carece de fundamentos firmes, de manera que la construcción de los eventos ocurridos en Florencia tras el asesinato de Alejandro queda malograda por lo que parece una resolución difusa. A pesar de que Amestoy ha intentado que no sea así, se echan en falta los despliegues de astucia y ambición del Cardenal Cibo antes de la muerte del Duque, que constituyen el respaldo de los precisos movimientos realizados justo después para garantizar la reproducción social de la tiranía en Florencia.

Estamos, por lo tanto, ante una ODT4 que reúne mayoritariamente las características requeridas para ser considerada una traducción adecuada de *Lorenzaccio*, aunque falle en algunos aspectos como obra de teatro, respecto a los que tenemos que admitir que carecemos de la información necesaria para considerar si llegaron o no a quedar justificados en la puesta en escena de Corencia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

VII. CONCLUSIONES

Como ya hemos comentado anteriormente, si tenemos en cuenta el hecho de que el teatro ha tenido desde siempre un importante peso en las culturas occidentales (como se desprende del hecho de que aún se conserven textos griegos y latinos representados y emulados hoy), se puede considerar que el teatro en tanto arte audiovisual ha sido largamente ignorado en lo que respecta al ámbito académico, debido, en gran medida, a la tendencia a contarlo entre los géneros literarios. Al ser tardías las teorías específicamente teatrales, las teorías traductológicas sobre el teatro también constituyen una novedad en comparación con las teorías sobre la traducción de literatura. De este modo nos encontramos con que aún hoy conviven tendencias y teorías diametralmente opuestas: el páramo de Santoyo ha empezado a revelar, al ir despejándose poco a poco gracias a los estudios que se han estado realizando en las últimas décadas, un terreno particularmente espinoso. Nuestros objetivos para con la presente tesis doctoral no consisten sino en proponer y explorar uno de los múltiples itinerarios posibles para recorrerlo.

En nuestro caso, hemos decido abordar este extenso campo más desde una perspectiva más práctica que teórica, a fin de sacar a la luz algunos de los múltiples desafíos que supone tratar sobre la traducción y que solo se revelan como tales en el epicentro mismo del proceso. Concretamente, desde la perspectiva del receptor final de estas Obras Dramáticas Traducidas, a quien consideramos que está orientado todo este complejo e intrincado proceso. De ahí la importancia de poder garantizarle al receptor que el mensaje que ha recibido se corresponde con la información que ha solicitado o se le deseaba enviar. El de la crítica y la evaluación de traducciones es, por lo tanto, un campo de estudio en permanente estado de evolución, en tanto el mismo acto de comunicarse supone una negociación de sentido constante, sujeta tanto a su contexto externo como al interno. Esta dimensión histórica, que el texto teatral comparte con todo texto creado con fines artísticos (narrativa, poesía, etc.), y que no deja de ser uno de los factores humanos asociados a todo acto de comunicación, es precisamente la que convierte el traslado de un texto de una lengua a otra en un auténtico proceso adaptativo de un texto producido en una cultura y un contexto determinados al ser recibido en una cultura y un contexto que pueden ser radicalmente diferentes. La labor del crítico, que no deja de ser un tipo de evaluador, consiste, por lo tanto, en supervisar este proceso, de manera que se puedan detectar los puntos en los que el mensaje se desvía de la ruta que se había propuesto recorrer a través del terreno espinoso. No obstante, debido a la fuerte preponderancia de este factor contextual, se trata de una labor particularmente difícil de sistematizar, dado que, al ser los mismos críticos y evaluadores receptores del mensaje en cuestión, su crítica o evaluación está inevitablemente sesgada. De ahí que el objetivo principal de la presente investigación sea la propuesta de un método de crítica de OODDTT que permita reducir el factor de la parcialidad del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

crítico sin obviar la dimensión histórica y artística del texto en sí. El segundo objetivo general de la investigación está subordinado al primero y consiste en una muestra extensa, y todo lo exhaustiva que el espacio de una tesis doctoral nos permite, de la aplicación del método a una obra teatral distante en el espacio y el tiempo de nuestro actual contexto social y cultural, de manera que se pueda estudiar también el impacto que el proceso de traducción ha provocado en el mensaje en sí mismo, así como los mecanismos necesarios para llevarlo a cabo con éxito, puesto que la mayor parte del patrimonio teatral existente en las culturas francesa y española está compuesto de textos de siglos pasados, cuyos autores murieron hace tiempo. Para ello, hemos elegido una obra teatral cuyo impacto en la cultura de origen se puede considerar diametralmente opuesto al provocado en la cultura española a lo largo de los dos últimos siglos: *Lorenzaccio*, el drama histórico de Alfred de Musset, un auténtico icono cultural al otro lado de los Pirineos que, en nuestro país, gran importador del teatro francés, ha sido sistemáticamente ignorado.

Respecto a la obra en sí, nos hemos propuesto estudiar los mecanismos de adaptación requeridos para explotar su potencial teatral, de manera que podamos llegar a comprobar hasta qué punto se trata de una obra verdaderamente representable. Consideramos que hemos conseguido alcanzar este objetivo precisamente gracias al método elegido para llevar a cabo la investigación, consistente en una contextualización de la obra tanto en la cultura de origen como en la cultura meta, seguida de un análisis comparativo de varias de las versiones en castellano de la obra, objetivos secundarios que también nos habíamos propuesto alcanzar.

Partiendo de las hipótesis de que un solo texto teatral puede producir diferentes versiones en función de si está orientado a su difusión por escrito o a su puesta en escena, de que solo se le puede considerar como obra en tanto no se lo esté empleando como herramienta para construir una obra y de que, tanto puesto en escena como en soporte escrito, la forma que se le da al propio texto es parte indispensable de su contenido, hemos llegado a la conclusión de que la única manera de poder llevar a cabo una crítica de una obra dramática traducida verdaderamente fundada pasaba por emplear un criterio de evaluación riguroso, basado en la funcionalidad del texto traducido y en su capacidad de conservar un equilibrio entre contenido y forma, si no equivalente, análogo al del texto original; además de ser lo suficientemente flexible como para poder ser aplicado a todo tipo de obras dramáticas traducidas, incluidas las sobretitulaciones y las elaboradas con fines puramente académicos. De ahí que hayamos concluido que la mejor manera de llevar a cabo una crítica de una ODT pasaba por un análisis detallado, no solo del texto en sí, sino de todo el contexto que ha rodeado tanto la creación del TO del que procede como de su propio contexto, incluyendo el del traductor que la ha llevado a cabo y el del proyecto de la tarea en sí mismo.

Por estos motivos hemos considerado que el método de crítica de la traducción literaria propuesto por Antoine Berman en *Pour une critique des traductions: John Donne* nos ofrecía una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

base idónea para abordar nuestro propio proyecto, ya que ha sido diseñado en especial para la crítica de la traducción de poesía, es decir, de obras en las que la forma del texto es parte del contenido de este, con el objetivo de integrar en el proceso analítico la perspectiva histórica, que es la que permite salvar el sesgo espacial y temporal en cuanto a la adecuación de los textos. De ahí que nuestra propuesta metodológica consista, básicamente, en una adaptación del método de Antoine Berman para orientarlo hacia la crítica de ODT. Al tratarse básicamente de un análisis contrastivo de textos contextualizados, hemos considerado oportuno integrar también en nuestra propuesta metodológica otras herramientas ya existentes, el análisis actancial de Ubersfeld y el análisis inmanente de Barthes, que nos han parecido idóneas para conseguir detectar en las ODT, no ya las adecuaciones, errores o adaptaciones llevadas a cabo con respecto al TO, sino los mecanismos empleados y estrategias seguidas que han llevado a ellas. De esta manera, por alto que sea al grado de adaptación o aparentemente "libre" que sea una traducción, se podrá definir claramente el tipo de vínculo existente entre el TM en cuestión y su TO, así como hasta qué punto y en qué sentido ha sido manipulado, que es precisamente donde reside el criterio "ético y poético" de Antoine Berman (y, por lo tanto, también el nuestro) para ofrecer una crítica fundada.

La elección de *Lorenzaccio* y tres de sus versiones en castellano como sujetos de estudio a los que aplicar la metodología ha demostrado resultar un acierto, a pesar de, y precisamente por, el desafío que ha supuesto equiparar los diferentes TM con el correspondiente TO. Al tratarse de una obra tan vinculada a su contexto de creación y, al mismo tiempo, subversiva en cuanto a los cánones escénicos tanto de su tiempo como del nuestro, hasta el punto de exigir ser adaptada para su representación, ha supuesto para nosotras la posibilidad de explotar al máximo nuestra metodología.

La investigación que hemos llevado a cabo, tanto sobre el TO de *Lorenzaccio* como sobre los tres TM en castellano que hemos sometido a análisis, nos ha llevado, además, a conclusiones relativamente imprevistas en nuestro proyecto de investigación que encontramos sumamente interesantes.

En primer lugar, hemos observado que las dos traducciones para la escena en castellano que hemos estado manejando, pese a haber adoptado estrategias de traducción completamente diferentes, incluso opuestas, en algunos aspectos, como es el tratamiento de los tabúes, tienen varios puntos en común. El primero es que, aunque mediante mecanismos diferentes, ambas han optado por adaptar el texto entorno al personaje de Lorenzo y, sobre todo, ambas han optado por priorizar el enfoque político del personaje por encima de su enfoque existencialista, lo que ha tenido un efecto común en ambas: la ruptura del vínculo del TM con el contexto cultural del TO. En el TMB, la *maladie du siècle*, que lleva a la muerte a Lorenzo, se convierte en una mera sensación enajenante de fracaso; mientras que en el TMC pasa a ser un mal de amor que lo ha atado irremisiblemente a su víctima en la vida y en la muerte. En el TMB, al eliminarse de escena la presencia física del pueblo de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Florencia en tanto personaje colectivo, la obra pasa a convertirse en un drama romántico de salón con fuertes reminiscencias clásicas, en el que aquel es solo un ente abstracto sin presencia en escena; mientras que en el TMC, al eliminarse la intriga de los Cibo, la intriga de los Strozzi y, por lo tanto, el pueblo florentino al que arrastran en sus desarrollos, se convierte en un auténtico motor móvil de la obra, en la causa y la consecuencia del fracaso de la misión de Lorenzo. En ambos casos, mediante la manipulación de la presencia en escena de determinados elementos, se consigue también manipular el vínculo de la obra con su contexto cultural externo, de manera que el público español no encuentre referencias que lo remitan a la malograda revolución de 1830, y le permitan hacerla suya, lo cual constituye un gran acierto en cada caso.

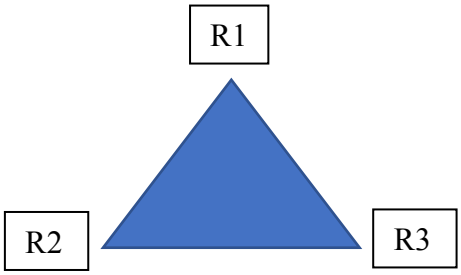
El segundo es que ambas versiones comparten un mismo punto débil, que ha sido el tratamiento de la intriga de los Cibo, la única en la que Lorenzo no participa en absoluto. En el TMB se ha escindido aún más la intriga de los Cibo de la intriga principal, obviando por completo la participación del personaje del Cardenal en el fracaso de la misión de Lorenzo; mientras que, en el TMC, al contrario, se ha eliminado por completo la intriga de los Cibo, privando al personaje del Cardenal de su construcción como antagonista principal. En ambos casos, el personaje del Cardenal se convierte en un cabo suelto, cuyo rol actancial de Destinador se difumina hasta resultar difícilmente perceptible para el público, por lo que pierde peso en el desarrollo de la obra.

Esto demuestra que la carga sémica de *Lorenzaccio* está particularmente distribuida y que gran parte de su trasfondo político reside, en gran medida, en sus personajes secundarios, de manera que, si la misión de Lorenzo sostiene la esencia de la obra, ellos son los que definen el tipo de impacto que esta va a tener en el espectador, puesto que son ellos los que construyen el vínculo entre la obra y su contexto.

Por lo tanto, toda manipulación del texto, sea del tipo que sea y llevada a cabo con la intención que sea, repercutirá tanto en la puesta en escena como en el contexto externo de ambos. En el caso de las tres traducciones al castellano con que hemos estado trabajando, generalmente bien construidas como obras de teatro y como traducciones, sin ser absolutamente óptimas, tanto las alteraciones llevadas a cabo como el impacto producido por el texto han sido planificados: al margen de su éxito como obras teatrales, todos y cada uno de ellos han conseguido cumplir con su función.

Esto nos permite llegar a la conclusión más general de que los tres referentes de una obra de teatro a los que aludía Ubersfeld en *Lire le théâtre* (1982) no solo están estrechamente vinculados entre sí, sino que, además, se sostienen los unos a los otros y forman un triángulo en el que R1 sería el texto de la obra, cuente o no con un soporte escrito, R2 los elementos sígnicos puestos en escena y R3 el referente externo al que estos signos remiten:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Ninguno de estos tres componentes puede desaparecer por completo, ya que ello implicaría que el triángulo deje de serlo, pero sí se pueden mover, para alterar el aspecto del triángulo sin romperlo. Por lo tanto, cada uno de los tres referentes de la obra de teatro pueden ser modificados, si bien esto significa, a su vez, modificar también los otros dos. Así pues, se puede extraer una obra de su contexto para implantarla en otro, pero esto va a necesitar que tanto la puesta en escena como el texto se adapten también a este cambio: tanto Artois como Zeffirelli, cada uno en su momento, quisieron crear una puesta en escena figurativa para *Lorenzaccio* que entrase dentro de los cánones teatrales franceses del momento y, para ello, necesitaron inevitablemente adaptar el texto. Esta misma teoría se aplica, por supuesto, a la traducción, puesto que una traducción no deja de ser, intrínsecamente, un proceso de recontextualización. Así, Jurado de la Parra pudo crear una puesta en escena figurativa para *Lorenzaccio*, pero para ello necesitó reajustar el texto; de la misma manera que Amestoy pudo romper con los referentes originales de la obra y trasladarla a la España contemporánea, pero para ello también necesitó reajustar el texto. En cuanto a Santerbás, que quiso conservar el texto tal y como él lo había recibido en francés, tuvo que ceñirse al contexto cultural original, por lo que una hipotética puesta en escena de su versión de la obra corre el riesgo de ser ampliamente rechazada, puesto que no se ajusta al canon teatral imperante actualmente en nuestra cultura, si bien esto no significa que la obra haya perdido su potencial teatral, puesto que el triángulo sigue intacto. Todo ello nos lleva a nuestra segunda conclusión.

Según hemos podido comprobar gracias al análisis de *Lorenzaccio* en tanto obra de teatro, esta pieza mussetiana reúne todas las características exigidas para ser considerada una obra de teatro de pleno derecho, a pesar de no haber sido representada íntegramente nunca, ni siquiera en su idioma original. No solo está construida en forma de diálogos, sino que estos diálogos se han elaborado de manera que permitan construir situaciones mediante el texto en presente de representación. De hecho, tanto con el repaso del historial de la obra en francés como con el análisis comparativo de los textos en castellano, hemos comprobado que todas las adaptaciones del texto llevadas a cabo tenían un punto en común: las adaptaciones del texto tienden a limitarse a los desplazamientos internos (lo cual implica también una adaptación de los deícticos) y la supresión de fragmentos, por lo que el texto es esencialmente el mismo en todas y cada una de las versiones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

creadas, tanto en castellano como en francés. En los casos en los que se han introducido añadidos originales, estos tenían como objetivo encubrir los desplazamientos internos, cuando no responder a las exigencias de la concretización del texto, y todos ellos tenían como base el TO; en ningún caso se ha dado la necesidad de reconstruir totalmente desde cero el juego de deícticos, ni de crear realmente desde cero una situación completamente inexistente en el texto de Musset para dotar de coherencia y cohesión a la obra, sino todo lo contrario: ha sido necesario buscar estrategias para preservar el equilibrio del TO, no para construirlo. Por lo tanto, contra la teoría propuesta por Lapeña, no todas las obras de teatro consideradas como "irrepresentables" deben ser consideradas "novelas teatralizadas" (López, 2015: 47), puesto que aquí tenemos precisamente el caso de una obra de teatro que se ajusta plenamente a las características exigidas para ser "representable" sin aparentemente serlo.

El estudio de la tormentosa trayectoria de *Lorenzaccio* en España, exigido por la metodología para la ubicación de cada traducción en su contexto de creación, nos ha permitido, además de estudiar las estrategias de adaptación del texto, abundar tanto en sus justificaciones como en la posible ausencia de ellas, así como en si tuvieron o no el éxito esperado y por qué razón. De esta manera, hemos encontrado varios detalles que nos resultan de sumo interés.

El primero de ellos es que existe la posibilidad de que se dé un choque entre el proyecto de traducción y la función de esta: no siempre el resultado que un traductor espera obtener con su traducción conducirá a la transmisión exitosa del mensaje. En el caso de la versión de Jurado de la Parra, por ejemplo, nos encontramos con una obra profundamente crítica contra el inmovilismo obstaculizador del progreso por parte de las clases sociales acomodadas que se ha elaborado, precisamente, conforme a los gustos teatrales de dicha clase social, en una época en la que el teatro era considerado generalmente como una actividad, no educativa, sino de ocio. Eso la convierte en una obra creada expresamente para conducir a la autocrítica, para despertar la conciencia social en los poderosos, por lo que no iba a tener éxito en el sentido puramente comercial, el principal que tenía entonces el teatro. Por lo tanto, aunque el autor o director de la obra es quien toma la iniciativa de dar pie al proceso de comunicación, su continuidad está enteramente en manos del público: si el público rechaza la obra (la oferta de información, el mensaje), la comunicación será imposible. Eso suele deberse a pequeñas diferencias o sesgos contextuales, calificables en realidad como meros errores humanos de percepción: basta con que el autor espere que su obra sea aceptada como un aprendizaje por un lector/espectador que espera de ella un entretenimiento ligero para que una obra fracase como mensaje precisamente por funcionar bien como texto.

El segundo de ellos es el hecho de que ni siquiera una estrategia de traducción orientada a salvar el sesgo temporal de una obra, como la empleada por Santerbás, puede dar lugar a un equivalente exacto en la lengua meta del texto original, puesto que la evolución diacrónica de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lengua ha supuesto la aparición y desaparición de vocabulario y conceptos, de manera que aún una adaptación para la escena de un texto antiguo realizada en su tiempo estará más cerca del TO que una traducción literal contemporánea. Es el caso de la traducción de Santerbás, que, aunque se ha ceñido a una estrategia neoliteraria que incluso implicaba, en los momentos requeridos, el envejecimiento del texto, continúa delatándose por el vocabulario empleado como realizada en la actualidad. En ese sentido, la traducción de Jurado de la Parra se acerca más a lo que el texto de Musset hubiera podido ser de estar escrito en castellano, a pesar de estar adaptada a la escena. Por lo tanto, el mero hecho de emplear recursos contemporáneos para traducir un texto muy distante en el tiempo exige cierto grado de adaptación. Esto no solo significa que incluso una traducción neoliteraria puede exigir, en un momento dado, estrategias adaptativas, sino también que el concepto de "oralidad" que manejamos con la ecuación de Lapeña está en sí mismo profundamente condicionado por su espacio y su tiempo. De la misma manera sucede con la "inmediatez" y la "multidimensionalidad", que dependen de que el público que asiste a la obra cuente con el acervo cultural previsto por el autor o director de esta y de la percepción que aquel tenga de los lenguajes escénicos empleados para la puesta en escena. El público cultivado al que estaba dirigida la traducción de Jurado de la Parra de 1919 tal vez pudiera asimilar de inmediato las referencias literarias y mitológicas, pero difícilmente podría acceder a ellas el público iletrado de las clases populares; de la misma manera que a un público de teatro actual le resultaría difícil apreciar como necesaria la profusión de elementos escénicos de su puesta en escena naturalista, pero hubieran comprendido sin grandes dificultades la escenificación abstracta de Amestoy, apoyada en recursos escénicos diferentes.

Estas observaciones nos llevan a la conclusión general de que el factor de la "publicidad" es el que, en realidad, no solo sostiene por completo la ecuación de la representablidad propuesta por Lapeña, sino que, además, es en sí mismo muy relativo, porque el factor humano es mucho más complejo que la pura y simple aceptabilidad de la ODT. Está, a su vez, condicionado por todo un contexto social y cultural, en el que también se incluyen los cánones teatrales para las puestas en escena: de la misma manera que el público de hoy encontraría más bien insípido el refinamiento aburguesado de Jurado de la Parra, el público de principios del siglo XX hubiera encontrado escandalosamente inmoral al héroe bisexual de Amestoy, si bien ambas versiones son representables desde el punto de vista histórico, ya que respondían al contexto de su tiempo. Por lo tanto, consideramos que la ecuación de Lapeña no debería aplicarse a las obras teatrales como tales, sino al texto en calidad de herramienta, es decir, al texto que se pretende emplear para construir la puesta en escena o, dicho de otra manera, al eslabón intermedio de la cadena de concretización, puesto que, tal y como hemos comprobado con nuestra investigación, el hecho de que un texto teatral no se ajuste a las expectativas de un público determinado no significa que no pueda hacerlo en un futuro,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que un determinado público considere una obra determinada como "irrepresentable", no significa que todos los públicos lo vayan a hacer. Esto dejaría la ecuación de Lapeña representada de este modo, en la que C es el factor de la concretización, en el que siempre está incluido, como no, el proceso mismo de traducción de la obra:

$$R= [(O+I+M)*P]^{T} / C$$

De esta manera, consideramos que hemos conseguido todos los objetivos que nos habíamos propuesto realizar con la presente investigación, desde el planteamiento de una propuesta para la crítica de las obras dramáticas traducidas aplicable a todo texto y obra teatral, hasta un estudio en profundidad de las versiones en castellano de la obra magna de Alfred de Musset. Además, de la metodología aplicada y diseñada a partir de nuestras bases hipotéticas, hemos conseguido también extraer estas dos conclusiones finales, aplicables no solo a las diferentes versiones de la obra con las que hemos estado trabajando, sino también a cualquier obra dramática en general, traducida o no, ya que el criterio de funcionalidad por el que hemos optado para aplicar a la evaluación de las ODT implica tenerlas en cuenta, no solo en tanto traducciones, sino en tanto obras de teatro en sí mismas.

Esperamos que tanto la investigación como los resultados obtenidos hayan contribuido, en efecto, a abrir una senda que nos permitirá recorrer ese terreno espinoso que ha resultado ser el páramo de la traducción teatral.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

BIBLIOGRAFÍA

Versiones de *Lorenzaccio*

MUSSET, A. (1898). *Lorenzaccio [texte imprimé] / Alfred de Musset ; mis à la scène, en cinq actes par Armand d'Artois*, P. Ollendorf (ed.). París [Disponible en: http://www.lettresvolees.fr/musset/texte_bernhardt.html].

— (1915). *Lorenzaccio*, J. Jurado de la Parra (trad.). Sociedad de Autores Españoles. Madrid [Disponible en: https://archive.org/details/lorenzacciodrama00muss].

— (1919). *Lorenzaccio*, J. Jurado de la Parra (trad.). La Editora Popular. Madrid.

— (1982). *Lorenzaccio*, I. Amestoy (trad.), A. Corencia (dir.). Grafex S.L. Madrid.

— (1990). "Lorenzaccio", S. Jeune (ed.), *Théâtre complet*, pp. 137-252, Bibliothèque de La Pleiade, nº 17 Éditions Gallimard. París.

— (2004). *Lorenzaccio*, V. Le Quintrec (coment. y anot.). Hachette Livre. París.

— (2012). *Lorenzaccio*, S. R. Santerbás (ed. y trad.). Ediciones Cátedra. Madrid.

VINAS, A. (2016). *Lorenzaccio* (1834) - Adaptation scénique du TNP (1952-1954) [Disponible en: http://www.lettresvolees.fr/musset/texte_vilar.html].

— (2016). *Lorenzaccio. Texte de 1834 et version scénique de Franco Zeffirelli (1977)*. París [Disponible en: http://www.lettresvolees.fr/musset/documents/Zeffirelli.pdf].

ZEFFIRELLI, F. (Dir.). (1977, 16/09/1977). *Lorenzaccio.* Basado en un texto de Musset, A. Théâtre de la Commédie-Française. Antenne 2 [Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=65opFMcYmJI&t=1172s].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bases de datos

Base de datos de libros editados en España. Ministerio de Cultura y Deporte [Disponible en: http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn/base-de-datos-de-libros.html] (Consultado el: 27/08/2020).

Catálogo de la Biblioteca Nacional de España [Disponible en: www.bne.es/es/Catalogos/CatalogoBibliografico/AccesoCatalogo/] (Consultado el: 27/08/2020).

Real Academia Española - Corpus Diacrónico del Español (CORDE) [Disponible en: http://corpus.rae.es/cordenet.html] (Consultado el: 07/09/2020).

Real Academia Española - Corpus de Referencia del Español Actual (CREA) [Disponible en: http://corpus.rae.es/creanet.html] (Consultado el: 07/09/2020).

Diccionarios y otras obras de consulta

ÁLVAREZ, F. (s.d.). *Diccionario técnico del teatro*. Barcelona [Disponible en: http://www.tallerdescena.com/DICCIONARIO_TECNICO_DEL_TEATRO.pdf].

COVARRUBIAS, S. (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, L. Sánchez, Madrid [Disponible en: https://books.google.es/books?id=YsRKAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:J1fZ0W4ahDoC&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi6lZbO1NbrAhWQmBQKHUtyBFkQ6AEwAHoECAAQAg#v=onepage&q&f=false].

DIDEROT, D. y D'ALEMBERT, J. (1751-1772). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson, David, Le Breton y Durand, París [Disponible en: https://fr.wikisource.org/wiki/Encyclop%C3%A9die,_ou_Dictionnaire_raisonn%C3%A9_des_sciences,_des_arts_et_des_m%C3%A9tiers].

EDITORIAL PLANETA (2021). *Enciclopedia Espasa Calpe*, Editorial Planeta S.A. [Disponible en: http://espasa.planetasaber.com/default.asp].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LAROUSSE (s.d.). *Le Dictionnaire Larousse en ligne* [Disponible en: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/].

CORVIN, M. (1995). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, París.

GÓMEZ, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*, Ediciones Akal, Madrid.

PAVIS, P. (2015). *Diccionario del teatro*, Paidós (Espasa Libros), Barcelona.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2020). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed [versión 23.4 en línea]. [Disponible en: https://dle.rae.es].

— (2021). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. [versión 23.5 en línea]. [Disponible en: https://dle.rae.es].

TNBA (2015). *Lorenzaccio: Dossier de production* [Puesta en escena de C. Marnas, Théâtre du Port de la Lune].

Bibliografía citada

AGULHON, M. (1980). "1830 dans l'histoire du XIXème siècle français", *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 28-29, Mille huit cent trente, pp. 15-27 [Disponible en: https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1980_num_10_28_5340].

AMESTOY, I. (2005). *Ederra / Cierra bien la puerta*, E. Perez-Rasilla (ed.), Ediciones Cátedra, Madrid.

ARTAUD, A. (1938) *Le théâtre et son double*. Gallimard. Paris.

BARTHES, R. (1977). "Introducción al análisis estructural de los relatos", S. Niccolini (comp.), *El análisis estructural*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires [Disponible en: https://es.slideshare.net/perjad888/anlisis-del-relato-roland-barthes-8658728].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— (2004 [1980]). *S/Z*, N. Rosa (trad.), Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires.

BASSNETT, S. (1980). *Translation Studies*, Routledge. Nueva York.

BERMAN, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John donne*, Éditions Gallimard, París.

CASTAGNES, G. (2006). "Musset, les romantiques et le Moyen Âge. Les enjeux d'une querelle", *Études littéraires*, vol. 37, n° 2, pp. 43-61 [Disponible en: http://id.erudit.org/iderudit/013670ar].

CHAUME, F. (2008). "La compensación en traducción audiovisual", *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. 13, pp. 71-84 [Disponible en: https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/4069].

CONDE, J. T. (2008). *Proceso y resultado de la evaluación de traducciones* [Tesis doctoral], Universidad de Granada.

CORTES ESPAÑOLAS [SÁNCHEZ-VENTURA Y PASCUAL, J. M.] (1975). "Diario de las sesiones del Pleno. Sesión Extraordinaria y Conjunta de las Cortes Españolas con el Consejo del Reino, para recibir juramento y proclamar Rey a S. A. R Don Juan Carlos de Borbón y Borbón, celebrada el 22 de noviembre de 1975", *Boletín Oficial de las Cortes Españolas*, X Legislatura, nº 21. Congreso de los Diputados, Rivadeneyra S. A., Madrid [Disponible en: https://www.congreso.es/docu/PHist/docs/09cons/Diario%20Sesiones_22-11-1975.pdf].

DE TORO, F. y VALDÉS, M. (1995). *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*, University of Toronto Press, Toronto.

DE TORO, F. (2008 [1989]). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires.

DISSLER, M. J. (1995). *Musset et son œuvre dramatique* [Tesis doctoral], Université des Lettres et Sciences Humaines de Metz [Disponible en : http://docnum.univ-lorraine.fr/public/UPV-M/Theses/1995/Dissler.Jacques.LMZ9501.pdf].

ELAM, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*, T. Hawkes (ed.), Routledge, Londres.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ENGUIX, M. (2008). "La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli", *Trans. Revista de traductología*, nº 12, pp. 279-290 [Disponible en: https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3140].

EZPELETA, P. (2007). *Teatro y traducción: Aproximación interdisciplinaria a la obra de Shakespeare*, Cátedra, Madrid.

FOURQUIER, H. (1896, 04/12/1896). "Les théâtres", *Figaro: Journal non politique*, 42º año, 3ª serie, nº 339, pp. 4 [Disponible en : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k283850b.langFR].

FOURTOUL, H. (1834). "Lorenzaccio", *La Revue de Deux-Mondes* [Disponible en : http ://projet.rudens.free.fr/Litterature/2013_Les_articles_de_Lorenzaccio/Entrees/2012/12/27_La_reception_de_Lorenzaccio_files/Article_Fourtoul.pdf].

FUNDACIÓN SGAE. (2018). *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*, Fundación SGAE [Disponible en: http://www.anuariossgae.com/anuario2018/RESUMEN_EJECUTIVO_2018.pdf].

GARCÍA, R. (2000). *Cuestiones de traducción. Hacia una teoría particular de la traducción de textos literarios*, Editorial Comares, Granada.

GOURREAU, J. M. (2019). "Pietragalla-Derouault / Lorenzaccio / Un drame poignant", *Critiphotodanse. Site dédié à l'art chorégraphique* [Disponible en: http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/critiques-spectacles/pietragalla-derouault-lorenzaccio-un-drame-poignant.html].

HARO, E. (1982, 25/10/1982). "Pesimismo", *El País* [Disponible en: https://elpais.com/diario/1982/10/25/cultura/404348417_850215.html].

HJELMSLEV, L. (1984 [1974]) "Capítulo 13. Expresión y contenido". *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. 2ª Ed. Madrid. Gredos. Pag. 73-89.

HEWITT, K. B. (1942). *Le théâtre d'Alfred de Musset - style et personnages* [Tesis doctoral], University of British Columbia [Disponible en:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/831/items/1.0098687].

HUGO, V. (1912). *Préface*. *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani – Théâtre, tome I*, Librairie Ollendorff, París, pp. 7-51 [Disponible en : https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Pr%C3%A9face].

JANSEN, S. (1968). "L'unité d'action dans Andromaque et dans Lorenzaccio (II)", *Revue Romane*, Vol. 3, nº 2 [Disponible en: https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/28846].

KEMP, R. (1952, 24/07/1952). *Les Nouvelles Littéraires* [Disponible en: http://www.lettresvolees.fr/musset/avignon_presse.html].

LAFOSCADE, L. (1901). *Le théâtre d'Alfred de Musset*, P. Brodard (ed.), Hachette, París [Disponible en: https://archive.org/details/lethtredalfr00lafouoft].

LEÓN, N. (7 de mayo de 2018). "Estudio de mercado sobre el consumo de teatro en España: ¿un drama o una comedia?", *We are testers* [Disponible en: https://www.wearetesters.com/wat-open-data/estudio-de-mercado-sobre-el-consumo-de-teatro-en-espana-un-drama-o-una-comedia].

LEUDET, M. F. (2012). "Représenter *Lorenzaccio*. Dispositifs scéniques et décor", *Les Lettres Volées* [Disponible en: http://www.lettresvolees.fr/musset/documents/Dispositifs_sceniques.pdf].

LÓPEZ, A. (2015). *Traducir un arte vivo. Bases para un modelo de análisis de la traducción teatral* [Tesis doctoral], Universidad de Granada, Granada.

LÓPEZ, L. (1982, 24/10/1982) "'*Lorenzaccio*', de Musset, llega a Madrid casi un siglo después de su estreno", *ABC*, p. 71 [Disponible en: https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19821024-71.html].

LÓPEZ, J. (2002) "La invisibilidad del teatro español actual", *Las Puertas del Drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº 8, pp. 9-13 [Disponible en: http://www.aat.es/pdfs/drama8.pdf].

MARTÍN, M. (2002). *El teatro de lenguas románicas extranjeras en Madrid (1918-1936)* [Tesis

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

doctoral], Universidad Complutense de Madrid [Disponible en: https://eprints.ucm.es/3345/].

MAURIN, A. (2013). *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques* [Tesis doctoral], Université Stendhal (Grenoble 3) [Disponible en: https://pdfs.semanticscholar.org/c17d/a966098383b2e0d00c1b1b6d3f2185a5d27e.pdf].

MAYNARD, L. (1834). "Un spectacle dans un fauteuil", *La revue de Paris*, vol 4 [Disponible en: https://www.lettresvolees.fr/musset/documents/Article_Maynard.pdf].

MUÑOZ, B. (2008). "Los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo", *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, nº 22, pp. 25-38 [Disponible en: https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol22/iss22/3/].

MURET, T. (1865). *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, Troisième série, Le gouvernement de 1830 et la Seconde République, Amyot, París [Disponible en : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043627].

MUSSET, A. (1833). "Rolla", *Revue des Deux Mondes, période initiale*, Tomo 3, pp. 369-393 [Disponible en : https://fr.wikisource.org/wiki/Rolla_(RDDM)].

— (1857). "Lucie". *Poésies nouvelles (1836-1852)*, Charpentier, París [Disponible en : https://fr.wikisource.org/wiki/Poésies_nouvelles_(1836-1852)/Lucie].

— (1863). "La Coupe et les Lèvres", *Premières Poésies (1829-1835)*, Charpentier. [Disponible en: https://fr.wikisource.org/wiki/Premi%C3%A8res_Po%C3%A9sies_(Musset,_%C3%A9d._1863)].

— (1888). *Œuvres complètes d'Alfred de Musset. Tome X. Lettres*, Charpentier, París [Disponible en : https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_(Musset)].

— (1930). *Los caprichos de Mariana y otras comedias,* P. Salinas (trad. y pról.), Jiménez-Fraud, Madrid.

NORD, C. (2012 [1988]). *Texto base - Texto meta: un modelo funcional de análisis pretraslativo,*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions [Disponible en: https://elibro--net.uma.debiblio.com/es/lc/uma/titulos/42342].

ORTIZ, J. (1999). "Elementos lingüísticos y extralingüísticos en la traducción de textos dramáticos", *Lengua y cultura. Estudios en torno a la traducción: volumen II de las actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Universidad Complutense de Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Madrid, pp. 643-650 [Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/lengua_cultura/81_ortiz.pdf].

PASBECQ, C. (2013). "*Lorenzaccio*, un drame 'à lire' ?", *Présence de la littérature - Dossier Musset [SCÉRÉN-CNDP]* [Disponible en: http://www.tnba.org/sites/default/files/PDF/lorenzaccio_un_drame_a_lire.pdf].

PIEMME, J. (1971). "'Lorenzaccio' ; impasse d'une idéologie", *Romantisme*, vol. 1, n°1, pp. 117-127 [Disponible en: https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1971_num_1_1_5379].

PONZODA, S. (2003). *Entrevista a Ignacio Amestoy*, Universidad de Alicante [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-ignacio-amestoy--0/html/ffeff01e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html]

REGATTIN, F. (2004). "Théâtre et traduction : Un aperçu du débat théorique", *L'Annuaire Théâtral : Revue Québécoise d'études Théâtrales*, n° 36, pp. 156-171 [Disponible en: https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2004-n36-annuaire3682/041584ar/].

REISS, K. y H. VERMEER (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Ediciones Akal, Madrid.

ROMERO, L. (2008). "Ausencias en el canon de la narrativa actual. Santiago Rodríguez Santerbás", *Anales de la literatura española*, nº 20, pp. 373-384 [Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/27344/1/ALE_20.pdf].

SANTOS, D. (2009). "El análisis del texto y los estudios teatrales", *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, nº 23, pp. 135-148 [Disponible en: https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol23/iss23/17/].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SANTOYO, J. C. (1995). "Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español", *Teatro y traducción*, F. Lafarga y R. Dengler (eds.), pp. 13-24, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona [Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3411247.pdf].

SARCEY, F. (1896, 07/12/1986). "Chronique théâtrale", *Le Temps,* 6º año, nº 12978, p. 1 [Disponible en: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k235068k.langFR].

THUREAU-DANGIN, P. (1888 [1884]). *Histoire de la Monarchie de Juillet. Tome 1*, Ed. Plon, Nourrit et Cie., París [Disponible en: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5668184m].

THION, D. (2014). "La revista Germinal, crisol de estéticas", *Anales de la literatura Española*, n.º 26 [Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/419956].

TOLEDO, S. M. (2018). "Hacer lo imposible: las dificultades para la puesta en escena de *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset", *Çédille. Revista de estudios franceses*, nº 14 [Disponible en: https://cedille.webs.ull.es/15/23toledo.pdf].

— (2019). "Musset, Lorenzaccio y la Monarquía de Julio: Contextos de creación y recepción de un drama histórico", *Actas de las IV Jornadas Doctorales*, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, aceptado el 18/10/2021.

TOURY, G. (2012). *Descriptive translation studies and beyond: Revised edition*, vol. 100, John Benjamins Publishing, Amsterdam.

UBERSFELD, A. (1982 [1977]). *Lire le théâtre*, Éditions sociales, París.

URIZ, F. J. (2012). "La traducción en escena (2) Versión es más", *El Trujamán* [Disponible en: https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_12/26062012.htm].

VIEITES, M. F. (2016). "La traducción de la obra dramática en España. Un modelo de análisis y algunos resultados", *La traducción literaria*, Galenes I., Luna A., Montero S. (eds.), pp. 287-306, Editorial Comares, Granada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— (2017). “Teatro y traducción. Por un giro escénico”, *Trans. Revista de traductología*, nº 21, pp. 111-130 [Disponible en: https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3648].

VINAS, A. (ed.) (2016). “Article de Robert Kemp dans *Les Nouvelles Littéraires* 24/07/1952”, *Les Lettres volées* [Disponible en: https://www.lettresvolees.fr/musset/avignon_presse.html].

— (2016). “Article de Gabriel Marcel dans *Les Nouvelles Littéraires* 19/03/1953”, *Les Lettres volées* [Disponible en : https://www.lettresvolees.fr/musset/avignon_presse.html].

WILKES, J. (2014). “The Politics of Byron and Musset: *Mariano Faliero* and *Lorenzaccio*”, *European Romantic Review*, vol. 25, nº 6, pp. 757-771 [Disponible en: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509585.2014.963846].

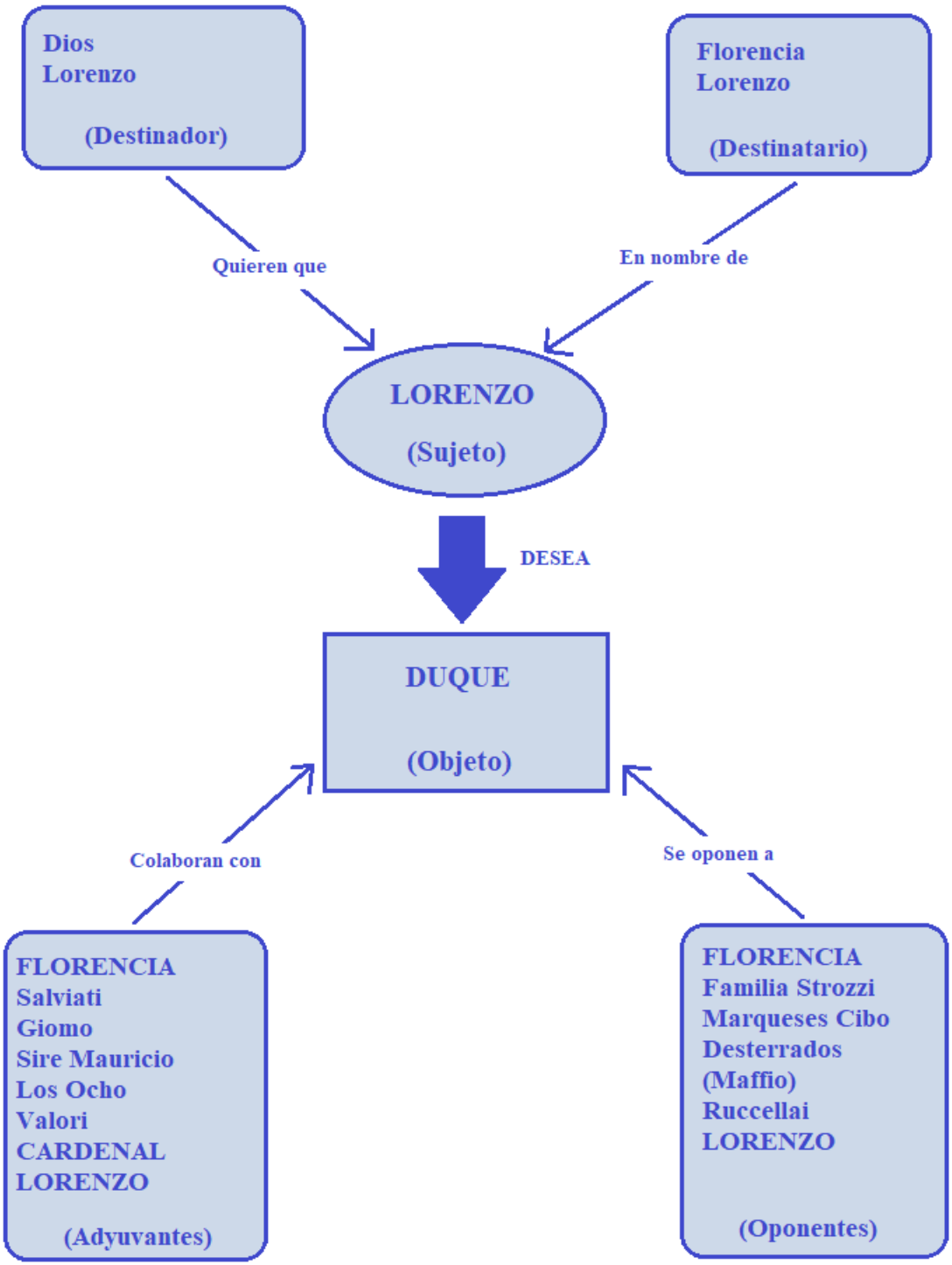
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ANEXOS

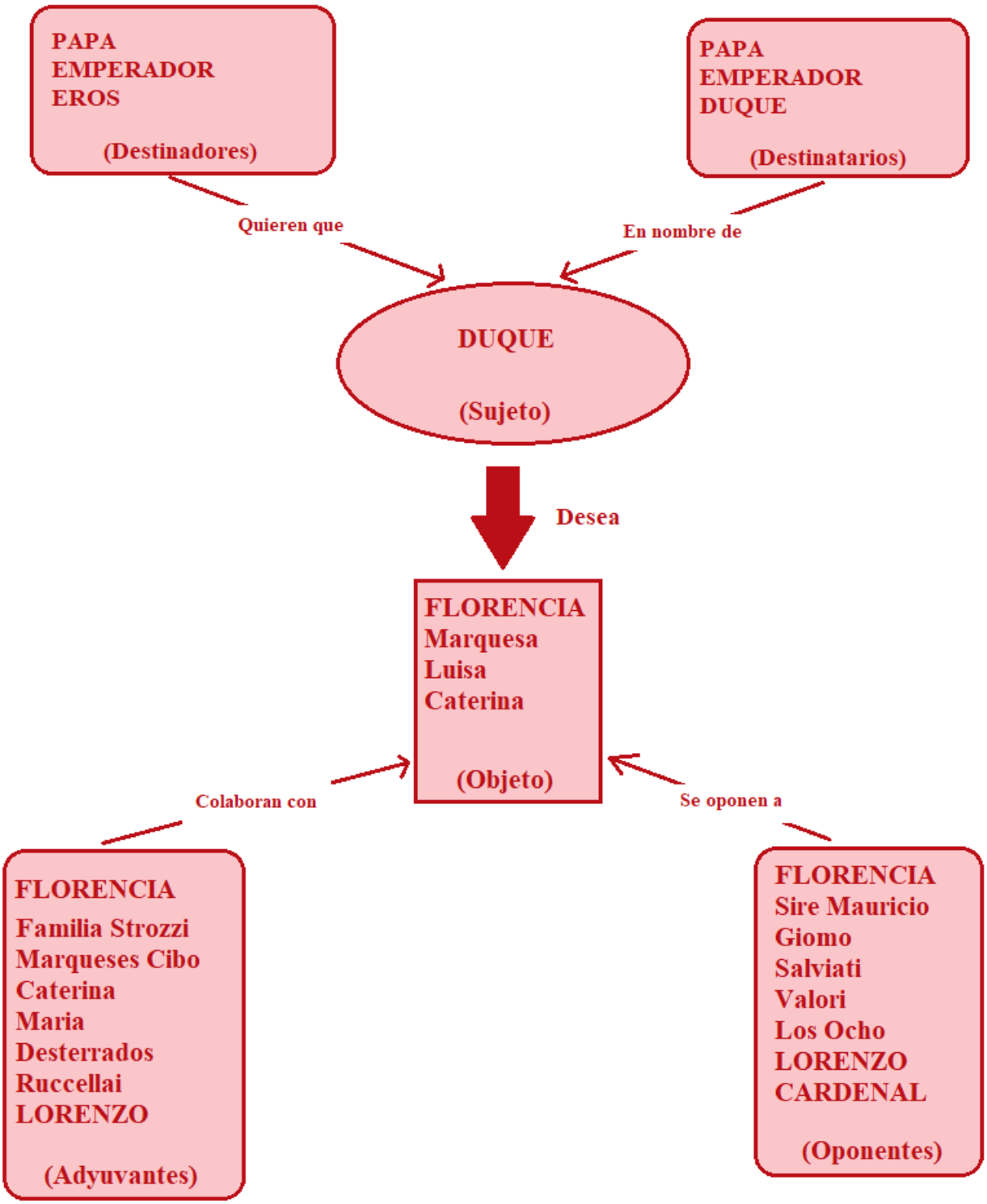
1. Esquemas de los análisis actanciales

1.1. Intriga principal o intriga de los Médicis I (Sujeto: Lorenzo)



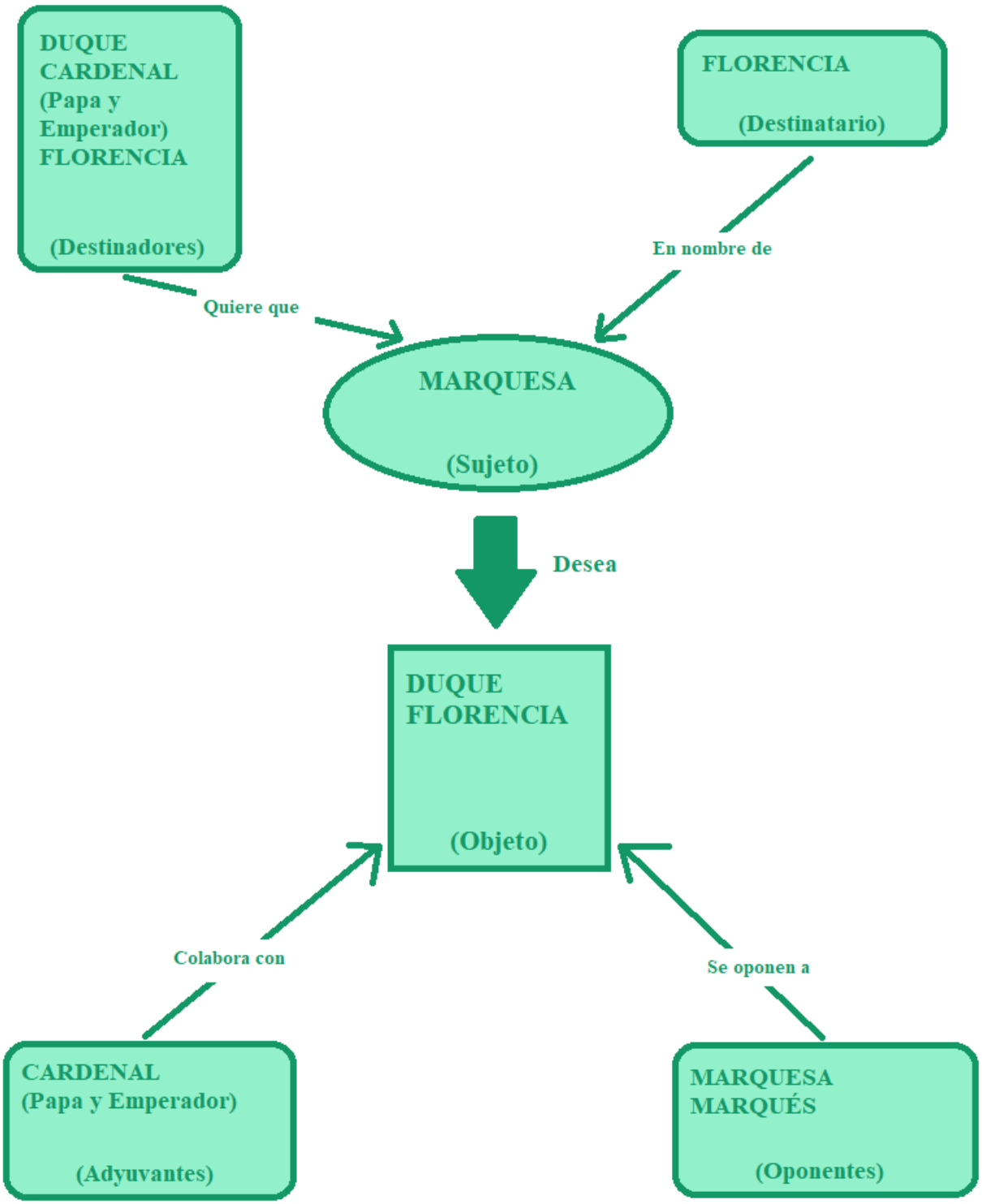
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2. Intriga principal o intriga de los Médicis II (Sujeto: Duque)



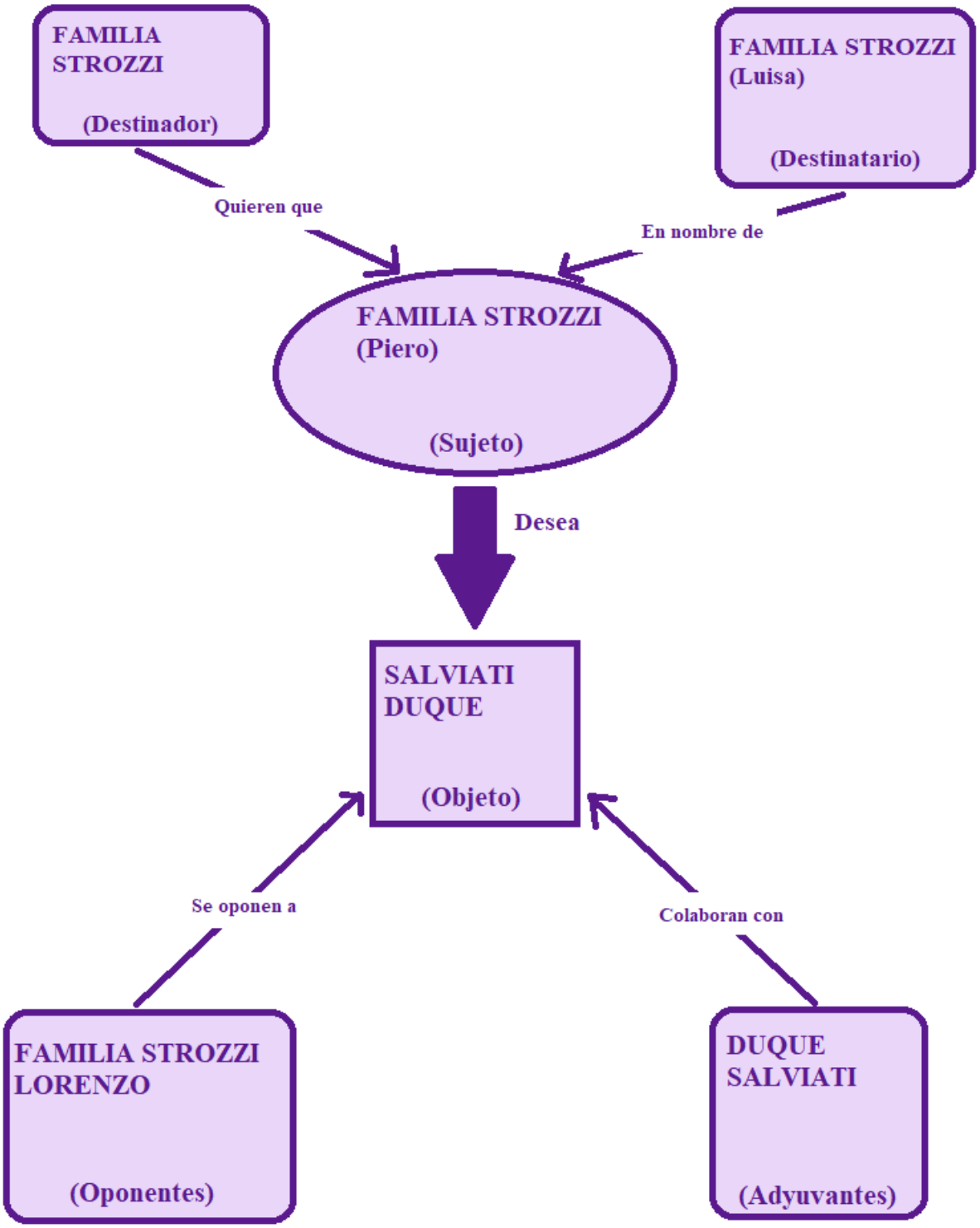
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.3. Intriga de los Cibo



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.4. Intriga de los Strozzi



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. Fragmentos de texto seleccionados para el análisis comparativo

Con el fin de destacar aún mejor las diferencias entre las distintas versiones a simple vista, hemos optado por resaltar con diferentes colores los elementos textuales a los que vamos a referirnos en nuestra comparación: los elementos destacados en **color rojo** se corresponden con las soluciones que encontramos inadecuadas por algún motivo, mientras que los elementos que se corresponden con soluciones traductológicas que consideramos acertadas aparecen resaltados **en verde**. Además, destacamos en **color violeta** las diferencias que deben ser comentadas entre las diferentes versiones, **en naranja** los fragmentos de texto desplazados, **en azul** los fragmentos de texto añadidos y **en amarillo** los fragmentos de texto suprimidos. Los fragmentos se han transcrito respetando la grafía, sintaxis y puntuación del texto de procedencia, tanto en francés como en castellano; en el caso del TMB, se han puesto entre corchetes los caracteres que, por estar borrosos, resultaban difíciles de identificar.

2.1. Texto Original y Texto Meta A

2.1.1. *Personnages* y Personajes (Tabla 1)

Los nombres que figuran **[entre corchetes]** se corresponden a otros nombres y apodos con los que se denomina a los diferentes personajes en el texto.

TEXTO ORIGEN	TEXTO META A
ALEXANDRE DE MÉDICIS, duc de Florence. **LORENZO DE MÉDICIS (Lorenzaccio) [Lorenzino, Lorenzetta, Renzo, Renzinaccio]**, CÔME DE MÉDICIS, ses cousins. Le cardinal **CIBO (Malaspina)**. Le marquis CIBO **(Laurence)**, son frère. Sire **MAURICE**, chancelier des Huit. Le cardinal BACCIO VALORI, commissaire apostolique. **JULIEN** SALVIATI. **PHILIPPE** STROZZI. **PIERRE** STROZZI, **THOMAS** STROZZI, **LÉON** STROZZI, prieur de Capoue. Ses fils. ROBERTO CORSINI, provéditeur de la forteresse. PALLA RUCELLAÏ, ALAMANNO SALVIATI,	**ALEJANDRO** DE MÉDICIS, duque de Florencia. **LORENZO DE MÉDICIS [LORENZACCIO] (Lorenzino, Lorenzetta, Renzo, Renzinaccio)**, su primo COSME DE MÉDICIS, su primo EL CARDENAL **CIBO (Malaspina)** EL MARQUÉS CIBO, su hermano **(Laurencio)** Sire **MAURIZIO**, canciller de los Ocho EL CARDENAL BACCIO VALORI, comisario apostólico **GIULIANO** SALVIATI **FILIPPO** STROZZI **PIERO** STROZZI **TOMMASO** STROZZI **LEONE** STROZZI, prior de Capua, sus hijos. ROBERTO CORSINI, gobernador de la fortaleza. PALLA RUCCELLAI

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FRANÇOIS PAZZI, seigneurs républicains. BINDO ALTOVITI, oncle de Lorenzo. VENTURI, bourgeois. **TEBALDEO [Freccia]**, peintre. SCORONCONCOLO, spadassin. Les Huit. **GIOMO LE HONGROIS**, écuyer du duc. MAFFIO, bourgeois. Deux dames de la cour et un officier allemand. **Un orfèvre [Mondella]**, un marchand, deux précepteurs et deux enfants, pages [Agnolo], soldats, moines, courtisans, bannis, écoliers, domestiques, bourgeois, etc., etc. **MARIE** SODERINI, mère de Lorenzo. **CATHERINE** GINORI, sa tante. La marquise CIBO **[Ricciarda]**. **LOUISE** STROZZI.	ALAMANNO SALVIATI **FRANCESCO** PAZZI, señores republicanos. BINDO ALTOVITI. VENTURI, burgués **TEBALDEO [FRECCIA]**, pintor SCORONCONCOLO, espadachín LOS OCHO **GIOMO, el Húngaro**, escudero del duque MAFFIO, burgués DOS DAMAS DE LA CORTE Y UN OFICIAL ALEMÁN; **UN ORFEBRE [Mondella]**, UN MERCADER, DOS PRECEPTORES Y DOS NIÑOS, **PAJES (Agnolo)**, SOLDADOS, MONJES, CORTESANOS, EXILIADOS, ESTUDIANTES, CRIADOS, BURGUESES, etc. **MARIA** SODERINI, madre de Lorenzo **CATERINA** GINORI, su tía LA MARQUESA CIBO **[Ricciarda]** **LUISA** STROZZI

2.1.2. *Acte II, scène I* y Acto II, escena I (Tabla 2)

TEXTO ORIGEN	TEXTO META A
SCENE PREMIERE ***Chez** les Strozzi* PHILIPPE, *dans son cabinet.* PHILIPPE : Dix citoyens bannis dans ce quartier-ci seulement! le vieux Galeazzo et **le petit Maffio** bannis, sa sœur corrompue, devenue **fille publique** en une nuit! **Pauvre petite!** Quand l'éducation des basses classes sera-t-elle assez forte pour empêcher les **petites filles** de rire lorsque leurs parents pleurent! La corruption est-elle donc une loi de nature? Ce qu'on appelle la vertu, est-ce donc l'habit du dimanche qu'on met pour aller à la messe? Le reste de la semaine, **on est à la croisée**, et, tout **en tricotant**, on regarde les jeunes gens passer. Pauvre humanité! quel nom portes-tu donc? celui de ta race, ou celui de ton baptême? [...] **Allons-y donc plus hardiment!** la république, il nous faut ce mot-là. Et quand ce ne serait qu'un mot, c'est quelque chose, puisque les peuples **se lèvent quand il traverse l'air...** Ah! bonjour, Léon. ***Entre* LE PRIEUR *de Capoue.*** LE PRIEUR : Je viens de la foire de	ESCENA I ***En el palacio de** los Strozzi.* FILIPPO*, en su gabinete.* FILIPPO ¡Diez ciudadanos desterrados sólo en este barrio! ¡El viejo Galeazzo y el **joven Maffio**, desterrados, y su hermana, corrompida y, en una noche, convertida en **mujer pública**! La educación de las clases bajas, ¿cuándo será lo suficientemente fuerte para impedir que las **muchachas** rían cuando sus padres lloran? La corrupción, ¿es, pues, una ley de la naturaleza? Lo que se llama virtud, ¿es sólo la ropa de domingo que uno se pone para ir a misa? El resto de la semana, **las muchachas se sientan junto a la ventana** y, sin dejar de **hacer punto**, miran a los jóvenes que pasan. ¡Pobre humanidad! ¿Qué nombre llevas: el de tu raza o el de tu bautismo? [...] **¡Seamos más atrevidos!** La república: necesitamos esa palabra. Y aunque no fuera más que una palabra, sería algo, pues los pueblos se **levantan cuando la oyen cruzar el aire...** ¡Ah, buenos días, Leone! ***Entra el* PRIOR *de Capua.*** PRIOR Vengo de la feria de Montoliveto. FILIPPO **¿Estaba bien? Ah, también estás aquí, Piero.** Siéntate, pues; **tengo que hablarte.** ***Entra* PIERO STROZZI**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Montolivet. PHILIPPE : **Était-ce beau? Te voilà aussi, Pierre? Assieds-toi donc, j'ai à te parler.** ***Entre* PIERRE STROZZI** LE PRIEUR : C'était très beau, et je me suis assez amusé, sauf certaine **contrariété un peu trop forte** que j'ai quelque peine à digérer. **PIERRE : Bah! qu'est-ce donc?** LE PRIEUR: Figurez-vous que j'étais entré dans une boutique pour prendre un verre de limonade... Mais non, cela est inutile... **je suis un sot de m'en souvenir**. [...] PHILIPPE : Pierre, Pierre! **tu manques à ton frère.** LE PRIEUR : Il a dit qu'il coucherait avec elle, voilà son mot, et qu'elle le lui avait promis. PIERRE : Qu'elle couch... Ah! **mort de mort, de mille morts!** Quelle heure est-il? PHILIPPE : Où vas-tu? Allons, **es-tu fait de salpêtre?** Qu'as-tu à faire de cette épée? **tu en as une au côté.** PIERRE : Je n'ai rien à faire; **allons dîner, le dîner est servi** ***Ils sortent***	PRIOR Sí, estaba muy bien, y me he divertido bastante, salvo por cierta **contrariedad demasiado fuerte** que me ha costado esfuerzo digerir. PIERO **¡Vaya!** ¿Qué ha pasado? PRIOR Figuraos que había entrado en una tienda para tomar un vaso de limonada... Pero no, es inútil..., **soy un tonto al recordarlo.** [...] FILIPPO ¡Piero, Piero! **Ofendes a tu hermano.** PRIOR Ha dicho que se acostaría con ella, ésas han sido sus palabras, y que ella se lo había prometido. PIERO Que ella se acostaría... **¡Ah, muerte y mil muertes!** ¿Qué hora es? FILIPPO ¿Adónde vas? **¿Estás hecho de yesca**?. ¿Qué vas a hacer con esa espada? **Llevas una al cinto.** PIERO No voy a hacer nada. **Vamos a cenar; la cena está servida.** ***Salen.***

2.1.3. *Acte II, scène III*, y Acto II, escena III (Tabla 3)

TEXTO ORIGEN	**TEXTO META A**
Chez la marquise Cibo. LE CARDINAL, *seul.* LE CARDINAL : Oui, je suivrai tes ordres, Farnèse! **Que ton commissaire apostolique s'enferme avec sa probité dans le cercle étroit de son office,** je remuerai d'une main ferme la terre glissante sur laquelle il n'ose marcher. Tu attends cela de moi, je l'ai compris, et j'agirai sans parler, comme tu as commandé. Tu as deviné qui j'étais, lorsque tu m'as placé auprès d'Alexandre sans me revêtir d'aucun titre qui me donnât quelque pouvoir sur lui. C'est d'un autre qu'il se défiera, en **m'obéissant à son insu**. [...]	*En el palacio de la* MARQUESA CIBO. *El* CARDENAL, *solo.* CARDENAL ¡Sí, seguiré tus órdenes, Farnesio! **Aunque tu comisario apostólico se encierre con su probidad en el estrecho círculo de su gabinete,** yo removeré con mano firme la tierra resbaladiza sobre la que no se atreve a marchar. Esperas eso de mí, lo he comprendido, y actuaré sin hablar, como has ordenado. Has adivinado quién era yo cuando me has situado junto a Alejandro sin revestirme de ningún título que me diera algún poder sobre él. Será de otro de quien desconfíe, obedeciéndome **sin darse cuenta**. [...] Alejandro ama a mi cuñada; que ese amor le haya hecho concebir esperanzas, es algo creíble; el resultado es dudoso; pero **lo que ella se avergonzaría de hacer es algo**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Alexandre aime ma belle-sœur; que cet amour l'ait flattée, cela est croyable; ce qui peut en résulter est douteux; **mais ce qu'elle en veut faire, c'est là ce qui est certain pour moi.** Qui sait jusqu'où pourrait aller l'influence d'une femme exaltée, même sur cet homme grossier, sur cet armure vivante? **Un si doux péché pour une si belle cause, cela est tentant, n'est-il pas vrai, Ricciarda?** Presser ce cœur de lion sur ton faible cœur tout percé de flèches sanglantes, comme celui de saint Sébastien; parler, **les yeux en pleurs**, des malheurs de la patrie, pendant que le tyran adoré passera ses rudes mains dans **ta chevelure dénouée**; **faire jaillir d'un rocher l'étincelle sacrée,** cela valait bien le petit sacrifice de l'honneur conjugal, et de quelques autres bagatelles. Florence y gagnerai tant, et **ces bons maris n'y perdent rien! Mais il ne fallait pas me prendre pour confesseur.**
La voici qui s'avance, son livre de prières à la main. Aujourd'hui donc tout va s'éclaircir — laisse seulement tomber ton secret dans l'oreille du prêtre; le courtisan pourra bien en profiter, **mais, en conscience, il n'en dira rien.**
[…]
La marquise s'agenouille auprès de lui sur son prie-Dieu.

LA MARQUISE : **Bénissez-moi, mon père, parce que j'ai péché.**
LE CARDINAL : Avez-vous dit votre *Confiteor*? Nous pouvons commencer, marquise.
LA MARQUISE : **Je m'accuse** de mouvements de colère, de doutes irréligieux et injurieux pour notre Saint-Père le pape.
LE CARDINAL : Continuez.
LA MARQUISE : J'ai dit hier, dans une assemblée, à propos de l'évêque de Fano, que la sainte Église catholique était **un lieu de débauche**.
LE CARDINAL : Continuez.
LA MARQUISE : J'ai écouté des discours contraires à la fidélité que j'ai jurée à mon mari.
[...]
CARDINAL: Ne me cachez-vous rien? Ne s'est-il rien passé entre vous et la personne dont il s'agit, que vous hésitiez à me confier?
LA MARQUISE : Rien, mon père.
CARDENAL : Pas un regard tendre? **pas un baiser pris à la dérobée**?
LA MARQUISE : Non, mon père.
CARDENAL : Cela est-il sûr, ma fille?
LA MARQUISE : **Mon beau-frère, il me que no me ofrece la menor duda** ¿Quién sabe hasta dónde podría llegar la influencia de una mujer exaltada, incluso sobre ese hombre grosero, sobre ese arnés viviente? **Cometer tan grato pecado por una causa tan bella es algo tentador, ¿no es verdad, Ricciarda?** Apretar ese corazón de león contra tu débil corazón atravesado por flechas ensangrentadas, como el de san Sebastián; hablar con **ojos llorosos** de las desgracias de la patria, mientas el tirano adorado pasa sus rudas manos por **tus cabellos despeinados; hacer brotar de una roca el fulgor sagrado,** eso bien merece el pequeño sacrificio del honor conyugal, y de algunas otras menudencias. ¡Florencia ganaría tanto, y **los pobres maridos no pierden nada! Pero no era necesario que me escogiera como confesor.** Ahí viene, con su libro de oraciones en la mano. Hoy, pues, todo se va a aclarar... Deja tan sólo que tu secreto caiga en el oído del sacerdote. El cortesano podrá aprovecharse de él; **pero, en conciencia, no podrá decir nada.**
[…]
La MARQUESA *se arrodilla junto a él en su reclinatorio.*

MARQUESA
Bendecidme, padre, porque he pecado.

CARDENAL
¿Habéis rezado vuestro *Confiteor*? Podemos comenzar, marquesa.

MARQUESA
Me acuso de arrebatos de cólera, de dudas irreligiosas e injuriosas para nuestro santo padre el papa.

CARDENAL
Continuad.

MARQUESA
Ayer, en una reunión, dije a propósito del obispo de Fano que la santa Iglesia católica era **un lugar de corrupción**.
[...]
CARDENAL
¿No me ocultáis nada? Entre vos y esa persona, ¿no ha pasado nada que dudéis en confiarme?

MARQUESA
Nada, padre.

CARDENAL
¿Ni una tierna mirada? **¿Ni un beso a escondidas?**

MARQUESA
No, padre.

CARDENAL
¿Es cierto, hija mía?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

semble que je n'ai pas l'habitude de mentir devant Dieu. [...] CARDENAL : Revenez donc vous **asseoir là**, Ricciarda. Je ne vous ai point encore donné l'absolution. LA MARQUISE : Parlez toujours; il n'est pas prouvé que j'en veuille. CARDENAL, *se levant* : Prenez garde à vous, marquise! **Quand on veut me braver en face, il faut avoir une armure solide et sans défaut**; je ne veux point menacer, je n'ai qu'un mot à vous dire : **prenez un autre confesseur.** *Il sort* LA MARQUISE, *seule* : [...] **Maintenant, que ferai-je?** Est-ce que j'aime Alexandre? Non, je ne l'aime pas, non, assurément; j'ai dit que non dans ma confession, et je n'ai pas menti. Pourquoi Laurent est-il a Massa? Pourquoi le duc me presse-t-il? Pourquoi ai-je répondu que je ne voulais plus le voir? pourquoi? — Ah! **pourquoi y a-t-il dans tout cela un aimant, un charme inexplicable qui m'attire?** *(Elle ouvre sa fenêtre*) Que tu es belle, Florence, mais que tu es triste! Il y a là plus d'une maison où Alexandre est entré la nuit, **couvert de son manteau;** c'est un libertin, je le sais. — Et pourquoi est-ce que tu mêles à tout cela, toi, Florence? **Qui est-ce donc que j'aime?** Est-ce toi? Est-ce lui? [...] Cela est singulier; **ce Malaspina m'a laissée toute tremblante.**	MARQUESA **Mi querido cuñado, creo que no tengo la costumbre de mentir ante Dios.** [...] CARDENAL Volved a **arrodillaros**, Ricciarda. Todavía no os he dado la absolución. MARQUESA Seguid hablando; no es probable que yo la desee. CARDENAL, *levantándose* ¡Tened cuidado, Marquesa! **Cuando se quiere desafiarme cara a cara, hay que tener una armadura sólida y sin puntos débiles;** no quiero amenazaros, sólo tengo que deciros una cosa: **buscad otro confesor.** *Sale* MARQUESA, *sola* [...] **Y ahora, ¿qué haré?** ¿Acaso amo a Alejandro? No, no le amo, no, con toda seguridad; he dicho que no en mi confesión, y no he mentido ¿Por qué está Laurencio en Massa? ¿Por qué me acosa el duque? ¿Por qué he respondido que no quería verlo más? ¿Por qué? ¡Ah! **¿por qué hay en todo esto un amante, un encanto inexplicable que me atrae?** *Abre la ventana.* ¡Qué bella eres, Florencia, pero qué triste! Hay más de una casa en la que Alejandro ha entrado por la noche, **embozado en su capa;** es un libertino, lo sé... ¿Y por qué tú, Florencia, te mezclas con todo eso? **¿A quién amo?** ¿A ti? ¿A él? [...] **Es raro; este Malaspina me ha dejado temblando.**

2.1.4. *Acte II, scène VI* y Acto II, escena VI (Tabla 4)

TEXTO ORIGINAL	TEXTO META
Au palais du duc. LE DUC, *à demi nu,* TEBALDEO, *faisant son portrait,* GIOMO, *joue de la guitare.* **GIOMO, *chantant* :** **Quand je mourrai, mon échanson,** **Porte mon cœur à ma maîtresse.** **Qu'elle envoi au diable la messe,** **La prêtraille et les oraisons.** **Les pleurs ne sont que de l'eau claire.** **Dis-lui qu'elle éventre un tonneau ;** **Qu'on entonne un chœur sur ma bière,**	[Traducción integrada en el texto] *En el palacio del* DUQUE. *El* DUQUE, *medio desnudo*; TEBALDEO, *pintando su retrato;* GIOMO *toca la guitarra.* **GIOMO, *cantando*** **Cuando yo muera, llevad** **mi corazón a mi amada;** **y que viva descuidada** **de rezos y de piedad.** **No es más que agua clara el llanto.** **Decidle que abra un tonel,** **que entone sobre mí un canto,**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

J'y répondrai du fond de mon tombeau.	**y yo responderé a él.**
	[Traducción en la nota al pie] **Cuando yo muera, copero mío,** **lleva mi corazón a mi amante.** **Que mande al diablo la misa,** **la clerigalla y las oraciones.** **Las lágrimas no son más que agua clara.** **Dile que destripe un tonel;** **que entone una canción sobre mi ataúd,** **y yo responderé desde el fondo de mi tumba.**

2.1.5. *Acte III, scène III* y Acto III, escena III (Tabla 5)

TEXTO ORIGEN	TEXTO META A
Tu me demandes pourquoi je tue Alexandre? Veux-tu donc que je m'empoisonne, ou **que je saute dans l'Arno? veux-tu donc que je sois un spectre, et qu'en frappant sur ce squelette... (*Il frappe sa poitrine*) il n'en sorte aucun son?** Si je suis l'ombre de moi-même, veux-tu donc que je rompe le seul fil qui rattache aujourd'hui mon cœur à quelques fibres de mon cœur d'autrefois! Songes-tu que ce meurtre, c'est tout ce qui me reste de ma vertu? **Songes-tu que je glisse depuis deux ans sur un rocher taillé à pic, et que ce meurtre est le seul brin d'herbe où j'aie pu cramponner mes ongles?** Crois-tu donc que je n'aie plus d'orgueil, parce que je n'ai plus de honte, et veux-tu que je laisse mourir en silence l'énigme de ma vie? Oui, cela est certain, si je pouvais revenir á la vertu, si mon apprentissage du vice pouvait s'évanouir, j'épargnerai peut-être ce **conducteur de bœufs — mais j'aime le vin, le jeu et les filles, comprends-tu cela? Si tu honores en moi quelque chose, toi qui me parles, c'est mon meurtre que tu honores, peut-être justement parce que tu ne le ferais pas.** Voilà assez longtemps, vois-tu, que les républicains me couvrent de boue et d'infamie; voilà assez longtemps que les oreilles me tintent, et que l'exécration des hommes empoisonne le pain que je mâche. **J'en ai assez de me voir conspué par des lâches sans nom, qui m'accablent d'injures pour se dispenser de m'assommer, comme ils le devraient.** J'en ai assez d'entendre brailler en plein vent le bavardage humain; il faut que le monde sache un peu qui je suis, et qui il est**.** Dieu merci, c'est peut-être demain que je tue Alexandre; dans deux jours j'aurai fini. Ceux qui tournent autour de moi avec des jeux louches, comme autour d'une curiosité monstrueuse apportée d'Amérique, **pourront satisfaire leur**	¿Me preguntas por qué mato a Alejandro? ¿Quieres que me envenene o que me arroje al Arno? **¿Prefieres que sea un espectro y que, golpeando mi esqueleto *(se golpea el pecho)* saque de él algún sonido?** Si soy la sombra de mí mismo, ¿quieres que rompa el único hilo que ata hoy mi corazón a algunas fibras de mi corazón de antaño? **¿Imaginas que** este asesinato es todo lo que queda de mi virtud? **¿Sueñas que,** desde hace dos años, me deslizo sobre una roca cortada a pico y que este asesinato es la única brizna de hierba a la que puedo agarrarme con las uñas? ¿Crees que ya no tengo orgullo porque ya no tengo vergüenza, y quieres que deje morir en silencio el enigma de mi vida? Si, eso es cierto, si pudiera recobrar la virtud, si mi aprendizaje del vicio pudiera desvanecerse, quizás perdonaría la vida a ese **mayoral de bueyes...** Pero yo amo el vino, el juego y las mujeres, ¿comprendes? **Si tú, que me estás hablando, aprecias algo en mí, lo que aprecias es tal vez el asesinato que voy a cometer, precisamente porque tú no serías capaz de hacerlo.** Bien sabes que hace bastante tiempo que los republicanos me cubren de fango y de infamia; hace bastante tiempo que me zumban los oídos y que la execración de los hombres envenena el pan que mastico. **Estoy harto de verme abucheado por cobardes sin nombre que me colman de injurias para no verse obligados a matarme, como deberían hacer.** Estoy harto de oír cómo berrea a los cuatro vientos la charlatanería humana. Es preciso que el mundo sepa un poco quién soy yo y quién es él. Gracias a Dios, será quizás mañana cuando mate a Alejandro; en dos días habré terminado. Los que giran a mi alrededor con ojos bizqueantes, como si yo fuera una curiosidad monstruosa traída de América, **podrán dar gusto a sus cuerdas vocales y**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

gosier, et vider leur sac à paroles. Que les hommes me comprennent ou non, qu'ils agissent ou n'agissent pas, j'aurai dit tout ce que j'ai à dire; je leur ferai tailler leur plumes, si je ne leur fais pas nettoyer leur piques, **et l'Humanité gardera sur sa joue le soufflet de mon épée marqué en traits de sang.** Qu'ils m'appellent comme ils voudront, Brutus ou Érostate, il ne me plaît pas qu'ils m'oublient**.** Ma vie entière est au bout de ma dague, **et que la Providence retourne ou non la tête en m'entendant frapper, je jette la nature humaine** à pile ou face sur la tombe d'Alexandre — dans deux jours, les hommes comparaîtront devant le tribunal de ma volonté.	**desembuchar toda su palabrería.** Me comprendan los hombres o no, actúen o no actúen, yo habré dicho todo lo que tengo que decir; les haré afilar sus plumas, si no les hago limpiar sus picas, **y la Humanidad conservará en su mejilla, marcada con trazos de sangre, la huella de mi espada.** Que me llamen como quieran, Bruto o Eróstrato; no me agrada que me olviden. Mi vida entera está en la punta de mi daga; **y, vuelva o no su cabeza la Providencia para no verme actuar, lanzaré la especie humana** a cara o cruz sobre la tumba de Alejandro**.** Dentro de dos días, los hombres comparecerán ante el tribunal de mi voluntad.

2.2. Texto Original y Texto Meta B

2.2.1. *Acte I, scène IV* y Acto primero, cuadro primero (Tabla 6)

TEXTO ORIGINAL	TEXTO META B
LE DUC : Allons donc, vous me mettriez en colère! Renzo, un homme à craindre! le plus fieffé poltron! **une femmelette, l'ombre d'un ruffian énervé!** un rêveur qui marche nuit et jour sans épée, de peur d'en apercevoir l'ombre à son côté! **d'ailleurs un philosophe, un gratteur de papier, un méchant poète qui ne sait seulement pas faire un sonnet! Non, non, je n'ai pas encore peur des ombres! Eh! corps de Bacchus!** que me font les discours latins et les quolibets de ma canaille! **J'aime Lorenzo, moi, et, par la mort de Dieu! il restera ici.** LE CARDINAL : Si je craignais cet homme, ce ne serait pas pour votre cour, ni pour Florence, mais pour vous, duc. LE DUC : Plaisantez-vous, cardinal, et voulez-vous que je vous dise la vérité? *(Il lui parle bas)* Tout ce que je sais de ces damnés bannis, de tous ces républicains entêtés qui complotent autour de moi, c'est par Lorenzo que je le sais. **Il est glissant comme une anguille;** il se fourre partout et me dit tout. N'a-t-il pas trouvé moyen d'établir une correspondance avec **tous ces Strozzi de l'enfer? Oui, certes, c'est mon entremetteur; mais croyez que son entremise, si elle nuit à quelqu'un, ne me nuira pas.** Tenez! (LORENZO *paraît au fond d'une galerie basse.*) **Regardez-moi ce petit corps maigre, ce lendemain d'orgie ambulant. Regardez-moi ces yeux plombés,** ces mains fluettes et maladives, à peine assez fermes pour soutenir un éventail, ce visage morne, **qui sourit quelques fois,** mais qui n'a pas la force de rire. C'est là un homme à craindre? Allons, allons, vous vous moquez de lui. Hé! Renzo, viens donc ici; voilà sire Maurice que te cherche dispute.	DUQ. —¡Acabaréis por encolerizarme! ¡Decir que Renzo es un hombre terrible!... **¡Donde está la fuerza de su alma de mujercilla, si es la efigie de un rufián enervado?** ¿Un soñador que marcha noche y día sin espada, porque la sombra de un arma le da miedo? ¡Qué me importan los discursos latinos ni los cuodlibetos! **Yo quiero a Lorenzo y juro que no le apartaré de mi lado.** CIBO. — Si yo temiera a ese hombre, no sería por vuestra corte, ni por Florencia, sino por vos, Duque. DUQ. — ¿Queréis que os diga la verdad?... Todo lo que yo sé de esos hombres que destierro y de esos republicanos que conspiran contra mí, lo sé por Lorenzo. **JUL. —Sin embargo, su amistad con el viejo Strozzi...** **DUQ. — ¡Qué bien se conoce que los Strozzi son tu pesadilla!... Ya sé, ya sé que han jurado tu muerte.** **JUL. —Por salir a vuestra defensa, Alteza.** **DUQ. —Está tranquilo, mi buen Salviati. Mirando los Strozzi por su vida, guardarán la tuya. Volviendo a Lorenzo...** ¡Bah, **es sutil como nadie,** se mete en todas partes, lo inquiere todo y todo me lo dice! Él ha encontrado medio de comunicarse hasta con **esos endemoniados Strozzi**, y creedme, **si puede hacer daño a alguien no será a mí seguramente.** Mirad (Señalando a Lorenzo, que aparece) ¡Mirad ese cuerpo débil, **como el ambulante despertar de una orgía!... Esos ojos vidriosos**... esas manos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[…]

LORENZO : Cousin, quand **vous** aurez assez de quelque **conquête des faubourgs**, envoyez-la donc chez sire Maurice. Il est malsain de vivre sans femme, pour un homme qui a, comme lui, le cou court et les mains velues.
SIRE MAURICE : Celui qui se croit le droit de plaisanter doit savoir se défendre. À votre place, je prendrais une épée.
LORENZO : Si l'on vous a dit que j'étais un soldat, c'est une erreur; je suis un pauvre amant de la science.
SIRE MAURICE: **Votre esprit est un épée acérée, mais flexible.** C'est une arme trop vile; chacun fait usage des siennes.

Il tire son épée.

VALORI : Devant le duc, l'épée nue!
LE DUC, *riant* : Laissez faire, laissez faire! Allons, Renzo, je veux te servir de témoin — qu'on lui donne une épée!
LORENZO : Monseigneur, que dites-vous là?
LE DUC : Eh bien! Ta gaieté s'évanouit si vite? Tu trembles**, cousin? Fi donc!** tu fais honte au nom des Médicis. Je ne suis qu'un bâtard, et je le porterais mieux que toi, qui es légitime? Une épée, une épée! un Médicis ne se laisse point provoquer ainsi. Pages, montez ici; toute la cour le verra, et je voudrais que Florence entière y fût.
LORENZO : Son Altesse se rit de moi.
LE DUC : J'ai ri tout à l'heure, mais maintenant **je rougis de honte**. Une épée!

Il prend l'épée d'un page et la présente à Lorenzo.
[...]

LE DUC : Et vous ne voyez pas que je plaisante encore? **Qui diable pense ici à une affaire sérieuse?** Regardez Renzo, je vous en prie; ses genoux tremblent, il serait devenu pâle, s'il pouvait le devenir. Quelle contenance, juste Dieu! je crois qu'il va tomber.

Lorenzo chancelle; il s'appuie sur la balustrade et glisse à terre tout d'un coup.

LE DUC, *riant aux éclats :* Quand je vous disais! personne ne le sait mieux que moi; la seule vue d'une épée le fait trouver mal. Allons, **chère Lorenzetta,** fais-toi emporter chez ta mère.

Les pages relèvent Lorenzo.

[...]
VALORI : Pauvre jeune homme!

Sire Maurice et Valori sortent

que no podrían sostener un abanico... ese rostro que carece de fuerza para sonreír... ¿Es eso de temer? ¡Queréis burlaros del pobre! ¡Eh, Renzo, ven aquí, ven! Aquí tienes a Sire Mauricio que te busca disputa.
[…]
LOR.—(Al Duque) Primo mío, cuando **te** canses de alguna **conquista de arrabal**, mándasela a Sire Mauricio. Es muy malsano vivir sin mujer a los hombres que, como él, tienen el cuello corto y las manos vellosas.
MAU. —Quien sabe bromear, debe saber defenderse. En vuestro lugar, yo tomaría una espada.
LOR. —Si os han dicho que yo soy un soldado, os han engañado, Sire Mauricio. Yo no soy más que un pobre amante de la ciencia.
MAU. — **Vuestro ingenio es una espada de acero, pero quebradiza**. Es un arma vil. Cada uno hace uso de la suya. (Saca la espada.)
VAL. — (Interponiéndose) ¡Delante del duque, desnudar un acero!
DUQ. —[¡]Dejadle... dejadle... ¡Vamos, Renzo... Yo te serviré de testigo. ¡Dadle una espada!
LOR. —¿Qué dices, monseñor?
DUQ. —¿Qué es eso? ¿Estás temblando? No eres digno del nombre de los Médicis... ¡Yo soy un bastado y le llevaría mejor que tú que eres legítimo!... ¡Una espada! ¡Una espada!... Un Médicis no puede dejarse provocar así... Pajes, subid... ¡Que le vea toda la Corte!... ¡Quisiera que toda Florencia estuviese aquí!
LOR.—¡Su Alteza quiere reirse a mi costa!
DUQ.—¡No, ahora no río... **ahora me lleno de vergüenza**!... ¡Una espada!...

[...]

DUQ. —¡Pues no véis que es de broma!... ¡Mirad a Renzo!... ¡Sus rodillas tiemblan... Si pudiera ponerse más pálido de lo que es, ya estaría lívido!... ¡Mirad... si yo creo que se va a caer! (Lorenzo vacila, se apoya en la balaustrada y cae al suelo) ¡Si ya lo decía yo! La sola vista de una espada le trastorna y... ¡Vamos, **Lorenzetto,** déjate llevar a casa de tu madre! (Los pajes se llevan a Lorenzo.)

[...]
(Sire Mauricio saluda y vase.)

VAL. —¡Pobre niño!
CIBO. — Ya suponíais, Alteza, lo que iba a ocurrir.
DUQ. — ¡Lo que quisiera sería no poderlo suponer!...

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LE CARDINAL, *resté seul avec le duc* : Vous croyez à cela, monseigneur? **LE DUC : Je voudrais bien savoir comment je n'y croirais pas.** **LE CARDINAL : Hum! c'est bien fort.** **LE DUC : C'est justement pour cela que j'y crois**. Vous figurez-vous qu'un Médicis se déshonore publiquement, par partie de plaisir? D'ailleurs ce n'est pas la première fois que cela lui arrive; jamais il n'a pu voir une épée. **LE CARDINAL : C'est bien fort, c'est bien fort.**	**CIBO. — ¡Es muy triste[!]** **DUQ. — ¡Y tan triste!** ¿Creéis que un Médicis puede deshonrarse públicamente, así como así! Y no es la primera vez que le acontece. Jamás pudo ver una espada desnuda. **(Se dirige y sale por la puerta de la derecha.)** **CIBO. — ¡Es muy triste... muy triste! (Acompañando, como todos los demás que hay en la escena, al Duque y desapareciendo con él. —Telón.)**

2.2.2. *Acte II, scène VI/ acte III, scène* I y Acto segundo, cuadro segundo (Tabla 7)

TEXTO ORIGEN	TEXTO META B
BINDO : Lorenzo, pourquoi ne déments-tu pas l'histoire scandaleuse qui court sur ton compte ? LORENZO : Quelle histoire ? BINDO : **On dit que tu t'es évanoui à la vue d'une épée.** […] LORENZO : **L'histoire est vraie, je me suis évanoui.** Bonjour, Venturi. **À quel taux sont vos marchandises?** comment va le commerce? VENTURI : Seigneur, je suis à la tête d'une fabrique de soie; mais c'est me faire une injure que de m'appeler marchand. LORENZO : C'est vrai. **Je voulais dire seulement que vous aviez contracté au collège l'habitude innocente de vendre de la soie**. BINDO : J'ai confié au seigneur Venturi les projets qui occupent en ce moment tant de familles à Florence. C'est un digne ami de la liberté, **et j'entends, Lorenzo, que vous le traitiez comme tel. Le temps de plaisanter est passé. Vous nous avez dit quelquefois que cette confiance extrême que le duc vois témoigne n'était qu'un piège de votre part. Cela est-il vrai ou faux?** Êtes-vous des nôtres, ou n'en êtes-vous pas? **voilà ce qu'il nous faut savoir.** Toutes les grandes familles voient bien que le despotisme des Médicis n'est ni juste ni tolérable. De quel droit laisserions-nous s'élever paisiblement cette maison orgueilleuse sur les ruines de nos privilèges? La capitulation n'est point observée. La puissance de l'Allemagne se fait sentir de jour en jour d'une manière plus absolue. Il est temps d'en finir et de rassembler les patriotes. Répondrez-vous à cet appel? LORENZO : **Qu'en dit vous, seigneur Venturi? Parlez, parlez! Voilà mon oncle qui reprend haleine. Saisissez cette occasion si vous aimez votre pays.** VENTURI : Seigneur, je pense de même, et je n'ai pas un mot à ajouter. LORENZO : **Pas un mot ? pas un beau petit mot bien sonore ? Vous ne connaissez pas la véritable éloquence.**	BIN. — Lorenzo, ¿por qué no desmientes la historia escandalosa que corre por ahí? LOR.—¿Qué historia? **BIN.—Dicen que te has desmayado a la vista de una espada** […] **LOR.—Pues, es cierta, la historia... Me he desmayado a la vista de la espada...** Hola, Venturi, ¿cómo va vuestro comercio? BAU. — Señor, estoy al frente de una fábrica de seda; pero es una injuria llamarme mercader. LOR. —Es verdad. **Yo quería deciros solamente que habíais contraído la inocente costumbre de vender la seda.** BIN. — Lorenzo, he confiado al señor Venturi los proyectos que aterrarán ahora a tantas familias de Florencia... ¡Es un digno amigo de la libertad! Queremos saber si eres de los nuestros o no. Todas las grandes familias odian el injusto despotismo de los Médicis. ¿Cómo hemos de dejar que se alce esa casa orgullosa sobre las ruinas de nuestros privilegios? Las capitulaciones no se cumplen... El poder de Alemania crece... Es tiempo ya de reunir a los patriotas... ¿Responderás a nuestro llamamiento?... **LOR.—¿Vos qué decís, señor Venturi?** BAU. — Señor, yo pienso lo mismo. No tengo ni una palabra más que añadir. LOR.—**¿Ni una palabra?... ¿Ni siquiera una palabra menuda y sonora?... ¡Ah, no conocéis la verdadera elocuencia! ¡Mirad! Se hace girar un gran periodo alrededor de una palabra bella que no sea ni muy corta ni muy larga y redonda como un peón de música. Se lleva uno el brazo izquierdo hacia atrás para hacer con el manto pliegues llenos de dignidad y de gracia, y se**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

On tourne une grande période autour d'un beau petit mot, pas trop court ni trop long, et rond comme une toupie. On rejette son bras gauche en arrière de manière à faire faire à son manteau des plis pleins d'une dignité tempérée par la grâce; on lâche sa période qui se déroule comme une corde ronflante, et la petite toupie s'échappe avec un murmure délicieux. On pourrait presque la ramasser dans les creux de la main, comme les enfants des rues.

BINDO : Tu es un insolent! Réponds, ou sors d'ici.

LORENZO : Je suis des vôtres, mon oncle. **Ne voyez-vous pas à ma coiffure que je suis républicain dans l'âme? Regardez comme ma barbe est coupée** N'en doutez pas un seul instant; **l'amour de la patrie respire dans mes vêtement les plus cachés**.

On sonne à la porte d'entrée. La cour se remplit de pages et de chevaux.

Un PAGE, *en entrant :* Le duc!

La chambre à coucher de Lorenzo.
LORENZO, SCORONCONCOLO, ***faisant des armes.***

SCORONCONCOLO : Maître, as-tu assez du jeu?

LORENZO : Non, crie plus fort. Tiens, pare celle-ci! tiens, meurs! tiens, misérable!

SCORONCONCOLO : À l'assassin! on me tue! on me coupe la gorge!

LORENZO : Meurs! meurs! meurs! Frappe donc du pied.

SCORONCONCOLO : À moi, **mes archers** au secours! on me tue! Lorenzo de l'enfer!

LORENZO : Meurs, infâme! **Je te saignerai, pourceau, je te saignerai! Au coeur, au coeur! il est éventré. — Crie donc, frappe donc, tue donc! Ouvre-lui les entrailles! Coupons-le par morceaux, et mangeons, mangeons! J'en ai jusqu'au coude. Fouille dans la gorge, roule-le, roule! Mordons, mordons, et mangeons!**

Il tombe épuisé

SCORONOCONCOLO, *s'essuyant le front* : Tu as inventé un rude jeu, maître, et tu y vas en vrai tigre; mille millions de tonnerres! **Tu rugis comme une caverne pleine de panthères et de lions.**

LORENZO : **Ô jour de sang, jour de mes noces!** Ô soleil! soleil! il y a assez longtemps que tu es sec comme le plomb; tu te meurs de soif, soleil! **son sang t'enivrera.** Ô ma vengeance! qu'il y a longtemps que tes ongles poussent! Ô dents d'Ugolin! il vous faut le crâne, le crâne!

SCORONCONCOLO : Es-tu en délire? As-tu la fièvre?

LORENZO : **Lâche, lâche —ruffian—** le petit maigre, les pères, les filles —des adieux, des adieux sans fin— les rives de l'Arno pleines d'adieux! — **Les gamins l'écrivent sur les murs.** — Ris, vieillard, ris dans ton bonnet blanc —tu ne vois pas que mes ongles poussent? — Ah! le crâne, le crâne!

suelta el periodo que se desarrolla sonoro... y el peón de música se escapa con ruido delicioso... casi, casi parece que se le va a poder recoger en la palma de la mano como hacen los niños en las calles.

BIN. — ¡Eres un insolente! ¡Responde a mi pregunta o vete de mi presencia!

LOR. —Soy de los vuestros, tío. **No lo dudéis, soy republicano hasta el alma.** No lo dudéis un sólo instante; **todo mi ser respira un inmenso amor a la patria**. (Se oye un gran ruido como de gentes que llegan y llaman a la puerta. Lorenzo abre y un Paje desde la puerta dice, anunciando:)

PAJE. — Su Alteza el Duque.

[…]

DUQ. — Supongo que no se acordará del latín en el amor… Ven, por aquí, desde esta galería la veremos muy bien… **¿Pero qué es eso?... ¿A quién se llevan allí?**

LOR. — Juraría que a los Strozzi!... ¿Tú lo has ordenado, Alteza?

DUQ. — Yo, sí. ¿No sabes? Esos perros han asesinado a mi leal Salviati… Juro por Hércul s, que esta noche dormirán en la cárcel y mañana al amanecer serán ahorcados[!]… Vamos…veamos a Catalina, Rezino!

LOR.— Otra vez será… [¡]Sí, otr vez es mejor[!]… Ahora urge más que me presente en casa de Felipe Strozzi.

[…]

SCO. —¿Maestro, es preciso gritar?

LOR.—Grita, grita fuerte y tira al mismo tiempo. ¡Toma! ¡Para ésta!¡Toma, muere, miserable!

SCO. —¡Asesino... asesino! Me mata... ¡me degüella!

LOR. —¡Muere... muere!... Pisa fuerte, más fuerte.

SCO. —¡A mí... a mí!... Socorro... me mata... ¡Lorenzo del infierno!...

LOR. —¡Muere, canal[l]a!... Al corazón... [a]l corazón... Yo te abriré las entrañas... te cortaré a pedazos... te comeré... te morderé... (Cae extenuado en un sillón)

SCO. —(Limpiándose el sudor) ¡Maestro, has inventado un extraño juego y te entregas a él como un verdadero tigre!

LOR. —¡Oh, sol... oh, sol! Hace tiempo que estás seco como el plomo... te mueres de sed **y mi sangre te embriagará...** ¡Venganza mía, cuánto tiempo hace que crecen tus uñas!... ¡Oh, dientes de Ugolino, un cráneo os hace falta!

SCO. — Deliras, maestro... ¿Tienes fiebre, o sueñas?...

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Il s'évanouit

SCORONCONCOLO: Maître, tu as un ennemi (*Il lui jette de l'eau à la figure.)* Allons, maître, ce n'est pas la peine de tant te démener. On a des sentiments élevés ou on n'en a pas; je n'oublierai jamais que tu m'as fait avoir une certaine grâce sans laquelle je serais loin. Maître, si tu as un ennemi, dis-le, et je t'en débarrasserai **sans qu'il y paraisse autrement.**
LORENZO : Ce n'est rien; je te dis que mon seul plaisir est de faire peur à mes voisins.
SCORONCONCOLO : **Depuis que nous trépignons dans cette chambre, et que nous y mettons tout à l'envers,** ils doivent être bien accoutumés à notre tapage. Je crois que tu pourrais égorger trente hommes danse ce corridor, et les rouler sur ton plancher, sans qu'on s'aperçoive dans la maison qu'il s'y passe du nouveau. **Si tu veux faire peur aux voisins, tu t'y prends mal. Ils ont eu peur la première fois, c'est vrai, mais maintenant ils se contentent d'enrager, et ne s'en mettent pas en peine jusqu'au point de quitter leurs fauteuils ou d'ouvrir leur fenêtres.**
LORENZO : Tu crois?
SCORONCONCOLO : Tu as a ennemi, maître. Ne t'ai-je pas vu frapper du pied la terre, et maudire le jour de ta naissance? N'ai-je pas des oreilles? et, au milieu de tes fureurs, n'ai-je pas entendu résonner distinctement un petit mot bien net: la vengeance? **Tiens, maître, crois-moi, tu maigris — tu n'as plus le mot pour rire comme devant** — crois-moi, il n'y a rien de si mauvaise digestion qu'une bonne haine. Est-ce que sur deux hommes au soleil il n'y en a pas toujours un dont l'ombre gêne l'autre? Ton médecin est dans ma gaine; laisse-moi te guérir.

Il tire son épée

LORENZO : Ce médecin-là t'a-t-il jamais guéri, toi?
SCORONCONCOLO : Quatre ou cinq fois. **Il y avait un jour à Padoue une petite demoiselle qui me disait...**
LORENZO : Montre-moi cette épée. Ah! garçon, c'est une brave lame.
SCORONCONCOLO : Essaye-là, et tu verras.
LORENZO : Tu as deviné mon mal — **j'ai un ennemi**. Mais pour lui je ne me servirai pas d'une épée qui ait servi pour d'autres. Celle qui le tuera n'aura ici-bas qu'un baptême; elle gardera son nom.
SCORONCONCOLO : Quel est le nom de l'homme?
LORENZO : Qu'importe? m'es-tu dévoué?
SCORONCONCOLO : Pour toi, je remettrais le Christ en croix.
LORENZO: Je te le dis en confidence, — **je ferai le coup dans cette chambre; et c'est précisément pour que mes chers voisins ne s'en étonnent pas que je les accoutume à ce bruit de tous les jours. Écoute bien, et ne te trompe pas. Si je l'abats du premier coup, ne t'avise pas de le toucher** Mais je ne suis pas plus gros qu'une puce, et c'est

LOR.—**¡Reid... reid, rufianes!...** [¡]Los padres... las hijas..!.[¡]Adioses... adioses sin fin[!]... ¡Las riberas del Arno llenas de adioses!... **¡Los chicos de la calle lo escribirán en los muros...** ¡Ríe, viejo... ríe bajo tu gorro blanco! ¿No ves que mis uñas crecen?... [¡]El cráneo... el cráneo me hace falta! **(Se desmaya. Scoronconcolo, le echa agua en la cara para que vuelva.)**
SCO. — (Cuando vuelve Lorenzo.) ¡Maestro, tú tienes un enemigo! Maestro, yo no puedo olvidar que sin el ind[u]lto que me conseguiste yo estaría ahora muy lejos... ¡Maestro, si tienes un enemigo, dímelo, y yo le haré desaparecer **sin que lo sienta la tierra!**
LOR. —No; no hay nada. Ya te he dicho que hago estos juegos por el solo placer de molestar con el ruido a l[o]s vecinos.
SCO. — Ya deben estar acostumbrados. Y ya podías asesinar aquí a treinta hombres y arrastrarlos por el suelo, sin que nadie sospechase que ocurría nada nuevo en la casa.
LOR.—¿Tú lo crees?
SCO. —¡Tú tienes un enemigo, maestro! ¿No te he visto yo golpear el suelo con los pies y maldecir el día de tu nacimiento? ¿No tengo yo oídos? ¿No te he escuchado decir, en tus furores, la palabra venganza?... **Maestro, tú adelgazas, tú ya no ríes** y ya se sabe que nada es de tan mala digestión como un buen odio. Siempre, cuando hay dos hombres al sol, la sombra del uno estorba al otro. Tu médico está en mi espada... ¡Déjame curarte!
LOR. —¿Ese médico te ha curado a ti alguna vez?
SCO. —Cuatro o cinco.
LOR. —Enséñame tu espada **(Examinándola.)** ¡Es una hermosa hoja!
SCO. [—] ¡Prueba y verás!
LOR. [—] Has adivinado mi mal**. Yo tengo un enemigo;** pero para él, no me quiero servir de una espada que haya servido para otros. ¡La que le mate no tendrá más que un bautismo y guardará su nombre!
SCO. —¿Cómo se llama?
LOR. —No te importa ¿Me serás tú leal?
SCO. — ¡Por ti, yo volvería a clavar a Cristo en la cruz!
LOR. —Te lo diré... **¡Me has de hacer falta!** Yo soy pequeño como una pulga y él es grande como un jabalí Si se defiende, cuento contigo para sujetarle las manos... Nada más. ¡Lo demás me toca a mí! Yo te avisaré con tiempo y lugar... yo te avisaré.
SCO. —¡Amén, maestro!
LOR.—¡Yo te avisaré!

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un sanglier. S'il se défend, je compte sur toi pour lui tenir les mains; rien de plus, **entends-tu?** C'est à moi qu'il appartient. Je t'avertirai en temps et lieu. SCORONCONCOLO : Amen.	

2.2.3. *Acte IV, scène III/ scène X/ scène IX*; Acto cuarto, cuadro primero (Tabla 8)

TEXTO ORIGEN	TEXTO META B
Une rue **LORENZO, SCORONCONCOLO** **LORENZO : Rentre chez toi, et ne manque pas de vernir à minuit; tu t'enfermeras dans mon cabinet jusqu'à ce qu'on vienne t'avertir.** **SCORONCONCOLO : Oui, monseigneur.** ***Il sort*** **LORENZO, *seul* : De quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi? Quand je pense que j'ai aimé les fleurs, les pairies et les sonnets de Pétrarque, le spectre de ma jeunesse se lève devant moi en frissonnant.** [...] **— Suis je le bras de Dieu? Y a-t-il une nuée au-dessus de ma tête? Quand j'entrerai dans cette chambre, et que je voudrai tirer mon épée du fourreau, j'ai peur de tirer l'épée flamboyante de l'archange, et de tomber en cendres sur ma proie.**	**La misma decoración del cuadro segundo del segundo acto; pero habrá cambiado en que la chimenea está encendida y las colgaduras que cubren la alcoba descorridas, a fin de que se vea el lecho adornado con colgaduras blancas. Habrá una mesa servida con vinos y licores; rica cristalería y jarrones con flores sobre la mesa y la chimenea. Luz de aceite. Los criados acabando de arreglar la habitación. Tras breve pausa, entran Lorenzo y Scoronconcolo por la izquierda.** **LOR. —(A Scoronconcolo) Pasa y siéntate. Ahora hablaremos [...]. Escucha. Te necesito...** **SCO. —¡Monseñor** **LOR. —Vas a encerrarte... Estarás atento a mi primer aviso, detrás de esta puerta.** **SCO. —Soy tuyo, maestro.** **LOR. —Ay, Scoronconcolo... cuando pienso que yo he amado las flores y los sonetos de Petrarca, el espectro de mi juventud se levante temblando delante de mí.** **SCO. —Di, maestro, ¿es que la hora de tu enemigo ha llegado?** **LOR. —Sí, ha llegado** **SCO. —Gracias, monseñor, porque te has acordado de mí.** **LOR. —Pero tú no harás nada, ¿sabes? No harás nada. Es cosa mía todo.** **SCO. —Y los vecinos, ¿no se apercibirán del ruido extraño en tu cuarto, si es que hay lucha?** **LOR. —Imbécil, ¿no ves que tenemos acostumbrada a la vecindad con nuestros juegos y nuestros asaltos?** **SCO. —Maestro, os admiro ¡Sois un gran previsor!** **LOR. —Soy un Médicis y tengo la obligación de ser un artista. Esa sabia y larga preparación de una muerte es un gran refinamiento y una delicada exquisite[d]... ¡Anda, anda, ocúltate y está atento! Yo daré un golpecito así... (Dando con los nudillos suavemente a la puerta).** **SCO. — ¡Soy tuyo! [(]Entra por la puerta secreta y cierra)** [...] **LOR. —[...] (Llaman a la puerta) ¿Quién va?** **DUQ. — (Dentro.) Lorenzo, abre, soy yo. (Lorenzo abre.)** **LOR.—Ah, bien venido, Alteza Pasad, que ya os esperaba.** DUQ. — Hace frío, ¿sabes?
Chez le duc. **LE DUC, *à souper*, GIOMO.** ***Entre* LE CARDINAL CIBO.** **LE CARDINAL : Altesse, prenez garde à Lorenzo.** **LE DUC : Vous voilà, cardinal! asseyez-vous donc, et prenez donc un verre.** **LE CARDINAL : Prenez garde a Lorenzo, duc. Il a été demander ce soir à l'évêque de Marzi la permission d'avoir des chevaux de poste cette nuit [...] Apprenez qu'il a dit ce soir à deux personnes de ma connaissance, publiquement, sur leur terrasse, qu'il vous tuerait cette nuit.** **LE DUC : Buvez donc un verre de vin, cardinal. Est-ce que vous ne savez pas que**	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Renzo est ordinairement gris au coucher de soleil ?

***Entre* SIRE MAURICE**

SIRE MAURICE : Altesse, défiez-vous de Lorenzo. Il a dit à trois de mes amis, ce soir, qu'il voulait vous tuer cette nuit.
LE DUC : Et vous aussi, brave Maurice, vous croyez aux fables? Je vous croyais plus homme que cela.
SIRE MAURICE : Votre Altesse sait si je m'effraye sans raison. Ce que je dis, je puis le prouver.
LE DUC : Asseyez-vous donc, et trinquez avec le cardinal. — Vous ne trouverez pas mauvais que j'aille à mes affaires. *(Entre* LORENZO.*)* Et bien, mignon, est-il déjà temps?
LORENZO : Il est minuit tout à l'heure.

La chambre de Lorenzo

***Entrent* LE DUC *et* LORENZO**

LE DUC : Je suis transi, — il fait vraiment froid. (*Il ôte son épée.*) Eh bien, mignon, qu'est-ce que tu fais donc?
LORENZO : Je roule votre baudrier autour de votre épée, et je la met sous votre chevet. Il est bon d'avoir toujours une arme sous la main.

Il entortille le baudrier de manière à empêcher l'épée sortir du fourreau.

LE DUC : Tu sais que je n'aime pas les bavardes, et il m'est revenu que la Catherine était une belle parleuse. Pour éviter les conversations, je vais me mettre au lit. — À propos, pourquoi donc as-tu fait demander des chevaux de poste à l'évêque de Marzi?
LORENZO: Pour aller voir mon frère, qui est très malade, à ce qu'il m'a écrit.
LE DUC : Va donc chercher ta tante.
LORENZO : Dans un instant.

Il sort.

LE DUC, *seul* : Faire la cour à une femme qui vous répond "oui" lorsqu'on lui demande "oui ou non", cela m'a toujours paru très sot et tout à fait digne d'un Français. Aujourd'hui surtout que j'ai soupé comme trois moines, je serais incapable de dire seulement : "Mon cœur

LOR.—Calentaos. Aquí hay un buen fuego. **(Echa la llave a la puerta por donde entró el Duque.)**
DUQ. — ¿[P]or q[u]é echas la llave?
LOR.—¡No es por ahí por don[d]e tiene que venir vuestra felicidad de esta noche!
DUQ. — [¡]Ah, y quieres evitar una sorpresa! Eres previsor. Me quitaré el manto.
LOR.— Y la espada también. ¡Supongo que no os hará falta para amar!
No, por cierto. (Se la quita y la da a Lorenzo, que la cuelga en la cama, envolviendo el tahalí con el puño, de manera que no se pueda desenvainar.)
LOR.—Pero de todos modos, aquí os la dejo. Siempre es bueno tener un arma cerca.
DUQ. — Y dime, ¿la has hablado? Te digo verdaderamente que no hay mujer que más me agrade.
LOR.—¿Que si la he hablado? Desde que recibió vuestra carta, es ella la que no deja de hablar de Vuestra Alteza.
DUQ. —¿Es verdad?
LOR. —¡Oh, tan verdad como lo oís! No me ha costado ningún trabajo convencerla.
DUQ. —Famosa noche es esta.
LOR. —¡Oh, en eso no sabéis la verdad que decís! No sabéis la noche que os espera. Vais a galope a la felicidad
DUQ. —Y a propósito. ¿Para qué has pedido unos caballos al obispo de Marzi?
LOR. —Para ir a ver a mi hermano que está enfermo. Ya sabéis que yo adoro a la familia... ¿Pero no bebéis? Este es siempre un buen prólogo del amor.
DUQ. —¡Oh, excelente Lorenzo[!] Qué bien preparado lo tienes todo. (Beben) ¿Y no sabes lo más chistoso?
LOR. —No. Yo no sé nada de chistoso.
DUQ. —Pues figúrate que me han dicho que me querías matar.
LOR. —Efectivamente, la cosa tiene gracia. ¿Por qué no bebéis más?
DUQ. — ¿Y Catalina, no viene? Tendrás que ir a buscarla.
LOR.—No os inquietéis, que todo llegará. Y aun antes de lo que se figura Vuestra Alteza.
DUQ. —Beberemos... Pues sí, eso me han dicho.
LOR.—Y os repito, que tiene verdadera gracia. Porque figuraos que fuese verdad.
DUC. —Nunca te he visto con tanta gana de broma. En verdad que sería gracioso que me matases tú.
LOR. —Y, sin embargo, todo puede suceder en la vida.
DUC. — No; hay cosas que no pueden ocurrir y esa es una de ellas. [¡]Tú, Renzo, mi Renzino!
LOR.—Sí, yo. Puedo coger una espada como esta, (Señala la suya.) puedo sacarla... puedo heriros... puedo tener el honor de matar a Vuestra Alteza.
DUQ. — Vamos, déjate de chanzas. Vete a buscar a Catalina, o, de lo contrario, iré yo. Venga mi espada ¡Qué has hecho con ella que no sale de la vaina (Se levanta y va hacia la puerta.)
LOR.—Es inútil, mi querido Duque; ya habéis visto que he cerrado con llave. (Va hacia la puertecilla secreta y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ou mes chères entrailles" à l'infante d'Espagne. Je veux faire semblant de dormir; ce sera peut-être cavalier, mais ce sera commode. *Il se couche.* *Lorenzo entre l'épée à la main* LORENZO : Dormez-vous, seigneur? *Il le frappe* LE DUC: C'est toi, Renzo? LORENZO: Seigneur, n'en doutez pas. *Il le frappe de nouveau.* *Entre* SCORONCONCOLO. SCORONCONCOLO : Est-ce fait? LORENZO : Regarde, il m'a mordu au doigt. Je garderai jusqu'à la mort cette bague sanglante, inestimable diamant. SCORONCONCOLO : Ah! Mon Dieu! c'est le duc de Florence! LORENZO, *s'asseyant sur le bord de la fenêtre* : Que la nuit est belle! Que l'air du ciel est pur! Respire, respire, cœur navré de joie! SCORONCONCOLO : Viens, maître, nous en avons trop fait; sauvons-nous. LORENZO : Que le vent du soir est doux et embaumé! Comme les fleurs des prairies s'entrouvrent! Ô nature magnifique, ô éternel repos! SCORONCONOCOLO : Le vent va glacer sur votre visage la sueur qui en découle. Venez, seigneur. LORENZO : Ah! Dieu de bonté! quel moment! SCORONCONCOLO, *à part* : Son âme se dilate singulièrement. Quant à moi, je prendrai les devants. *Il veut sortir* LORENZO : Attends! Tire ces rideaux. Maintenant, donne-moi la clef de cette chambre. SCORONCONCOLO : Pourvu que les voisins n'aient rien entendu! LORENZO : Ne te souviens-tu pas qu'ils sont habitués à notre tapage? Viens, partons. *Ils sortent.*	llama con los nudillos) DUQ. — ¿Qué haces? Es por ahí por donde debe venir? Yo entretanto esperaré reposado en el lecho (Lorenzo con la espada en la mano, se pone delante como cerrándole el paso.) LOR.—¿A dónde vas? DUQ. — Estás loco, Lorenzo. Voy a esperar que venga la hermana de tu madre. (Scoronconcolo, que habrá salido silenciosamente, le sujeta al Duque los brazos por detrás.) ¿Qué brazos de hierro me agarran? Lorenzo, ¿no ves que me sujetan? LOR.—¿No esperabas a Catalina, la noble doncella? Pues mira: ésta es la virgen con quien tú dormirás esta noche. (Mostrándole la espada) ¡Bodas de tigre! DUQ. — ¡Lorenzo, tú no eres tú! LOR.—Al contrario, ahora es cuando soy yo. Lorenzo de Médicis. El hombre que tú no habías sospechado nunca. DUQ. —¡Monstruo! Soy tu señor. LOR. —¡Pobre tirano! ¡No creías tú que Lorenzaccio, tu rufián, había de ser el vengador de la patria! '¡El pobre pueblo ha llorado bastante! DUQ. — ¡Traidor! LOR.—No, traidor no. ¡Soy el brazo vengador de la justicia infinita! ¿A qué has venido esta noche a esta casa? A deshonrarla también. ¡Y creías que yo había de entregarte a Catalina, mi hermana! ¡Mírame bien, Alejandro; debe de haber una nube de fuego encima de mi cabeza! ¡Mira mi espada! ¡Parece la espada encendida del Arcángel! ¡Ya te estás viendo deshecho en cenizas delante de ella!... Le hiere Scoronconcolo; suelta al Duque, que cae diciendo: "¡Monstruo!" y muere.) SCO. — Maestro, ya hemos hecho lo que teníamos que hacer. huyamos. LOR.—¡Déjame! ¡Es la gran noche de mi vida! ¡Déjame gozar de su cielo! (Abre el ventanal y la luz de la luna cae sobre el cuerpo del Duque.) SCO. — ¡Era el Duque de Florencia![…] ¡Hemos matado al Duque! LOR.—(En la ventana) ¡Oh, noche, qué puro es tu ambiente y qué hermoso es tu cielo!¡Respira... respira, corazón! SCO. —¡Maestro huyamos[!] LOR. —¡Qué dulce es el viento de la noche! ¡Como se abren las flores!... ¡Oh, Naturaleza soberana!... ¡Oh, eterno reposo! SCO. —¡Señor, el aire va a helar el sudor de tu rostro!... ¡Ven, monseñor! LOR. —¡Oh, noche suprema!... Sí, vamos. Aquí tengo la llave... ¡Cerraremos! SCO. — ¡Era el Duque! ¡Era el Duque! LOR. —¡Cerraremos! (Vanse y se oye el chirrido de la llave al cerrar la puerta. — Telón)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.4. *Acte V, scène II/ scène VI* y Acto cuarto, cuadro epilogal (Tabla 9)

TEXTO ORIGEN	TEXTO META B
Le bord de l'Arno; un quai. On voit une longue suite de palais. *Entre* LORENZO. LORENZO : Voilà le soleil qui se couche; je n'ai pas de temps à perdre, et cependant tout ressemble ici à du temps perdu (*Il frappe à une porte.*) Holà! seigneur Alamanno! holà! ALAMANNO, *sur sa terrasse* : Qui est là? que me voulez-vous? LORENZO : Je viens vous avertir que le duc doit être tué cette nuit. Prenez vos mesures pour demain avec vos amis, si vous aimez la liberté. ALAMANNO : Par qui doit être tué Alexandre? LORENZO : Par Lorenzo de Médicis. ALAMANNO : C'est toi, Renzinaccio? Eh! entre donc souper avec de bons vivants qui sont dans mon salon. LORENZO : Je n'ai pas le temps; préparez-vous à agir demain. ALAMANNO : Tu veux tuer le duc, toi? Allons donc! tu as un coup de vin dans la tête. *Il rentre chez lui.* LORENZO, *seul :* Peut-être que j'ai tort de leur dire que c'est moi qui tuerai Alexandre, car tout le monde refuse de me croire. (*Il frappe à une autre porte.*) Holà! seigneur Pazzi! Holà! PAZZI, *sur sa terrasse* : Qui m'appelle? LORENZO : Je viens vous dire que le duc sera tué cette nuit. Tâchez d'agir demain pour la liberté de Florence. PAZZI : Qui doit tuer le duc? LORENZO : Peu importe, agissez toujours, vous et vos amis. Je ne puis vous dire le nom de l'homme. PAZZI : Tu es fou, drôle, va-t'en au diable. *Il rentre* LORENZO, *seul* : Il est clair que si je ne dis pas que c'est moi, on me croira encore bien moins (*Il frappe à une porte.*) Holà! seigneur Corsini! LE PROVÉDITEUR, *sur sa terrasse* : Qu'est-ce donc? LORENZO : Le duc Alexandre sera tué cette nuit LE PROVÉDITEUR : Vraiment, Lorenzo! Si tu es gris, va plaisanter ailleurs. Tu m'as blessé bien mal à propos un cheval, au bal des Nasi; que le diable te confonde! *Il rentre* LORENZO : Pauvre Florence! pauvre Florence! *Il sort.*	FEL. — ¡Todo esto significa, Felipe, que tu día ha llegado! ¡Ahí va mi hijo... quiere entregarse al rey de Francia y marchar a sangre y fuego contra su tierra!... ¡Así está ya el honrado nombre de los Strozzi! ¡Hija mía, dichosa tú que duermes en paz bajo las flores! (Llaman a la puerta.) Entra, hijo mío [.] ¿eres tú otra vez? Pasa. (Entra Lorenzo.) ¡Lorenzo! ¿Qué haces tú en Venecia? LOR.—Felipe Strozzi, he venido a traerte el más bello joyel para tu corona. (Le da una llave) FEL. — ¿Qué me das? ¿Una llave? LOR.—Esa llave abre mi aposento, y en mi aposento está en cuerpo de Alejandro de Médicis, muerto por estas manos que ves aquí. FEL. —¡Verdaderamente, Lorenzo, es increíble! LOR. —Créelo, si lo quieres ¡La fama te lo dirá después que yo! FEL. — ¿Alejandro ha muerto? ¿Será posible eso? LOR.—¿Qué dirías se te eligiesen Duque en su lugar? FEL. — Renunciaría. LOR.—¡Verdaderamente, Felipe, es increíble! FEL. — ¿Por qué? Es muy natural en mí. LOR.—Como en mí matar a Alejandro. ¿Por qué no me quieres creer? FEL. — ¡Oh, sí! Te creo y te abrazo. ¡Hijo mío! Libertador de la patria. ¡Florencia está salvada! Dame tu mano. LOR.—¡Cálmate, pobre Felipe! Hasta ahora lo único que hay salvado soy yo, gracias a los caballos de po[s]tas del Obispo de Marzi. FEL. — ¿No has advertido a nuestros amigos?... Seguramente están sobre las armas en este momento. LOR. —Sí, los he advertido, he llamado a todas las puertas republicanas, les he dicho que limpiasen sus armas[,] porque
À Venise. PHILIPE STROZZI, *dans son cabinet.* J'en étais sûr. — Pierre est en correspondance avec le roi de	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

France — le voilà à la tête d'une espèce d'armée, et prêt à mettre le bourg à feu et à sang. C'est donc là ce qu'aura fait ce pauvre nom de Strozzi, qu'on a respecté si longtemps! — il aura produit un rebelle et deux ou trois massacres. — Ô ma Louise! tu dors en paix sous le gazon — l'oublie du monde entier est autour de toi, comme en toi, au fond de la triste vallée où je t'ai laissée. *(On frappe à la porte.)* Entrez.

***Entre* LORENZO.**

LORENZO : Philippe, je t'apporte le plus beau joyau de ta couronne.
PHILIPPE : Qu'est-ce que tu jettes là? une clef?
LORENZO : Cette clef ouvre ma chambre, et dans ma chambre est Alexandre de Médicis, mort de la main que voilà.
PHILIPPE : Vraiment! vraiment! — cela est incroyable.
LORENZO : Crois-le si tu veux. — Tu le sauras par d'autres que par moi.
PHILIPPE, *prenant la clef* : Alexandre est mort! — cela est-il possible?
LORENZO : Que dirais-tu, si les républicains t'offraient d'être duc à sa place?
PHILIPPE : Je refuserais, mon ami.
LORENZO : Vraiment! vraiment! — cela est incroyable.
PHILIPPE : Pourquoi? — cela est tout simple pour moi.
LORENZO : Comme pour moi de tuer Alexandre. — Pourquoi ne veux-tu pas me croire?
PHILIPPE : Ô notre nouveau Brutus! je te crois et je t'embrasse. — La liberté est donc sauvée! — Oui, je te crois, tu es tel que tu me l'as dit. Donne-moi ta main. — Le duc est mort! — ah! il n'y a pas de haine dans ma joie — il n'y a que l'amour le plus pur, le plus sacré pour la patrie, j'en prends Dieu à témoin.
LORENZO : Allons, calme-toi. — Il n'y a rien de sauvé que moi, qui ai les reins brisés par les chevaux de l'évêque de Marzi.
PHILIPPE : N'as-tu pas averti nos amis? N'ont-ils pas l'épée à la main à l'heure qu'il est?
LORENZO : Je les ai avertis; j'ai frappé à toutes les portes républicaines, avec la constance d'un frère quêteur — je leur ai dit de frotter leur épées, qu'Alexandre serait mort quand ils s'éveilleraient. — Je pense qu'à l'heure qu'il est ils se sont éveillés plus d'une fois, et rendormis à l'avenant. — Mais, en vérité, je ne pense pas autre chose.
PHILIPPE : As-tu averti les Pazzi? — L'as-tu dit à Corsini?
LORENZO : À tout le monde — je l'aurait dit, je crois, à la lune, tant j'étais sûr de n'être pas écouté.
PHILIPPE : Tu ne leur as donc pas expliqué l'affaire?
LORENZO : Que diantre voulez-vous que j'explique? — Croyez-vous qu'j'eusse une heure à perdre avec chacun d'eux? Je leur ai dit — préparez-vous — et j'ai fait mon coup.
PHILIPPE : Et tu crois que les Pazzi ne font rien? — qu'en sais-tu? — Tu n'as pas de nouvelles depuis ton départ, et il y a plusieurs jours que tu es en route.
LORENZO : Je crois que les Pazzi font quelque chose; je crois qu'ils font des armes dans leur antichambre, en buvant du vin du Midi de temps à autre, quand ils ont le gosier sec.
PHILIPPE : Tu soutiens ta gageure; ne m'as-tu voulu parier ce que tu me dis là? Sois tranquille, j'ai meilleure espérance.
LORENZO : Je suis tranquille, plus que je ne puis dire.

Alejandro habría muerto cuando ellos se despertasen. Fui c[a]sa por casa. Estaban muy ocupados todos en cenar con mujeres y en beber y en gozar, para ocuparse de la libertad de la patria y de la muerte del tirano... Llamé a Roberto y echó a broma mis palabras; Alamanno no me creyó. ¡Era una borrachera trágica la mía y me invitó a su festín, sin dar crédito a lo que le dije... El viejo republicano Pazzi me mandó enhoramala... [¡]Todos, estoy seguro que todos, se habrán despertado y se habrán vuelto a dormir.
FEL. — ¿Dices que a los Pazzi?... ¿Se lo has dicho a Corsini?
LOR.—Ya te he dicho que a todos, uno por uno, y a la misma luna la hubiera hablado lo mismo, porque estaba seguro de no ser escuchado.
FEL. — ¿Tú c[r]ees que no te han escuchado?
LOR.—Yo he visto que el que más, se encogió de hombros, volviendo a sus festines y a sus mujeres.
FEL. — Por lo menos los Pazzi habrán hecho algo.
LOR.—Sí que habrán hecho. Beber de cuando en cuando vino de Calabria si se les secaba la boca.
FEL. — Yo tengo mejores esperanzas que tú. Y di, ¿por qué no has salido con la cabeza del Duque en la mano? El pueblo te hubiera seguido aclamándote,
LOR.—He preferido dejar la presa a los perros.
FEL. — Desprecias demasiado a los hombres!
LOR.—No es que los desprecie, es que los conozco.
FEL. — Todos los hombres no son capaces de grandes cosas; pero todos son sensibles a las cosas grandes. Basta una chispa para que arda una selva; la chispa puede salir de un pedernal y la selva prenderse. El fulgurar de una espada puede iluminar todo un siglo.
LOR.—¡Oh viejo soñador!
FEL. — Sí lo soy; pero déjame con mis sueños. Sin duda

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PHILIPPE : Pourquoi n'est-tu pas sortie la tête du duc à la main? Le peuple t'aurait suivi comme son sauveur et son chef.
LORENZO : J'ai laissé le cerf aux chiens — qu'ils fassent eux-mêmes la curée.
PHILIPPE : Tu aurais déifié les hommes, si tu ne les méprisais.
LORENZO : Je ne les méprise point, je les connais. Je suis très persuadé qu'il y a très peu de très méchants, beaucoup de lâches, et un grand nombre d'indifférents. Il y en a aussi de féroces comme les habitants de Pistoie, qui ont trouvé dans cette affaire une petite occasion d'égorger tous leurs chanceliers en plein midi, au milieu des rues. J'ai appris cela il n'y a pas une heure.
PHILIPPE : Je suis plein de joie et d'espoir; le cœur me bat malgré moi.
LORENZO : Tant mieux pour vous.
PHILIPPE : **Puisque tu n'en sais rien, pourquoi en parles-tu ainsi?** Assurément tous les hommes ne sont pas capables de grandes choses, mais tous sont sensibles aux grandes choses; nies-tu l'histoire du monde entier? Il faut sans doute une étincelle pour allumer une forêt, mais l'étincelle peut sortir d'un caillou, et la forêt prend feu. C'est ainsi que l'éclair d'une seule épée peut illuminer tout un siècle.
LORENZO : Je ne nie pas l'histoire, mais je n'y étais pas.
PHILIPPE : **Laisse-moi t'appeler Brutus! Si je suis un rêveur, laisse-moi ce rêve-là. Ô mes amis, mes compatriotes! vous pouvez faire un beau lit de mort au vieux Strozzi, si vous voulez!**
LORENZO : Pourquoi ouvrez-vous la fenêtre?
PHILIPPE : Ne vois-tu pas sur cette route un courrier qui arrive à franc étrier? Mon Brutus! Mon grand Lorenzo! la liberté est dans le ciel! je la sens, je la respire.
LORENZO : Philippe! Philippe! point de cela — fermez votre fenêtre — toutes ces paroles me font mal.
PHILIPPE : Il me semble qu'il y a un attroupement dans la rue; un crieur lit une proclamation. Holà, Jean! allez acheter le papier de ce crieur.
LORENZO : Ô Dieu! ô Dieu!
PHILIPPE : Tu deviens pale comme un mort. Qu'as-tu donc?
LORENZO : N'as-tu rien entendu?

Un domestique entre, apportant la proclamation.

PHILIPPE : Non, lis donc un peu ce papier, qu'on criait dans la rue.

LORENZO, *lisant* :
" À tout homme, noble ou roturier, qui tuera Lorenzo de Médicis, traître à la patrie et assassin de son maître, en quelque lieu et de quelque manière que ce soit, sur toute la surface de l'Italie, il est promis par le conseil des Huit à Florence: 1° quatre mille florins d'or sans aucune retenue; 2° une rente de cent florins d'or par an, pour lui durant sa vie, et ses héritiers en ligne directe après sa mort; 3° la permission d'exercer toutes les magistratures, de posséder tous les bénéfices et privilèges de l'État, malgré sa naissance s'il est roturier; 4° grâce perpétuelle pour toutes ses fautes, passées et futures, ordinaires et extraordinaires. Signé de la main des Huit."
Eh bien, Philippe, vous ne vouliez pas croire tout à l'heure que j'avais tué Alexandre? Vous voyez bien que je l'ai tué.
PHILIPPE : Silence! Quelqu'un monte l'escalier. Cache-toi dans

Florencia entera bendice en estos momentos tu nombre. Quizá te han proclamado Duque. Gran Dios. Ahora veo llegar un mensajero. (Mirando por el balcón.) Al mismo tiempo, ¡mira! Por ahí pasa un pregón leyendo un edicto. ¿Por qué palideces? (Se oye un gran murmullo en la calle.)
LOR. —¿No oyes?
PRE. — (Desde dentro.) "El Consejo de los Ocho de Florencia promete cuatro mil florines de oro al hombre que, noble o villano y en cualquier punto de Italia, mate a Lorenzo de Médicis, traidor a su patria y asesino de su señor."
LOR.—¡Felipe, no querías creer que yo había matado a Alejandro! ¡Ahí lo tienes!
FEL. — ¡Lorenzo, hijo mío!... ¡Salvador de las libertades, tu cabeza está pregonada!
LOR.—¡He ahí cómo me lo agradecen! (Entra un criado con un mensaje.)
FEL. — ¡Aquí hay correo de Florencia!
LOR.—¿Y qué dice?
FEL. — (Después de haber leído.) ¡Dolor, dolor para mi alma de ciudadano! Ni los republicanos, ni el pueblo han hecho nada.
LOR.—¿No te lo dije? Su primer cuidado habrá sido proporcionarse un tirano nuevo.
FEL. — Así es. Aquí se me dice que contra toda ley y sin contar con la voluntad del pueblo, ha sido llamado a reinar [C]osme de Médicis.
LOR. —¡Ves, pobre Felipe, lo que han hecho tus hombres, pobre soñador que todavía confías en el ideal!
FEL. — Tú solo eres [e]l hombre... ¡El héroe, el redentor! ¡El grande!...
LOR.—¡Ya ves de qué me sirve!
FE[L]. — Es verdad; el hecho, hijo mío, es que tu vida está en peligro.
LOR.—¡Oh, estoy acostumbrado! Cuando yo iba a matar a Clemente séptimo, p[o]sieron precio a mi cabeza en Roma. Es natural que ahora lo sea en toda Italia, después

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cette chambre.

Ils sortent.

Venise — Le cabinet de Strozzi

PHILIPPE, LORENZO, *tenant une lettre.*

LORENZO : Voilà une lettre qui m'apprend que ma mère est morte. Venez donc faire un tour de promenade, Philippe.
PHILIPPE : Je vous en supplie, mon ami, ne tentez pas la destinée. Vous allez et venez continuellement, comme si cette proclamation de mort n'existait pas.
LORENZO : Au moment où j'allais tuer Clément VII, ma tête a été mise à prix à Rome. Il est naturel qu'elle le soit dans toute l'Italie, aujourd'hui que j'ai tué Alexandre. Si je sortais de l'Italie, je serais bientôt sonné à son de trompe dans toute l'Europe, et à ma mort, le bon Dieu ne manquera pas de faire placarder ma condamnation éternelle dans tous les carrefours de l'immensité.
PHILIPPE : Votre gaieté est triste comme la nuit; vous n'êtes pas changé, Lorenzo.
LORENZO : Non, en vérité, je porte les mêmes habits, je marche toujours sur mes jambes, et je bâille avec ma bouche; il n'y a de changé en moi qu'une misère — **c'est que je suis plus creux et plus vide qu'une statue de fer-blanc.**
PHILIPPE : Partons ensemble; redevenez un homme. Vous avez beaucoup fait, mais vous êtes jeune.
LORENZO : Je suis plus vieux que le bisaïeul de Saturne **— je vous en prie, venez faire un tour de promenade.**
PHILIPPE : Votre esprit se torture dans l'inaction; c'est là votre malheur. Vous avez des travers, mon ami.
LORENZO : J'en conviens; que les républicains n'aient rien fait à Florence, c'est là un grand travers de ma part. Qu'une centaine de jeunes étudiants, braves et déterminés, se soient fait massacrer en vain, que Côme, un planteur de choux, ait été élu à l'unanimité — oh! Je l'avoue, je l'avoue, ce sont là des travers impardonnables, et qui me font le plus grand tort.
PHILIPPE : Ne raisonnons point sur un événement qui n'est point achevé. L'important est de sortir d'Italie; vous n'avez point encore fini sur la terre.
LORENZO : J'étais une machine à meurtre, mais à un meurtre seulement.
PHILIPPE : N'avez-vous pas été heureux autrement que par ce meurtre? Quand vous ne devriez faire désormais qu'un honnête homme, pourquoi voudriez-vous mourir?
LORENZO : Je ne puis que vous répéter mes propres paroles : Philippe, j'ai été honnête. — Peut-être le redeviendrais-je, sans l'ennui qui me prend. — J'aime encore le vin et les femmes; c'est assez, il est vrai, pour faire de moi un débauché, mais ce n'est pas assez pour me donner envie de l'être. Sortons, je vous en prie.
PHILIPPE : Tu te feras tuer dans toutes ces promenades.
LORENZO : Cela m'amuse de les voir. La récompense est si grosse, qu'elle les rend presque courageux. Hier, un grand gaillard à jambes nues m'a suivi un gros quart d'heure au bord de l'eau, sans pouvoir se déterminer à m'assommer. Le pauvre homme portait une espèce de couteau long comme une broche; il le regardait d'un air si penaud qu'il me faisait pitié — c'était peut-être un père de famille qui

de haber matado a Alejandro. Si saliese de Italia, me buscarían a son de clarines por toda Europa, y cuando yo muera, el bue[n] Dios hará publicar mi eterna condenación por todos los arrabales de la inmensidad.
FEL. — ¡Esa alegría tuya es triste como la noche! ¡Eres siempre el mismo, Lorenzo!
LOR. —No del todo. Llevo el mismo traje, ando con las mismas piernas, bo[s]tezo con la misma boca... ¡Pero he cambiado de miseria!
FEL. — Lorenzo, partiremos juntos y volverás a ser un hombre. ¡Aún eres joven!
LOR.—¡No lo creas, Felipe, no lo creas! ¡Soy más viejo que el abuelo de Saturno!
FEL. — Lo importante es salir de Italia; quizá no has cumplido tu fin sobre la tierra.
LOR.—Yo era una máquina de muerte; pero de una muerte nada más.
FEL. — Puedes hacer altas y nobles cosas. ¡Puedes ser un artista! ¿Por qué quieres morir?
LOR.—Yo podría ser todo lo que quieres, si un tedio enorme no se hubiese apoderado de mí. Me dejaré morir. Mira cómo me divierte ver a esas gentes que me acechan. (Asomándose al balcón.) Me han visto entrar aquí y me esperan.
FEL. — ¡Lorenzo, estás perdido!
LOR. [—] ¡Déjalos Mira cómo rondan la casa. La recompensa que se ofrece es tan alta, que casi, casi los hace valerosos! Al venir aquí, un hombre grandullón y descalzo me ha seguido sin determinarse a herirme; llevaba en la mano un largo cuchillo y lo miraba de cuándo en cuándo... Te confieso que me inspiró piedad. ¡Tal vez sea un padre de familia que muere de hambre!...
¡Ah, por allí le veo[!] Ahora saldré...
FEL. — Lorenzo, hijo mío, ¿Estás loco? No[,] tú no saldrás solo de aquí.
LOR.—Mira, ese pobre hombre necesita el dinero que le valdría

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mourait de faim. **PHILIPPE : Ô Lorenzo! Lorenzo! ton cœur est très malade. C'était sans doute un honnête homme; pourquoi attribuer à la lâcheté du peuple le respect pour les malheureux?** **LORENZO : Attribuez cela à ce que vous voudrez. Je vais faire un tour au Rialto.** ***Il sort*** **PHILIPPE, *seul* : Il faut que le je le fasse suivre par quelqu'un de mes gens. Holà! Jean! Pippo! holà (*Entre* UN DOMESTIQUE.) Prenez une épée, vous et un autre de vos camarades, et tenez-vous à une distance convenable du seigneur Lorenzo, de manière à pouvoir le secourir si on l'attaque.** **JEAN : Oui, monseigneur.** ***Entre* PIPPO.** **PIPPO : Monseigneur, Lorenzo est mort. Un homme était caché derrière la porte, qui l'a frappé par derrière, comme il sortait.** **PHILIPPE : Courons, vite! Il n'est peut-être que blessé.** **PIPPO : Ne voyez-vous pas tout ce monde? Le peuple s'est jeté sur lui. Dieu de miséricorde! On le pousse dans la lagune.** **PHILIPPE : Quelle horreur! quelle horreur! Eh quoi! pas même un tombeau?** ***Il sort.***	**mi muerte ¿Por qué impedir que se lo gane? Voy, voy a su encuentro. (Vase precipitadamente)** **FEL. — ¡No, Lorenzo, no[!] (Va al balcón.) ¡Hola, mis gentes!... ¡Juan, Diego... pronto una espada, seguidle! Ya sale... ¡Oh! (Da un grito de horror.) Le han asesinado. ¡Corred[,] quizá no esté más que herido!... ¿Qué es ese tumnlto? Le [a]rrastran, se le llevan. (Da otro grito.) ¡Le han arrojado a la laguna! Ni siquiera ha merecido una tumba! [¡]Dios mío [¡]Dios mío ¿Será cierto lo que él decía? ¿Será locura amar la verdad y la virtud, la libertad y la patria? (Se cubre el rostro con las manos, lleno de terror. Telón)**

2.3. Texto Original y Texto Meta C

2.3.1. *Acte IV, scène V/ scène IX* y Acto segundo, escena quinta (Tabla 10)

TEXTO ORIGINAL	TEXTO META C
CATHERINE : Que veux-tu que j'en pense? LORENZO : N'as-tu pas été flattée? un amour qui fait l'envie de tant de femmes! Un titre si beau à conquérir, la maîtresse de... Va-t'en, Catherine, va dire à ma mère que je te suis. Sors d'ici. Laisse-moi! *(Catherine sort)* **Par le ciel! quel homme de cire suis-je donc? Le Vice, comme la robe de Déjanire, s'est-il si profondément incorporé à mes fibres, que je ne puisse plus répondre de ma langue, et que l'air qui sort de mes lèvres se fasse ruffian malgré moi? J'allais corrompre Catherine. — Je crois que je corromprais ma mère, si mon cerveau le prenait à tâche; car Dieu sait quelle corde et quel arc les dieux ont tendus dans ma tête, et quelle force ont les flèches qui en partent! Si tous les hommes sont des parcelles d'un foyer immense, assurément l'être inconnu qui m'a pétri a laissé tomber un tison au lieu d'une étincelle, dans ce corps faible et chancelant. Je puis délibérer et choisir, mais non revenir sur mes pas quand j'ai choisi. Ô Dieu! les jeunes gens à la mode ne font-ils pas une gloire d'être vicieux, et les enfants qui sortent du collège ont-ils quelque chose de plus pressé que de se pervertir? Quel bourbier doit donc être l'espèce humaine, qui se rue ainsi dans les tavernes avec des lèvres affamées**	CATALINA .—No sé qué pensar. LORENZO.—¿Te has sentido halagada? ¡Un amor por el que suspiran tantas mujeres! Un título tan hermoso a conquistar: la amante de... ¡Vete, Catalina! Ve a decir a mi madre que iré en seguida. ¡Sal de aquí! ¡Déjame! (*Se va* CATALINA.) **¡Pobre Catalina! ¿Morirías como Luisa Strozzi o te dejarías caer en los brazos de mi amado? ¿Cuántas palabras serían necesarias para convertir a esta paloma en presa del gladiador sanguinario? ¡Oh, mi querido Alejandro! No soy piadoso, pero quisiera, en verdad, que hubieses rezado antes de entrar esta noche aquí. ¡Vida mía, muerte mía!** ***(Mutación a las calles de Florencia. LORENZO solo.)*** **LORENZO.—¡Qué heladoras son tus calles, Florencia! El sol se ha puesto; no hay tiempo que perder, y sin embargo,**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de débauche, quand moi, qui n'ai voulu prendre qu'un masque pareil à leurs visages, et qui ai été aux mauvais lieux avec une résolution inébranlable de rester pur sous mes vêtements souillés, je ne puis ni me retrouver moi-même ni laver mes mains, même avec du sang! Pauvre Catherine! tu mourrais cependant comme Louise Strozzi, ou tu te laisserais tomber comme tant d'autres dans l'éternel abîme, si je n'étais pas là. Ô Alexandre! je ne suis pas dévot, mais je voudrais, en vérité, que fu fisses ta prière avant de venir ce soir dans cette chambre. Catherine n'est-elle pas vertueuse, irréprochable? Combien faudrait-il pourtant de paroles, pour faire de cette colombe ignorante la proie de ce gladiateur aux poils roux? Quand je pense que j'ai failli parler! Que de filles maudites par leurs pères rôdent au coin des bornes, ou regardent leur tête rasée dans le miroir cassé d'une cellule, qui ont valu autant que Catherine, et qui ont écouté un ruffian moins habile que moi! Eh bien! j'ai commis bien de crimes, et si ma vie est jamais dans la balance d'un juge quelconque, il y aura d'un côté une montagne de sanglots; mais il y aura peut-être de l'autre une goutte de lait pur tombée du sein de Catherine, et qui aura nourri d'honnêtes enfants.

todo es aquí tiempo perdido. ¡Hola, luna! ¿Vas a ser nuestro testigo a más de nuestro alimento? ¡Despacio, luna, que esta noche ha de ser eterna! Si los republicanos fuesen hombres, ¡qué revolución habría mañana en Florencia! Me llevaré el candelabro. ¡Alejandro, amor, la niña me lo ha pedido! Su recato, su pudor, su vergüenza... ¡Señor de los Pazzi, ¿están con vosotros los cincuenta jóvenes más virtuosos de la ciudad? Decidles que dejen el vino español y sus espadas de madera y estén prestos al amanecer si aman la libertad. Vengo a avisaros que el duque debe ser muerto esta noche, "¿Por quién será muerto el duque?". ¡Por Lorenzo de Médicis! Lorenzaccio, Lorenzina, mujerzuela, corredera, pajalarga, alcahueta, chismosa, rufián... "¡Anda súbete a cenar con gente alegre!" ¡No tengo tiempo, preparaos a actuar mañana!" ¿Eres tú el que quiere matar al bastardo?" Si, yo, Lorenzaccio. Yo seré el que suba la espada ensangrentada a la tribuna, entre vuestros aplausos. ¡Honraréis mi crimen! Llévate la luz Renzo mío. ¡Catalina es tan virtuosa! ¿Quién lo es más bajo la luz del sol? ¡Madre, cierra tus ventanas, tus puertas y alacenas, tus ojos y tus oídos, cierra tu alma, madre! ¡Paciencia! La campana del reloj acaba de sonar. Una hora pasa pronto. Entrad y calentaos. Aspirad el incienso. Pasad vuestros diestros y suaves dedos sobre la seda blanca de las cortinas, de las almohadas y de las sábanas. Sentid su calor, el aroma encelado de vuestra noche de bodas. Noche de azahar y rocío, de rosas y sangre. Abre tu boca, hermana, para que tu lengua sienta la miel del amado. "¿Virtuosa?". Virtuosa. "¿En camisa?". No, creo que no. No. ¡Altoviti, despierta! Manda desensillar tus caballos. No iras a Roma. Mañana el duque no necesitará un embajador, pues sólo necesitará una tumba. "¿Eres tú, maldito sobrino?". Señor, llegó el momento tantas veces soñado; dentro de unas horas el duque estará muerto. "¿Y tú le ejecutarás? Vete lejos, bellaco. ¡Qué el diablo te lleve!" Hombres de cuello corto y manos peludas, las gatitas os van a lamer vuestras partes hasta que reventéis de impotencia. ¡No! No. No me llevaré el candelabro. Iré derecho al corazón y él se verá matar. ¡Sangre de Cristo! Tengo que encontrar una taberna y echar un trago.

Je lui dirai que c'est un motif de pudeur, et j'emporterai la lumière — cela se fait tous les jours — une nouvelle mariée, par exemple, exige cela de son mari pour entrer dans la chambre nuptiale, et Catherine passe pour très vertueuse. — Pauvre fille! qui l'est sous le soleil, si elle ne l'est pas? — Que ma mère mourût de tout cela, voilà ce qui pourrait arriver.
Ainsi donc, voilà qui est fait. Patience! une heure est une heure, et l'horloge vient de sonner. Si vous y tenez cependant — mais non, pourquoi? — Emporte le flambeau si tu veux; la première fois qu'une femme se donne, cela est tout simple. — Entrez donc, chauffez-vous donc un peu. — Oh! mon Dieu, oui, pur caprice de jeune fille; et quel motif de croire à ce meurtre? — Cela pourra es étonner, même Philippe.
Te voilà, toi, face livide? *(La lune paraît.)*
Si les républicains étaient des hommes, quelle révolution demain dans la ville! Mais Pierre est un ambitieux; les Ruccellaï seuls valent quelque chose. — Ah! les mots, les mots, les éternelles paroles! S'il y a quelqu'un là-haut, il doit bien rire de nous tous; cela est très comique, très comique, vraiment. — Ô bavardage humain! ô grand tueur de corps morts! grand défonceur de portes ouvertes! ô hommes sans bras!
Non! non! je n'emporterai pas la lumière. — J'irai droit au cœur; il se verra tuer... Sang du Christ! on se mettra demain aux fenêtres.
Pourvu qu'il n'ait pas imaginé quelque cuirasse nouvelle, quelque cotte de mailles. Maudite invention! Lutter avec Dieu et le diable, ce n'est rien; mais lutter avec des bouts de ferraille croisés les uns sur les autres par la main sale d'un armurier! — Je passerai le second pour entrer; il posera son épée là —ou là— oui, sur le canapé.—Quant à

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

l'affaire du baudrier à rouler autour de la garde, cela est aisé. S'il pouvait lui prendre fantaisie de se coucher, voilà où serait le vrai moyen. Couché, assis, ou debout? assis plutôt. Je commencerai par sortir; Scoronconcolo est enfermé dans le cabinet. Alors nous venons, nous venons — je ne voudrais pourtant pas qu'il tournât le dos. J'irai à lui tout droit. Allons, la paix, la paix! l'heure va venir. — Il faut que j'aille dans quelque cabaret; je ne m'aperçois pas que je prends du froid, et je viderai un flacon. — Non; je ne veux pas boire. Où diable vais-je donc? les cabarets sont fermés. **Est-elle bonne fille? — Oui, vraiment. — En chemise? — Oh! non, non, je ne le pense pas. — Pauvre Catherine!— Que ma mère mourût de tout cela, ce serait triste. — Et quand je lui aurais dit mon projet, qu'aurais-je pu y faire? au lieu de la consoler, cela lui aurait fait dire: Crime! Crime! jusqu'à son dernier soupir.** **Je ne sais pourquoi je marche, je tombe de lassitude.** ***(Il s'assoit sur un banc.)*** **Pauvre Philippe! une fille belle comme le jour. Une seule fois je me suis assis près d'elle sous le marronnier; ces petites mains blanches, comme cela travaillait! Que de journées j'ai passées, moi, assis sous les arbres! Ah! quelle tranquillité! quel horizon à Cafaggiuolo! Jeannette était jolie, la petite fille du concierge, en faisant sécher sa lessive. Comme elle chassait les chèvres qui venaient marcher sur son linge étendu sur le gazon! la chèvre blanche revenait toujours, avec ses grandes pattes menues.** ***(Une horloge sonne.)*** **Ah! ah! il faut que j'aille là-bas. — Bonsoir, mignon; eh ! trinque donc avec Giomo. — Bon vin! Cela serait plaisant qu'il lui vînt à l'idée de me dire : Ta chambre est-elle retirée? entendra-t-on quelque chose du voisinage? Cela serait plaisant; ah! on y a pourvu. Oui, cela serait drôle qu'il luit vînt cette idée.** Je me trompe d'heure; ce n'est que la demie. **Quelle est donc cette lumière sous le portique de l'église? on taille, on remue des pierres. Il paraît que ces hommes sont courageux avec les pierres. Comme ils coupent! comme ils enfoncent! Ils font un crucifix; avec quel courage ils le clouent! Je voudrais voir que leur cadavre de marbre les prît tout d'un coup à la gorge.** Eh bien, eh bien, quoi donc? j'ai des envies de danser qui sont incroyables. **Je crois, si je m'y laissais aller, que je sauterais comme un moineau sur tous ces gros plâtras et sur toutes ces poutres Eh, mignon, eh, mignon!** mettez vos gants neufs, un plus bel habit que cela, tra la la! faites-vous beau, la mariée est belle. Mais, je vous le dis à l'oreille, prenez garde à son petit couteau. *Il sort en courant.*	Me estoy quedando helado. No, no quiero beber. **¡Con tal de que no se haya puesto otra cota de malla! Entraré tras él. Dejará su espada. Yo enrollaré el tahalí en la empuñadura ¡La pondré la cabecera, más vale tener un arma a mano! ¡Si se le ocurriera tumbarse! Sería maravilloso. ¿Acostado, sentado, o de pie? Tal vez, mejor, sentado. Yo, primero, saldría, a buscar a Catalina. Tabaldeo espera en el gabinete. Entramos los dos. Mejor si está de espaldas. Voy derecho a él. ¡Mi brazo es el brazo de Dios! ¡Bueno! ¡Basta ya! Mejor sin luz. Si, mejor ¡Ruccellai, amigo de proscritos! "¿Quién me llama?". Sabed que el duque va a morir. Cuidad esta noche por la libertad de Florencia. "¿Quién va a matar al duque?" Tomad vuestras medidas, tú y tus amigos. "¡Estás loco!". Loco y cansado. ¿Felipe, estás ya en Venecia?** ***(Campanadas.)*** **¡Tengo que ir!** **Ya se escucha el arpa del arcángel. ¡Préstame tu espada de fuego! Mataré los cien caballos sevillanos de este pueblo. No correréis en el Coliseo. El Coliseo es mío. Como la llamada del ángel. Y los cien ducados de Felipe. Compro mi sombra por cien ducados. Dame tus nalgas, duque, que voy a besar tus labios. "¿Tu cuarto está apartado?". "¿Podrán oír algo los vecinos?". Tendría gracia, amor mío.** Me equivoqué de hora. Sólo es la media. **Tráenos vino, fiel Giomo. ¡Buenas noches, mi amado Alejandro! ¡Un buen vino!** ¿Qué me pasa? Tengo unas incontenibles ganas de bailar, y bailar, y bailar. **¡Anda, novia mía!** Coge de tu armario tu vestido de gasas y cálzate los guantes de encaje. **Perfuma tus cabellos con esencia de nardos**. Ponte muy bello, que la novia es muy bella. Pero permíteme que te lo diga al oído, guárdate de su puñalito. *(Se va corriendo.)*

2.3.2. *Acte V, scène I* y Acto segundo, escena séptima (Tabla 11)

TEXTO ORIGINAL	TEXTO META C

Au palais du duc.

Entrent VALORI, SIRE MAURICE *et* GUICCIARDINI

Une foule de courtisans circulent dans la sale et dans les environs.

SIRE MAURICIO : Giomo n'est pas revenu encore de son message; cela devient de plus inquiétant.
GUIDARCCINI : Le voilà qui entre dans la salle.

Entre GIOMO

SIRE MAURICE : Eh bien! qu'as-tu appris?
GIOMO : Rien de tout.

Il sort

GUICCIARDINI : Il ne veut pas répondre. Le cardinal Cibo est enfermé dans le cabinet du duc, c'est à lui seul que les nouvelles arrivent. *(Entre* UN AUTRE MESSAGER.*)* Eh bien! le duc est-il retrouvé? sait-on ce qu'il est devenu?
LE MESSAGER : Je ne sais pas.

Il entre dans le cabinet

VALORI : Quel événement épouvantable, messieurs, que cette disparition! point de nouvelles du duc! Ne disiez-vous pas, Sire Maurice, que vous l'avez vu hier soir? Il ne paraissait pas malade?

Rentre Giomo.

GIOMO, *à sire Maurice* : Je puis vous le dire à l'oreille — le duc a été assassiné.
SIRE MAURICE : Assassiné! par qui? où l'avez-vous trouvé?
GIOMO : Où vous nous aviez dit — dans la chambre de Lorenzo.
SIRE MAURICE : Ah! sang du diable! le cardinal le sait -il?
GIOMO : Oui, Excellence.
SIRE MAURICE : Que décide-t-il? Qu'y a-t-il à faire? Déjà le peuple se porte en foule vers le palais. Toute cette hideuse affaire a transpiré — nous sommes morts si elle se confirme — on nous massacrera.

Des valets portant des tonneaux pleins de vins et de comestibles passent dans le fond.

GUICCIARDINI : Que signifie cela? Va-t-on faire des distributions au peuple?

Entre UN SEIGNEUR *de la cour.*

LE SEIGNEUR : Le duc est-il visible, messieurs? Voilà un cousin à moi, nouvellement arrivé d'Allemagne, que je désire présenter à Son Altesse; soyez assez bons pour le voir d'un œil favorable.
GUICCIARDINI : Répondez-lui, seigneur Valori: je ne sais que lui dire.
VALORI : La salle se remplit à tout instant de ces complimenteurs du matin. Ils attendent tranquillement qu'on les admette.
SIRE MAURICE, *à Giomo* : On l'a enterré là?

(Palacio del DUQUE.*)*
*(*GIOMO, SIRE MAURICIO *y* VALORI.*)*
GIOMO.—Puedo decíroslo en secreto: el duque ha sido asesinado.
SIRE MAURICIO.—¡Asesinado! ¿Por quién? ¿Le habéis encontrado?
GIOMO.—Donde dijisteis: en el aposento de Lorenzo.
SIRE MAURICIO.—¡Sangre del diablo! ¿Lo sabe el cardenal?
GIOMO.—Sí, excelencia.
SIRE MAURICIO.—¿Y qué decide? ¿Qué es lo que se va a hacer? El pueblo ha empezado a agolparse ante palacio. Hay rumores. Si confirman el asesinato, puede haber muchos más.
VALORI.—¿Y piensa el cardenal que con unos juegos de anillos y un centenar de toneles de vino por las calles se van a frenar las venganzas?
SIRE MAURICIO.—Giomo, avisa a los cortesanos, que esperan ser recibidos por el duque, que ha pasado la noche en un baile de máscaras y está descansando.
GIOMO.—Sí, señor. Ahora mismo, señor.
SIRE MAURICIO.—*(Antes de que se vaya* GIOMO.*)* Giomo, ¿cómo van las fiestas?
GIOMO.—Muy bien, señor. Hay muchos curiosos ante palacio.
SIRE MAURICIO.—Reforzad las puertas con arena. Y que al pueblo no le falte vino.
(Sale GIOMO *y entran los Ocho.)*
SIRE MAURICIO.—¡Bien, Cardenal! ¿Qué se ha decidido?
CIBO.—Cuando una rama muere, nace otra rama que se cubrirá de hojas también de oro. *(Se va.)*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

GIOMO : Ma foi, oui, dans la sacristie. Que voulez-vous? Si le peuple apprenait cette mort-là, elle pourrait en causer bien d'autres. Lorsqu'il en sera temps, on lui fera des obsèques publiques. En attendant, nous l'avons emporté dans un tapis.
VALORI : Qu'allons-nous devenir?
PLUSIEURS SEIGNEURS *s'approchent* : Nous sera-t-il bientôt permis de présenter nos devoirs à Son Altesse? Qu'en pensez-vous, messieurs?

***Entre* LE CARDINAL CIBO.**

LE CARDINAL : Oui, messieurs, vous pourrez entrer dans une heure ou deux. Le duc a passé la nuit à une mascarade, et il repose en ce moment!

Des valets suspendent des dominos aux croisés.

LES COURTISANS : Retirons-nous; le duc est encore couché. Il a passé la nuit au bal.

***Les courtisans se retirent. — Entrent* LES HUIT**

NICCOLINI : Eh bien, cardinal, qu'y a-t-il décidé?
LE CARDINAL :
— Primo avulso, non deficit alter
Aureus, et simili frondescit virga metallo.

Il sort

NICCOLINI : Voilà qui est admirable; mais qu'y a-t-il de fait? Le duc est mort; il faut en élire un autre, et cela le plus vite possible. Si nous n'avons pas un duc ce soir ou demain, c'en est fait de nous. Le peuple est en ce moment comme l'eau qui va bouillir.
VETTORI : Je propose Octavien de Médicis.
CAPPONI : Pourquoi? il n'est pas le premier par les droits du sang.
ACCIUOLI : Si nous prenions le cardinal?
SIRE MAURICE : Plaisantes vous?
RUCELLAÏ : Pourquoi, en effet, ne prendriez-vous pas le cardinal, vous qui le laissez, au mépris de toutes les lois, se déclarer seul juge en cette affaire?
VETTORI : C'est un homme capable de la bien diriger.
RUCCELLAÏ : Qu'il se fasse donner l'ordre du pape.
VETTORI : C'est ce qu'il a fait; le pape a envoyé l'autorisation par un courrier que le cardinal a fait partir dans la nuit.
RUCCELLAÏ : Vous voulez dire par un oiseau, sans doute; car un courrier commence par prendre le temps d'aller, avant d'avoir celui de revenir. Nous traite-t-on comme des enfants?
CANIGIANI, *s'approchant* : Messieurs, si vous m'en croyez, voilà ce que nous ferons : **nous élirons duc de Florence mon fils naturel Julien.**
RUCCELLAÏ : Bravo! Un enfant de cinq ans! N'a-t-il pas cinq ans, Canigiani?
GUICCIARDINI, *bas* : Ne voyez-vous pas le personnage? C'est le cardinal qui lui met dans la tête cette sotte proposition. Cibo serait régent, et l'enfant mangerait des gâteaux.
RUCCELLAÏ : Cela est honteux; je sors de cette salle, si on y tient de pareils discours.

Entre CORSI.

SIRE MAURICIO.—¡Admirable! Pero no estamos aquí para recitar a Virgilio. Todo el mundo sabe que el duque ha muerto.
SIRE MAURICIO.—Hay que elegir al sucesor lo antes posible. Si no tenemos duque esta noche o mañana, estamos perdidos.
VETTORI.—Os propongo a Octavio de Médicis.
SIRE MAURICIO.—No es precisamente el pariente más cercano.
VETTORI.—El pariente más cercano es Lorenzo de Médicis. ¿Queréis a Lorenzaccio? ¿Y si eligiésemos al cardenal?
SIRE MAURICIO.—¿Bromeáis?
RUCCELLAI.—No es mala idea, Acciaiuoli. Seguro que no es tuya. Vosotros que lo dejáis proclamarse único juez en este asunto, con desprecio de todas las leyes, ¿por qué no le escogéis?
SIRE MAURICIO.—El cardenal siempre ha tenido nuestra confianza, además de la del papa y la del emperador. ¡Que el papa lo mande, expresamente!
VETTORI.—El papa ha enviado ya la autorización por un correo que el cardenal mandó esta noche.
SIRE MAURICIO.—¡Querréis decir, por un pájaro; porque un correo necesita tiempo para ir antes de tenerlo para volver!
CANIANI.—Serenidad, señores. Se me ocurre un nombre: **Julián, el hijo natural del cardenal.**
SIRE MAURICIO.—¡Bravo! ¡Un duque de cinco años! ¿Podría Florencia soportar durante veinte la regencia del cardenal? Me iré de la sala si se siguen diciendo estos disparates.
CORSI.—*(Entrando.)* Señores, el cardenal acaba de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CORSI : Messieurs, le cardinal vient d'écrire à Côme de Médicis.
LES HUIT : Sans nous consulter?
CORSI : Le cardinal a écrit pareillement à Pise, à Arezzo et à Pistoie aux commandants militaires. Jaques de Médicis sera demain ici avec le plus de monde possible; Alexandre Vitelli est déjà dans la forteresse avec la garnison entière. Quant à Lorenzo, il est parti trois courriers pour le joindre.
RUCCELLAÏ : Qu'il se fasse duc tout de suite, votre cardinal, cela sera plus tôt fait.
CORSI : Il m'est ordonné de vous prier de mettre aux voix l'élection de Côme de Médicis, sous le titre provisoire de gouverneur de la république florentine.
GIOMO, *à des valets qui traversent la salle* : Répandez du sable autour de la porte, et n'épargnez pas le vin plus que le reste.
RUCCELLAÏ : Pauvre peuple! quel badaud on fait de toi!
SIRE MAURICE : Allons, messieurs, aux voix. Voici vos billets.
VETTORI : Côme est en effet le premier en droit après Alexandre; c'est son plus proche parent.
ACCIUOLI : Quel homme est-ce? je le connais fort peu.
CORSI : C'est le meilleur prince du monde.
GUICCIARDINI : Hé, hé, pas tout à fait cela. Si vous disiez le plus diffus et le plus poli des princes, ce serait plus vrai.
SIRE MAURICE : Vos voix, seigneurs.
RUCCELLAÏ : Je m'oppose à ce vote formellement, et au nom de tous les citoyens.
VETTORI : Pourquoi?
RUCELLAÏ : Il ne faut pas à la république ni princes, ni ducs, ni seigneurs — voici mon vote.

Il montre son billet blanc.

VETTORI : Votre voix n'est qu'une voix. Nous nous passerons de vous
RUCCELLAÏ : **Adieu** donc; je m'en lave les mains.
GUICCIARDINI, *courant après lui* : Eh! Mon Dieu, Palla, vous êtes trop violent.
RUCCELLAÏ : Laissez-moi! J'ai soixante-deux ans passés; ainsi vous ne pouvez pas me faire grand mal désormais.

Il sort.

NICCOLINI : Vos voix, messieurs! *(Il déplie les billets jetés dans un bonnet.)* Il y a unanimité. Le courrier est-il parti pour Trebbio?
CORSI : Oui, Excellence, Côme sera ici dans la matinée de demain**, à moins qu'il ne refuse.**
VETTORI : Pourquoi refuserait-il?
NICCOLINI : Ah! mon Dieu! s'il allait refuser, que deviendrions-nous? Quinze lieues à faire d'ici à Trebbio pour trouver Côme, et autant pour revenir, ce serait une journée de perdue. Nous aurions dû choisir quelqu'un qui fut plus près de nous.
VETTORI : Que voulez-vous? — notre vote est fait, et il est probable qu'il acceptera. — Tout cela est étourdissant.

Ils sortent.

escribir a Cosme de Médicis.
RUCCELLAI.—¿Sin consultarnos?
SIRE MAURICIO.—Los comandantes militares de Pisa, Arezzo y Pistoia están informados. La ciudadela está alertada y su guarnición en pie de guerra. Se ha pedido al papa que esté presente en la coronación del nuevo duque. En cuanto a Lorenzo de Médicis, han salido diez hombres en su busca.
RUCCELLAI.—Que vuestro cardenal se proclame duque de una vez: así acabaremos antes.
SIRE MAURICIO.—Se me ha ordenado que votéis inmediatamente la elección de Cosme de Médicis como sucesor, a título de gobernador, de la República de Florencia.
SIRE MAURICIO.—Vuestras opiniones, señores.
RUCCELLAI.—La República no necesita ni príncipes, ni duques, ni señores. Esta es mi opinión.
SIRE MAURICIO.—Vuestra opinión no es más que un voto.
RUCCELLAI.—Me lavo las manos, señores.
SIRE MAURICIO.—Por Dios, Ruccellai. Vuestros votos, señores.
(De dos bolsas con bolas blancas y negras, los miembros del Consejo de los Ocho cogerán una bola que depositaran en una gorra que pasará a* SIRE MAURICIO.*)
Siete bolas blancas. ¿Ha salido ya el correo para Trebbio.
CORSI.—Si, excelencia. Cosme estará aquí mañana por la mañana.
(Se va.)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.3.3. *Acte I, scène II/ scène V* y Acto primero, escena segunda (Tabla 12)

TEXTO ORIGEN	TEXTO META C
Une rue. — Le point du jour. *Plusieurs masques sortent d'une maison illuminée;* UN MARCHAND DE SOIERIES *et* UN ORFEVRE *ouvrent leurs boutiques.* LE MARCHAND DE SOIERIES : Hé, hé, père Mondella, voilà bien du vent pour mes étoffes. *Il étale ses pièces de soie.* L'ORFÈVRE, *bâillant* : C'est à se casser la tête. Au diable leur noce! je n'ai pas fermé l'œil de la nuit. LE MARCHAND : Ni ma femme non plus, voisin; la chère âme s'est tournée et retournée comme une anguille. Ah! dame! quand on est jeune, on ne s'endort pas au bruit des violons. L'ORFÈVRE : Jeune! jeune! cela vous plaît à dire. On n'est pas jeune avec une barbe comme celle-là, et cependant Dieu sait si leur damnée de musique me donne envie de danser. DEUX ÉCOLIERS *passent.* PREMIER ÉCOLIER : Rien n'est plus amusant. On se glisse contre la porte au milieu des soldats, et on les voit descendre avec leurs habits de toutes les couleurs. Tiens, voilà la maison des Nasi. *(Il souffle dans ses doigts.)* Mon portefeuille me glace les mains. DEUXIÈME ÉCOLIER : Et on nous laissera approcher? PREMIER ÉCOLIER : En vertu de quoi est-ce qu'on nous en empêcherait? Nous sommes citoyens de Florence. Regarde tout ce monde autour de a porte; en voilà des chevaux, des pages et des livrées! Tout cela va et vient, il n'y a qu'à s'y connaître un peu; je suis capable de nommer toutes les personnes d'importance; on observe bien tous les costumes, et le soir on dit à l'atelier: J'ai une terrible envie de dormir, j'ai passé la nuit au bal chez le prince Aldobrandini, chez le comte Salviati; le prince était habillé de telle façon, la princesse de telle autre, et on ne ment pas. Viens, prend ma cape par derrière. *Ils se placent contre la porte de la maison.* L'ORFÈVRE : Entendez-vous les petits badauds? Je voudrais qu'un de mes apprentis fit un pareil métier. LE MARCHAND : Bon, bon, père Mondella, où le plaisir ne coûte rien, la jeunesse n'a rien à perdre. Tous ces grands yeux étonnés de ces petits polissons me réjouissent le cœur. — Voilà comme j'étais, humant l'air et cherchant les nouvelles. Il paraît que la Nasi est une belle gaillarde, et bien florentine, celle-là! Quelle tournure ont tous ces grands seigneurs! J'avoue que ces fêtes-là me font plaisir, à moi. On est dans son lit bien tranquille, avec un coin de ses rideaux retroussé; on regarde de temps en temps les lumières qui vont et viennent dans le palais; on attrape un petit air de danse sans rien payer, et on se dit: Hé, hé, ce sont mes étoffes qui dansent, mes belles étoffes du bon Dieu, sur le cher corps de tous ce braves et loyaux seigneurs. L'ORFÈVRE : Il en danse plus d'une qui n'est pas payée, voisin; ce sont celles-là qu'on arrose de vin et qu'on frotte sur les murailles avec le moins de regret. Que les grands seigneurs s'amusent, c'est tout simple — ils sont nés	*(Una plaza. De mañana. En un palacio acaba de terminar la fiesta de la noche anterior.)* *(Un* COMERCIANTE *y un* ORFEBRE *abren sus tiendas.)* COMERCIANTE.— ¡Buenos días, compadre! Que este aire mañanero abrillante tu plata como ventila mis telas. ORFEBRE.— *(Bostezando.)* Que sople fuerte. A ver si se me va el dolor de cabeza. No he pegado ojo en toda la noche ¡Maldita boda! *(Pasan* DOS ESTUDIANTES*)* ESTUDIANTE 1.º.— ¡Es alucinante! Te cuelas, entre los soldados, hasta la puerta y ves pasar las máscaras. *(Se sopla los dedos.)* ESTUDIANTE 2.º.— ¿Nos dejarán? ESTUDIANTE 1.º.— ¿Quién nos lo va a prohibir? Somos ciudadanos de Florencia. ESTUDIANTE 3.º.— ¡Fíjate en toda esa gente! Soy capaz de nombrar a todos los importantes. Se miran bien todos los trajes y por la tarde se dice en la escuela: ESTUDIANTE 3.º.— "Me caigo de sueño. He pasado la noche en el baile del príncipe Aldobrandini; él iba vestido con tal traje, la princesa con tal

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pour cela. Mais il y a des amusements de plusieurs sortes, entendez-vous?
LE MARCHAND : Oui, oui, comme la danse, le cheval, le jeu de paume et tant d'autres. Qu'entendez-vous vous-même, père Mondella?
L'ORFÈVRE : Cela suffit — je me comprends. — C'est-à-dire que les murailles de tous ces palais-là n'ont jamais mieux prouvé leur solidité. Il leur fallait moins de force pour défendre les aïeux de l'eau du ciel, qu'il ne leur en faut pour soutenir les fils quand ils ont trop pris de leur vin.
LE MARCHAND : Un verre de vin est de bon conseil, père Mondella. Entrez donc dans ma boutique, que je vous montre une pièce de velours.
L'ORFÈVRE : Oui, de bon conseil et de bonne mine, voisin; un bon verre de vin vieux a une bonne mine au bout d'un bras qui a sué pour le gagner; on le soulève gaiement d'un petit coup, et il s'en va donner du courage au cœur de l'honnête homme qui travaille pour sa famille. Mais ce sont des tonneaux sans vergogne, que tous ces godelureaux de la cour. À qui fait-on plaisir en s'abrutissant jusqu'à la bête féroce? À personne, pas même à soi, et à Dieu encore moins.
LE MARCHAND : Le carnaval a été rude, il faut l'avouer; et leur maudit ballon m'a gâté la marchandise pour une cinquantaine de florins. Dieu merci! les Strozzi l'on payée.
L'OFÈVRE : Les Strozzi! Que le ciel confonde ceux qui ont osé porter la main sur leur neveu! Le plus brave homme de Florence, c'est Philippe Strozzi.
LE MARCHAND : Cela n'empêche pas Pierre Strozzi d'avoir traîné son maudit ballon sur ma boutique, et de m'avoir fait trois grandes taches dans une aune de velours brodé. À propos, père Mondella, nous verrons-nous à Montolivet?
L'ORFÈVRE : Ce n'est pas mon métier de suivre les foires; j'irai cependant à Montolivet par piété. C'est un saint pèlerinage, voisin, et qui rement tous les péchés.
LE MARCHAND : Et qui est tout à fait vénérable, voisin, et qui fait gagner les marchands plus que tous les autres jours de l'année. C'est plaisir de voir ces bonnes dames, sortant de la messe, manier, examiner toutes les étoffes. Que Dieu conserve Son Altesse! La cour est une belle chose.
L'ORFÈVRE : La cour! Le peuple la porte sur le dos, voyez-vous! Florence était encore (il n'y a pas longtemps de cela) une bonne maison bien bâtie; tous ces grands palais, qui sont les logements de nos grandes familles, en étaient les colonnes. Il n'y en avait pas une, de toutes ces colonnes, qui dépassât les autres d'un pouce; elles soutenaient à elles toutes une vieille voûte bien cimentée, et nous nous promenions là-dessous sans crainte d'une pierre sur la tête. Mais il y a de par le monde deux architectes malavisés qui ont gâté l'affaire; je vous le dis en confidence, c'est le pape et l'empereur Charles. L'empereur a commencé par entrer par une assez bonne brèche dans la susdite maison. Après quoi, ils ont jugé à propos de prendre une des colonnes dont je vous parle, à savoir celle de la famille des Médicis et d'en faire un clocher, lequel clocher a poussé comme un champignon de malheur dans l'espace d'une nuit. Et puis, savez-vous, voisin! comme l'édifice branlait au vent, attendu qu'il avait la tête trop lourde et une jambe de moins, on a remplacé le pilier devenu clocher par un gros pâté informe fait de boue et de crachat, et on a appelé cela la citadelle. Les Allemands se sont installés dans ce maudit trou, comme des rats dans un fromage, et il est bon de savoir que, tout en jouant aux dés et en buvant leur vin aigrelet, ils ont l'œil sur nous autres. Les familles florentines ont beau crier, le peuple et les marchands on beau dire, les Médicis gouvernent au moyen de leur garnison; ils nous dévorent comme une excroissance vénéneuse dévore un estomac malade. C'est en vertu des hallebardes qui se promènent sur la plateforme qu'un bâtard, une moitié de Médicis, un butor que le ciel avait fait pour être garçon boucher ou valet de charrue, couche dans le lit de nos filles, boit nos

otro...". Y no mientes.
COMERCIANTE.—¡Qué buen aspecto tienen todos esos gran señores! Confieso que estas fiestas me hacen feliz. Uno está en la cama tan tranquilo y escucha, gratis, la música del baile y se dice: "¡Bien, bien! son mis telas las que bailan, mis bellas telas sobre los queridos cuerpos de todos esos valientes y leales señores."
ORFEBRE.—¿Cuántos vestidos estarán sin pagar, vecino?
COMERCIANTE.—Compadre, no me amargues la fiesta.
(Pasa un BURGUÉS *con su* MUJER*.)*
MUJER.—¡Mira, todavía dura el baile! Fíjate en todas esas luces.
BURGUÉS.—Hacer del día noche y de la noche día es un medio para no ver a la gente honrada.
MUJER.—A fé que son un bello invento las alabardas a las puertas de una boda.
ORFEBRE.—¡Así se divierten los grandes señores!
COMERCIANTE.—Hay que reconocer que el carnaval ha sido brutal. Esa monstruosa pelota que arrastran por las calles derribando gentes y escaparates me ha costado, en género, más de cincuenta florines. Gracias a Dios, los Strozzi lo han pagado.
ORFEBRE.—¡Los Strozzi! Felipe Strozzi

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

bouteilles, casse nos vitres, et encore le paye-t-on pour cela.
LE MARCHAND : Peste! comme vous y allez! Vous avez l'aire de savoir tout cela par cœur; il ne ferait pas bon dire cela dans toutes les oreilles, voisin Mondella.
L'ORFÈVRE : Et quand on me bannirait comme tant d'autres! On vit à Rome aussi bien qu'ici. Que le diable emporte la noce, ceux qui y dansent et ceux qui la font!

***Il rentre. Le marchand se mêle aux curieux. Passe* UN BOUGEOIS *avec* SA FEMME.**

LA FEMME : Guillaume Martelli est un bel homme, et riche. C'est un bonheur pour Nicolo Nasi d'avoir un gendre comme celui-là. Tiens, le bal dure encore. — Regarde donc toutes ces lumières.
LE BOURGEOIS : Et nous, notre fille, quand la marierons-nous?
LA FEMME : Comme tout est illuminé! danser encore à l'heure qu'il est, c'est là une jolie fête. — On dit que le duc y est.
LE BOURGEOIS : Faire du jour la nuit et de la nuit le jour, c'est un moyen commode de ne pas voir les honnêtes gens. Une belle invention, ma foi, que des hallebardes à la porte d'une noce! Que le bon Dieu protège la ville! Il en sort tous les jours de nouveaux, de ces chiens d'Allemands, de leur damnée forteresse.
LA FEMME : Regarde donc le joli masque. Ah! la belle robe! Hélas! tout cela coûte très cher, et nous sommes bien pauvres à la maison.

Ils sortent.

UN SOLDAT, *au marchand* : Gare, canaille! laisse passer les chevaux!
LE MARCHAND : Canaille toi-même, Allemand du diable!

Le soldat lui frappe de sa pique.

LE MARCHAND, *se retirant* : Voilà comme on suit la capitulation! Ces gredins-là maltraitent les citoyens.

Il rentre chez lui.

L'ÉCOLIER, *à son camarade* : Vois-tu celui-là qui ôte son masque? C'est Palla Ruccellaï. Un fier luron! Ce petit-là, à côté de lui, c'est Thomas Strozzi, Masaccio, comme on dit.
UN PAGE, *en criant* : Le cheval de Son Altesse!
LE SECOND ÉCOLIER : Allons-nous-en, voilà le duc qui sort.
LE PREMIER ÉCOLIER : Crois-tu pas qu'il va te manger?

La foule augmente à la porte.

L'ÉCOLIER : Celui-là, c'est Nicolini; celui-là, c'est le provéditeur.

LE DUC *sort, vêtu en religieuse, avec* JULIEN SALVIATI, *habillé de Même, tous deux masqués.*

LE DUC, *montant à cheval* : Viens-tu, Julien?
SALVIATI : Non, Altesse, pas encore.

Il lui parle à l'oreille.

LE DUC : Bien, bien, ferme!

es el mejor hombre de Florencia.
ESTUDIANTE 2.º.—¡Vámonos, va a salir el Duque!
ESTUDIANTE 1.º.—¿Tienes miedo a que te coma?
(Sale el DUQUE*)*
(El DUQUE *montado a caballo,* SALVIATI *le habla al oído.)*
DUQUE.—¡Salviatti!
SALVIATTI.—Es bella como un demonio. Dejadme hacer a mí, si es que mi mujer me lo permite. *(Vuelve al baile.)*
COMERCIANTE.—¡Que Dios conserve a Su Alteza! *(Al* ORFEBRE.*)* ¡Qué gran cosa es la corte!
ORFEBRE.—¡La corte! Creedme, es el pueblo el que la sostiene sobre sus espaldas. Si yo fuese un gran artista amaría a los príncipes, porque sólo ellos pueden encargar los grandes trabajos; los genios no tienen patria. Yo, sí, por eso me limito a hacer cálices para el Papa y empuñaduras de espada para Carlos Quinto.
COMERCIANTE.—Compadre, eres de la vieja sangre florentina: el odio a la tiranía hace temblar tus dedos en el fondo de tu taller. Gracias a las alabardas extranjeras, un bastardo, un medio Médicis, un cernícalo que el cielo había destinado a ayudante de matarife, se acuesta en las casas de nuestras hijas, se bebe nuestro vino, rompe

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SALVIATI : Elle est belle comme un démon. — Laissez-moi faire! Si je peux me débarrasser de ma femme!...

Il rentre dans le bal.

LE DUC : Tu es gris, Salviati. Le diable m'emporte, tu vas de travers.

Il part avec sa suite.

L'ÉCOLIER : Maintenant que voilà le duc parti, il n'en a pas pour longtemps.

Les masques sortent de tous côtés.

LE SECOND ÉCOLIER : Rose, vert, bleu, j'en ai plein les yeux; la tête me tourne.
UN BOURGEOIS : Il parait que le souper a duré longtemps. En voilà deux qui ne peuvent plus se tenir.

LE PROVÉDITEUR *monte à cheval; une bouteille cassée lui tombe sur l'épaule.*

LE PROVÉDITEUR : Eh, ventrebleu! quel l'assommeur, ici?
UN MASQUE : Eh! ne le voyez-vous pas, seigneur Corsini? Tenez, regardez à la fenêtre; c'est Lorenzo, avec sa robe de nonne.
LE PROVÉDITEUR : Lorenzaccio, le diable soit de toi! Tu as blessé mon cheval. *(La fenêtre se ferme.)* Peste soit de l'ivrogne et de ses fardes silencieuses! Un gredin qui n'a pas souri trois fois dans sa vie, et qui passe le temps à des espièglerie d'écolier en vacances!

Il part.

LOUISE STROZZI *sort de la maison, accompagnée de Julien Salviati; il lui tient l'étrier. Elle monte à cheval; un écuyer et une gouvernante la suivent.*

JULIEN : La jolie jambe, chère fille! Tu es un rayon de soleil, et tu as brûlé la moelle de mes os.
LOUISE : Seigneur, ce n'est pas là le langage d'un cavalier.
JULIEN : Quels yeux tu as, mon cher cœur! Quelle belle épaule à essuyer, tout humide et si fraîche! Que faut-il te donner pour être ta camériste cette nuit? Le joli pied à déchausser!
LOUISE : Lâche mon pied, Salviati.
JULIEN : Non, par le corps de Bacchus! jusqu'à ce que tu m'aies dit quand nous coucherons ensemble.

Louise frappe son cheval et part au galop.

Devant l'église de Saint-Miniato, à Montolivet. La foule sort de l'église.

UNE FEMME, *à sa voisine :* Retournez-vous ce soir à Florence ?
LA VOISINE : Je ne reste jamais plus d'une heure ici, et je n'y viens jamais qu'un seul vendredi; je ne suis pas assez riche pour m'arrêter à la foire. Ce n'est pour moi qu'une affaire de dévotion, et que cela suffise pour mon salut, c'est tout ce qu'il me faut.
UNE DAME DE LA COUR, *à une autre* : Comme il a bien prêché ! c'est le confesseur de ma fille. (*Elle s'approche d'une boutique*) Blanc et or, cela fait bien le soir; mais le jour, le moyen d'être propre avec cela!

nuestras ventanas y encima le pagamos por ello.
COMERCIANTE.—Amigo, no deberías cantar tan alto estas melodías.
ORFEBRE.—¡Qué me importa que me destierren como a tantos otros! ¡Que el diablo se lleve la boda, a los que bailan y a los que se divierten!
(Pasa un* OFICIAL *alemán.)
OFICIAL.—Aparta, unas damas quieren sentarse.
(Entran* DOS DAMAS *de la corte y se sientan.)
DAMA 1.ª.—¿Este encaje es veneciano?
DAMA 2.ª.—Es precioso.
COMERCIANTE.—Auténtico veneciano, señorías. ¿Queréis que os corte algunas varas?
DAMA 1.ª.—Como quieras. Mira lo que hace Julián Salviati.
OFICIAL.—Va y viene toda la noche, alrededor de Luisa Strozzi.
DAMA 2.ª.—¡Le gustan las empresas difíciles! (Ríen.) Enseñadme algunas medias de seda.
OFICIAL.—No las habrá lo bastante pequeñas para vos.
DAMA 1.ª.—¡Callaos! No decís más que tonterías. Recoged los encajes. *(Al* COMERCIANTE.*)* Pasad a cobrarlos por palacio.
COMERCIANTE.—¡Señorías!
(Las* DAMAS *se van.)
ESTUDIANTE 1.º.—*(A*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LE MARCHAND *et* **L'ORFÈVRE** *devant leurs boutiques, avec quelques cavaliers.*

L'ORFÈRVRE : La citadelle! voilà ce que le peuple ne souffrira jamais. Voir tout d'un coup s'élever sur la ville cette nouvelle tour de Babel, au milieu du plus maudit baragouin! les Allemands ne pousseront jamais à Florence, et pour les y greffer, il faudra un vigoureux lien.
LE MARCHAND : Voyez, mesdames; que vos seigneuries acceptent un tabouret sous mon auvent.
UN CAVALIER : Tu es du vieux sang florentin, père Mondella; la haine de la tyrannie fait encore trembler tes doigts sur tes ciselures précieuses, au fond de ton cabinet de travail.
L'ORFÈVRE : C'est vrai, Excellence. Si j'étais un grand artiste, j'aimerais les princes, parce qu'eux seuls peuvent faire entreprendre de grands travaux. Les grands artistes n'ont pas de patrie. Moi, je fais des saints ciboires et des poignées d'épée.
UN AUTRE CAVALIER : À propos d'artiste, ne voyez-vous pas dans ce petit cabaret ce grand gaillard qui gesticule devant les badauds? Il frappe son verre sur la table; si je ne me trompe, c'est ce hâbleur de Cellini.
LE PREMIER CAVALIER : Allons-y donc, et entrons; avec un verre de vin dans la tête, il est curieux à entendre, et probablement quelque bonne historie est en train.

Ils sortent.
DEUX BOURGEOIS *s'assoient.*

PREMIER BOURGEOIS: Il y a eu une émeute à Florence?
DEUXIÈME BOURGEOIS : Presque rien. — Quelques pauvres jeunes gens ont été tués sur le Vieux-Marché.
PREMIER BOURGEOIS : Quelle pitié pour les familles!
DEUXIÈME BOURGEOIS : Voilà des malheurs inévitables. Que voulez-vous que fasse la jeunesse sous un gouvernement comme le nôtre? On vient crier à son de trompe que César est à Bologne, et les badauds répètent: "César est à Bologne", en clignant des yeux d'un air d'importance, sans réfléchir à ce qu'on y fait. Le jour suivant, ils sont plus heureux encore d'apprendre et de répéter: "Le pape est à Bologne avec César." Que 'ensuit-il? Une réjouissance publique. Ils n'en voient pas davantage; et puis un beau matin ils se réveillent tout endormis des fumées du vin impérial, et ils voient une figure sinistre à la grande fenêtre du palais des Pazzi. Ils demandent quel est ce personnage, et on leur répond que c'est leur roi. Le pape et l'empereur sont accouchés d'un bâtard qui a le droit de vie et de mort sur nos enfants, et qui ne pourrait pas nommer sa mère.
L'ORFÈVRE, *s'approchant* **: Vous parlez en patriote, ami; je vous conseille de prendre garde à ce flandrin.**

Passe **UN OFFICIER** *allemand.*

L'OFFICIER : Ôtez-vous de là, messieurs; des dames veulent s'assoir.

DEUX DAMES *de la cour entrent et s'assoient.*

PREMIÈRE DAME : Cela est de Venise?
LE MARCHAND : Oui, magnifique Seigneurie; vous en lèverai-je quelques aunes?
PERMIÈRE DAME : Si tu veux. J'ai cru voir passer Julien Salviati.
L'OFFICIER : Il va et vient à la porte de l'église; c'est un galant.

ESTUDIANTE 3.º*.)* ¿Ves a ese que se quita el antifaz? Es Palla Ruccellai. El juerguista más grande del Imperio.
ESTUDIANTE 3.º.—A su lado está Pedro Strozzi.
ESTUDIANTE 1.º.—Y ahora sale la bella hermana de Pedro, Luisa Strozzi, con Salviati, el que iba antes con el Duque.
(Ayudada por* SALVIATI, *que le sujeta el estribo,* LUISA (STROZZI *monta en su caballo.)
SALVIATI.—¡Bonita pierna, querida Luisa!
LUISA.—Ese no es el lenguaje de un caballero.
SALVIATI.—Eres un rayo de sol que ha quemado hasta la médula de mis huesos.
LUISA.—¡Señor!
SALVIATI.—¡Cómo quisiera descalzar este bello pie!
LUISA.—¡Dejad mi pie, Salviati!
UNA MÁSCARA.—(*A* **SALVIATI) La habéis enojado, Salviati.**
SALVIATI.—Enojo de niña y rocío de mañana...
UNA MÁSCARA.—*(A* **PEDRO STROZZI** *que está cerca.)* **La pequeña Strozzi se ha ido más roja que las brasas.**
PEDRO.—¡Qué decís bufón!
UNA MÁSCARA.—Lo que oís. Después de discutir con Salviati, Luisa Strozzi marchó tan colorada como una amapola.
PEDRO.— *(Acercándose a* **SALVIATI***.)* **¿Qué**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DEUXIÈME DAME : C'est un insolent. Montrez-moi des bas de soie.
L'OFFICIER : Il n'y en aura pas d'assez petits pour vous.
PREMIÈRE DAME : Laissez donc, vous ne savez que dire. Puisque vous voyez Julien, allez lui dire que j'ai à lui parler.
L'OFFICIER : J'y vais et je le ramène.

Il sort.

PREMIÈRE DAME : Il est bête à faire plaisir, ton officier; que peux-tu faire de cela?
DEUXIÈME DAME : Tu sauras qu'il n'y a rien de mieux que cet homme-là.

Elles s'éloignent.
Entre LE PRIEUR *de Capoue.*

LE PRIEUR : Donnez-moi un verre de limonade, brave homme.

Il s'assoit.

UN DES BOURGEOIS : Voilà le prieur de Capoue; c'est là un patriote!

Les deux bourgeois se rassoient.

LE PRIEUR : Vous venez de l'église, messieurs? que dites-vous du sermon?
LE BOURGEOIS : Il était beau, seigneur prieur.
DEUXIÈMEN BOURGEOIS, *à l'orfèvre* : Cette noblesse des Strozzi est chère au peuple, parce qu'elle n'est pas fière. N'est-il pas agréable de voir un grand seigneur adresser librement la parole à ses voisins d'une manière affable? Tout cela fait plus qu'on ne pense.
LE PRIEUR : S'il faut parler franchement, j'ai trouvé le sermon trop beau. J'ai prêché quelques fois, et je n'ai jamais tiré grande gloire du tremblement de vitres. Mais une petite larme sur la joue d'un brave homme m'a toujours été d'un grand prix.

Entre SALVIATI.

SALVIATI : On m'a dit qu'il y avait ici des femmes qui me demandaient tout à l'heure. Mais je ne vois de robe ici que la vôtre, Prieur. Est-ce que je me trompe?
LE MARCHAND : Excellence, on ne vous a pas trompé. Elles se sont éloignées; mais je pense qu'elles vont revenir. Voilà dix aunes d'étoffe et quatre paires de bas pour elles.
SALVIATI, *s'asseyant* : Voilà une jolie femme qui passe. — Où diable l'ai-je donc vu? — Ah! parbleu, c'est dans mon lit.
LE PRIEUR, *au bourgeois* : Je crois avoir vu votre signature sur une lettre adressée au duc.
LE BOURGEOIS : Je le dis tout haut. C'est la supplique adressée par les bannis.
LE PRIEUR : En avez-vous dans votre famille?
LE BOURGEOIS : Deux, Excellence, mon père et mon oncle. Il n'y a plus que moi d'homme à la maison.
LE DEUXIÈ,E BOURGEOIS, *à l'orfèvre* : Comme ce Salviati a une méchante langue!
L'ORFÈVRE : Cela n'est pas étonnant; un homme à moitié ruiné, vivant des générosités de ces Médicis, et marié comme il l'est à une femme déshonorée partout! Il voudrait qu'on dit de toutes les femmes ce qu'on dit de la sienne.
SALVIATI : N'est-ce pas Louise Strozzi qui passe sur ce tertre?

pasa con Luisa Strozzi?
SALVIATI.—Que tiene una buena pierna, y nos vamos a acostar muy pronto.
PEDRO.—Vas a tragarte ahora mismo esas palabras, fantoche Salviati.
SALVIATI.—Señor, ella me lo ha dicho. Yo le tenía el estribo, sin pensar en nada; no sé por qué distracción le tomé la pierna, y así vino todo.
PEDRO.—Julián Salviati, supongo que sabes que Luisa es mi hermana.
SALVIATI.—Lo sé muy bien, Pedro Strozzi. Todas las mujeres están hechas para acostarse con los hombres, y tu hermana bien puede acostarse conmigo, si lo desea tanto como yo.
(Se ha concentrado la atención de todos en PEDRO *y* SALVIATI, *que es arropado por soldados alemanes.)*
PEDRO.—¡Salviati, tú y yo nos vamos a ver las caras. *(Se va.)*
SALVIATI.—Toda la virtud de Florencia se ha refugiado en la casa de los Strozzi. *(Ríe.)*

UNIVERSIDAD DE MALAGA

LE MARCHAND : Elle-même, Seigneurie. Peu de dames de notre noblesse me sont inconnues. Si je ne me trompe, elle donne la main à sa sœur cadette. **SALVIATI : J'ai rencontré cette Louise la nuit dernière au bal des Nasi. Elle a, ma foi, une jolie jambe, et nous devons coucher ensemble au premier jour.** **PRIEUR, *se retournant* : Comment l'entendez-vous?**	

2.3.4. *Acte V, scène V* y Acto segundo, escena décima (Tabla 13)

TEXTO ORIGINAL	TEXTO META C
Une place. — Florence. **L'ORFÈVRE *et* LE MARCHAND DE SOIE, *assis.*** **LE MARCHAND : Observez bien ce que je dis, faites attention à mes paroles. Le feu duc Alexandre a été tué l'an 1536, qui est bien l'année où nous sommes — suivez-moi toujours. Il a donc été tué l'an 1536, voilà qui est fait. Il avait vingt-six ans; remarquez-vous cela? Mais ce n'est encore rien; il avait donc vingt-six ans, non. Il est mort le 6 du mois; ah! ah! saviez-vous ceci? N'est-ce pas justement le 6 qu'il est mort? Écoutez maintenant. Il est mort à six heures de la nuit. Qu'en pensez-vous, père Mondella? Voilà l'extraordinaire, ou je ne m'y connais pas. Il est donc mort à six heures de la nuit. Paix! ne dites rien encore. Il avait six blessures. Eh bien! cela vous frappe-t-il à présent? Il avait six blessures, à six heures de la nuit, le 6 du mois, à l'âge de vingt-six ans, l'an 1536. Maintenant, un seul mot. — Il avait régné six ans.** **L'ORFÈVRE : Quel galimatias me faites-vous là, voisin!** **LE MARCHAND : Comment! comment! vous êtes donc absolument incapable de calculer? vous ne voyez pas ce qui résulte de ces combinaisons surnaturelles que j'ai l'honneur de vous expliquer?** **L'ORFÈVRE : Non, en vérité, je ne vois pas qu'il en résulte.** **LE MARCHAND : Vous ne le voyez pas? Est-ce possible, voisin que vous ne le voyez pas?** **L'ORFEVRE : Je ne vois pas qu'il en résulte la moindre de choses. — À quoi cela peut-il nous être utile?** **LE MARCHAND : Il en résulte que six Six ont concouru à la mort d'Alexandre. Chut! ne répétez pas ceci comme venant de moi. Vous savez que je passe pour un homme sage et circonspect; ne me faites point de tort, au nom de tous les saints! La chose est plus grave qu'on ne pense, je vous le dis comme à un ami.** **L'ORFÈVRE : Allez vous promener! je suis un homme vieux, mais pas encore une vieille femme. Le Côme arrive aujourd'hui, voilà ce qui résulte le plus clairement de notre affaire; il nous est poussé un beau dévideur de paroles dans votre nuit des six Six. Ah! mort de ma vie! cela ne fait-il pas honte? Mes ouvriers, voisin, les derniers de mes ouvriers, frappaient avec leurs instruments sur les tables, en voyant passer les Huit, et ils leur criaient : "Si vous ne savez ni ne pouvez agir, appelez nous, qui agirons."** LE MARCHAND : Il n'y pas que le vôtres qui aient crié; c'est un vacarme de paroles dans la ville, comme je n'en ai jamais entendu, même par ouï-dire. L'ORFÈVRE : Les uns courent après les soldats, les autres après le vin qu'on distribue, et ils s'en remplissent la bouche et la cervelle, afin de perdre le peu de sens commun et de bonnes paroles qui pourraient leur rester. **LE MARCHAND : Il y en a qui voulaient rétablir le Conseil, et élire librement un gonfalonier, comme jadis.** L'ORFÈVRE : Il y en a qui voulaient, comme vous dites, mais il n'y en a pas qui aient agi. Tout vieux que je suis, j'ai été au Marché-Neuf, moi, et j'ai reçu dans la jambe un bon coup de hallebarde. Pas une âme n'est venue à mon secours. Les	***(Plaza de Florencia.)*** ***(*ORFEBRE *y* COMERCIANTE.*)*** **ORFEBRE.—Mis obreros, vecino, los últimos de mis obreros golpeaban con sus herramientas en las mesas al ver pasar a los Ochos y les gritaban: "Si no sabéis ni poder hacer nada, llamadnos, que nosotros haremos algo".** COMERCIANTE.—No son sólo vuestros obreros los que han gritado. Hay un alboroto en la ciudad como nunca se ha visto. ORFEBRE.—Unos corren tras los soldados y otros tras el vino que regalan. Se llenan de alcohol la barriga y la cabeza y así pierden el poco sentido común que tenían y los buenos modales que les quedaban. **COMERCIANTE.—Había quien proponía restaurar el viejo Consejo y elegir un presidente como antiguamente.** ORFEBRE.—

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

étudiant seuls se sont montrés.
LE MARCHAND : Je le crois bien. Savez-vous ce qu'on dit, voisin? **On dit que le provéditeur, Roberto Corsini, est allé hier soir à l'assemblée de républicains, au palais Salviati.**
L'ORFÈVRE : Rien n'est plus vrai. Il a offert de livrer la forteresse aux amis de la liberté, avec les provisions, les clefs et tout le reste.
LES MARCHAND : Et il l'a fait, voisin? est-ce qu'il l'a fait? c'est une trahison de haute justice.
L'ORFÈVRE : Ah bien oui! on a braillé, bu du vin sucré, et cassé des carreaux; mais la proposition de ce brave homme n'a seulement pas été écoutée. Comme on n'osait pas faire ce qu'il voulait, on a dit qu'on doutait de lui, et qu'on le soupçonnait de fausseté dans ses offres. **Mille millions de diables! que j'enrage! Tenez, voilà les courriers de Trebbio qui arrivent; Côme n'est pas loin d'ici. Bon soir, voisin, le sang me démange! il faut que j'aille au palais.**

Il sort.

LE MARCHAND : Attendez donc, voisin; je vais avec vous.

***Il sort. Entre* UN PRÉCEPTEUR *avec* LE PETIT SALVIATI *et un* AUTRE *avec* LE PETIT STROZZI.**

LE PREMIER PRÉCEPTEUR : *Sapientissime doctor*, comment se porte Votre Seigneurie? Le trésor de votre précieuse santé est-il dans une assiette régulière, et votre équilibre se maintient-il convenable, par ces tempêtes où nous voilà?
LE DEUXIÈME PRÉCEPTEUR : C'est chose grave, seigneur docteur, qu'une rencontre aussi érudite et aussi fleurie que la vôtre, sur cette terre soucieuse et lézardée. Souffrez que je presse cette main gigantesque, d'où sont sortis les chefs-d'œuvre de notre langue. Avouez-le, vous avez fait depuis peu un sonnet.
LE PETIT SALVIATI : Canaille de Strozzi que tu es!
LE PETIT STROZZI : Ton père a été rossé, Salviati.
LE PREMIER PRÉCEPTEUR : Ce pauvre ébat de notre muse serait-il allé jusqu'à vous, qui êtes homme d'art si consciencieux, si large et si austère? Des yeux comme les vôtres, qui remuent des horizons si dentelés, si phosphorescents, auraient-ils consenti à s'occuper des fumées peut-être bizarres et osées d'une imagination chatoyante?
LE DEUXIÈME PRÉCEPTEUR : Oh! si vous aimez l'art, et si vous nous aimez, dites-nous, de grâce, votre sonnet. La ville ne s'occupe que de votre sonnet.
LE PREMIER PRÉCEPTEUR : Vous serez peut-être étonné que moi, qui ai commencé par chanter la monarchie en quelque sorte, je semble cette fois chanter la république.
LE PETIT SALVIATI : Ne me donne pas de coups de pied, Strozzi.
LE PETIT STROZZI : Tiens, chien de Salviati, en voilà encore deux.
LE PREMIER PRECEPTEUR : Voici les vers :
Chantons la Liberté, qui refleurit plus âpre…

LE PETIT SALVIATI : Faites donc finir de gamin-là, monsieur; c'est un coupe-jarret. Tous les Strozzi sont des coupe-jarrets.
LE DEUXIÈME PRÉCEPTEUR : Allons, petit, tiens-toi tranquille.
LE PETIT STROZZI : Tu y reviens en sournois? Tiens, canaille, porte cela à ton père, et dis-lui qu'il le mette avec l'estafilade qu'il a reçue de Pierre Strozzi, empoisonneur que tu es! Vous êtes tous des empoisonneurs.
LE PREMIER PRÉCEPTEUR : Veux-tu te taire, polisson!

Il le frappe

LE PETIT STROZZI : Aye, aye! Il m'a frappé.

Proponen, pero nadie actúa. A pesar de lo viejo que soy, he estado gritando en el Mercado Nuevo y me dieron un buen alabardazo en la pierna. Nadie acudió en mi ayuda. Sólo los estudiantes.
COMERCIANTE.—Os creo. ¿Habéis oído lo de Corsini? **Al parecer, el astuto mastín de la ciudadela estuvo anoche reunido con los republicanos, con Ruccellai y compañía.**
ORFEBRE.—Y es cierto. Les ofreció entregarles la ratonera con los alemanes dentro.
COMERCIANTE.—¿Y lo ha hecho? ¿Es que acaso lo ha hecho, vecino? Es un traidor.
ORFEBRE.—Ni siquiera le escucharon. Como no tienen lo que hay que tener para aceptar la oferta, ahora dicen que desconfían de él y que lo ofrecimientos son falsos. **¡Mierda! ¡Estoy furioso, vecino! ¡Estoy furioso! Mirad, ahí llegan los correos de Trebbio. El nuevo tirano no debe estar lejos. ¡Cosme de Médicis!**
COMERCIANTE.—¿Le matarán o morirá de viejo?
ORVEBRE.—¿Y a nosotros qué más nos va a dar, vecino?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LE PREMIER PRÉCEPTEUR : **Chantons la Liberté, qui refleurit plus âpre,** **Sous des soleils plus mûrs et des cieux plus vermeils.** **LE PETIT STROZZI : Aye! Aye! Il m'a écorché l'oreille.** **LE DEUXIÈME PRÉCEPTEUR : Vous avez frappé trop fort, mon ami.** ***Le petit Strozzi rosse le petit Salviati.*** **LE PREMIER PRÉCEPTEUR : Eh bien! qu'est-ce à dire?** **LE DEUXIÈME PRÉCEPTEUR : Continuez, je vous en supplie.** **LE PREMIER PRÉCEPTEUR : Avec plaisir, mais ces enfants ne cessent de se battre.** ***Les enfants sortent en se battant. Ils les suivent.***	

2.3.5. Paratexto TO [*Acte V*, *scène VI* (Édition de 1834)] y Acto segundo, escena octava (Tabla 14)

TEXTO ORIGINAL	TEXTO META C
Florence. Une rue. *Entrent* DES ÉTUDIANTS *et* DES SOLDATS. UN ÉTUDIANT : Puisque les grands seigneurs **n'ont que des langues, ayons des bras. Holà, les boules! les boules! citoyens de Florence, ne laissons pas élire un duc sans voter.** **UN SOLDAT : Vous n'aurez pas des boules; retirez-vous.** L'ÉTUDIANT : Citoyens, venez ici; on méconnait vos droits, on insulte le peuple. ***Un grand tumulte.*** **LES SOLDATS : Gare! retirez-vous.** **UN AUTRE ÉTUDIANT : Nous voulons mourir pour nos droits.** **UN SOLDAT : Meurs donc.** ***Il le frappe.*** **L'ÉTUDIANT : Venge-moi, Ruberto, et console ma mère.** ***Il meurt.*** ***Les étudiants attaquent les soldats; ils sortent en se battant.***	*(Una calle de Florencia.)* *(Entran* ESTUDIANTES *y* SOLDADOS*)* ESTUDIANTE 1.º.—Si los grandes señores de **Florencia no tienen más que lengua y miedo, nosotros tenemos coraje y brazos.** ESTUDIANTE 2.º.—**¡No queremos más duques impuestos por las largas manos de los emperadores!** ESTUDIANTE 1.º. —**¡Largas manos de ladrón, manchadas de sangre!** **ESTUDIANTE 3.º..—¡Queremos saber a quién se vota!** **ESTUDIANTE 2.º. —¡Queremos votar!** ESTUDIANTE 2.º.—¡Ciudadanos, se niegan vuestros derechos y se insulta al pueblo! ***(Griterío.)*** **OFICIAL.—¡Disolveos! ¡Largaos de aquí!** **ESTUDIANTE 1.º.—¡Si hay que morir por nuestros derechos, moriremos!** **SOLDADO.—¡Disolveos! ¡Largaos de aquí!** ***(Los soldados se llevan por delante a los Estudiantes.)***

2.3.6. *Acte V*, *scène VII* y Acto segundo, escena decimotercera (Tabla 15)

TEXTO ORIGINAL	TEXTO META C

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Florence. — La grande place; des tribunes sont remplies de monde. *Des gens du peuple accourent de tous côtés.* Vive Médicis! Il est duc, duc! Il est duc. **LES SOLDATS : Gare, canaille!** **LE CARDINAL CIBO,** ***sur une estrade, à Côme de Médicis*** **:** Seigneur, vous êtes duc de Florence. Avant de recevoir de mes mains la couronne que le pape et César m'ont chargé de vous confier, il m'est ordonné de vous faire jurer quatre choses. CÔME : Lesquelles, cardinal? LE CARDINAL : Faire la justice sans restriction; ne jamais rien tenter contre l'autorité de Charles Quint; **venger la mort d'Alexandre**, et bien traiter le seigneur Jules et la signora Julia, ses enfants naturels. CÔME : Comment faut-il que je prononce ce serment? **LE CARDINAL : Sur l'Évangile.** ***Il lui présente l'Évangile*** **CÔME : Je le jure à Dieu — et à vous, cardinal. Maintenant donnez-moi la main.** ***(Ils s'avancent vers le peuple. On entend Côme parler dans l'éloignement.)*** **"Très nobles et très puissants seigneurs.** **"Le remerciement que je veux faire à vos très illustres et très gracieuses Seigneuries, pour le bienfait si haut que je leur dois, n'est pas autre que l'engagement qui m'est bien doux, à moi si jeune comme je suis, d'avoir toujours devant les yeux, en même temps que la crainte de Dieu, l'honnêteté et la justice, et le dessein de n'offenser personne, ni dans les biens ni dans l'honneur, et, quant au gouvernement des affaires, de ne jamais m'écarter du conseil et du jugement des très prudentes et très judicieuses Seigneuries auxquelles je m'offre en tout, et recommande bien dévotement."**	***(Plaza mayor de Florencia.)*** **(PUEBLO, SOLDADOS, CARDENAL CIBO** ***y*** **COSME DE MÉDICIS.)** **PUEBLO.—¡Viva Cosme de Médicis! ¡Viva el duque! ¡Viva Florencia!** **CIBO.—***(En un estrado a* **COSME DE MÉDICIS.)** **Señor, ya sois duque de Florencia. Pero antes de recibir de mis manos la corona que el papa y el César me han encargado que os confíe, se me ordena os tome, por Dios y ante los hombres, cuatro juramentos.** **COSME.—¿Qué juramentos?** **SIRE MAURICIO.—**Administrar justicia sin límites; obedecer sumisa y diligentemente la voz del papa, vicario de Cristo en la tierra, Pablo III; no atentar nunca jamás contra la sagrada autoridad del César, Carlos V, **y vengar la muerte de nuestro muy virtuoso, muy ejemplar y muy llorado duque, Alejandro de Médicis.** **COSME.—¡Tomadme juramento!** **SIRE MAURICIO.—¡Los Santos Evangelios!** ***(Traen un libro que mantienen abierto ante* COSME.)** **COSME.—¡Por Dios vivo, juro vengar y hacer que se vengue la muerte de nuestro muy virtuoso, muy ejemplar y muy llorado duque, Alejandro de Médicis! ¡Juro obediencia sumisa y diligente a la voz del Sumo Pontífice, vicario de Cristo en la tierra, Pablo III! ¡Juro no atentar contra la sagrada autoridad del Carlos V! ¡Y juro administrar, sin límites, justicia! ¡Lo juro por Dios, sobre los Santos Evangelios y ante mi pueblo al que amo sobre todas las cosas! Si soy fiel, que el Todopoderoso me lo premie; si no, que El me lo demande.** **CIBO.—***(Después de coronar a* **COSME.)** **¡Larga vida a Cosme de Médicis, duque de Florencia por la gracia suprema de Dios!**

2.4. Comparación entre Textos Meta

2.4.1. Personajes (TMA)/ Personajes (TMB)/ Reparto (TMC) (Tabla 16)

TEXTO META A	TEXTO META B	TEXTO META C
ALEJANDRO DE MÉDICIS, duque de Florencia **LORENZO DE MÉDICIS (LORENZACCIO) [Lorenzino, Lorenzetta, Renzo, Renzinaccio]**, su primo **COSME DE MÉDICIS**, su primo **EL CARDENAL CIBO [Malaspina]**	**Catalina Ginori**, Maria Soderini, la **Marquesa de Cibo [Ricarda]**, Luisa Strozzi, **Lorenzo de Médicis (Lorenzaccio) [Renzo, Lorenzetto,**	**Lorenzaccio [Lorenzo, Lorenzino, Renzo, Lorenzetta, Lorenza, Lorenzina] VICTORIA VERA** **Duque CARLOS BALLESTEROS** Giomo **JAVIER ANDONEGUI** Maffio **MIGUEL CAICEDO** Comerciante **Orfebre MAURICIO LAPEÑA**

UNIVERSIDAD DE MALAGA

EL MARQUÉS CIBO, su hermano [Laurencio] **Sire MAURIZIO**, canciller de los Ocho EL CARDENAL BACCIO VALORI, comisario apostólico GIULIANO SALVIATI FILIPPO STROZZI PIERO STROZZI **TOMASSO STROZZI [Masaccio] y LEONE STROZZI, prior de Capua**, sus hijos **ROBERTO CORSINI**, gobernador de la fortaleza **PALLA RUCCELLAI, ALAMANNO SALVIATI** y **FRANCESCO PAZZI**, señores republicanos BINDO ALTOVITI **VENTURI, burgués** **TEBALDEO [FRECCIA]**, pintor **SCORONCONCOLO**, espadachín **LOS OCHO** GIOMO, el Húngaro, escudero del duque MAFFIO, burgués **LOS DAMAS DE LA CORTE y UN OFICIAL ALEMÁN; UN ORFEBRE [Mondella], UN MERCADER, DOS PRECEPTORES Y DOS NIÑOS, PAJES [Agnolo], SOLDADOS, MONJES, CORTESANOS, EXILIADOS, ESTUDIANTES, CRIADOS, BURGUESES, etc.** MARIA SODERINI, madre de Lorenzo **CATERINA GINORI**, su tía **LA MARQUESA CIBO [Ricciarda]** LUISA STROZZI	**Lorenzino, Rencino]**, **Alejandro de Médicis (Duque de Florencia),** Felipe Strozzi, **el Cardenal Cibo [Malaspina]**, **Sire Mauricio** (Canciller de los Ocho), el Cardenal Baccio Valori, **el Marqués de Cibo**, Scoronconcolo (Maestro de armas), Bindo Altoviti, **León Strozzi (Prior de Capua), Tomás Strozzi,** Julián Salviati, Bautista **Venturi (Burgués),** Teobaldeo (Pintor), Maffio (Burgués), Giomo (Palafrenero del Duque), **un Paje, Desterrados 1.º, 2.º, 3.º, 4.º y 5.º, Pregonero. Soldados, servidores, pajes, palafreneros** y **desterrados**. **Los cuarenta deudos de Strozzi. La acción en Florencia y Venecia, en 1736.**	**Estudiante 3º ELIO MUÑOZ** **Estudiante 2º ACHERO MAÑAS** **Estudiante 1º RAFAEL MENDOZA** Burguesa **CRISTINA GAUZNA** Burgués **LUIS GONZALEZ GARRIDO** Oficial **JOSE ANTONIO ARNAU** Dama 1ª **AMELIA DEL VALLE** Dama 2ª **MERCEDES VALDEITA** Salviati **MANUEL SANCHEZ ARILLO** Luisa Strozzi **VICTORIA HERNAN** Pedro Strozzi **FRANCISCO OLMO** Valori **GERARDO MENENDEZ** Sire Mauricio **ARTURO LOPEZ** **Cibo (Cardenal) JOSE CELA** Maria **ANA ISABEL HERBANDO** **Catalina MARUCHI FRESNO** **Proscritos CRISTINA GAUZNA MARINA HARO TONI AGUSTI MERCEDES VALDEITA MIGUEL RUEDA DANIEL OLIVAN LUIS GONZALEZ GARRIDO** Felipe Strozzi **JAVIER LOYOLA** Tebaldeo **JESUS RUYMAN** Bindo Altoviti **MIGUEL CAICEO** Guardián **JOSE ANTONIO SUANCES** **Familiar 1º TONI AGUSTI** **Familiar 2º JOSE RUEDA** **Giovanni JOSE ANTONIO SUANCES** **Vettori MANUEL SANCHEZ ARILLO** **Ruccelai ALFONSO CASTIZO** **Canigiani JOSE RUEDA** **Corsi TONI AGUSTI** **Soldados, pueblo, etc.**

2.4.2. Acto I, escena II/escena V (TMA) y Acto Primero, escena segunda (TMC) (Tabla 17)

TEXTO META A	TEXTO META C
UN ENMASCARADO, *A* GIULIANO **La pequeña Strozzi se ha puesto roja como una brasa... la habéis ofendido.** SALVIATI ¡Bah! Cólera de moza y lluvia mañanera... *Sale*	UNA MÁSCARA.—(*A* SALVIATI) **La habéis enojado, Salviati.** SALVIATI.—Enojo de niña y rocío de mañana... **(*A* PEDRO STROZZI *que está cerca)** **La pequeña Strozzi se ha ido más roja que las brasas.** **PEDRO.—¡Qué decís, bufón!** **UNA MÁSCARA.—Lo que oís.**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SALVIATI Encontré a esta Luisa la otra noche en el baile de los Nasi; tiene, a fe mía, unas hermosas piernas, y tenemos que acostarnos cuanto antes. **PRIOR, *volviéndose*** **¿Qué queréis decir?** SALVIATI Está claro, ella me lo dijo. Yo le sostenía el estribo, sin pensar en ninguna picardía; quizá sin darme cuenta le cogí la pierna, y así empezó todo. PRIOR Giuliano, no sé si sabes qué es de mi hermana de quien hablas. SALVIATI Lo sé muy bien. Todas las mujeres están hechas para acostarse con los hombres, y tu hermana bien puede acostarse conmigo. **PRIOR, *levantándose*** **¿Os debo algo, buen hombre?** ***Arroja una moneda en la mesa, y sale.*** **SALVIATI** **Aprecio mucho a este buen prior a quien unas palabras sobre su hermana le hacen olvidar las vueltas de su dinero ¿No podría decirse que toda la virtud de Florencia se ha refugiado en casa de los Strozzi? He aquí que vuelve. Abre los ojos todo lo desmesuradamente que quieras; no me darás miedo.**	**Después de discutir con Salviati, Luisa Strozzi marchó tan colorada como una amapola.** **PEDRO.—*(Acercándose a* SALVIATI)** **¿Qué pasa con Luisa Strozzi?** SALVIATI.—Que tiene una buena pierna y nos vamos a acostar muy pronto. **PEDRO.— Vas a tragarte ahora mismo esas palabras, fantoche Salviati.** SALVIATI.—Señor, ella me lo ha dicho. Yo le tenía el estribo, sin pensar en nada; no sé por qué distracción le tomé la pierna, y así vino todo. PEDRO.—Julián Salviati, supongo que sabes que Luisa Strozzi es mi hermana. SALVIATI.—Lo sé muy bien, Pedro Strozzi. Todas las mujeres están hechas para acostarse con los hombres, y tu hermana bien puede acostarse conmigo, si lo desea tanto como yo. ***(Se ha concentrado la atención de todos en* PEDRO *y* SALVIATI*, que es arropado por soldados alemanes)*** **PEDRO.—¡Salviati, tú y yo nos vamos a ver las caras!** ***(Se va).*** **SALVIATI.—Toda la virtud de Florencia se ha refugiado en la casa de los Strozzi.** ***(Ríe.)***

2.4.3. Acto II, escena I (TMA), Acto I, cuadro primero (TMB) y Acto Primero, escena quinta (TMC) (Tabla 18)

TEXTO META B	
CIBO.—Y estuvo también allí su primo Lorenzo. **MARQ[a].—Ese es el escándalo de nuestra patria y el que dirige los placeres del Duque.** **CIBO.—Dicen que anoche mismo han robado los dos de su casa una joven que a estas horas es ya una mujerzuela.** **[…]** DUQ.—¿Queréis que os diga la verdad?... Todo lo que yo sé de esos hombres que destierro y de esos republicanos que conspiran contra mí, lo sé por Lorenzo. **JUL.—Sin embargo, su amistad con el viejo Strozzi...** **DUQ.—¡Qué bien se conoce que los Strozzi son tu pesadilla!... Ya sé, ya sé que han jurado tu muerte.** **JUL.—Por salir a vuestra defensa, Alteza.** **DUQ.—Está tranquilo, mi buen Salviati. Mirando los Strozzi por su vida, guardarán la tuya.** **Volviendo a Lorenzo…** […]	
TEXTO META A	**TEXTO META C**
ESCENA I ***En el palacio de los Strozzi.* FILIPPO*, en su gabinete.***	*Escena quinta* *(Casa de los Strozzi)*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FILIPPO ¡Diez ciudadanos desterrados sólo en este barrio! ¡El viejo Galeazzo y el joven Maffio, desterrados, **y su hermana, corrompida y, en una noche, convertida en mujer pública! La educación de las clases bajas, ¿cuándo será lo suficientemente fuerte para impedir que las muchachas rían cuando sus padres lloran? La corrupción, ¿es, pues, una ley de la naturaleza? Lo que se llama virtud, ¿es sólo la ropa de domingo que uno se pone para ir a misa? El resto de la semana, las muchachas se sientan junto a la ventana y, sin dejar de hacer punto, miran a los jóvenes que pasan.** ¡Pobre humanidad! ¿Qué nombre llevas: el de tu raza o el de tu bautismo? Y nosotros, **viejos soñadores**, ¿qué mancha original hemos limpiado del rostro de la humanidad después de cuatro o cinco mil años que amarilleamos con nuestros libros? ¡Qué fácil es, en el silencio del gabinete, **trazar con mano ligera sobre un papel blanco una línea fina y pura como un cabello! ¡Qué fácil es** construir palacios y ciudades con este pequeño compás y un poco de tinta! **Pero el arquitecto que tiene en su pupitre miles de planos admirables no puede levantar del suelo el primer ladrillo de su edificio si se pone a trabajar con la espalda encorvada y la mente obcecada.** Que la felicidad de los hombres no sea más que un sueño es, pese a todo, duro; que el mal sea irrevocable, eterno, imposible de cambiar..., ¡no! **¿Por qué el filósofo que trabaja para todos mira a su alrededor? Ese es el error. El menor insecto que pasa ante sus ojos le oculta el sol. ¡Seamos más atrevidos! La república: necesitamos esa palabra. Y aunque no fuera más que una palabra, sería algo, pues los pueblos se levantan cuando la oyen cruzar el aire... ¡Ah, buenos días, Leone!** *Entra el* PRIOR *de Capua.* **PRIOR** **Vengo de la feria de Montoliveto.** **FILIPPO** **¿Estaba bien? Ah, también estás aquí, Piero. Siéntate, pues; tengo que hablarte.** *Entra* PIERO STROZZI **PRIOR** **Sí, estaba muy bien, y me he divertido bastante, salvo por cierta contrariedad demasiado fuerte que me ha costado esfuerzo digerir.** **PIERO** **¡Vaya! ¿Qué ha pasado?** **PRIOR** **Figuraos que había entrado en una tienda para tomar un vaso de limonada... Pero no, es inútil..., soy un tonto al recordarlo.** **[...]** FILIPPO ¡Piero, Piero! Ofendes a tu hermano. **PRIOR** **Ha dicho que se acostaría con ella, ésas han sido sus palabras, y que ella se lo había prometido**	FELIPE.—***(En su gabinete de trabajo. Frente a un facistol.)*** **¡Felipe Strozzi, qué atropellos tienes que soportar en tu vejez!** ¡Diez florentinos desterrados en este barrio! ¡El anciano Galeazzo, proscrito! **¡Y el joven Maffio! ¡Maffio!** En una sola noche, **su hermana pervertida y prostituida.** ¡Pobre humanidad! ¿Cuál es tu nombre, el de tu raza o el de tu bautismo? Y nosotros, **viejos senadores**, ¿qué pecado original hemos lavado en el rostro humano después de cuatro o cinco mil años de leer y leer nuestros libros? ¡Qué fácil es, en el silencio del estudio, construir palacios y ciudades con un pequeño compás y un poco de tinta! **Es duro que la felicidad de los hombres sólo sea un sueño. Pero, el mal no debe ser eterno.** *(Entra* PEDRO STROZZI*)* **PEDRO.—*(Arrodillándose a los pies de* FELIPE.*)*** **Señor, vengo a pediros vuestra bendición.** **FELIPE.—¡Levántate, hijo!** **PEDRO.—¡Quiero vuestra bendición!** FELIPE.—¿A dónde vas? **PEDRO.—¡Voy a vengar el honor ofendido de los Strozzi!** FELIPE.—¿Qué dices, Pedro? **PEDRO.—Esta mañana, Julián Salviati humilló a mi hermana Luisa y luego pregonó a los cuatro vientos que ella le había prometido acostarse con él.** FELIPE.—Hijo, ¿estás seguro? **PEDRO.—Me mintió a la cara, padre. Luisa llora en su cuarto nuestra vergüenza. ¡Dadme la bendición!** **FELIPE.—No hay calumnia que valga**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PIERO Que ella se acostaría... ¡Ah, muerte y mil muertes! ¿Qué hora es? FILIPPO ¿Adónde vas? ¿Estás hecho de yesca?. ¿Qué vas a hacer con esa espada? Llevas una en al cinto. PIERO No voy a hacer nada. Vamos a cenar; la cena está servida. *Salen.*	venganza. No puedo darte mi conformidad. PEDRO.—*(Alzándose, le quita a* FELIPE *la espada.)* Pero sí vuestra espada. FELIPE.—Hijo, ¿qué vas a hacer con mi espada? PEDRO.—Estrenarla, limpiando tu honor manchado.

2.4.4. Acto II, escena III (TMA) y Acto Segundo, cuadro primero (TMB) (Tabla 19)

TEXTO META A	TEXTO META B
En el palacio de la MARQUESA CIBO. *El* CARDENAL, *solo.* CARDENAL ¡Sí, seguiré tus órdenes, Farnesio! Aunque tu comisario apostólico se encierre con su probidad en el estrecho círculo de su gabinete, yo removeré con mano firme la tierra resbaladiza sobre la que no se atreve a marchar. Esperas eso de mí, lo he comprendido, y actuaré sin hablar, como has ordenado. Has adivinado quién era yo cuando me has situado junto a Alejandro sin revestirme de ningún título que me diera algún poder sobre él. Será de otro de quien desconfíe, obedeciéndome sin darse cuenta. Que agote su fuerza contra las sombras de hombres hinchados con una sombra de poder; yo seré la argolla invisible que le atará de pies y manos a la cadena de hierro cuyos dos extremos sujetan Roma y el César. Si mis ojos no me engañan, es en esta casa donde está el martillo que he de utilizar. Alejandro ama a mi cuñada; que ese amor le haya hecho concebir esperanzas, es algo creíble; el resultado es dudoso; pero lo que ella se avergonzaría de hacer es algo que no me ofrece la menor duda. ¿Quién sabe hasta dónde podría llegar la influencia de una mujer exaltada, incluso sobre ese hombre grosero, sobre ese arnés viviente? Cometer tan grato pecado por una causa tan bella es algo tentador, ¿no es verdad, Ricciarda? Apretar ese corazón de león contra tu débil corazón atravesado por flechas ensangrentadas, como el de san Sebastián; hablar con ojos llorosos de las desgracias de la patria, mientas el tirano adorado pasa sus rudas manos por tus cabellos despeinados; hacer brotar de una roca el fulgor sagrado, eso bien merece el pequeño sacrificio del honor conyugal, y de algunas otras menudencias. ¡Florencia ganaría tanto, y los pobres maridos no pierden nada! Pero no era necesario que me escogiera como confesor. Ahí viene, con su libro de oraciones en la mano. Hoy, pues, todo se va a aclarar... Deja tan sólo que tu secreto caiga en el oído del sacerdote. El cortesano podrá aprovecharse de él; pero, en conciencia, no podrá decir nada.	Decoración: Saloncito elegante del renacimiento florentino, que da paso a un gabinete coquetón de dama galante del siglo XV. Aunque este gabinete no tiene juego en la escena, se verá perfectamente, como si lo tuviera. Puerta al foro y gran ventana a la izquierda. (Después de leer un amplio documento, tras breve pausa y guardando el documento cuidadosamente) CIBO.—¡Papa Farnesio, yo seguiré tus órdenes!... Tu comisario apostólico puede encerrarse en el círculo de su probidad. Yo removeré la tierra sobre la cual no se atreve a marchar él. ¡Ya sé, Pontífice Paulo, que es eso lo que esperas de mí, y por eso me has traído al lado del Duque de Florencia! Yo seré el anillo invisible que le una a la cadena que el César y el Papa tienen cada uno de un extremo... y si no me engaño, en esta casa está el martillo de que debo servirme... Alejandro ama a mi hermana y este amor tiene que agradarle a ella... ¡Quién sabe hasta dónde puede llegar la influencia de esta mujer exaltada!... Ella en la confesión me hizo saber cuanto era necesario; además, yo había leído ya la carta de la cita del Duque... Un pecado tan dulce por una causa tan bella es tentador, ¿verdad, Ricarda?... Hela que viene aquí ataviada como para una boda. ¡Qué
Entra el CARDENAL. CARDENAL	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¡Qué elegancia, Marquesa! Esas flores embalsaman el aire. MARQUESA No puedo recibiros, Cardenal..., espero a una amiga..., disculpadme.	bella estáis, Marquesa! MARQª — Perdonadme, Cardenal; pero no puedo recibiros... Espero a una amiga

2.4.5. Acto II, escena IV/Acto II, escena II (TMA); Acto tercero, cuadro primero (TMB) y Acto primero, escena novena/Acto primero, escena sexta (TMC) (Tabla 20)

TEXTO META A	TEXTO META B	TEXTO META C
En el palacio del DUQUE. *El* DUQUE, *medio desnudo*; TEBALDEO, *pintando su retrato;* GIOMO *toca la guitarra*. GIOMO, *cantando* Cuando yo muera, llevad mi corazón a mi amada; y que viva descuidada de rezos y de piedad. No es más que agua clara el llanto. Decidle que abra un tonel, que entone sobre mí un canto, y yo responderé a él. DUQUE Ya sabía yo que tenía algo que preguntarte. Dime, Húngaro, ¿qué te había hecho ese muchacho al que te he visto apalear de forma tan divertida? GIOMO A fe mía, no sabría decirlo. Ni él tampoco. DUQUE ¿Por qué? ¿Es que ha muerto? GIOMO Era un chiquillo de una casa vecina; hace poco, al pasar, me ha parecido que lo llevaban a enterrar. DUQUE Cuando mi Giomo golpea, golpea con fuerza. GIOMO Os divierte decir eso; pero más de una vez os he visto matar a un hombre de un solo golpe. DUQUE ¿De veras? Estaría achispado, ¿no? Cuando me pongo alegre, todos mis golpes, por pequeños que sean, son	Cámara íntima en el palacio del Duque. Ventanal al jardín. Muebles cómodos, ricos [y que acu]sen refinamiento en el gusto. Objetos d[e] a[r]te. Panoplias, etc., etc. El Duque, medio de[s]nudo; Teobaldeo, retirándole; Giomo tocando el bambolín. GIO.—(Canta) ¡Cuando yo muera quiero que le lleven a mi querida mi corazón! DUQ. — Ya decía yo que tenía que preguntarte alguna cosa... Dime ¿qué te había hecho aquel muchacho a quien pegabas ayer tan lindamente? GIO.—Si he de decir verdad, no lo sé, y creo que él tampoco lo podrá decir ya. DUQ.—¿Cómo?... ¿Ha muerto acaso? GIO.—Era un chico de ahí enfrente... Al venir me ha parecido ver su entierro. DUQ. — ¡Ya sé que cuando tú golpeas, saber hacerlo bien! GIO.—Es favor que	(*Palacio del duque)* *(El* DUQUE, *medio desnudo;* TABALDO, *pintando su retrato, y* GIOMO *tocando un instrumento)* GIOMO.—(*Canta*) Cuando muera, compañero, lleva mi alma a mi amiga; dile que misas no diga, que cura y lloros no quiero. Porque el llanto es agua pura. ¡Dile que abra una garrafa! Bailen todos en mi caja, cante yo en mi sepultura. DUQUE.—Me alegra verte tan animado, Giomo. GIOMO.—Es que tengo un duelo en la madrugada, señor. DUQUE.—Y estás preparándote... GIOMO.— Cogiendo el tono, nada más, señor. *(Entra* LORENZO*)* LORENZO.—

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mortales. *(A* TEBALDEO*.)* ¿Qué te pasa, pequeño? ¿Te tiembla la mano? Bizqueas terriblemente.

TEBALDEO
No es nada, monseñor; como quiera Vuestra Alteza.

Entra, LORENZO

LORENZO
¿Cómo va eso? ¿Estáis satisfecho de mi protegido? *(Coge la cota de mallas del* DUQUE*, que está en un diván.)* ¡Tenéis una hermosa cota de mallas, mi querido señor! Pero os debe dar mucho calor.

LORENZO
¿Es un paisaje o un retrato? ¿Cómo hay que mirarlo: a lo largo o a lo ancho?

TEBALDEO
Vuestra Señoría se burla de mí. Es una vista del Camposanto.

LORENZO
¿Qué distancia hay de aquí a la inmortalidad?

VALORI
No está bien que os burléis de este muchacho. Ved cómo sus grandes ojos se entristecen al oír cada una de vuestras palabras.

TEBALDEO
La inmortalidad es la fe. **Aquellos a quienes Dios ha dado alas llegan a alcanzarla sonriendo.**

VALORI
Hablas como un discípulo de Rafael

TEBALDEO
Señor, fue mi maestro. Lo que sé, lo aprendí de él.

LORENZO
Ven a mi casa; haré que pintes a la Mazafirra toda desnuda.

TEBALDEO
No respeto a mis pinceles, pero respeto mi arte. No puedo hacer el retrato de una cortesana.

LORENZO
Tu Dios se ha tomado el trabajo de crearla; tú bien puedes tomarte el de pintarla. ¿Quieres hacerme una vista de Florencia?

TEBALDEO
Sí, monseñor

LORENZO

Vuestra Alteza me hace. Yo os he visto, monseñor, matar a un hombre de un golpe más de una vez.
DUQ.—Estaría algo alegre. Cuando yo bebo un poco, todos mis golpes son mortales. ¿Pero qué tiene el pintorcito?... Cualquiera diría que te tiembla la mano!
TEO.—No es nada, monseñor... Si le pareee a Vuestra Alteza... (Entra Lorenzo.)
LOR.—¿Que tal marcha el retrato? Alteza, ¿estáis contento con mi protegido?
DUQ.—Me está retratando como un emperador de la vieja Rom[a].
TEO.—No olvidaré yo nunca, monseñor, el día en que vos y el Card[e]nal Valori se fijaron en mí a la puerta de una iglesia.
LOR. —Nosotros, los Médicis, sabemos gustar como nadie el lujo de cultivar artistas.
DUQ.—Artistas de todas las artes.
LOR. —Y di, joven pintor, ¿cuánto hay de esa obra a la inmortalidad?
TEO.—La inmortalidad es la fe... Aquello a quienes Dios favoreció con sus alas, llegan allí riendo.
LOR. —¡Hablas como un discípulo de Rafael!
TEO.—¡[E]ra mi maestro, señor!
LOR. —Mañana irás a mi casa; quiero que retrates desnuda a la *Mazafirra*
TEO.—Respeto a mi

Buenas noches, Alteza. ¿Cómo va ese retrato?
DUQUE.—Vuestro protegido es muy exigente. Con el frío que hace me tiene de esta guisa.

(Desde un alto se domina el Cementerio de Campo Santo)

(*TABALDEO FRECCIA *dibuja un apunte. Junto a él,* LORENZO*.)

LORENZO.—¿Es un paisaje o un retrato? ¿Cómo hay que mirarlo, a lo largo o a lo ancho?
TABALDEO.—Vuestra señoría se ríe de mí. Es una vista del Campo Santo.
LORENZO.—¿Qué distancia hay de aquí a la inmortalidad?
TABALDEO.—La inmortalidad, señor, es la fe.
LORENZO.—Ven a mi casa. La más bella de las cortesanas de Florencia se desnudará entera para tus pinceles.
TABALDEO.—No respeto mis pinceles, pero respeto mi arte.
LORENZO.—Tu Dios se tomó la molestia de crearla; bien puedes tú tomarte la de pintarla. ¿Quieres hacerme una vista de Florencia?
TABALDEO.—Sería maravilloso.
LORENZO.—¡Puedes pintar el prostíbulo y no

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Desde qué lugar la pintarías?

TEBALDEO
Me situaría en la parte oriental, en la orilla izquierda del Arno. Desde ese lugar la perspectiva es más amplia y más agradable

LORENZO
¿Pintarías Florencia, las plazas, las casas y las calles?

TEBALDEO
Sí, monseñor.

LORENZO
Entonces, si puedes pintar un lugar infame, ¿no puedes pintar a una cortesana?

TEBALDEO
No me han enseñado aún a hablar así de mi madre.

LORENZO
¿A quién llamas tu madre?

TEBALDEO
A Florencia, señor.

LORENZO
Entonces no eres más que un bastardo, pues tu madre es una ramera.

TEBALDEO
Una herida sangrante puede engendrar la corrupción en el cuerpo más sano. Pero de las gotas preciosas de la sangre de mi madre surge una planta aromática que cura todos los males. El arte, esa flor divina, a veces tiene necesidad de estiércol para abonar el suelo y fecundarlo.

LORENZO
¿Cómo explicas eso?

TEBALDEO
Las naciones pacíficas y felices han brillado a veces con una claridad pura, pero débil. Hay varias cuerdas en el arpa de los ángeles; el céfiro puede murmurar en las más débiles y obtener de sus acordes una suave y deliciosa armonía; pero la cuerda de plata sólo vibra cuando sopla el viento del norte. Es la más bella y la más noble; y sin embargo prefiere que la pulse una mano ruda. El entusiasmo es hermano del sufrimiento.

LORENZO
Es decir, que los pueblos desdichados son los que crean a los grandes artistas. De buena gana me convertiría en alquimista de tu alambique; las lágrimas de los pueblos caen en él como perlas. **¡Por la muerte del diablo, me agradas! Las familias pueden destruirse, las naciones**

arte y no puedo hacer el retrato de una cortesana.
LOR. —Tu Dios se ha tomado el trabajo de hacerla, tú puedes muy bien tomarte el de pintarla Dime: ¿podrías hacerme una vista de Florencia?
TEO.—Sí, monseñor.
LOR.—¿Pintarías Florencia con sus plazas, sus calles, sus palacios y sus casucas?...
TEO.—Sí, monseñor.
LOR. —Pues si puedes pintar un lupanar, ¿por qué no podrías pintar una cortesana?
TEO.—[¡]Señor, yo respeto a mi madre!
LOR. —¿Quién es tu madre?
TEO.—Florencia.
LOR.—Entonces eres un bastardo. (El Duque ríe)
TEO.—Una herida sangrienta puede corromper un cuerpo; pero de la sangre de mi madre sale una flor… El arte es una flor divina que necesita a veces del estiércol para que abone las tierras donde crece.
LOR. —¿Cómo entiendes tú eso?
TEO.—¡Hay muchas cuerdas en el arpa de los ángeles!... La brisa hará mover las más débiles y sacará música de ellas; pero la cuerda de plata no vibra más que cuando pasa el huracán. Es la más bella y la más noble... Y, sin embargo, suena mejor cuanto más ruda es la mano que la toca. ¡La inspiración es

puedes pintar a la prostituta!
TABALDEO.—Todavía no he aprendido a hablar así de mi madre.
LORENZO.—¿Florencia es tu madre? Entonces no eres más que un bastardo, porque tu madre es una ramera.
TABALDEO.—De los pueblos desgraciados surgen los grandes genios.
LORENZO.—¡Por Satanás, que me gustas! ¡Las familias pueden gemir desoladas y los pueblos morir de miseria! ¡Así se caldea la sesera del artista!
TABALDEO.—En los campos de batalla medran las cosechas.
LORENZO.—Tu jubón está raído ¿Quieres una librea con mis armas?

[...]

LORENZO.—¿Atacarías al duque si te atacara?
TABALDEO.—Si me atacara, le mataría.

LORENZO.—¿Y me lo dices a mí?

[...]

LORENZO.—¿Eres republicano? ¿Amas a los príncipes?
TABALDEO.—Soy artista. Amo a mi madre y a mi amigo.
LORENZO.—Ven mañana a palacio; quiero que hagamos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

morir de miseria, ¡y eso caldea el cerebro del artista! ¡Admirable poeta! ¿Cómo compaginas todo eso con tu piedad? **TEBALDEO** **Yo no me río en absoluto de las desgracias de las familias: sólo digo que la poesía es el más dulce de los sufrimientos y que los ama como a hermanos. Compadezco a los pueblos desgraciados; pero creo que, efectivamente, son los que producen los grandes artistas. Los campos de batalla hacen crecer las mieses, las tierras corrompidas engendran el trigo celestial.** **LORENZO** **Tu jubón está desgastado ¿Quieres vestir mi librea?** **[...]** **LORENZO** **¿Atacarías al duque si te atacara? Pues a menudo, por mera diversión, ha cometido extraños asesinatos...** **TEBALDEO** **Le mataría, si me atacase.** **LORENZO** **Y eso, ¿me lo dices a mí?** [...] LORENZO ¿Eres republicano? ¿Amas a los príncipes? **TEBALDEO** **Soy artista; amo a mi madre y a mi amante.** **LORENZO** **Ven mañana a mi palacio. Quiero hacerte un encargo muy importante para el día de mis bodas.**	**hermana del dolor!** **LOR. —¿Es decir, que los pueblos desgraciados son los que hacen los grandes artistas?... Yo quisiera ser alquimista de tu alambique Las lágrimas de los pueblos se vuelven perlas en él.** **TEO.—Yo digo que la poesía es el más dulce de los dolores.** **LOR. —Sigue, joven pintor, sigue inmortalizando a su Alteza.** (Coge la cota de malla del Duque, que está sobre un sofá.) ¿Veo que os habéis quitado vuestra cota de malla?**...** Y, por cierto, que os debe dar calor.	un gran cuadro para el día de mis bodas.

2.4.6. Acto III, escena III/ Acto IV, escena V (TMA); Acto tercero, cuadro segundo/Acto cuarto, cuadro primero (TMB) y Acto primero escena décima (TMC) (Tabla 21)

TEXTO META A	TEXTO META B	TEXTO META C
FILIPPO **¡Pobre hijo mío, afliges a mi corazón! Pero, si eres honesto, cuando hayas liberado a tu patria, volverás a serlo. Mi viejo corazón se alegra, Lorenzo, pensando que eres honesto; entonces te despojarás de ese disfraz repugnante que te desfigura, y volverás a ser de un metal tal puro como las estatuas de bronce de**	**FEL.—Y si crees que tu crimen será inútil, ¿por qué lo quieres cometer?** LOR. —¡Mírame, mírame bien, Strozzi!... Yo he sido bueno, bello, virtuoso, tranquilo... **Todo eso lo he**	**FELIPE.—Lorenzo, ¿si estás tan seguro de que será un crimen inútil para tu patria, por qué**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Harmodio y Aristogitón.

LORENZO
Filippo, Filippo, he sido honesto. La mano que ha levantado una vez el velo de la realidad no puede dejar que vuelva a caer; se queda inmóvil hasta la muerte, sosteniendo siempre ese velo terrible y elevándolo cada vez más por encima de la cabeza del hombre, hasta que el ángel del sueño eterno le cierra los ojos.

FILIPPO
Todas las enfermedades se curan; y el vicio es también una enfermedad

LORENZO
Es demasiado tarde. **Me he adaptado a mi oficio. Al principio, el vicio era para mí una vestidura; ahora está pegado a mi piel. Soy verdaderamente un rufián,** y cuando bromeo sobre mis semejantes, me siento tan serio como la Muerte en medio de mi alegría. **Bruto se hizo el loco para matar a Tarquinio, y lo que me extraña en él es que no perdiera la razón. Aprovéchate de mí, Filippo, esto es lo que voy a decirte: no te afanes por tu patria.**

[…]

FILIPPO
Pero ¿por qué vas a matar al duque, si tienes semejantes ideas?

LORENZO
¿Por qué? ¿Y tú me lo preguntas?

FILIPPO
Si crees que es un crimen inútil para tu patria, ¿por qué vas a cometerlo?

LORENZO
¿Me lo preguntas cara a cara? Mírame un poco. Yo fui noble, tranquilo y virtuoso.

FILIPPO
¡Qué abismo! ¡Qué abismo abres ante mí!

LORENZO
¿Me preguntas por qué mato a Alejandro? ¿Quieres que me envenene o que me arroje al Arno? ¿Prefieres que sea un espectro y que, golpeando mi esqueleto *(se golpea el pecho)*, saque de él algún sonido? Si soy la sombra de mí mismo, ¿quieres que rompa el único hilo que ata hoy mi corazón a algunas fibras de mi corazón de antaño? **¿Imaginas que este asesinato es todo lo que me queda de mi virtud? ¿Sueñas que, desde hace dos años, me deslizo sobre una roca cortada a pico y que este asesinato es la única brizna de hierba a la que puedo perdido.**
FEL.—¡Quién sabe, Lorenzo, quién sabe**! Y ahora, noble amigo, déjame. Los cuarenta Strozzi van a llegar y conviene que te vean aquí.**

LOR.—(Solo.) [¡]Qué hermoso es ver acercarse la realidad después de los sueños! ¡Voy [o] cometer una muerte, y ese crimen es todo lo que me queda de mi virtud[!] Nadie me cree capaz de semejante empresa[.] Y creen también que no tengo orgullo, porque carezco de pudor; pero no saben que no quiero dejar en el silencio el enigma de mi vida. Que los hombres me comprendan o no, yo habré hecho o que tenía que hacer, y la humanidad conservará en su rostro mi bofetada de sangre. Mi vida entera está en la punta de mi espada, y poco me importa que la Providencia vuelva o no la cara cuando escuche ese golpe. ¡Esta es la noche en que los hombres comparecen ante el tribunal de mi voluntad! ¡Por fin llegó la noche de mis bodas!... ¿Es que el espectro de mi padre me ha conducido como Orestes hacia un nuevo Egisto? ¿Por qué he venido a Florencia?... [¡]Solo para llegar a esta noche! El pensamiento de esa muerte ha reducido a polvo los ideales de mi vida… [¡]Pobre Strozzi! Su hija era bella como la aurora!... ¡Oh, Catalina, mujer tan pura como las que acaban de nacer, si supieras qué bestia te ha mirado y se ha atrevido a codiciarte! [...]

cometerlo?

LORENZO.—He sido bello, alegre y virtuoso. **¿Qué veis ahora en mí? ¿Queréis que me envenene o que me arroje al Arno?** Soy la sombra de mí mismo. ¿Queréis que corte el único hilo que une mi corazón de hoy a mi corazón de ayer? **¿No sabéis que ese asesinato es todo lo que queda de mi virtud?** ¿Queréis que deje morir en silencio el enigma de mi vida? Si pudiese volver a la virtud, si mi aprendizaje del vicio pudiera desvanecerse, **perdonaría la vida a mi amado Alejandro. Pero me gustan demasiado la carne, el vino y el juego. ¿Comprendéis? Si de mí honráis algo, es mi crimen lo que honráis. Porque vos no lo cometeríais.** Hace mucho tiempo que los republicanos me cubren de infamias, hace mucho tiempo que sus sarcasmos resuenan en mis

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

agarrarme con las uñas? ¿Crees que ya no tengo orgullo porque ya no tengo vergüenza, y quieres que deje morir en silencio el enigma de mi vida? Sí, eso es cierto, si pudiera recobrar la virtud, si mi aprendizaje del vicio pudiera desvanecerse, **quizás perdonaría la vida a ese mayoral de bueyes... Pero yo amo el vino, el juego y las mujeres, ¿comprendes? Si tú, que me estás hablando, aprecias algo en mí, lo que aprecias es tal vez el asesinato que voy a cometer, precisamente porque tú no serías capaz de hacerlo.** Bien sabes que hace bastante tiempo que los republicanos me cubren de fango y de infamia; hace bastante tiempo que me zumban los oídos y que le execración de los hombres envenena el pan que mastico. Estoy harto de verme abucheado por cobardes sin nombre que me colman de injurias para no verse obligados a matarme, como deberían hacer. Estoy harto de oír cómo berrea a los cuatro vientos la charlatanería humana. Es preciso que el mundo sepa un poco quién soy yo y quién es él. **Gracias a Dios, será quizá mañana cuando mate a Alejandro; en dos días habré terminado. Los que giran a mi alrededor con ojos bizqueantes, como si yo fuera una curiosidad monstruosa traída de América, podrán dar gusto a sus cuerdas vocales y desembuchar toda su palabrería.** Me comprendan los hombres o no, actúen o no actúen, yo habré dicho todo lo que tengo que decir**; les haré afilar sus plumas, si no les hago limpiar sus picas,** y **la Humanidad conservará en su mejilla, marcada con trazos de sangre, la huella de mi espada. Que me llamen como quieran, Bruto o Eróstrato; no me agrada que me olviden. Mi vida entera está en la punta de mi daga; y, vuelva o no su cabeza la Providencia para no verme actuar, lanzaré la especie humana a cara o cruz sobra la tumba de Alejandro. Dentro de dos días, los hombres comparecerán ante el tribunal de mi voluntad.**

FILIPPO
Todo eso me extraña, y en todo lo que has dicho hay cosas que me entristecen y otras que me complacen. Pero Piero y Tommaso están en prisión, y sólo puedo fiarme de mí mismo. Mi cólera desearía en vano romper su freno; la emoción desborda mis entrañas. Puedes tener razón, pero he de actuar; voy a reunir a mis parientes.

LORENZO
[…] Vete, Caterina; ve a decir a mi madre que te sigo. Sal de aquí. ¡Déjame! (CATERINA *sale.*) **¡Por el cielo! ¡Soy tan maleable como un hombre de cera! El vicio, al igual que la túnica de Deyanira, ¿se ha incorporado tan profundamente a mis fibras que no puedo responder en mi propia lengua y que el aire que sale de entre mis labios se hace, a pesar mío, rufianesco? Iba a corromper a Caterina…**

CAT.—Lorenzo, miserable de ti si no vuelves a ser bueno! Y esto te lo digo porque sé que lo fuiste.
LOR. —Sí, yo me acuerdo de haberlo sido.
CAT.—¡Si fueras bueno gozarías con la ternura, con la virtud!...
LOR..—No sé si será muy tarde para todo eso.
CAT.—Todos los males pueden curars.
LOR. —Mira. La mano que levanta el velo de la verdad, no lo vuelve a dejar caer [¡]Y lo levanta y lo aleja más y más de nuestras frentes hasta que el ángel del reposo eterno nos cierra los ojos!
CAT.—¡Jamás es tarde para volver al bien!
LOR. —Sí. En mí es tarde ya. El vicio se ha pegado a mi cuerpo y le abrasa, como una [t]única de Deyanira. Sólo sí te aseguro que cuando bromeo entre los rufianes me siento serio como la muerte en medio de mi alegría.
CAT.—Desgraciado de ti. (En actitud de marcharse.)
LOR.—Escucha, antes de que te vayas. ¿Qué ha pensado tu corazón inocente de esa carta del Duque?
[…]
Di a mi madre que iré a verla después. ¡Vete, vete! (Vase Catalina) **Si está un momento más, la hubiese pervertido mi aliento hediondo rufián abyecto.**

oídos, y que sus maldiciones envenenan el pan que como. ¿No os lo había confesado, ¿verdad? ¡Estoy harto de oír el eco en el aire de todos sus cuchicheos! ¡Quiero que el mundo sepa quién soy y quién es él! Y no me importa que me comprendan o no; que actúen o se queden quietos; yo habré dicho lo que tenía que decir, y **la humanidad conservará en su mejilla la bofetada de mi espada, marcada con huellas de sangre. Me juego la naturaleza humana a cara o cruz sobre la tumba de Alejandro, y dentro de dos días los hombres comparecerán ante el tribunal de mi voluntad.**

FELIPE.—
Puede que tengas razón, pero yo voy a actuar. **Florencia seguirá tu golpe. La infecta ciudadela saltará por los aires. Y tú perderás tu apuesta.**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.4.7. Acto I, escena IV (TMA); Acto primero, cuadro primero (TMB) y Acto primero, escena tercera (TMC) (Tabla 22)

TEXTO META A	TEXTO META B	TEXTO META C
DUQUE **¡Vaya, me ponéis furioso!** ¡Renzo, un hombre temible! ¡El más empedernido cobarde! **¡Un afeminado!** ¡La sombra de un rufián alicaído! ¡Un soñador que anda noche y día sin espada por temor a percibir **una** sombra a su lado! ¡Y además un filósofo, un emborronador de papel, un mal poeta que ni siquiera sabe hacer un soneto! No, no, yo no tengo aún miedo de las sombras. **¡Cuerpo de Baco, que hagan discursos latinos y suelten pullas contra mi chusma! Yo quiero a Lorenzo, y ¡por la muerte de Dios!, se quedará aquí.** CARDENAL **Si yo temiera a ese hombre, no sería por vuestra corte, ni por Florencia, sino por vos, duque.** DUQUE ¿Bromeáis cardenal? ¿Queréis que os diga la verdad? *(Le habla en voz baja.)* Todo lo que sé de esos malditos exiliados, de todos esos republicanos testarudos que conspiran a mi alrededor, lo sé por Lorenzo. Es escurridizo como una anguila; se cuela por todas partes y me lo cuenta todo. ¿No ha encontrado acaso la manera de entablar una relación con todos esos Strozzi del infierno? **Sí, cierto, es mi alcahuete; pero creed que su alcahuetería, si perjudica a alguien, no será a mí.** ¡Vaya! *(*LORENZO *aparece al final de una galería baja.)* **Mirad ese cuerpecillo flaco, esa pinta de recién llegado de una orgía ambulante. Mirad esos ojos casi cerrados,** esas manos débiles y torpes, apenas lo bastante firmes para sostener un abanico, ese rostro taciturno que a veces sonríe pero que no tiene fuerza para reír. ¿Es ése un hombre temible? Vamos, vamos, os burláis de mí. ¡Eh!, Renzo, ven aquí; sire Maurizio busca pendencia contigo. […] LORENZO Primo, cuando estéis cansado de **alguna conquista barriobajera**, enviadla a casa de sire Maurizio. Es malsano vivir sin mujer para un hombre que tiene, como él, el cuello corto y	DUQ. — **¡Acabaréis por encolerizarme!** ¡Decir que Renzo es un hombre terrible!... ¡Donde está **la fuerza de su alma de mujercilla,** si es la efigie de un rufián **enervado**? ¿Un soñador que marcha noche y día sin espada porque **la sombra de un arma** le da miedo? **¡Qué me importan los discursos latinos ni los cuodlibetos! Yo quiero a Lorenzo y juro que no le apartaré de mi lado.** **CIBO.—Si yo temiera a ese hombre, no sería por vuestra corte, ni por Florencia, sino por vos, Duque.** DUQ. — ¿Queréis que os diga la verdad?... Todo lo que yo sé de esos hombres que destierro y de esos republicanos que conspiran contra mí, lo sé por Lorenzo. **JUL.—Sin embargo, su amistad con el viejo Strozzi...** **DUQ. — ¡Qué bien se conoce que los Strozzi son tu pesadilla!... Ya sé, ya sé que han jurado tu muerte.** **JUL.—Por salir a vuestra defensa, Alteza.** **DUQ.—Está tranquilo, mi buen Salviati. Mirando los Strozzi por su vida, guardarán la tuya.** **Volviendo a Lorenzo...** ¡Bah, es sutil como nadie, se mete en todas partes, lo **inquiere** todo y todo me lo dice! El ha encontrado medio de comunicarse hasta con esos endemoniados Strozzi, **y creedme, si puede hacer daño a alguien no será a mí seguramente.** Mirad (Señalando a Lorenzo, que	DUQUE.—**¡Ya está bien!** ¿Renzo, un hombre a temer? ¡Si es el más grande de los cobardes! ¡Un infeliz que no lleva espada, ni de día ni de noche, porque se asustaría **de ver su sombra contra la pared**! Un pobre filósofo, un emborronador de papeles, un confuso autor de teatros, un poeta que ni siquiera sabe hacer un soneto... **¡Malditos sacristanes! ¡Qué me importan a mí los discursos en latín y las burlas de la chusma! Amo a Lorenzo —yo, el duque—, y por la muerte de Cristo, que se quedará en Florencia.** **SIRE MAURICIO.—Si yo desconfiara de Lorenzo, no sería por vuestra corte, ni por Florencia, sino por vos, duque.** DUQUE.—¿Bromeas, Sire Mauricio? ¿Quieres conocer la verdad? Todo lo que sé de esos malnacidos del destierro, de todos esos republicanos que conspiran a mis espaldas, no lo sé por vosotros, no, lo sé gracias a Lorenzo. Es escurridizo como una anguila; se introduce en cualquier lugar, y nada me oculta. ¿Sabíais que ha encontrado la forma de sentarse entre los malditos Strozzi del demonio? **Sí, es mi confidente y mi amigo. Si sus intrigas perjudican a alguien no será a mí, os lo aseguro.**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las manos peludas.

MAURIZIO
Quien se cree con derecho a burlarse debe saber defenderse. En vuestro lugar, yo utilizaría una espada.

LORENZO
Si os han dicho que yo era un soldado, estaban en un error; sólo soy un pobre amante de la ciencia.

MAURIZIO
Vuestro ingenio es una **espada acerada, pero flexible**. Es un arma demasiado vil. Cada cual emplea **sus armas**.

Saca su espada

VALORI
¡Desenvainar la espada delante del duque!

DUQUE, *riendo*
Dejadlo, dejadlo. Vamos, Renzo, quiero servirte de testigo. Que le den una espada.

LORENZO
Monseñor, ¿qué decís?

DUQUE
Y bien, ¿tan de prisa se desvanece tu alegría? ¿Tiemblas, primo? ¡Fuera! Llenas de vergüenza el nombre de los Médicis. Yo no soy más que un bastardo; pero ¿no llevo ese nombre mejor que tú, que eres legítimo?. ¡Una espada, una espada! Un Médicis no se deja provocar así. Pajes, subid; lo verá toda la corte, y quisiera que toda Florencia estuviese aquí.

LORENZO
Su Alteza se ríe de mí.

DUQUE
Me he reído hace un momento, pero ahora me sonrojo de vergüenza. ¡Una espada!

Toma la espada de un paje y se la ofrece a LORENZO.

VALORI
Monseñor, esto es llevar las cosas demasiado lejos. Desenvainar la espada en presencia de Vuestra Alteza es un delito punible en el interior del palacio.

DUQUE
¿Quién habla aquí cuando yo hablo?

aparece*)* **¡Mirad ese cuerpo débil, como el ambulante despertar de una orgía!... Esos ojos vidriosos...** esas manos que no podrían sostener un abanico... ese rostro que carece de fuerza para sonreír... ¿Es eso de temer? ¡Queréis burlaros del pobre! ¡Eh, Renzo, ven aquí, ven! [¡]Aquí tienes a Sire Mauricio que te busca disputa!
[…]
LOR.—(Al Duque) Primo mío, cuando te canses de alguna **conquista de arrabal**, mándasela a Sire Mauricio. Es muy malsano vivir sin mujer a los hombres que, como él, tienen el cuello corto y las manos vellosas.
MAU.—Quien sabe bromear, debe saber defenderse. En vuestro lugar, yo tomaría una espada.
LOR. —Si os han dicho que yo soy un soldado, os han engañado, Sire Mauricio. Yo no soy más que un pobre amante de la ciencia.
MAU.—Vuestro ingenio **es una espada de acero, pero quebradiza**. Es un arma vil. Cada uno hace uso de la suya. (Saca la espada.)
VAL.—(Interponiéndose) ¡Delante del duque, desnudar un acero!...
DUQ. —¡Dejadle... dejadle...[!] ¡Vamos, Renzo...! Yo te serviré de testigo. ¡Dadle una espada!
LOR. —¿Qué dices, monseñor?
DUQ.—¿Qué es eso? ¿Estás temblando? No eres digno del nombre de los Médicis... ¡Yo soy un bastado y le llevaría mejor que tú, que eres legítimo!... ¡Una espada! ¡Una espada!... Un Médicis no puede dejarse provocar así... Pajes, subid... ¡Que le vea toda la Corte!... ¡Quisiera que toda Florencia estuviese aquí!
LOR.—¡Su Alteza quiere reirse a mi costa!

¡Vedle! (*Aparece* LORENZO *al fondo de una galería*.) **Observad ese cuerpo menudo, ese aspecto cansado de juerguista ambulante. Mirad esos ojos caídos,** esas manos endebles y enfermizas apenas capaces de sostener un abanico; ese semblante tristón que sonríe algunas veces, pero que no tiene la fuerza de la risa. ¿Es éste un hombre a temer? Vamos, vamos, no os inquietéis por él. ¡Buenos días, Renzo!
[…]
LORENZO.—Amado primo mío y señor, os suplico que cuando estéis harto de alguna **conquista arrabalera** se la mandéis a Sire Mauricio. Es malsano pasar sin hembra, para un hombre que, como él, tiene el cuello corto y las manos peludas.
SIRE MAURICIO.—El que se cree con derecho a atacar debe saber defenderse. Yo que vos, llevaría espada.
LORENZO.—Si os han dicho que soy soldado, ha sido un error; soy un pobre amante de las otras artes.
SIRE MAURICIO.—Vuestro ingenio es una **espada de acero, pero flexible**. Es un arma demasiado vil; cada uno utiliza las suyas. *(Desenvaina la espada.)*
VALORI.—¡Sacar la espada ante el duque!
DUQUE.—*(Riendo.)* ¡Dejadle, dejadle! ¡Vamos, Renzo, quiero ser tu testigo! ¡Que le den una espada!
LORENZO.—¿Qué decís, señor?
DUQUE.—¡Pero, bueno! ¿Tan pronto se desvanece tu arrogancia? ¿Tiemblas, primo? ¡Estás

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VALORI **Vuestra Alteza no puede haber tenido otra intención que la de divertirse un rato, y el propio sire Maurizio no ha obrado con otro propósito.** **DUQUE** **¿Y no veis que yo sigo bromeando? ¿Quién diablos piensa aquí en algo serio?** Fijaos en Renzo, por favor; sus rodillas tiemblan, y habría palidecido si pudiera ser aún más pálido. ¡Qué aspecto, Dios santo! Creo que va a caerse. LORENZO *vacila; se apoya en la balaustrada y cae al suelo de golpe.* DUQUE, *riendo a carcajadas* ¡Cuándo yo os lo decía! Nadie lo sabe mejor que yo: sólo ver una espada le pone enfermo. Vamos, querida **Lorenzetta**, haz que te lleven a casa de tu madre. *Los pajes levantan a* LORENZO *y se lo llevan.* **MAURIZIO** **¡Cobarde! ¡Hijo de ramera!** DUQUE Silencio, sire Maurizio, medid vuestras palabras; soy yo quien os lo dice ahora: esas palabras no se pronuncian ante mí. **VALORI** **¡Pobre muchacho!** ***Sire* MAURIZIO *y* VALORI *salen. El* CARDENAL CIBO *se queda a solas con el* DUQUE.** **CARDENAL** **¿Creéis en todo esto, Monseñor?** **DUQUE** **Quisiera saber cómo podría no creerlo.** **CARDENAL** **¡Hum! Es difícil creerlo.** **DUQUE** **Precisamente por eso lo creo**. ¿Os figuráis que un Médicis pueda deshonrarse públicamente por simple diversión? Además, no es la primera vez que le sucede; jamás ha podido ver una espada.	DUQ.—¡No, ahora no río... ahora me lleno de vergüenza!... ¡Una espada!... **VAL.—¡Señor, lleváis muy lejos las cosas... Una espada desnuda en presencia de su alteza es un crimen punible!** **DUQ.—¿Quién habla aquí, cuando yo hablo?** **VAL.—Vuestra Alteza no pudo tener otra idea que la de divertirse un momento y Sire Mauricio, a su vez, no ha pensado de otra forma.** **DUQ.—¡Pues no véis que es de broma!... ¡Mirad a Renzo!...** ¡Sus rodillas tiemblan... Si pudiera ponerse más pálido de lo que es, ya estaría lívido!... ¡Mira... si yo creo que se va a caer! (Lorenzo vacila, se apoya en la balaustrada y cae al suelo) ¡Si ya lo decía yo! La sola vista de una espada le trastorna y... ¡Vamos, **Lorenzetto**, déjate llevar a casa de tu madre! (Los pajes se llevan a Lorenzo) **MAU.—¡Ah, canalla!** DUQ.—¡Silencio, Sire Mauricio, que estáis en presencia del Duque y en su casa[! **(Sire Mauricio saluda y vase)** **VAL. —¡Pobre niño!** **CIBO.—Ya suponíais, Alteza, lo que iba a ocurrir.** **DUQ. — ¡Lo que quisiera sería no poderlo suponer!...** **CIBO.—¡Es muy triste!** **DUQ. — ¡Y tan triste!** ¿Creéis que un Médicis puede deshonrarse públicamente, así como así! Y no es la vez primera que le acontece. Jamás pudo ver una espada desnuda. (Se dirige y sale por la puerta de la derecha.) **CIBO.—¡Es muy triste... muy triste! (Acompañando, como todos los demás que hay en la escena, al Duque y desapareciendo con él, — Telón.)**	deshonrando el nombre de los Médicis! ¿Yo, que no soy más que un bastardo, lo llevaré mejor que tú, que eres legítimo? ¡Una espada! ¡Una espada! Un Médicis no se deja provocar así. Quisiera que Florencia entera estuviera aquí. LORENZO.—Su Alteza se ríe de mí. DUQUE.—He reído antes. Ahora me abochorno de vergüenza. ¡Una espada! *(Le quita la espada a un soldado y se la tiende a* LORENZO*.)* VALORI.— Señor, estáis llevando las cosas demasiado lejos. DUQUE.—¿Quién habla aquí cuando yo hablo? *(Avanza hacia* LORENZO*.)* ¡Miradle! ¡Mirad a mi Renzo! Os invito. Le tiemblan las rodillas y se hubiera puesto pálido si eso le fuera posible. ¡Qué aplomo para un Médicis! *(*LORENZO *se tambalea y cae al suelo desmayado. El* DUQUE *ríe.)* ¡Vamos, querida **Lorenzetta**, deja que te lleven con tu madre! **¡Cuando yo os lo decía! Nadie le conoce mejor que yo. Sólo ver una espada fuera de su vaina le hace sentirse mal.** (*Los soldados levantan a* LORENZO*)* **SIRE MAURICIO.—¡Cobarde alcahuete! ¡Hijo de perra!** DUQUE.—¡Callad, Sire Mauricio! Mide las palabras y guarda la espada. Soy yo el que dice ahora: ¡Alejandro de Médicis no tolera ese comportamiento en su presencia!

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CARDENAL **¡Es difícil creerlo! ¡Muy difícil!** ***Salen.***		

2.4.8. Acto II, escena IV/ Acto III, escena I (TMA); Acto segundo, cuadro segundo (TMB), Acto primero, escena séptima/Acto segundo, escena segunda (TMC) (Tabla 23)

TEXTO META A	TEXTO META B	TEXTO META C
LORENZO **La historia es cierta: me he desmayado. Buenos días, Venturi. ¿A qué precio están vuestras mercancías? ¿Cómo va el comercio?** **VENTURI** **Señor, estoy al frente de una fábrica de seda; llamarme mercader es injuriarme.** **LORENZO** **Es verdad. Sólo quería decir que en la escuela habíais adquirido la inocente costumbre de vender seda.** **BINDO** **He confiado al señor Venturi los proyectos que interesan en estos momentos a tantas familias de Florencia. Es un digno amigo de la libertad, y deseo, Lorenzo, que lo tratéis como a tal. [Le temps de plaisanter est pasé]** Nos habéis dicho algunas veces que esa extremada confianza que el duque os testimonia no era más que una trampa por vuestra parte. Eso, ¿es verdadero o falso? ¿Sois de los nuestros o no lo sois? Eso es lo que necesitamos saber. **Todas las grandes familias ven claramente que el despotismo de los Médicis no es justo ni tolerable. ¿Con qué derecho permitiríamos que esa orgullosa familia se elevara tranquilamente sobre las ruinas de nuestros privilegios?** La capitulación no ha sido respetada. El poder de Alemania se hace sentir día a día de una forma más absoluta. Es tiempo de acabar con eso y reunir a los patriotas **¿Responderéis a esa llamada?** **LORENZO** **¿Qué decís, señor Venturi? ¡Hablad, hablad, que mi tío recobra el aliento! Aprovechad esta ocasión, si amáis a vuestro país.** **VENTURI** **Señor, pienso lo mismo y no tengo ni una palabra que añadir.**	**LOR.—Pues, es cierta, la historia... Me he desmayado a la vista de la espada... Hola, Venturi, ¿cómo va vuestro comercio?** **BAU.—Señor, estoy al frente de una fábrica de seda; pero es una injuria llamarme mercader.** **LOR. —Es verdad. Yo quería deciros solamente que habíais contraído la inocente costumbre de vender la seda.** **BIN.—Lorenzo, he confiado al señor Venturi los proyectos que aterrarán ahora a tantas familias de Florencia... ¡Es un digno amigo de la libertad!** Queremos saber si eres de los nuestros o no. **Todas las grandes familias odian el injusto despotismo de los Médicis. ¿Cómo hemos de dejar que se alc[e] esa casa orgullosa sobre las ruinas de nuestros privilegios?** Las capitulaciones no se cumplen... El poder de Alemania crece... Es tiempo ya de reunir a los patriot[a]s... ¿Responderás a nuestro llamamiento?... **LOR.—¿Vos qué decís, señor Venturi?** **BAU.—Señor, yo pienso lo mismo. No tengo ni una palabra más que añadir.** **LOR.—¿Ni una palabra?... ¿Ni siquiera una palabra menuda y sonora?... ¡Ah,**	**LORENZO.—La historia es cierta. Me desmayé.** BINDO.—Me has dicho algunas veces que esa confianza extrema que permites al duque demostrarte no es más que una estratagema tuva. ¿Es verdad o mentira? ¿Eres de los nuestros o no? Quiero saberlo. Los acuerdos de Florencia con Carlos Quinto y el Papa no se están cumpliendo. Ha llegado el momento de reunir a los patriotas. LORENZO.—Soy de los vuestros, tío. **¿No vez por mí peinado que soy republicano de corazón? Y si no llevo barba es porque no me sale.** No lo dudes un solo instante. **El**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LORENZO
¿Ni una palabra? ¿Ni siquiera una bella y sonora palabrita? No conocéis la verdadera elocuencia. En torno a una hermosa palabrita se hace girar un gran período, ni muy corto ni muy largo, redondo como una peonza. Se echa el brazo izquierdo hacia atrás de tal manera que la capa forme pliegues con una dignidad temperada por la gracia. Se suelta el período, que se desenrolla como el zumbido de una cuerda, y la pequeña peonza gira con un murmullo delicioso. Casi se la puede recoger en el hueco de la mano, como hacen los niños en las calles.

BINDO
¡Eres un insolente! Responde, o sal de aquí

LORENZO
Soy de los vuestros, tío. **¿No veis en mi peinado que soy republicano de corazón? Mirad cómo llevo arreglada la barba.** No lo dudéis ni un instante; **mi amor a la patria transpira hasta por mis ropas más íntimas**.

Llaman a la puerta exterior. El patio se llena de PAJES *y de caballos.*

PAJE, *entrando*
¡El duque!

El dormitorio de* LORENZO. LORENZO *y* SCORONCONCOLO, *practicando esgrima.

SCORONCONCOLO
Señor, ¿no estás cansado del juego?

LORENZO
No, grita más fuerte. ¡Toma, para ésta! ¡Toma, muere! ¡Toma, miserable!

SCORONCONCOLO
¡Asesino! ¡Me mata! ¡Me degüella!

LORENZO
¡Muere! ¡Muere! ¡Muere! **¡Patalea!**

SCORONCONCOLO
¡A mí, mis arqueros! ¡Socorro! ¡Me mata! ¡Lorenzo del infierno!

LORENZO
¡Muere, infame! ¡Te desangraré, cerdo, te desangraré! ¡Al corazón, al corazón! Ya está destripado... ¡Grita, pues, golpea, mata! ¡Ábrele las entrañas! ¡Cortémosle en pedazos y comamos, comamos! **Estoy saciado**. ¡Hurga en el cuello, revuelve, revuelve! ¡Mordamos y comamos!

no conocéis la verdadera elocuencia! ¡Mirad! Se hace girar un gran período alrededor de una palabra bella que no sea ni muy corta ni muy larga y redonda como un peón de música. Se lleva uno el brazo izquierdo hacia atrás para hacer con el manto pliegues llenos de dignidad y de gracia, y se suelta el período que se desarrolla sonoro... y el peón de música se escapa con un ruido delicioso... casi, casi parece que se le va a poder recoger en la palma de la mano como hacen los niños en las calles.
BIN.—¡Eres un insolente! ¡Responde a mi pregunta o vete de mi presencia!
LOR. —Soy de los vuestros, tío. No lo dudéis, soy republicano hasta el alma. No lo dudéis un sólo instante; **todo mi ser respira un inmenso amor a la patria**. (Se oye un gran ruid[o] como de gentes que llegan y llaman a la puerta. Lorenzo abre y un Paje desde la puerta dice, anunciando:).
PAJE.—Su Alteza el Duque.
[…]
LOR. —([A]penas desaparece el Duque, cierra con llave la puerta por donde éste sale y se dirige a la puertecilla secreta que hay en el ángulo de la derecha y llama.)
¿Scoronconcolo?
SCO. —(Saliendo)
Maestro.
LOR. —(Cierra las demás puertas y descuelga las espadas.) ¡La tuya... la mía!
(Se ponen a tirar)
SCO. —¿Maestro, es preciso gritar?
LOR.—Grita, grita fuerte y tira al mismo tiempo.
¡Toma! ¡Para esta! ¡Toma, muere, miserable!
SCO. —¡Asesino...

amor a la patria se respira hasta en mi ropa más íntima
(Llaman a la puerta. La habitación se llena de soldados.)
OFICIAL.—*(Anuncia.)* ¡El duque de Florencia!

(Aposento de Lorenzo)

(*LORENZO *y* TABALDEO *hacen ejercicios de esgrima)
LORENZO.—¡Grita más fuerte, desgraciado! ¡Toma, fantoche! ¡Muere, traidor! ¡Miserable!
TABALDEO.—¡Al asesino! ¡Que me matan! ¡Que me degüellan!
LORENZO.—¡Muerte! ¡Muerte! ¡Muerte! **¡Vamos, patalea un poco, maldito pintor!**
TABALDEO.—¡Arqueros, a mí! ¡Socorro, que me matan!
LORENZO.—¡Muere, infame! ¡Te sangraré como a un cerdo! ¡Te destriparé!
¿Dónde está tu

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cae agotado SCORONCONCOLO, *secándose la frente* **Has inventado un jugo muy duro, señor, y juegas como un verdadero tigre. ¡Mil millones de tormentas! Ruges como una caverna llena de panteras y leones.** LORENZO **¡Oh, día de sangre, día de mis bodas!** ¡Oh, sol! ¡Sol! Hace mucho tiempo que estás seco como el plomo. ¡Te mueres de sed, sol! Su sangre te embriagará. ¡Oh, mi venganza! ¡Cuánto tiempo hace que se afilan tus uñas! **¡Oh, dientes de Ugolino, necesitáis un cráneo, un cráneo...!** SCORONCONCOLO **¿Deliras? ¿Tienes fiebre?** LORENZO **Cobarde, cobarde..., rufián..., flacucho..., los padres, las hijas..., adioses, adioses sin fin... ¡Las orillas del Arno están llenas de adioses! Los chiquillos los escriben en las paredes... Ríe, anciano, ríe cubierto con tu bonete blanco... . ¿No ves cómo crecen mis uñas? ¡Ah, el cráneo, el cráneo...!** *Se desmaya.* SCORONCONCOLO **Señor, tú tienes un enemigo.** *(Le echa agua en la cara.)* Vamos, señor, no merece la pena excitarse tanto. Se tienen sentimientos elevados o no se tienen; yo no olvidaré nunca que hiciste que me concedieran cierto indulto sin el cual estaría lejos de aquí. Señor, si tienes un enemigo, dímelo, y yo te libraré de él sin que nadie se entere. LORENZO No es nada; ya te he dicho que sólo pretendo divertirme asustando a los vecinos. SCORONCONCOLO Desde que armamos jaleo en esta habitación y lo ponemos todo patas arriba, deben estar muy acostumbrados a nuestro alboroto. **Creo que podrías degollar a treinta hombres en ese pasillo y arrastrarlos por el suelo sin que nadie en la casa notara que sucedía algo raro.** Si lo que quieres es asustar a los vecinos, te las arreglas mal. **Se asustan la primera vez, es cierto;** pero ahora se contentan con enfadarse, y **no se inquietan hasta el punto de levantarse de sus asientos o de abrir sus ventanas.** LORENZO	asesino[!] Me mata... Me degüella! LOR. —¡Muere... muere[!]... **Pisa fuerte, más fuerte.** **SCO. —¡A mí... a mí!... Socorro... me mata... ¡Lorenzo del infierno!...** LOR. —¡Muere, canal[l]a!... Al corazón... [a]l corazón... Yo te abriré las entrañas... te cortaré a pedazos... te comeré... te morderé... **(Cae extenuado en un sillón.)** **SCO. —(Limpiándose el sudor.) ¡Maestro, has inventado un extraño juego y te entregas a él como un verdadero tigre!** LOR. —¡Oh, sol... oh, sol! Hace tiempo que estás seco como el plomo... te mueres de sed y mi sangre te embriagará... ¡Venganza mía, cuánto tiempo hace que crecen tus uñas!... **¡Oh, dientes de Ugolino, un cráneo os hace falta!** **SCO. — Deliras, maestro... ¿Tienes fiebre o sueñas?...** **LOR. —¡Reid... reid, rufianes!... [¡]Los padres... las hijas[!]... [¡]Adioses... adioses sin fin[!]... ¡Las riberas del Arno llenas de adioses!... ¡Los chicos de la calle lo escribirán en los muros... ¡Ríe, viejo... ríe bajo tu gorro blanco! ¿No ves que mis uñas crecen?... ¡El cráneo... el cráneo me hace falta! (Se desmaya. Scoronconcolo, le echa agua en la cara para que vuelva.)** SCO. — **(Cuando vuelve Lorenzo.) ¡Maestro, tú tienes un enemigo! Maestro, yo no puedo olvidar que sin el ind[u]lto que me conseguiste yo estaría ahora muy lejos... ¡Maestro, si tienes un enemigo, dímelo, y yo le haré desaparecer sin que lo sienta la tierra!** LOR. —No; no hay nada. Ya te he dicho que hago estos	corazón? Vamos: ¡Chilla, patalea, mata! ¡Sácale las entrañas! ¡Despedázale! ¡Así! ¡**Aunque te salpique su sangre!** ¡Ábrele la garganta! ¡Muérdele! ¡Muérdele! ¡Devórale! ***(Cae al suelo, agotado.)*** **TABALDEO.— ¡Vaya juego que os habéis inventado! Vuestro aposento parece una caverna de tigres, panteras y leones. ¡Cómo rugís! ¡Mil millones de truenos!** LORENZO.—¡Al fin llegas: día de la sangre, día de las bodas, **día de las rosas**! ¡Oh, sol! ¡Sol! ¡Te mueres de sed! ¡Su sangre te emborrachará! ¡Oh, venganza mía, ¿cuántos años hace que te crecen las uñas?! **TABALDEO.— ¡Estáis delirando! ¿Os encontráis mal?** **LORENZO.— ¡Cobarde, cobarde! ¡Rufián, Lornzaccio, pajalarga! "Lorenza", escriben los zagales en los muros. Ríete, viejo. ¡Ah, mi cabeza, mi cabeza! *(Se desmaya.)***

¿Tú crees? **SCORONCONCOLO** **Tienes un enemigo, señor. ¿Acaso no te he visto patalear el suelo y maldecir el día de tu nacimiento? ¿No tengo orejas? Y, en medio de tu furor, ¿no te he oído pronunciar claramente una palabra: venganza? Vamos, señor, créeme, estás adelgazando..., no eres tan ocurrente como antes... Créeme, no hay nada como un buen odio para hacer una mala digestión. Cuando están dos hombres al sol, ¿no hay siempre uno cuya sombra molesta al otro? Tu médico está en la vaina de mi espada; déjame curarte.** ***Saca la espada*** **LORENZO** **Ese médico, ¿te ha curado alguna vez?** **SCORONCONCOLO** **Cuatro o cinco veces. Había una vez en Padua una damisela que me decía...** **LORENZO** **Enséñame la espada. ¡Ah, muchacho!, tiene una buena hoja.** **SCORONCONCOLO** **Pruébala y verás.** **LORENZO** **Has adivinado mi mal: tengo un enemigo. Pero no me serviré, para él, de una espada que haya servido para otros. La que ha de matarlo no tendrá más que un bautismo, y llevará su nombre.** SCORONCONCOLO ¿Cuál es el nombre de ese hombre? LORENZO ¿Qué importa? ¿Me eres fiel? **SCORONCONCOLO** **Por ti, volvería a clavar a Cristo en la cruz.** LORENZO Te lo digo en secreto: lo haré en esta habitación. Y si acostumbro a este ruido a diario a mis queridos vecinos, es precisamente para que no se extrañen. Escucha bien, y no te equivoques. Si lo mato al primer golpe, no se te ocurra tocarlo. Pero yo no abulto más que una pulga, y él es un jabalí. Si se defiende, cuento contigo para que le sujetes las manos; nada más, ¿comprendes? Es a mí a quien pertenece. Te avisaré a tiempo.	juegos por el solo placer de molestar con el ruido a los vecinos. **SCO. — Ya deben estar acostumbrados. Y ya podrías asesinar aquí a treinta hombres y arrastrarlos por el suelo, sin que nadie sospechase que ocurría nada nuevo en la casa.** **LOR.—¿Tú lo crees?** **SCO. —¡Tú tienes un enemigo, maestro! ¿No te he visto yo golpear el suelo con los pies y maldecir el día de tu nacimiento? ¿No tengo yo oídos? ¿No te he escuchado decir, en tus furores, la palabra venganza?... Maestro, tú adelgazas, tú ya no ríes y ya se sabe que nada es de tan mala digestión como un buen odio. Siempre, cuando hay dos hombres al sol, la sombra del uno estorba al otro. Tu médico está en mi espada... ¡Déjame curarte!** **LOR. —¿Ese médico te ha curado a ti alguna vez?** **SCO. —Cuatro o cinco.** **LOR. —Enséñame tu espada (Examinándola.) ¡Es una hermosa hoja[!]** **SCO. —¡Prueba y verás!** **LOR. [—]Has adivinado mi mal. Yo tengo un enemigo; pero para él, no me quiero servir de una espada que haya servido para otros. ¡La que le mate no tendrá más que un bautismo y guardará su nombre!** SCO. —¿Cómo se llama? LOR. —No te importa. ¿Me serás tú leal? **SCO. — ¡Por ti, yo volvería a clavar a Cristo en la cruz!** LOR. —Te lo diré... ¡Me has de hacer falta! Yo soy pequeño como una pulga y él es grande como un jabalí. Si se defiende, cuento contigo para sujetarle las manos... Nada más. ¡Lo demás me toca a mí! Yo te avisaré con	**TABALDEO.—¡Lorenzo, vos tenéis un enemigo!** ***(Le echa agua en la cara.)*** **Si tienes un enemigo, dilo y te libraré de él sin que nadie se entere. Mis pinceles son silenciosos.** LORENZO.—No es nada. ¡Lo que me gusta es asustar a la vecindad! **TABALDEO.—Se asustaron el primer día. Ahora, podéis degollar a treinta hombres y arrastrarlos por los suelos sin que ningún vecino se levante de su poltrona.** **LORENZO.—Pobre cabeza mía.** **TABALDEO.—Vuestro médico está en mi vaina: dejadme curaros.** **LORENZO.—Sabré curarme solo.** TABALDEO.—¿Quién es vuestro enemigo? LORENZO.—¡Qué importa! ¿Me eres fiel? **TABALDEO.—Nunca he mordido la mano de un amigo.** LORENZO.—Escucha mi secreto. Ejecutaré a mi enemigo aquí en mi aposento. Quiero que me ayudes. Yo soy una pulga y él es un jabalí.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SCORONCONCOLO ¡Amén!	tiempo y lugar... yo te avisaré. SCO. —¡Amén, maestro! LOR.—¡Yo te avisaré!	Escúchame bien. Si le mato al primer golpe, no intervendrás. Si se resiste, le sujetarás los brazos: nada más. ¿Me has oído? Me pertenece sólo a mí. Estate dispuesto. Será pronto y para siempre. TABALDEO.—¡Amén!

2.4.9. Acto IV, escena III/ escena X/ escena XI (TMA); Acto cuarto, cuadro primero (TMB) y Acto segundo, escena cuarta/ escena sexta (TMC) (Tabla 24)

TEXTO META A	TEXTO META B	TEXTO META C
Una calle. **LORENZO *y* SCORONCONCOLO** **LORENZO** **Vuelve a tu casa, y no dejes de venir a medianoche; te encerrarás en mi gabinete hasta que vaya a avisarte.** **SCORONCONCOLO** **Sí, monseñor.** ***Sale***	**MAU.—Alteza, perdonad; pero…** **DUQ. — ¿Qué le trae a Sire Mauricio por mi palacio a esta hora?** **MAU.—Alteza, creo cumplir un deber dándoos cuenta de un hecho que pudiera ser de graves consecuencias.** **DUQ.—¿Qué p[a]sa? ¿Puso ya sitio a Florencia Francisco primero?** **MAU.—¡No os burléis Alteza!... Felipe Strozzi reunirá esta noche en su palacio a sus deudos, invitados a un banquete, que tiene todo el aspecto de una conjura… Además… ¡Debo decírselo! … Desconfiad de Lorenzaccio. Sé que ha pedido con gran urgencia al Obispo de Marzi caballos de posta…. Se le ve frecuentar asiduamente el palacio de Strozzi, y ahora mismo acaba de entrar en él.** **DUQ. — ¡Bah!... ¡conque un banquete[!] ¿Y qué celebra el viejo Strozzi, la prisión de sus hijos o la virtud de su hija?** **MAU.—Sé que en su honor se ofrece y que ella lo presidirá.** **DUQ. — Pues no os preocupe eso, Canciller. Yo le mandaré a esa virtud vino de los Médicis con que brindar ([l]lamando) [¡]Giomo! (Giomo aparece y el Duque le habla al oído.) ¡Bravo!... así me gu[s]ta que se**	***(Entran el*** **DUQUE *y* LORENZO*)*** **DUQUE.—¡Hubiera querido estar allí! Más de uno montaría en cólera. No me cabe en la cabeza quien ha podido envenenar a Luisa Strozzi.** **LORENZO.—A mí tampoco; a no ser que hayáis sido vos.** **DUQUE.—¡Amado Lorenzo, me estimáis demasiado!** Me han dicho que el viejo Strozzi se ha ido a Venecia. Al fin me veo libre, gracias a Dios, de ese insoportable carcamal. […] ***(Mutación a una calle.*** **LORENZO *y* TABALDEO*)*** **LORENZO.—¡Tabaldeo! ¿Cómo va nuestro retrato?** **TABALDEO.—Esta tarde quedará terminado.** **LORENZO.—¡Y el duque pasará a tu inmortalidad!**
DUQUE **Me hubiera gustado estar allí; debía de haber más de un rostro enfurecido. Pero no concibo quien ha podido envenenar a Luisa.** **LORENZO** **Ni yo tampoco, a menos que hayáis sido vos.** **DUQUE** **¡Filippo debe de estar furioso!** Dicen que se ha ido a Venecia. Gracias a Dios, me he librado de ese vejestorio insoportable […].		
En el palacio del **DUQUE.** ***El*** **DUQUE*, cenando;*** **GIOMO.** ***Entra el*** **CARDENAL CIBO.**		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CARDENAL **Alteza, tened cuidado con Lorenzo.** **DUQUE** **¡Ah, estáis aquí, cardenal! Sentaos, pues, y tomad un vaso.** **CARDENAL** **Tened cuidado con Lorenzo, duque. Esta tarde ha ido a pedir permiso al obispo Marzi para tener esta noche caballos de posta.** DUQUE Eso no puede ser **CARDENAL** **Lo sé por el propio obispo.** DUQUE ¡Vamos! Os digo que tengo buenas razones para saber que eso no puede ser. **CARDENAL** **Tal vez es imposible hacer que me creáis; cumplo mi deber advirtiéndoos.** DUQUE Aun cuando fuera cierto, ¿qué veis de sorprendente en eso? Quizás vaya a Caffagiuolo. **CARDENAL** **Lo que hay de sorprendente, monseñor, es que, al pasar por la plaza para venir aquí, le he visto con mis ojos saltando como un loco sobre vigas y piedras. Le he llamado, y me siento obligado a reconocer que su mirada me ha dado miedo. Tened la seguridad de que en su cabeza madura algún proyecto para esta noche.** DUQUE ¿Y por qué esos proyectos habrían de ser peligrosos para mí? **CARDENAL** **¿Hay que decirlo todo, incluso cuando se habla de un favorito? Sabed que, esta tarde, ha dicho públicamente a dos conocidos míos, asomados a su balcón, que os**	**regalen también [l]os republicanos… ¡Veréis, Sire [Mauricio][,] cómo mi vino no les m[u]eve a la conjura! ¡El vino de los Médici[s], si embriaga dulcemente a sus adictos, mata también a los traidores!... (Telón)** **La misma decoración del cuadro segundo del segundo acto; pero habrá cambiado en que la chimenea está encendida y las colgaduras que cubr[e]n la alcoba descorridas, a fin de que se vea el lecho adornado con colgaduras blancas. Habrá una mesa servida con vinos y licores; rica cristalería y jarrones con flores sobre la mesa y chimenea. Luz de aceite. Los criados acabando de arreglar la habitación. Tras breve pausa, entran Lorenzo y Scoronconcolo por la izquierda.** **LOR. —(A Scoronconcolo) Pasa y siéntate. Ahora hablaremos [...]. Escucha. Te necesito...** **SCO. —¡Monseñor** **LOR. —Vas a encerrarte... Estarás atento a mi primer aviso, detrás de esta puerta.** **SCO. —Soy tuyo, maestro.** **LOR. —Ay, Scoronconcolo... cuando pienso que yo he amado las flores y los sonetos de Petrarca, el espectro de mi juventud se levante temblando delante de mí.** **SCO. —Di, maestro ¿es que la hora de tu enemigo ha llegado?** **LOR. —Sí, ha llegado** **SCO. —Gracias, monseñor, porque te has acordado de mí.** **LOR. —Pero tú no harás nada,**	**TABADEO.—Me abrumáis.** **LORENZO.—Estás trabajando muy bien.** **TABALDEO.—¿Terminé el cuadro para el día de las bodas?** **LORENZO.—Justo a tiempo. Tebaldeo, ¿te acuerdas de mi enemigo?** **TABALDEO.—¿Habláis de mi mayor enemigo?** **LORENZO.—Esta noche dejará de serlo. Te espero a media noche. Estarás en el gabinete hasta que te avise.** **TABALDEO.—A buen seguro *(Mira su espada.)*, mi amiga hoy no podrá dormir su siesta. Hasta la noche, señor. *(Se va.)*** ***(El palacio del Duque)*** ***(El* DUQUE *y* GIOMO*)*** **SIRE MAURICIO.—*(Entrando.)* Alteza, cuidado con Lorenzo.** **DUQUE.—¡Buenas noches! Siéntate y echa un trago.** **SIRE MAURICIO.—Os prevengo, amado duque. Lorenzo ha pedido al obispo de Marzi dos buenos caballos de posta para esta noche.** DUQUE.— Eso no es posible. **SIRE MAURICIO.—El propio obispo me lo ha dicho.** DUQUE.—Tengo muy buenas razones para saber que eso es imposible. **SIRE MAURICIO.— Tal vez lo imposible sea conseguir que nos creáis. Cumplo con mi deber avisándoos.** DUQUE.—Aunque fuese verdad, ¿ves algo malo en ello? Tal vez quiera irse a Cafaggiuolo. Suele marchar a su pueblo de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mataría esta noche.

DUQUE
Bebed un vaso de vino, cardenal. ¿No sabéis que Renzo está habitualmente borracho al ponerse el sol?

Entra sire MAURIZIO

MAURIZIO
Alteza, desconfiad de Lorenzo. Esta tarde ha dicho a tres de mis amigos que quería mataros esta noche.

DUQUE
¿También vos, buen Maurizio, creéis en fábulas? Os suponía más serio

MAURIZIO
Vuestra Alteza sabe que no me inquieto sin motivo. Lo que os digo puedo probarlo.

DUQUE
Sentaos, pues y brindad con cardenal... No os parecerá mal que me dedique a mis asuntos, ¿verdad? ***(Entra* LORENZO.*)* Ah, bien, muchacho, ¿ya es la hora?**

LORENZO
Dentro de poco será medianoche.

DUQUE
Que me den mi jubón de marta cebellina.

LORENZO
Démonos prisa; vuestra bella puede haber llegado ya a la cita.

DUQUE
¿Qué guantes me pongo? ¿Los de guerra o los de amor?

LORENZO
Los de amor, Alteza.

DUQUE
Sea. Quiero ser un conquistador.

Salen

MAURIZIO
¿Qué decís a esto, Cardenal?

¿sabes? No harás nada. Es cosa mía todo.
SCO. —Y los vecinos, ¿no se apercibirán del ruido extraño en tu cuarto, si es que hay lucha?
LOR. —Imbécil, ¿no ves que tenemo[s] acostumbrada a la vecindad con nuestros juegos y nuestros asaltos?...
SCO. —Maestro, os admiro ¡Sois un gran previsor!
LOR. —Soy un Médicis y tengo la obligación de ser un artista. Esa sabia y larga preparación de una muerte es un gran refinamiento y una delicada exquisite[d]... ¡Anda, anda, ocúltate y está atento! Yo daré un golpecito así... (Dando con los nudillos suavemente a la puerta.)
SCO. — ¡Soy tuyo[! (]Entra por la puerta secreta y cierra)

[...]

LOR. —[...] (Llaman a la puerta.) ¿Quién va?
DUQ. — (Dentro.) Lorenzo, abre, soy yo. (Lorenzo abre.)
LOR.—Ah, bien venido, Alteza. Pasad, que ya os esperaba.
DUQ. — Hace frío ¿sabes?
LOR.—Calentaos. Aquí hay un buen fuego. **(Echa la llave a la puerta por donde entró el Duque.)**
DUQ. — ¿[P]or q[u]é echas la llave?
LOR.—¡No es por ahí por don[d]e tiene que venir vuestra felicidad de esta noche!
DUQ. — [¡]Ah[,] y quieres evitar una sorpresa! Eres previsor. Me quitaré el manto.
LOR.— Y la espada también. ¡Supongo que no os hará falta para amar!
DUQ. — No, por cierto. (Se la quita y la da a Lorenzo, que la cuelga en la cama, envolviendo el tahalí con el puño, de manera que no se pueda desenvainar.)
LOR.—Pero de todos modos, aquí os la dejo. Siempre es bueno tener un arma cerca.
DUQ. — Y dime, ¿la has hablado? Te digo verdaderamente que no hay mujer que más me agrade.
LOR.—¿Que si la he hablado? Desde que recibió vuestra carta, es ella la

vez en cuando.
SIRE MAURICIO.—Al pasar por la plaza, para venir aquí le he visto saltando como un loco sobre los tablones y las piedras de la iglesia. Le he llamando y, no puedo callarlo, su mirada me ha dado miedo. Podéis tener la certeza de que trama algo para esta noche.
DUQUE.—¿Y por qué habría de ser peligroso lo que tramara?
CIBO.—Lo diré todo, aunque se trata de un favorito, Alteza. Acaba de decir a dos amigos nuestros que os matará esta noche.
DUQUE.—Bebe un vaso de buen vino, cardenal. ¿Acaso no sabes que Renzo está siempre borracho al ponerse el sol?
SIRE MAURICIO.—Desconfiad de Lorenzo de Médicis, Alteza. Tres personas de absoluta confianza me han informado que quiere mataros esta noche.
DUQUE.—Mi bravo Mauricio, ¿tú también con fábulas? Te creía con más seso bajo tu mollera.
SIRE MAURICIO.—No me asusto sin motivos. Lo que digo, lo puedo probar.
DUQUE.— Siéntate y bebe con el cardenal. ¿Nos os parecerá mal que atienda mis asuntos nocturnos, verdad**?** ***(Entra* LORENZO.*)* ¡Hola, bribón! ¿Es ya la hora?**
LORENZO.— En seguida será la medianoche.
DUQUE.— ¡Giomo, mi capa!
LORENZO.—¡Daos prisa! Vuestra hermosa puede estar esperando.
DUQUE.— ¿Qué guantes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CARDENAL
Que la voluntad de Dios se cumple a pesar de los hombres.

Salen.

***El dormitorio de* LORENZO. *Entran el* DUQUE *y* LORENZO.**

DUQUE
Estoy aterido..., hace verdaderamente frío. ***(Se quita la espada.)*** **Bien, muchacho, ¿qué haces ahora?**

LORENZO
Enrollo el tahalí alrededor de vuestra espada, y la pongo en la cabecera de la cama. Conviene tener siempre un arma a mano.

Enrolla el tahalí de forma que impida sacar la espada de la funda.

DUQUE
Sabes que no me gustan los charlatanes, y me he enterado de que Caterina es una gran conversadora. Para evitar conversaciones, voy a meterme en la cama. A propósito, ¿por qué has hecho pedir caballos de posta al obispo Marzi?

LORENZO
Para ir a ver a mi hermano, que está enfermo, según me ha escrito.

DUQUE
Entonces ve a buscar a tu tía.

LORENZO
Al instante.

Sale.

DUQUE, *solo*
Hacer la corte a una mujer que os responde "sí" cuando se le pregunta "sí o no", me ha parecido siempre una estupidez digna de un francés. Esta noche, sobre todo habiendo cenado como tres frailes, **sería incapaz de decir solamente** "mi amor" o "corazón mío" **a la infanta de España.** Voy a fingir que duermo; tal vez sea incorrecto, pero es cómodo.

que no deja de hablar de Vuestra Alteza.
DUQ.—¿Es verdad?
LOR. —¡Oh, tan verdad como lo oís! No me ha costado ningún trabajo convencerla.
DUQ.—Famosa noche es esta.
LOR. —¡Oh, en eso no sabéis la verdad que decís! No sabéis la noche que os espera. Vais a galope a la felicidad
DUQ.—Y a propósito. ¿Para qué has pedido unos caballos al obispo de Marzi?
LOR. —Para ir a ver a mi hermano que está enfermo. Ya sabéis que yo adoro a la familia... ¿Pero no bebéis? Este es siempre un buen prólogo del amor.
DUQ.—¡Oh, excelente Lorenzo[¡] Qué bien preparado lo tienes todo. (Beben) ¿Y no sabes lo más chistoso?
LOR. —No. Yo no sé nada de chistoso.
DUQ.—Pues figúrate que me han dicho que me querías matar.
LOR. —Efectivamente, la cosa tiene gracia. ¿Por qué no bebéis más?
DUQ. — ¿Y Catalina, no viene? Tendrás que ir a buscarla.
LOR.—No os inquietéis, que todo llegará. Y aun antes de lo que se figura Vuestra Alteza.
DUQ.—Beberemos... Pues sí, eso me han dicho.
LOR.—Y os repito, que tiene verdadera gracia. Porque figuraos que fuese verdad.
DUC.—Nunca te he visto con tanta gana de broma. En verdad que sería gracioso que me matases tú.
LOR. —Y, sin embargo, todo puede suceder en la vida.
DUC.—No; hay cosas que no pueden ocurrir y esa es una de ellas ¡Tú, Renzo[,] mi Renzino!...
LOR.—Sí, yo. Puedo coger una espada como esta, (Señala la suya.) puedo sacarla... puedo heriros... puedo tener el honor de matar a Vuestra Alteza.
DUQ. — Vamos, déjate de chanzas. Vete a buscar a Catalina, o, de lo contrario, iré yo. Venga mi espada ¡Qué has hecho con ella que no sale de la vaina (Se levanta y va hacia la puerta.)
LOR.—Es inútil, mi querido Duque; llevo: los de la guerra o los del amor?
LORENZO.— Los del amor, mi amor.
DUQUE.— Sea. Quiero parecer un apuesto galán. ***(El* DUQUE *abraza a* LORENZO *por detrás.)***
Lorenzino, ¿la novia vendrá de blanco?
LORENZO.—No lo sé, mi duque; lo que sí sé es que la novia quedará prendada de vuestra belleza, novio mío.
(Mutación al aposento de* LORENZO*)
DUQUE.— A pesar de la capa, estoy helado. **El fr´o del Arno se mete por las callejas como un ladrón.** ***(Se quita el jubón y la espada.)*** **Se está bien en tu bello cuarto. Te cuidan bien tus criados. Amor, ¿qué haces?**
LORENZO.—Enrollo vuestro tahalí a la espada para ponerla a la cabecera de la cama. Siempre es bueno tener un arma a mano.
(Enrolla el tahalí de forma que no se puede sacar la espada de la vaina.)
DUQUE.— Renzo, me voy a acostar. No conozco mejor método para abreviar los largos prólogos en el amor con las debutantes. ¿Tu prima es una debutante, no? Rápidamente, al grano. A propósito, ¿tú le has pedido al obispo Marzi dos buenos caballos de posta para esta noche?
LORENZO.—Recibí esta mañana noticias de Cafaggiuolo. Nuestro primo Stéfano está muy enfermo.
DUQUE.—¡Pobre primo Stéfano! ¡Anda, vete a buscar a Catalina.
LORENZO.—Al instante. ***(Sale y vuelve a***

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se acuesta. **LORENZO** ***entra con la espada en la mano.***

LORENZO
¿Dormís, señor?

Le clava la espada.

DUQUE
¿Eres tú, Renzo?

LORENZO
No lo dudéis, señor.

Clava de nuevo su espada. Entra **SCORONCONCOLO**

SCORONCONCOLO
¿Lo habéis hecho?

LORENZO
Mira, me he mordido el dedo. Conservaré hasta mi muerte este anillo sangriento, este inestimable diamante.

SCORONCONCOLO
¡Ah, Dios mío! ¡Es el duque de Florencia!

LORENZO, *sentándose en el borde de la ventana*
¡Qué bella es la noche! ¡Qué puro es el aire del cielo! ¡Respira, respira, corazón henchido de alegría!

SCORONCONCOLO
Venid, señor, esto ha sido demasiado. Pongámonos a salvo.

LORENZO
¡Qué suave y aromático es el viento de la noche! ¡Cómo se entreabren las flores de los prados! ¡Oh, magnífica naturaleza, eterno reposo…!

SCORONCONCOLO
El viento va a congelar el sudor que corre por vuestro rostro. Venid, señor.

LORENZO
¡Ah, Dios de bondad! ¡Qué momento!

SCORONCONCOLO, ***aparte***

ya habéis visto que he cerrado con llave. (Va hacia la puertecilla secreta y llama con los nudillos.)
DUQ. — ¿Qué haces? Es por ahí por donde debe venir? Yo entretanto esperaré reposado en el lecho
(Lorenzo con la espada en la mano, se pone delante como cerrándole el paso.)
LOR.—¿A dónde vas?
DUQ. — Estás loco, Lorenzo. Voy a esperar que venga la hermana de tu madre. (Scoronconcolo, que habrá salido silenciosamente, le sujeta al Duque los brazos por detrás.) ¿Qué brazos de hierro me agarran? Lorenzo, ¿no ves que me sujetan?
LOR.—¿No esperabas a Catalina, la noble doncella? Pues mira: ésta es la virgen con quien tú dormirás esta noche. (Mostrándole la espada) ¡Bodas de tigre!
DUQ. — ¡Lorenzo, tú no eres tú!
LOR.—Al contrario, ahora es cuando soy yo. Lorenzo de Médicis. El hombre que tú no habías sospechado nunca.
DUQ.—¡Monstruo! Soy tu señor.
LOR. —¡Pobre tirano! ¡No creías tú que Lorenzaccio, tu rufián[,] había de ser el vengador de la patria! ¡El pobre pueblo ha llorado bastante!
DUQ. — ¡Traidor!
LOR.—No, traidor no. ¡Soy el brazo vengador de la justicia infinita! ¿A qué has venido esta noche a esta casa? A deshonrarla también. ¡Y creías que yo había de entregarte a Catalina, mi hermana! ¡Mírame bien, Alejandro; debe de haber una nube de fuego encima de mi cabeza! ¡Mira mi espada! ¡Parece la espada encendida del Arcángel! ¡Ya te estás viendo deshecho en cenizas delante de ella!...
(Le hiere Scoronconcolo[;] suelta al Duque, que cae diciendo: "¡Monstruo!" y muere.)
SCO. — Maestro, ya hemos hecho lo que teníamos que hacer. huyamos.
LOR.—¡Déjame! ¡Es la gran noche de mi vida! ¡Déjame gozar de su cielo!
(Abre el ventanal y la luz de la luna cae sobre el cuerpo del Duque)
SCO. — ¡Era el Duque de Florencia!… ¡Hemos matado al Duque!
LOR.—(En la ventana.) ¡Oh, noche,

entrar.) **¡Alejandro!**
DUQUE.—¿Ya está aquí?
LORENZO.—¡Amor, en buena hora!
DUQUE.—Eso espero, amigo. ***(Se va*** **LORENZO.** ***El*** **DUQUE** ***se desviste.)*** Cuando se ha preguntado a una mujer: ¿sí o no?, y ha dicho sí, hacerle la corte siempre me ha parecido una majadería, además de una falta de educación. Algo muy digno de un francés. Sobre todo hoy, que he cenado como tres frailes, **sería incapaz de decir ni siquiera "corazoncito mío" a la hija de Carlos Quinto.** Fingiré dormir. Es poco galante, pero muy recomendable.
(Se acuesta. **LORENZO** ***entra con un puñal en la mano.)***
LORENZO.—¿Dormís, señor?
DUQUE.—¿Eres tú, amor?
LORENZO.—Sí amooor. ***(Le apuñala.)***
DUQUE.—¿Tú, Renzo?
LORENZO.—¡Mi vida! ***(Vuelve a herirle. Entra*** **TABALDEO.*)***
TABALDEO.—¿Ya está?
LORENZO.—¡Qué noche más hermosa! *(Descorre unas cortinas.)* ¡Qué entre el aire puro del cielo! ¡Respira, respira, corazón angustiado de alegría!
TABALDEO.—¡Vamos, Lorenzo, hemos hecho demasiado! ¡Huyamos!
LORENZO.—¡Qué dulce es el viento de la noche!
TABALDEO.—¡Lorenzo!
LORENZO.—¡Ahora se abren las flores de los prados! ¡Oh, naturaleza! ¡Oh, eterno reposo!
TABALDEO.—El viento va a helaros el sudor que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Su alma desvaría. *(Se dispone a salir.)* Tomaré la delantera. LORENZO ¡Espera! Echa las cortinas. Y ahora dame la llave de este cuarto. SCORONCONCOLO ¡Con tal que los vecinos no hayan oído nada! LORENZO ¿No te das cuenta de que están acostumbrados a nuestros ruidos? Ven, vámonos. *Salen.*	qué puro es tu ambiente y qué hermoso es tu cielo! ¡Respira... respira, corazón! SCO. —¡Maestro huyamos. LOR. —¡Qué dulce es el viento de la noche! ¡Cómo se abren las flores!... ¡Oh, Naturaleza soberana!... ¡Oh, eterno reposo! SCO. —¡Señor, el aire va a helar el sudor de su rostro!... ¡Ven, monseñor! LOR. —¡Oh, noche suprema!... Sí, vamos. Aquí tengo la llave... ¡Cerraremos! SCO. — ¡Era el Duque! ¡Era el Duque! LOR. —¡Cerraremos! (Vanse y se oye el chirrido de la llave al cerrar la puerta.—Telón)	corre por vuestro rostro. ¡Vamos, Lorenzo! LORENZO.—¡Ah, Dios de bondad! ¡Gracias, Señor! TABALDEO.—¡Huyamos! LORENZO.—Aguarda. *(Corren las cortinas.)* Dame la llave del cuarto y ve saliendo. Duque mío, la novia, esta vez, tenía que venir de negro. *(Sale corriendo.)*

2.4.10. Acto V, escena II/ escena VI (TMA); Acto cuarto, cuadro epilogal (TMB) y Acto segundo, escenas undécima / duodécima/ decimocuarta (TMC) (Tabla 25)

TEXTO META A	TEXTO META B	TEXTO META C
Venecia. El gabinete de Strozzi. FILIPPO, LORENZO, *con una carta en la mano.* LORENZO Esta carta me hace saber que mi madre ha muerto. Venid a dar un paseo, Filippo. FILIPPO Os lo suplico, amigo mío, no tentéis al destino. Vais y venís continuamente por la calle, como si esa proclama de muerte no existiera. LORENZO Cuando me disponía a matar a Clemente VII, mi cabeza fue puesta a precio en Roma. Es natural que, ahora que he matado a Alejandro, lo sea en toda Italia. Si saliera de Italia, mi búsqueda y captura serían inmediatamente proclamadas a son de	FEL.—¡Todo esto significa, Felipe, que tu día ha llegado! ¡Ahí va mi hijo... quiere entregarse al rey de Francia y marchar a sangre y fuego contra su tierra!... ¡Así está ya el honrado nombre de los Strozzi! ¡Hija mía, dichosa tú que duermes en paz bajo las flores! (Llaman a la puerta.) Entra, hijo mío ¿eres tú otra vez? Pasa. (Entra Lorenzo.) ¡Lorenzo! ¿Qué haces tú en Venecia? LOR.[—]Felipe Strozzi, he venido a traerte el más bello joyel para tu corona. (Le da una llave) FEL.—¿Qué me das? ¿Una llave? LOR.—Esa llave abre mi aposento, y en mi aposento está en cuerpo de Alejandro de Médicis, muerto por estas manos que ves aquí. FEL.—¡Verdaderamente, Lorenzo, es increíble! LOR.—Créelo, si lo quieres ¡La fama te lo dirá después que yo! FEL.—¿Alejandro ha muerto? ¿Será posible eso? LOR.—¿Qué dirías se te eligiesen Duque en su lugar? FEL.—Renunciaría. LOR.—¡Verdaderamente, Felipe, es increíble! FEL.—¿Por qué? Es muy natural en	*(Venecia.)* *(*LORENZO *y* FELIPE*)* FELIPE.—¡La libertad está en el aire; se toca, se respira! LORENZO.—¡Felipe! ¡Felipe! FELIPE.—¡Mi gran Lorenzo! LORENZO.—¡Cerrad la ventana! FELIPE.—¡Mira cómo se agolpa la gente en la calle, a este lado del canal! Un pregonero lee una proclama. ¡Giovanni! *(Grita hacia el exterior bajo la ventana.)* ¡Giovanni! ¡Cómprale un aviso! LORENZO.—¡Dios mío! ¡Dios mío! FELIPE.—Estás pálido como un muerto. ¿Qué te pasa? LORENZO.—¿No habéis oído nada? *(Entra el criado con la proclama.)* FELIPE.—No; lee en voz alta, a ver qué dice. LORENZO.—*(Leyendo.)* "A todo hombre, noble o plebeyo que mate a Lorenzo de Médicis, traidor a la patria y asesino de su señor, en cualquier lugar y de la manera que sea, en todo el territorio italiano, se le ofrece por el Consejo de los Ocho de Florencia: cuatro mil florines de oro libres de retención; una renta

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

trompa en toda Europa; y a mi muerte, el buen Dios no dejará de fijar carteles en todas las encrucijadas del universo anunciando mi condenación eterna.

FILIPPO
Vuestro humor es triste como la noche; no habéis cambiado, Lorenzo.

LORENZO
No, es cierto; llevo las mismas ropas, sigo andando con mis pierna y bostezo con mi boca. Sólo ha cambio en mí una minucia: y es que estoy más hueco y más vacío que una estatua de hojalata.

FILIPPO
Paramos juntos; volver a ser un hombre. Habéis hecho grandes cosas, pero todavía sois joven.

LORENZO
Soy más viejo que el bisabuelo de Saturno... Os lo suplico, venid a dar un paseo.

FILIPPO
La inactividad tortura vuestra alma; ahí radica vuestra desgracia. Y eso es un error, amigo mío.

LORENZO
Lo admito. Que los republicanos no hayan hecho nada en Florencia es un gran error por mi parte. Que un centenar de jóvenes estudiantes, valerosos y decididos, hayan sido masacrados en vano... Que Cosme, un plantador de berzas, haya sido elegido por unanimidad..., ¡oh!, lo reconozco, lo reconozco, son errores imperdonables que me

mí.
LOR.—Como en mí matar a Alejandro. ¿Por qué no me quieres creer?
FEL.—¡Oh, sí! Te creo y te abrazo. ¡Hijo mío! Libertador de la patria. ¡Florencia está salvada! Dame tu mano.
LOR.—¡Cálmate, pobre Felipe! Hasta ahora lo único que hay salvado soy yo, gracias a los caballos de postas del Obispo de Marzi.
FEL.—¿No has advertido a nuestros amigos?... Seguramente están sobre las armas en este momento.
LOR. —Sí, los he advertido, he llamado a todas las puertas republicanas, les he dicho que limpiasen sus armas porque Alejandro habría muerto cuando ellos se despertasen Fui c[a]sa por casa. Estaban muy ocupados todos en cenar con mujeres y en beber y en gozar, para ocuparse de la libertad de la patria y de la muerte del tirano... Llamé a Roberto y echó a broma mis palabras; Alamanno no me creyó. ¡Era una borrachera trágica la mía y me invitó a su festín, sin dar crédito a lo que le dije... El viejo republicano Pazzi me mandó enhoramala... ¡Todos, estoy seguro que todos, se habrán despertado y se habrán vuelto a dormir.
FEL.—¿Dices que a los Pazzi?... ¿Se lo has dicho a Corsini?
LOR.—Ya te he dicho que a todos, uno por uno, y a la misma luna la hubiera hablado lo mismo, porque estaba seguro de no ser escuchado.
FEL.—¿Tú c[r]ees que no te han escuchado?
LOR.—Yo he visto que el que más, se encogió de hombros, volviendo a sus festines y a sus mujeres.
FEL.—Por lo menos los Pazzi habrán hecho algo.
LOR.—Sí que habrán hecho. Beber de cuando en cuando vino de Calabria si se les secaba la boca.
FEL.—Yo tengo mejores esperanzas que tú. Y di, ¿por qué no has salido con la cabeza del Duque en la mano? El pueblo te hubiera seguido aclamándote,
LOR.—He preferido dejar la presa a los perros.

de cien florines de oro al año, para él mientras viva y para sus herederos, en línea directa, después de su muerte; permiso para ejercer cualquier cargo público, para gozar de todos los beneficios y prebendas del Estado, a pesar de su nacimiento, si fuera plebeyo, y el perdón perpetuo para todos sus delitos, pasados o futuros, ordinarios o extraordinarios". Firmado de puño y letra por los Ocho.
FELIPE.—Amado Lorenzo: vámonos de Venecia; vámonos de Italia. Demasiado has hecho, pero eres joven para negarte a hacer nada más.
LORENZO.—Felipe, amigo mío, soy más viejo que el bisabuelo de Saturno.
FELIPE.—Tu alegría es triste como la noche; no has cambiado nada, Lorenzo.
LORENZO.—Sólo ha cambiado en mí una pequeñez: que estoy más hueco y vacío que una estatua de hojalata.
FELIPE.—Te torturas al no poder hacer nada. Esa es tu desgracia. Pero, Lorenzo, que no te preocupen los errores.
LORENZO.—¿Errores? Lo reconozco, Felipe: que los republicanos no hiciesen nada en Florencia, es un gran error por mi parte; que un centenar de estudiantes, generosos y valientes, haya muerto en balde, es un error mío; que Cosme, un plantador de coles, sea coronado como duque por los soldados y los curas, es error mío; que los desterrados, exiliados, confinados, extrañados, deportados y demás proscritos estén regresando a su patria por una amnistía pastelera, es también un error de Lorenzaccio. Lo confieso, Felipe, lo confieso: son errores imperdonables que me señalan como el gran culpable.
FELIPE.—¡No digas tonterías, hijo! No podemos hablar de un acontecimiento que aún no ha terminado. Lorenzo, lo importante es salir de Italia. Tu papel en la tierra todavía no ha acabado.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hacen sentirme muy culpable.

FILIPPO
No razonemos sobre un acontecimiento que todavía no ha finalizado. Lo importante es salir de Italia; aún no habéis terminado vuestra misión en este mundo.

LORENZO
Yo era una máquina de matar; pero sólo para un asesinato.

FILIPPO
¿No habéis sido feliz más que por ese asesinato? A partir de ahora, cuando sólo tendríais que ser un hombre honrado, ¿por qué habríais de desear morir?

LORENZO
Sólo puedo repetir mis propias palabras: Filippo, he sido honrado... Volvería quizás a serlo si el tedio no me dominara. Todavía me gustan el vino y las mujeres; eso es suficiente, no lo niego, para hacer de mí un libertino, pero no lo es para darme deseos de serlo. Salgamos, os lo ruego.

FILIPPO
Conseguirás que te maten en alguno de esos paseos.

LORENZO
Me divierte ver a mis perseguidores. La recompensa es tan grande que les hace ser casi valientes. Ayer, un buen mozo con las piernas al aire me siguió durante más de un cuarto de hora al borde

FEL.—Desprecias demasiado a los hombres!
LOR.—No es que los desprecie, es que los conozco.
FEL.—Todos los hombres no son capaces de grandes cosas; pero todos son sensibles a las cosas grandes. Basta una chispa para que arda una selva; la chispa puede salir de un pedernal y la selva prenderse. El fulgurar de una espada puede iluminar todo un siglo.
LOR.—¡Oh viejo soñador!
FEL.—Sí lo soy; pero déjame con mis sueños. Sin duda Florencia entera bendice en estos momentos tu nombre. Quizá te han proclamado Duque. [¡]Gran Dios. Ahora veo llegar un mensajero. (Mirando por el balcón.) Al mismo tiempo, ¡mira! Por ahí pasa un pregón leyendo un edicto. ¿Por qué palideces? (Se oye un gran murmullo en la calle.)
LOR. —¿No oyes?
PRE.—(Desde dentro.) "El Consejo de los Ocho de Florencia promete cuatro mil florines de oro al hombre que, noble o villano y en cualquier punto de la Italia, mate a Lorenzo de Médicis, traidor a su patria y asesino de su señor."
LOR.—¡Felipe, no querías creer que yo había matado a Alejandro! ¡Ahí lo tienes!
FEL.—¡Lorenzo, hijo mío!... ¡Salvador de las libertades, tu cabeza está pregonada!
LOR.—¡He ahí cómo me lo agradecen! (Entra un criado con un mensaje.)
FEL.—¡Aquí hay correo de Florencia!
LOR.—¿Y qué dice?
FEL.—(Después de haber leído.) ¡Dolor, dolor para mi alma de ciudadano! Ni los republicanos, ni el pueblo han hecho nada.
LOR.—¿No te lo dije? Su primer cuidado habrá sido proporcionarse un tirano nuevo.
FEL.—Así es. Aquí se me dice que contra toda ley y sin contar con la voluntad del pueblo, ha sido llamado a reinar [C]osme de Médicis.
LOR. —¡Ves, pobre Felipe, lo que han hecho tus hombres, pobre soñador

LORENZO.—No, Felipe no, todavía no ha acabado. Aún tienen que matarme

Venecia

(LORENZO, *sentado, con una carta en las manos.*)
FELIPE.—(*Entrando.*) ¿Lo que escucho es tu llanto, Lorenzo?
LORENZO.—Mi madre ha muerto, padre mío.
FELIPE.—Si lloras por la muerte de tu madre es que tu hombre renace dentro de ti.
LORENZO.—Soy la cometa sin bramante que vuela a merced del aire y que muy pronto chocará contra la tierra. Mi madre era la último que me ataba a vuestra realidad. Soy libre, padre. Porque esto es la libertad. ¿Me acompañáis por el Rialto?
FELIPE.—Te acompaño a Francia. Ahora mismo, si quieres.
LORENZO.—¡Qué lejos me ibais a llevar! ¡No podría hacer un viaje tan largo! ¡Acompáñame por los canales!
FELIPE.—Te lo ruego, amigo mío, no tientes al destino.
LORENZO.—¿Tentar al destino? Siempre es él el que nos tienta.
FELIPE.—Sales y entras como si no existiera esa proclama que pone precio a tu cabeza. Volvamos a Florencia. En el fondo de su esperanza y de su temor, te esperan. Los unos para seguirte como a su capitán; los otros, para huirte, porque eres su juez.
LORENZO.—¿Yo, capitán? ¿Yo, juez? A lo sumo me dejarán ser un poco menos de lo que fui. Viejo loco, ¿no te das cuenta? Para todos ellos, la república es el arte de lo posible; cuando para nosotros la república sería el arte de lo imposible.
FELIPE.—Tengo fe en el hombre, como tuve fe en ti.
LORENZO.—Sueños. Lo verás en Florencia. Diez años después de la muerte del tirano todo seguirá igual. Cuando el poder haya

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del agua sin decirse a matarme. El pobre hombre llevaba una especie de cuchillo tan largo como un espetón; lo miraba con un aire tan avergonzado que me daba pena... tal vez era un padre de familia que se moría de hambre.

FILIPPO
¡Oh, Lorenzo, Lorenzo! Tu corazón está muy enfermo. Era sin duda un hombre honrado. ¿Por qué atribuir a la cobardía del pueblo el respeto a los seres desgraciados?

LORENZO
Atribuídselo a lo que queráis. Voy a dar una vuelta por el Rialto.

Sale.

FILIPPO, *solo.*
Es preciso que le siga alguno de mis hombres ¡Eh! ¡Giovanni! ¡Pippo! *(Entra un criado.)* Tomad una espada, tú y otro de tus compañeros, y manteneos a una distancia conveniente del señor Lorenzo, de modo que podáis ayudarlo si lo atacan.

GIOVANNI
Sí, monseñor.

Entra PIPPO

PIPPO
Monseñor, Lorenzo ha muerto. Un hombre que estaba escondido detrás de la puerta le ha atacado por la espalda cuando salía.

FILIPPO
¡Vayamos de prisa! Tal vez sólo esté herido.

que todavía confías en el ideal!
FEL.—Tú solo eres el hombre... ¡El héroe, el redentor! ¡El grande!...
LOR.—¡Ya ves de qué me sirve!
FEL.—Es verdad; el hecho, hijo mío, es que tu vida está en peligro.
LOR.—¡Oh, estoy acostumbrado! Cuando yo iba a matar a Clemente séptimo, p[o]sieron precio a mi cabeza en Roma. Es natural que ahora lo sea en toda Italia, después de haber matado a Alejandro. Si saliese de Italia[,] me buscarían a son de clarines por toda Europa, y cuando yo muera, el buen Dios hará publicar mi eterna condenación por todos los arrabales de la inmensidad.
FEL.—¡Esa alegría tuya es triste como la noche[¡] ¡Eres siempre el mismo, Lorenzo!
LOR. —No del todo. Llevo el mismo traje, ando con las mismas piernas, bostezo con la misma boca... ¡Pero he cambiado de miseria!
FEL.—Lorenzo, partiremos juntos y volverás a ser un hombre. ¡Aún eres joven!
LOR.—¡No lo creas, Felipe, no lo creas! ¡Soy más viejo que el abuelo de Saturno!
FEL.—Lo importante es salir de Italia; quizá no has cumplido tu fin sobre la tierra.
LOR.—Yo era una máquina de muerte; pero de una muerte nada más.
FEL.—Puedes hacer altas y nobles cosas. ¡Puedes ser un artista! ¿Por qué quieres morir?
LOR.—Yo podría ser todo lo que quieres, si un tedio enorme no se hubiese apoderado de mí. Me dejaré morir. Mira cómo me divierte ver a es[a]s gentes que me acechan. (Asomándose al balcón.) Me han visto entrar aquí y me esperan.
FEL.—¡Lorenzo, estás perdido!
LOR.[—]¡Déjalos Mira cómo rondan la casa. La recompensa que se ofrece es tan alta, que casi, casi los hace valerosos! Al venir aquí, un hombre grandullón y descalzo me ha seguido sin determinarse a herirme; llevaba en la mano un largo cuchillo y lo miraba de cuándo en cuándo... Te confieso que me inspiró piedad. ¡Tal vez sea un padre de familia que

absorbido a los rebeldes serán estos los que reprimirán al pueblo desencantado y harto.
FELIPE.—¡Que les dure mucho Cosme, porque no habrá otro príncipe que le suceda!
LORENZO.—No te engañes, tienen tantos príncipes como hombres.
FELIPE.—No moriré sin ver caer esa tiranía.
LORENZO.—Felipe Strozzi, tu morirás en el exilio, o después de volver a Florencia y ser llamado honorable por el duque Cosme desde sus balcones.
FELIPE.—Volvamos a Florencia.
LORENZO.—Yo no, Felipe. No volveré. Tendría que seguir matando. Y yo he sido una máquina construida para matar; pero para matar una sola vez. ¡El brazo de Dios! Al matar a mi amado Alejandro, moría yo. Ahora, vivo muerto, Felipe. Muriendo, viviré. Tendría que haberme marchado con él, pero confié en los hombres. Desafié el destino de los dioses. Comí del árbol prohibido. Acabé mi obra y he contemplado demasiado tiempo la incomprensión de los eunucos. Felipe, tapia tu puerta cuando yo salga, con mi sombra, bajo las estrellas.
FELIPE.—¡Déjame acompañarte, Lorenzo!
LORENZO.—No, tú te tienes que quedar aquí. Cuando todo hayan vuelto a Florencia, tú, mi viejo Strozzi, tú serás la bandera negra sobre nuestro campanario. ¡Adiós, padre mío!
FELIPE.—¡Adiós, hombre sin espada!

Venecia

*(*FELIPE STROZZI*)*

CRIADO.—*(Entrando.)* ¡Señor, han matado a Lorenzo! Había un hombre escondido en el portalón. Al salir, le ha atacado por la espalda.
(Dos criados traen a Lorenzo.)
FELIPE.—*(Se agacha y le ausculta.)* ¡Dejadnos a solas! *(Se*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PIPPO **¿No veis toda esa multitud? La gente se ha abalanzado sobre él. ¡Dios misericordioso! Lo han arrojado a la laguna.** **FILIPPO** **¡Qué horror! ¡Qué horror! ¡Ah! ¿Ni siquiera una tumba?** ***Sale.***	**muere de hambre!... ¡Ah, por allí le veo Ahora saldré...** **FEL.—Lorenzo, hijo mío, ¿Estás loco? No, tú no saldrás solo de aquí.** **LOR.—Mira, ese pobre hombre necesita el dinero que le valdría mi muerte ¿Por qué impedir que se lo gane? Voy, voy a su encuentro. (Vase precipitadamente.)** **FEL.—¡No, Lorenzo, no (Va al balcón.) ¡Hola, mis gentes!... ¡Juan, Diego... pronto una espada, seguidle! Ya sale... ¡Oh! (Da un grito de horror.) Le han asesinado. ¡Corred, quizá no esté más que herido!... ¿Qué es ese tumnto? Le rrastran, se le llevan. (Da otro grito.) ¡Le han arrojado a la laguna! Ni siquiera ha merecido una tumba! [¡]Dios mío, [¡]Dios mío ¿Será cierto lo que él decía? ¿Será locura amar la verdad y la virtud, la libertad y la patria? (Se cubre el rostro con las manos, lleno de terror. Telón)**	***van los criados.)* "¡Adios, padre mío!", me dijiste al hablar la última vez. ¡¡¡No!!! ¡No soy tu padre! "¡Hijo mío!", me tendrías que haber dicho al marchar, al partir, al morir. Me has dado a luz, Lorenzo. Tú me has dado la luz. Ya veo el plumaje dorado de los serafines y ya oigo el sonido de sus arpas. ¡Levanta mis brazos, arcángel mío, que voy a jurar, en este coliseo de tinieblas, asesinar al César. ¡Padre mío! ¿No me quieres creer? Sí, yo he jugado con ellos, he reído con ellos, he amado con ellos..., pero, ¡no soy como ellos! ¡¡Me tienes que creer!! Ahora, padre mío, sé por qué tengo que vivir y por qué tengo que morir. ¿Dónde está mi tirano? ¿Y dónde, mi espada, la mía? Os buscaré. Quiero que sepan, cuanto antes, quién, en verdad, soy yo, y quiénes, en verdad, son ellos. Padre mío, ¿me crees? Lorenzo ¿me crees? ¡Respóndeme! ¡Dime que me crees! *(Se ha ido cerrando el* TELÓN)**

2.4.11. Acto IV, escena V/ escena IX (TMA); Acto cuarto, cuadro primero (TMB) y Acto segundo, escena quinta (TMC) (Tabla 26)

TEXTO META A	TEXTO META B	TEXTO META C
CATERINA ¿Qué quieres que piense? LORENZO ¿No te sientes halagada? ¡Un amor que causa la envidia de tantas mujeres! Un título cuya conquista es tan valiosa: ser la amante de... **Vete, Caterina; ve a decir a mi madre que te sigo. Sal de aquí. ¡Déjame! (CATERINA *sale*.) ¡Por el cielo! ¡Soy tan maleable como un hombre de cera! El vicio, al igual que la túnica de Deyanira, ¿se ha incorporado tan profundamente a mis fibras que no puedo responder en mi propia lengua y el aire que sale de entre mis labios se hace, a pesar mío, rufianesco? Iba a corromper a Caterina...** [...] ¡Pobre Caterina! Morirías, sin embargo, como Luisa Strozzi, o te dejarías caer como tantas otras en el abismo eterno, si yo no	CAT .—¡Que quieres que haya pensado, Lorenzo! LOR .—¿Acaso no te has sentido encantada en tu interior? CAT.—¡Malvado! LOR.—Un amor como ese es el ideal de muchas... ¡Ya ves, el título de querida del Duque, nada menos[!]... Vete, vete, Catalina... **¡Déjame!... ¡No me escuches!... ¡Por lo que más quieras, vete!** **CAT .—Adiós, pobre Lorenzo!** **LOR .—Di a mi madre que iré a verla después. ¡Vete, vete! (Vase Catalina) [¡]Si está un momento más, la**	CATALINA.—No sé qué pensar. LORENZO.—¿Te has sentido halagada? ¡Un amor por el que suspiran tantas mujeres! Un título tan hermoso a conquistar: la amante de... ¡Vete, Catalina! Ve a decir a mi madre que iré en seguida. ¡Sal de aquí! ¡Déjame! (***Se va* CATALINA.)** **¡Pobre Catalina! ¿Morirías como Luisa Strozzi o te dejarías caer en los brazos de mi amado? ¿Cuántas palabras serían necesarias para convertir a esta paloma en presa del gladiador sanguinario?** ¡Oh, mi querido Alejandro! No soy piadoso, pero quisiera, en verdad, que hubieses rezado antes de entrar esta noche aquí. ¡Vida mía, muerte mía! ***(Mutación a las calles de Florencia.* LORENZO *solo.)*** **LORENZO.—¡Qué heladoras son**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estuviera ahí. ¡Oh, Alejandro!, no soy devoto, pero realmente me gustaría que rezaras tus oraciones antes de venir esta noche a esta alcoba[...].

Una plaza; es de noche. Entra LORENZO

LORENZO
Le diré que es a causa del pudor, y me llevaré la luz..., eso se hace todos lo días. Una recién casada, por ejemplo, lo exige para que su marido entre en la cámara nupcial, y Caterina pasa por muy virtuosa... ¡Pobre muchacha! **¿Quién será virtuoso bajo el sol, si ella no lo es?** Lo que podría suceder es que mi madre muriera a causa de todo esto. Así, pues, todo está hecho. ¡Paciencia! Una hora es una hora, y el reloj acaba de sonar. No obstante, diré, si os complace... No, ¿por qué...? Llévate el candelabro, si quieres: la primera vez que una mujer se entrega, eso es normal... Entrad, pues, calentaos un poco... ¡Oh, Dios mío!, sí, puro capricho de la jovencita... ¿Y qué motivos hay para creer en este asesinato? Esto podrá asombrar a todos, incluso a Filippo. **¿Estás ahí, cara lívida?** ***(Aparece la luna.)***
Si los republicanos fueran hombres, ¡qué revolución habría mañana en la ciudad! Pero Piero es un ambicioso; sólo valen algo los Ruccellai... ¡Ah, las palabras, las palabras, las eternas palabras! Si hay alguien allá arriba, cómo debe reírse de todos nosotros; esto es muy cómico, verdaderamente cómico. ¡Oh, palabrería humana! ¡Oh, gran asesina de cuerpos muertos! ¡Gran destructora de puertas abiertas! ¡Oh, hombres sin brazos! ¡No! ¡No! No me llevaré la luz... Iré directo al corazón, y **él verá cómo lo mato**... ¡Sangre de Cristo! Mañana saldrá por las ventanas.
Con tal que no se le haya ocurrido ponerse una nueva coraza, otra cota de mallas... ¡Maldita invención! Luchar con Dios y el diablo no es nada, **pero luchar con cuerdas de hierro entretejidas por un sucio armero**... Entraré detrás de él; y él dejará su espada en un lado o en otro..., sí, encima del diván. En cuanto a lo de enrollar el tahalí alrededor de la guarda, es cosa fácil. Si tuviera el antojo de acostarse, eso sería lo mejor. **hubiese pervertido mi aliento hediondo rufián abyecto[!] Sin embargo, si yo no estuviera aquí, la pobre Catalina moriría como Luisa Strozzi... Y pens[a]r que yo he podido hacer de esa paloma la presa de aquel buitre[!]. Ahora estará bebiendo con Giomo, su húngaro grosero, que de tan poco va a servirle esta noche... Y luego me preguntará al entrar: "Dime ¿tu cuarto está bastante retirad[o]?... ¡Oh, será muy divertido[!]... Me equivoco en el tiempo... [A]un es pronto... falta media hora." (Sale [la] luna y entra su claro resplandor por el ventanal.) ¡Ah, estás a í, pálida dama!** ¿Has venido a presidir la noche de mis bodas, la noche de mis sueños? ¡[A]h, si los republicanos fueran hombres, qué revolución habría m ñana en la ciudad **Los republicanos... He avisado a todos los principales de que el tirano morirá esta noche y apenas si atendieron mi aviso. No harán nada, no.** Pedro Strozzi no es más que un ambicioso.... Los Runccellai son los únicos que valen algo, pero nadie hará nada. Sé muy bien lo que dije al viejo Strozzi, ese pobre iluso. No hay más que charlatanes... [¡]Ah! ¡palabras!... ¡palabras!... ¡palabras! Si hay alguien allá arriba... [!]cómo se debe reír de nosotros! Oh, charlatanes; famosos matadores de cuerpos muertos, grandes **tus calles, Florencia!** El sol se ha puesto; no hay tiempo que perder, y sin embargo, todo es aquí tiempo perdido. ¡Hola, luna! ¿Vas a ser nuestro testigo a más de nuestro alimento? ¡Despacio, luna, que esta noche ha de ser eterna! **Si los republicanos fuesen hombres, ¡qué revolución habría mañana en Florencia! Me llevaré el candelabro. ¡Alejandro, amor, la niña me lo ha pedido! Su recato, su pudor, su vergüenza... ¡Señor de los Pazzi, ¿están con vosotros los cincuenta jóvenes más virtuosos de la ciudad? Decidles que dejen el vino español y sus espadas de madera y estén prestos al amanecer si aman la libertad. Vengo a avisaros que el duque debe ser muerto esta noche. "¿Por quién será muerto el duque?". ¡Por Lorenzo de Médicis! Lorenzaccio, Lorenzina, mujerzuela, corredera, pajalarga, alcahueta, chismosa, rufián... "¡Anda súbete a cenar con gente alegre!" ¡No tengo tiempo, preparaos a actuar mañana!" ¿Eres tú el que quiere matar al bastardo?" Si, yo, Lorenzaccio. Yo seré el que suba la espada ensangrentada a la tribuna, entre vuestros aplausos. ¡Honraréis mi crimen!** Llévate la luz Renzo mío. ¡Catalina es tan virtuosa! ¿Quién lo es más bajo la luz del sol? ¡Madre, cierra tus ventanas, tus puertas y alacenas, tus ojos y tus oídos, cierra tu alma, madre! ¡Paciencia! La campana del reloj acaba de sonar. Una hora pasa pronto. Entrad y calentaos. Aspirad el incienso. Pasad vuestros diestros y suaves dedos sobre la seda blanca de las cortinas, de las almohadas y de las sábanas. Sentid su calor, el aroma encelado de vuestra noche de bodas. Noche de azahar y rocío, de rosas y sangre. Abre tu boca, hermana, para que tu lengua sienta la miel del amado. "¿Virtuosa?". Virtuosa. "¿En camisa?". No, creo que no. No. **¡Altoviti, despierta! Manda desensillar tus caballos. No iras a Roma. Mañana el duque no necesitará un embajador, pues solo necesitará una tumba. "¿Eres tú, maldito sobrino?". Señor, llegó el**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Tendido, sentado o de pie? Más bien sentado. Comenzaré por salir del cuarto; Scoronconcolo estará escondido en el gabinete. Entonces entramos, entramos... no quisiera, sin embargo, que él nos volviera la espalda. Iré hacia él directamente. Vamos, ¡calma, calma! La hora se acerca... Tengo que ir a alguna taberna; no me doy cuenta de que estoy cogiendo frío; **me echaré una frasca al coleto**... No, no quiero beber. ¿Adónde diablos voy? Las tabernas están cerradas.

¿Es una buena muchacha...? Sí, sin duda. ¿Vendrá en camisón...? Oh, no, no, no lo creo... ¡Pobre Caterina! Sería triste que mi madre muriera a causa de todo esto... Y si le hubiera hablado de mis propósitos, ¿qué habría podido hacer? En vez de consolarla, le habría hecho decir: "¡Crimen! ¡Crimen!", ¡hasta su último suspiro!

No sé por qué sigo andando. Me caigo de cansancio. ***(Se sienta en un banco.)*** **¡Pobre Filippo! ¡Una hija tan bella como la luz del día! Una sola vez me senté junto a ella bajo un castaño: sus pequeñas manos blancas, ¡cómo se movían! ¡Cuántos días he pasado sentado bajo los árboles! ¡Ah, qué tranquilidad! ¡Qué panorama en Caffagiuolo! Giovanna, la nieta del guardián, estaba muy guapa secando la colada. ¡Cómo espantaba a las cabras que venían a pisar la ropa extendida sobre el césped! La cabrita blanca volvía siempre con sus largas y finas patas...** ***(Suena un reloj.)*** **¡Ah!, tengo que ir allá...** Buenas noches, querido..., sí, brinda con Giomo... ¡Buen vino! **Será gracioso que le viniera la idea de preguntarme: "Tu alcoba, ¿está aislada? ¿Se oirá algo desde la vecindad?".** Será divertido, ¡ah!, todo está previsto. Sí, sería gracioso que le viniera esa idea.

Me he equivocado de hora: no ha sonado más que la media. **Entonces, ¿qué luz es esa que hay bajo el pórtico de la iglesia? Están tallando, moviendo las piedras. Parece que esos hombres son hábiles con las piedras. ¡Cómo las cortan! ¡Cómo las encajan! Están haciendo un crucifijo... ¡Con qué decisión lo clavan! Me gustaría ver que ese cadáver de mármol se** descerrajad[o]res de puertas que se abrieron solas, hombres sin brazos... **¿Qué es aquella luz que veo allí, bajo el pórtico de aquella iglesia? Están tall[a]ndo y removiendo piedras. ¡Qué valientes son los hombres con las piedras! [¡]Ah, si están esculpiendo un crucifijo[!] [¡]Y con qué entusiasmo le clavan!... ¡Yo quisiera ver que ese cuerpo de mármol les echaba los brazos al cuello estran- de gulándoles... Ya va siendo la hora.... Catalina y mi madre dormirán ya. (Suena un reloj.)** La hora, la gran hora se acerca... Catalina decía bien. Mi aposento está de fiesta esta noche Apagaré la luz. Le diré al Duque que es motivo de pudor... Pero no, no la apagaré. Quiero que se vea matar... Sería terrible que hubiese adquirido otra cota de malla. Maldita invención. Luchar contra Dios o contra el diablo no importa; pero es terrible tener que luchar con una tela de hierro, tejida por la mano sucia de un armero ingenioso. ¡Ya le estoy viendo entrar ¿Cómo le mataré? ¿Sentado ahí... acostado en el lecho, o de pie?... [¡]Ya veremos! Scoronconcolo saldrá y nos llegaremos a él. Le tendré como a un ratoncillo... Yo no sé si debo de beber para prepararme... No, no debo de beber... ¡Lo triste es que mi madre morirá al saberlo!... Y morirá diciendo, ¡crimen, crimen! (Llaman a la **momento tantas veces soñado; dentro de unas horas el duque estará muerto. "¿Y tú le ejecutarás? Vete lejos, bellaco. ¡Qué el diablo te lleve!". Hombres de cuello corto y manos peludas, las gatitas os van a lamer vuestras partes hasta que reventéis de impotencia.** ¡No! No. No me llevaré el candelabro. Iré derecho al corazón y él se verá matar. ¡Sangre de Cristo! Tengo que encontrar una taberna y echar un trago. Me estoy quedando helado. No, no quiero beber. ¡Con tal de que no se haya puesto otra cota de malla! Entraré tras él. Dejará su espada. Yo enrollaré el tahalí en la empuñadura **¡La pondré a la cabecera, más vale tener un arma a mano!** ¡Si se le ocurriera tumbarse! Sería maravilloso. ¿Acostado, sentado, o de pie? Tal vez, mejor, sentado. Yo, primero, saldría, a buscar a Catalina. Tabaldeo espera en el gabinete. Entramos los dos. Mejor si está de espaldas. Voy derecho a él. **¡Mi brazo es el brazo de Dios!** ¡Bueno! ¡Basta ya! Mejor sin luz. Si, mejor **¡Ruccellai, amigo de proscritos! "¿Quién me llama?". Sabed que el duque va a morir. Cuidad esta noche por la libertad de Florencia. "¿Quién va a matar al duque?". Tomad vuestras medidas, tú y tus amigos. "¡Estás loco!". Loco y cansado. ¿Felipe, estás ya en Venecia?** ***(Campanadas.)*** **¡Tengo que ir!** Ya se escucha el arpa del arcángel. **¡Préstame tu espada de fuego!** Mataré los cien caballos sevillanos de este pueblo. No correréis en el Coliseo. El Coliseo es mío. Como la llamada del ángel. Y los cien ducados de Felipe. **Compro mi sombra por cien ducados.** Dame tus nalgas, duque, que voy a besar tus labios. **"¿Tu cuarto está apartado?". "¿Podrán oír algo los vecinos?".** Tendría gracia, amor mío. Me equivoqué de hora. Sólo es la media. Tráenos vino, fiel Giomo. ¡Buenas noches, mi amado Alejandro! ¡Un buen vino! ¿Qué me pasa? Tengo unas incontenibles ganas de bailar, y bailar, y bailar. ¡Anda, novia mía! Coge de tu armario tu vestido de gasas y cálzate los guantes de encaje.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

agarrara de pronto a su garganta... Bueno, bueno, ¿y qué? Tengo unos increíbles deseos de bailar. **Creo que, si me dejara ir, saltaría como un gorrión sobre todos esos cascotes y todas esas vigas. ¡Eh, muchacho, querido muchacho**!, poneos guantes nuevos, un traje más lujoso que el que lleváis, ¡Tralará!, **embelleceos, la novia es guapa**. Pero, os lo digo al oído, tened cuidado con su cuchillito. *Sale corriendo.*	puerta.) ¿Quién va? DUQ.—(Dentro.) Lorenzo[,] abre. Soy yo. (Lorenzo abre.)	**Perfuma tus cabellos con esencia de nardos.** Ponte muy bello, que la novia es muy bella. Pero permíteme que te lo diga al oído, guárdate de su puñalito. *(Se va corriendo.)*

2.4.12. Acto V, escena I (TMA); Acto cuarto, cuadro epilogal (TMB) y Acto segundo, escena séptima (TMC) (Tabla 27)

TEXTO META B	
LOR.—¡Oh viejo soñador! FEL.—Sí lo soy; pero déjame con mis sueños. Sin duda, Florencia entera bendice en estos momentos tu nombre. **Quizá te han proclamado Duque.** Gran Dios. Ahora veo llegar un mensajero [...] LOR. —[...] (Entra un criado con un mensaje) **FEL.—¡Aquí hay correo de Florencia!** **LOR.—¿Y qué dice?** **FEL.—(Después de haber leído.) ¡Dolor, dolor para mi alma de ciudadano! Ni los republicanos, ni el pueblo han hecho nada** **LOR.—¿No te lo dije? Su primer cuidado ha sido proporcionarse un tirano nuevo.** **FEL.—Así es. Aquí se me dice que contra toda ley y sin contar con la voluntad de pueblo, ha sido llamado a reinar [C]osme de Médicis.**	
TEXTO META A	**TEXTO META C**
En el palacio del* DUQUE. *Entran* VALORI, *sire* MAURIZIO, *y* GUICCIARDINI. *Una muchedumbre de cortesanos circula por la sala y sus alrededores. **MAURIZIO** **Giomo no ha regresado aun de hacer su encargo; esto es cada vez más inquietante.** **GUICCIARDINI** **Ahí está, entrando en la sala.** **MAURIZIO** **Y bien, ¿sabes algo?** **GIOMO** **Nada de nada.** ***Sale.*** **GUICCIARDINI** **No quiere responder. El cardenal Cibo se ha encerrado en el gabinete del duque; solo a él le llegan las noticias. *(Entra otro mensajero.)* Y bien, ¿se ha encontrado al duque? ¿Se sabe lo que ha sucedido?**	***(Palacio del* DUQUE.*)*** ***(*GIOMO, SIRE MAURICIO *y* VALORI.*)*** **GIOMO.—Puedo decíroslo en secreto: el duque ha sido asesinado.** **SIRE MAURICIO.—¡Asesinado! ¿Por quién? ¿Le habéis encontrado?** **GIOMO.—Donde dijísteis: en el aposento de Lorenzo.** **SIRE MAURICIO.—¡Sangre del diablo! ¿Lo sabe el cardenal?**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MENSAJERO
No lo sé.

Entra en el gabinete.

VALORI
¡Qué espantoso acontecimiento, señores, esta desaparición! ¡No hay noticias del duque! ¿No decíais, sire Maurizio, que le habíais visto anoche? ¿Parecía enfermo?

Vuelve a entrar GIOMO.

GIOMO, *a sire* MAURIZIO.
Puedo decíroslo al oído: el duque ha sido asesinado.

MAURIZIO
¡Asesinado! ¿Por quién? ¿Dónde lo habéis encontrado?

GIOMO
Donde nos habíais dicho: en el dormitorio de Lorenzo

MAURIZIO
¡Ah, sangre de diablo! ¿Lo sabe el cardenal?

GIOMO
Sí, excelencia.

MAURIZIO
¿Qué ha decidido? ¿Qué hay que hacer? El pueblo viene ya en tropel hacia el palacio. Todo este horrible asunto se ha hecho público... Si se confirma la noticia, somo hombres muertos: harán con nosotros una carnicería.

Pasan por el fondo criados llevando toneles llenos de vino y comestibles

GUICCIARDINI
¿Qué significa eso? ¿Se van a distribuir víveres al pueblo?

Entra un SEÑOR *de la corte.*

SEÑOR
¿Está visible el Duque, señores? Aquí está un primo mío, recién llegado de Alemania, y deseo presentárselo a Su Alteza; tened la bondad de aceptarlo con buenos ojos.

GUICCIARDINI
Respondedle, señor Valori; yo no sé qué decirle.

VALORI
La sala se llena por momentos de personas que vienen a cumplimentar al duque esta mañana. Esperan tranquilamente a que se les admita.

MAURIZIO, *a* GIOMO
¿Está ya enterrado?

GIOMO
Sí, a buen seguro, en la sacristía. ¿Qué queréis? Si el pueblo se enterase de esa muerte, podría causar muchas otras. Cuando llegue el momento, se le harán

GIOMO.—Sí, excelencia.
SIRE MAURICIO.—¿Y qué decide? ¿Qué es lo que se va a hacer? El pueblo ha empezado a agolparse ante palacio. Hay rumores. Si confirman el asesinato, puede haber muchos más.
VALORI.—¿Y piensa el cardenal que con unos juegos de anillos y un centenar de toneles de vino por las calles se van a frenar las venganzas?
SIRE MAURICIO.—Giomo, avisa a los cortesanos, que esperan ser recibidos por el duque, que ha pasado la noche en un baile de máscaras y está descansando.
GIOMO.—Ahora mismo, señor.
SIRE MAURICIO.—*(Antes de que se vaya* GIOMO.*)* Giomo, ¿cómo van las fiestas?
GIOMO.—Muy bien, señor. Hay muchos curiosos ante palacio.
SIRE MAURICIO.—Reforzad las puertas con arena. Y que al pueblo no le falte vino.
(Sale GIOMO *y entran los Ocho.)*
SIRE MAURICIO.—¡Bien, cardenal!

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

exequias públicas. Mientras tanto, lo hemos envuelto en una alfombra.

VALORI
¿Qué será de nosotros?

VARIOS SEÑORES, *acercándose.*
¿Se nos permitirá presentar cuanto antes nuestros respetos a Su Alteza? ¿Qué opináis, señores?

***Entra el cardenal* CIBO**

CARDENAL
Sí, señores, podréis entrar dentro de una hora o dos horas. El duque ha pasado la noche en una mascarada, y en este momento está descansando.

Unos criados cuelgan dominós en las ventanas.

CORTESANOS
Retirémonos; el duque está aún acostado. Ha pasado la noche en el baile.

Los cortesanos se retiran. Entran los Ocho.

NICCOLINI
Y bien, cardenal, ¿qué se ha decidido?

CARDENAL

Primo avulso, non deficit alter
Aureus, et simili frondescit virga metallo

Nota al pie: Es decir: "La primera rama de oro arrancada se reemplaza por otra, y en seguida crece una rama del mismo metal." [...]

Sale.

NICCOLINI
Esto es admirable; pero ¿qué se va a hacer? El duque ha muerto; hay que elegir otro, y lo más rápidamente posible. Si no tenemos un duque esta noche o mañana, estamos perdidos. En este momento, el pueblo está como el agua a punto de hervir.

VETTORI
Propongo a Ottaviano de Médicis.

CAPPONI
¿Por qué? No es el primero por derechos de sangre.

ACCIUOLI
¿Y si eligiéramos al cardenal?

MAURIZIO
¿Bromeáis?

RUCCELLAI
¿Por qué, en efecto, no elegís al cardenal, ya que le permitís, con desprecio de todas las leyes, declararse único juez en este asunto?

¿Qué se ha decidido?
CIBO.—Cuando una rama muere, nace otra rama que se cubrirá de hojas también de oro. *(Se va.)*
SIRE MAURICIO.—¡Admirable! Pero no estamos aquí para recitar a Virgilio. Todo el mundo sabe que el duque ha muerto.
SIRE MAURICIO.—Hay que elegir al sucesor lo antes posible. Si no tenemos duque esta noche o mañana, estamos perdidos.
VETTORI.—Os propongo a Octavio de Médicis.
SIRE MAURICIO.—No es precisamente el pariente más cercano.
VETTORI.—El pariente más cercano es Lorenzo de Médicis. ¿Queréis a Lorenzaccio? ¿Y si eligiésemos al cardenal?
SIRE MAURICIO.—¿Bromeáis?
RUCCELLAI.—No es mala idea, Acciaiuoli. Seguro que no es tuya. Vosotros que lo dejáis proclamarse único juez en este asunto, con desprecio de todas las leyes, ¿por qué no le escogéis?
SIRE MAURICIO.—El cardenal siempre

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VETTORI
Es un hombre capaz de gobernar bien.

RUCCELLAI
Que recibe órdenes del papa.

VETTORI
Eso es lo que ha hecho; el papa le ha enviado su autorización con un correo que el cardenal había hecho salir por la noche.

RUCCELLAI
Sin duda queréis decir con un pájaro; pues un correo necesita tiempo para ir antes de tener el necesario para volver. ¿Queréis tratarnos como a niños?

CANIGIANI, *acercándose*
Señores, si os fiais de mí, esto es lo que haremos: elegiremos duque de Florencia a su hijo natural, Giuliano.

RUCCELLAI
¡Bravo! ¡Un niño de cinco años! ¿No tiene cinco años, Canigiani?

GUICCIARDINI, *en voz baja.*
¿No veis qué personaje? Es el cardenal quien le ha metido en la cabeza esa ridícula proposición. Cibo sería regente, y el niño comería pasteles.

RUCCELLAI
Esto es vergonzoso; me voy de esta sala si seguimos con semejante palabrería.

***Entra* CORSI.**

CORSI
Señores, el cardenal acaba de escribir a Cosme de Médicis.

LOS OCHO
¿Sin consultarnos?

CORSI
El cardenal ha escrito también a Pisa, a Arezzo y a Pistoya, a los comandantes militares. Giacomo de Médicis estará aquí mañana con el mayor número posible de gente; Alessandro Vitelli está ya en la fortaleza con la guarnición completa. En cuanto a Lorenzo, han partido tres correos para alcanzarlo.

RUCCELLAI
Que vuestro cardenal se haga duque en seguida; eso será más rápido

CORSI
Me ha ordenado que os ruegue que **sometáis a votación el nombramiento de Cosme I** con el título provisional de gobernador de la república florentina.

GIOMO, *a los criados que atraviesan la sala*
Esparcid arena alrededor de la puerta, y no escatiméis el vino ni lo demás.

RUCCELLAI
¡Pobre pueblo! ¡Te han convertido en un atajo de papanatas!

MAURIZIO

ha tenido nuestra confianza, además de la del papa y la del emperador. ¡Que el papa lo mande, expresamente!
VETTORI.—El papa ha enviado ya la autorización por un correo que el cardenal mandó esta noche.
SIRE MAURICIO.—¡Querréis decir, por un pájaro; porque un correo necesita tiempo para ir antes de tenerlo para volver!
CANIANI.—Serenidad, señores. Se me ocurre un nombre: Julián, el hijo natural del cardenal.
SIRE MAURICIO.—¡Bravo! ¡Un duque de cinco años! ¿Podría Florencia soportar durante veinte la regencia del cardenal? Me iré de la sala si se siguen diciendo estos disparates.
CORSI.—*(Entrando.)* Señores, el cardenal acaba de escribir a Cosme de Médicis.
RUCCELLAI.—¿Sin consultarnos?
SIRE MAURICIO.—Los comandantes militares de Pisa, Arezzo y Pistoia están informados. La ciudadela está alertada y su guarnición en pie de guerra. Se ha pedido al papa que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Vamos, señores, a votar. Aquí están vuestras papeletas.

VETTORI
Cosme es, efectivamente, el primero en derecho después de Alejandro; es su pariente más cercano.

ACCIUOLI
¿Qué clase de hombre es? Le conozco muy poco.

CORSI
Es el mejor príncipe del mundo.

GUICCIARDINI
Bueno, bueno, no es del todo así. Si dijerais que es el más cortés y el más farragoso de los príncipes, sería más cierto.

MAURIZIO
Vuestros votos, señores.

RUCCELLAI
Me opongo a esta votación formalmente, y en nombre de todos los ciudadanos.

VETTORI
¿Por qué?

RUCCELLAI
La república no necesita príncipes, ni duques, ni señores... **He aquí mi voto.**

Muestra su papeleta en blanco.

VETTORI
Vuestro voto no es más que un voto. Nos arreglaremos sin vos.

RUCCELLAI
Adiós, pues; yo me lavo las manos.

GUICCIARDINI, ***corriendo tras él***
¡Eh! Por Dios, Palla, sois demasiado violento.

RUCCELLAI
¡Dejadme! Ya he cumplido sesenta y dos años; así que, de aquí en adelante, no podéis hacerme mucho daño.

Sale.

NICCOLINI
¡Vuestros votos señores. ***(Despliega las papeletas que va sacando de una gorra.)***
Hay unanimidad. ¿Ha partido el corro hacia Trebbio?

CORSI
Sí, Excelencia. Cosme estará aquí mañana por la mañana**..., a menos que rehúse.**

VETTORI
¿Por qué habría de rehusar?

NICCOLINI
¡Ah, Dios mío! Si rehusara, ¿qué sería de nosotros? Hay que recorrer quince

esté presente en la coronación del nuevo duque. En cuanto a Lorenzo de Médicis, han salido diez hombres en su busca.
RUCCELLAI.—Que vuestro cardenal se proclame duque de una vez; así acabaremos antes.
SIRE MAURICIO.—Se me ha ordenado **que votéis inmediatamente la elección de Cosme de Médicis** como sucesor, a título de gobernador, de la República de Florencia.
SIRE MAURICIO.—Vuestras opiniones, señores.
RUCCELLAI.—La República no necesita ni príncipes, no duques, ni señores. **Esta es mi opinión.**
SIRE MAURICIO.—Vuestra opinión no es más que un voto.
RUCCELLAI.—Me lavo las manos, señores.
SIRE MAURICIO.—Por Dios, Ruccellai. Vuestros votos, señores.
(De dos bolsas con bolas blancas y negras, los miembros del Consejo de los Ochos cogerán una bola que depositaran en una gorra que pasará a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

leguas de aquí a Trebbio para encontrar a Cosme y otras tantas para volver: es un día perdido. Deberíamos haber escogido a alguien que estuviera más cerca de nosotros. **VETTORI** **¿Qué queréis? Ya hemos votado, y es probable que acepte... Todo esto es desconcertante.** ***Salen.***	**SIRE MAURICIO.)** **Siete bolas blancas. ¿Ha salido ya el correo para Trebbio[.]** CORSI.—Si, excelencia. Cosme estará aquí mañana por la mañana. *(Se va.)*

2.4.13. Acto I, escena II/escena V (TMA), Acto I, cuadro primero/ cuadro segundo Acto primero, escena segunda (TMC) (Tabla 28)

TEXTO META B
CIBO.—Y decid: ¿estuvisteis anoche en la boda del palacio Nasi? MARQª.—Si, allí estuve. CIBO.—¿Visteis al Duque disfrazado de religiosa? Me han dicho que estuvo así[.] MARQª.—Así estaba. **CIBO.—Y estuvo también allí su primo Lorenzo.** **MARQª.—Ese es el escándalo de nuestra patria y el que dirige los placeres del Duque.** **CIBO.—Dicen que anoche mismo han robado los dos de su casa una joven que a estas horas es ya una mujerzuela.** **MARQª.—Y anoche[,] Lorenzo arrojó una botella a Roberto Cossini, el proveditor de la fortaleza.** **CIBO.—Y, según parece, el tal Lorenzaccio estaba también disfrazado de monja.** MARQª.—¡Ay Malaspina; hemos llegado a un tiempo triste para las cosas santas! [...] DUQ. — ¿Queréis que os diga la verdad?... Todo lo que yo sé de esos hombres que destierro y de esos republicanos que conspiran contra mí, lo sé por Lorenzo. **JUL.—Sin embargo, su amistad con el viejo Strozzi...** **DUQ. — ¡Qué bien se conoce que los Strozzi son tu pesadilla!... Ya sé, ya sé que han jurado tu muerte.** **JUL.—Por salir a vuestra defensa, Alteza.** **DUQ.—Está tranquilo, mi buen Salviati. Mirando los Strozzi por su vida, guardarán la tuya.**
PRI.—Hice mal, hice mal en acordarme en acordarme de las palabras de Salviati y del desdichado viaje a Mont-Olivet. Pero, sin embargo, es necesario corregir a ese miserable. **FEL.—¡Ah, León! Si Salviati, grosero, se permitió una frase ligera con tu hermana, ¿en qué pudo ofenderla?** ¿Es que la virtud de una Strozzi no puede olvidar el insulto de un Salviati? El habitante de un palacio de mármol, no tiene necesidad de saber las obscenidades que el populacho escribe sobre sus muros. Pero si Pedro ha encontrado a Salviati, la sangre ha manchado ya el suelo de Florencia. [...] FEL.—Debes empezar por ocultarte. ¿Quién más sabe lo que acabáis de hacer? (Pedro y Felipe hablan en voz baja). [...] PED.—No, padre mío, yo no me esconderé. **Él nos insultó en medio de una plaza, yo le he herido en medio de una calle.** ¡Yo me pasearé por la ciudad con la espada llena de su sangre maldita!

TEXTO META A	**TEXTO META C**
Una calle. Primera hora de la mañana. Varias personas con máscara salen de una casa iluminada. Un* MERCADER *de sedas y un* ORFEBRE *abren sus tiendas. **MERCADER** **¡Eh, compadre Mondella!. Sopla buen viento para mis telas.**	***(Una plaza. De mañana. En un palacio acaba de terminar la fiesta de la noche anterior.)***

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Coloca sus piezas de seda.

ORFEBRE, *bostezando*
Es como para acabar con la cabeza hecha un bombo. ¡Al diablo sus bodas! No he pegado ojo en toda la noche.

MERCADER
Ni mi mujer tampoco, vecino; la pobrecilla ha dado vueltas y se ha retorcido como una anguila. ¡Ah, caramba!, cuando se es joven, no se duerme con el sonido de los violines.

ORFEBRE
¡Joven! ¡Joven! Os gusta decirlo. No se es joven con una barba como ésa. Y, sin embargo, Dios sabe que su maldita música me da ganas de bailar.

Pasan dos ESTUDIANTES.

PRIMER ESTUDIANTE
No hay nada más divertido. Uno se desliza hasta la puerta por entre los soldados, y se les ve bajar con sus trajes de todos los colores. ¡Vaya!, mira la casa de los Nasi. ***(Se sopla los dedos.)*** **Este cartapacio me deja las manos heladas.**

SEGUNDO ESTUDIANTE
¿Y nos dejarán acercarnos?

PRIMER ESTUDIANTE
¿En virtud de qué podrían impedírnoslo? Somos ciudadanos de Florencia. Mira toda esa gente alrededor de la puerta. ¡Caballos, pajes y criados con librea! Todos va y vienen, sólo hay que conocerlos un poco; yo soy capaz de nombrar a todas las personas importantes; uno observa bien todos los trajes, y por la tarde dice en el taller: "Tengo unas ganas terribles de dormir, he pasado la noche en el baile en **casa del príncipe Aldobrandini, en casa del conde Salviati**; el príncipe iba vestido de tal o cual manera, la princesa de tal otra", y uno no miente. Ven, agárrate a mi capa por detrás.

Se sitúan junto a la puerta de la casa.

ORFEBRE
¿Ois a esos jóvenes mirones? Estaría bueno que alguno de mis aprendices hiciera alguna cosa parecida.

MERCADER
Bueno, bueno, amigo Mondella, donde el placer no cuesta nada, la juventud no tiene nada que perder. Los grandes ojos asombrados de esos granujillas me alegran el corazón. Así estaba yo: olfateando el aire y buscando noticias. Parece que la Nasi es una bella moza, y el Martelli un muchacho feliz. Es una familia muy florentina la suya. ¡Qué prestancia tienen todos estos grandes señores! Confieso que esas fiestas me producen placer. Uno está en su cama, bien tranquilo, con una esquina de las cortinas recogida; de cuando en cuando uno mira las luces que van y vienen en el palacio; se escuchan unos pocos aires de danza sin tener que pagar nada, y uno dice: "Ah, son mis telas las que bailan, mis hermosas telas que, gracias a Dios, cubren los cuerpos de todos esos bravos y leales señores".

ORFEBRE
Baila más de una tela que no se lo merece, vecino; me refiero a las que se

(Un* COMERCIANTE *y un* ORFEBRE *abren sus tiendas.)

COMERCIANTE.— ¡Buenos días, compadre! Que este aire mañanero abrillante tu plata como ventila mis telas.
ORFEBRE.— *(Bostezando.)* Que sople fuerte. A ver si se me va el dolor de cabeza. No he pegado ojo en toda la noche ¡Maldita boda!

(Pasan DOS ESTUDIANTES*)*

ESTUDIANTE 1.º. — ¡Es alucinante! Te cuelas, entre los soldados, hasta la puerta y ves pasar las máscaras. ***(Se sopla los dedos.)***
ESTUDIANTE 2.º.— ¿Nos dejarán?
ESTUDIANTE 1.º.— ¿Quién nos lo va a prohibir? Somo ciudadanos de Florencia.
ESTUDIANTE 3.º.— ¡Fíjate en toda esa gente! Soy capaz de nombrar a todos los importantes. Se miran bien todos los trajes y por la tarde se dice en la escuela:
ESTUDIANTE 3.º. — "Me caigo de sueño. He pasado la noche en **el baile del príncipe Aldobrandini**; él iba vestido con tal traje, la princesa con tal otro...". Y no mientes.
COMERCIANTE.— ¡Qué buen aspecto tienen todos esos gran señores! Confieso que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

riegan con vino y se frotan conta las paredes sin el menor cuidado. Que los grandes señores se diviertan, es natural: han nacido para eso. Pero hay muchas clases de diversiones, ¿comprendéis?

MERCADER
Sí, sí, como la danza, el caballo, el juego de pelota y tantas otras. ¿Qué pensáis vos, amigo Mondella?

ORFEBRE
Basta, lo comprendo. Digamos que los muros de estos palacios nunca han puesto mejor a prueba su solidez. Necesitaban menos fortaleza para proteger a sus antiguos moradores del agua del cielo que la que ahora necesitan para mantener en pie a sus descendientes cuando han bebido demasiado vino.

MERCADER
Un vaso de vino es buen consejo, amigo Mondella. Entrad en mi tienda para que os enseña una pieza de terciopelo.

ORFEBRE
Sí, un buen consejero y con buena cara, vecino. Un buen vaso de vino añejo tiene buen aspecto si lo sostiene una mano que ha sudado para conseguirlo; se bebe con alegría de un solo trago, y va a dar ánimos al corazón del hombre honrado que trabaja por su familia. Pero todos esos petimetres de la corte no son más que toneles sin vergüenza. ¿A quién se beneficia embruteciéndose uno hasta convertirse en una bestia feroz? A nadie, ni siquiera a uno mismo, y aún menos a Dios.

MERCADER
El carnaval ha sido duro, hay que reconocerlo; y su maldito balón ha dañado mis mercancías por un valor de cincuenta florines. A Dios gracias, los Strozzi me los han pagado.

ORFEBRE
¡Los Strozzi! ¡El cielo confundo a quienes han osado alzarle la mano al muchacho! El mejor hombre de Florencia es Filippo Strozzi.

MERCADER
Eso no impide que Piero Strozzi haya empujado su maldito balón hasta mi tienda y me haya hecho tres grandes manchas en una vara de terciopelo bordado. A propósito, compadre Mondella, ¿nos veremos en Montoliveto?

ORFEBRE
No es propio de mi oficio ir a las ferias; sin embargo iré a Montoliveto por devoción. Es un santo peregrinaje, vecino, y absuelve de todos los pecados.

MERCADER
Y es completamente respetable, vecino, y hace ganar a los mercaderes más que todos los restantes días del año. Es agradable ver a esas buenas damas que, al salir de misa, palpan y examinan todas las telas. ¡Que Dios conserve a Su Alteza! La corte es algo grande.

ORFEBRE
¡La corte! El pueblo carga con ella a su espalda, ¿no lo veis? Florencia era todavía, no hace mucho tiempo, una buena casa bien construida; todos estos grandes palacios, que son los alojamientos de nuestras grandes familias, eran sus columnas. No había ni una, entre todas esas columnas, que sobrepasa a las demás en una pulgada; todas ellas sostenían una vieja bóveda bien cimentada,

estas fiestas me hacen feliz. Uno está en la cama tan tranquilo y escucha, gratis, la música del baile y dice: "¡Bien, bien! son mis telas las que bailan, mis bellas telas sobre los queridos cuerpos de todos esos valientes y leales señores."
ORFEBRE.—¿Cuántos vestidos estarán sin pagar, vecino?
COMERCIANTE.—Compadre, no me amargues la fiesta.

(Pasa un BURGUÉS *con su* MUJER.*)*

MUJER.—¡Mira, todavía dura el baile! Fíjate en todas esas luces.
BURGUÉS.—Hacer del día noche y de la noche día es un medio para no ver a la gente honrada.
MUJER.—A fé que son un bello invento las alabardas a las puertas de una boda.
ORFEBRE.—¡Así se divierten los grandes señores!
COMERCIANTE.—Hay que reconocer que el carnaval ha sido brutal. Esa monstruosa pelota que arrastran por las calles derribando gentes y escaparates me ha costado, en género, más de cincuenta florines. Gracias a Dios, los Strozzi lo han pagado.
ORFEBRE.—¡Los Strozzi! Felipe Strozzi es el mejor hombre de Florencia.
ESTUDIANTE 2.º.—

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y nosotros nos paseábamos debajo de ella sin temor a que nos cayera una piedra en la cabeza. Pero en este mundo hay dos arquitectos imprudentes que lo han echado todo a perder; os digo en confianza que esos dos son el papa y el emperador Carlos. El emperador ha comenzado entrando por una buena brecha en esa mansión. Luego, han considerado oportuno tomar una de esas columnas de las que os hablo, a saber la de la familia Médicis, y hacer de ella un campanario, que ha crecido en una sola noche como una seta venenosa. Y después, ¿sabéis, vecino?, como el edificio se bamboleaba con el viento, porque tenía la cabeza demasiado pesada y le faltaba una pierna, han reemplazado la columna convertida en campanario por un gran pastel deforme hecho de fango y escupitajos, y a eso lo han llamado la ciudadela. Los alemanes se han instalado en esa maldita madriguera, como ratas en un queso; y conviene saber que, sin dejar jugar a los dados y beber su vino agridulce, no nos quitan el ojo de encima. Por más que claman las familias florentinas, por más que claman las familias florentinas, por más que hablan el pueblo y los mercaderes, los Médicis gobiernan por medio de su guarnición; nos devoran lo mismo que una excrecencia venenosa devora un estómago enfermo. Gracia a las alabardas se pasean sobre la bóveda de la ciudad, y un bastardo, la mitad de un Médicis, un cernícalo que el cielo había destinado a ser mozo carnicero o gañán labrador, se acuesta en la cama de nuestras hijas, se bebe nuestras botellas, rompe nuestras ventanas, y aún tenemos que pagarle por eso.

MERCADER
¡Diablos, cómo estáis! Parece como si supierais todo eso de memoria. No sería conveniente que os escucharan todos los oídos, vecino Mondella.

ORFEBRE
¡Lo diría aunque me desterrar como a tantos otros! En Roma se vive tan bien como aquí. ¡Que el diablo se lleve la boda, a los que bailan y a los que se casan!

Entra en su tienda. El MERCADER *se une a los curiosos. Pasa un* BURGUÉS *con su mujer.*

MUJER
Gugliemo Martelli es buen hombre, y rico. Es una suerte para Niccolo Nasi tener un yerno como ése. ¡Anda!, el baile sigue aún. Mira todas esas luces.

BURGUÉS
Y nosotros, a nuestra hija, ¿cuándo la casaremos?

MUJER
¡Qué iluminado está todo! ¡Bailar a estas horas..., es una bonita fiesta! Dicen que el duque está ahí.

BURGUÉS
Hacer de la noche el día y del día la noche: es un medio muy cómodo para no ver las gentes honradas. ¡Hermosa invención, a fe mía, poner alabarderos a la puerta de una boda! ¡Que Dios proteja a esta ciudad! Todos los días vuelven a salir esos perros de alemanes de su condena fortaleza.

MUJER
Mira esa bonita máscara. ¡Ah, qué hermoso vestido! ¡Ay!, todo eso cuesta muy caro, y en casa somos pobres.

Salen .

¡Vámonos, va a salir el Duque!
ESTUDIANTE 1.º.—¿Tienes miedo a que te coma

(Sale el* DUQUE*)

(El DUQUE *montado a caballo,* SALVIATTI *le habla al oído.)*

DUQUE.—¡Salviatti!
SALVIATI.—Es bella como un demonio. Dejadme hacer a mí, si es que mi mujer me lo permite. *(Vuelve al baile.)*
COMERCIANTE.—¡Que Dios conserve a Su Alteza! *(Al* ORFEBRE*.)* ¡Qué gran cosa es la corte!
ORFEBRE.—¡La corte! Creedme, es el pueblo el que la lleva sobre sus espaldas. Si yo fuese un gran artista amaría a los príncipes, porque sólo ellos pueden encargar los grandes trabajos; los genios no tienen patria. Yo sí, por eso me limito a hacer cálices para el Papa y empuñaduras de espada para Carlos Quinto.
COMERCIANTE.—Compadre, eres de la vieja sangre florentina: el odio a la tiranía hace temblar tus dedos en el fondo de su taller. Gracias a las alabardas extranjeras, un bastardo, un medio Médicis, un cernícalo que el cielo había destinado a ayudante de matarife, se acuesta en las casas de nuestras hijas, se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UN SOLDADO, *al* MERCADER
¡Cuidado, canalla! Deja paso a los caballos.

MERCADER
¡Canalla tú, alemán del diablo!

El* SOLDADO *el golpea con su pica.

MERCADER, *retirándose*
¡Así se cumple la capitulación! Estos bribones maltratan a los ciudadanos.

Entra en su casa.

ESTUDIANTE, a *su compañero.*
¿Ves a ese que se quita la máscara? Es Palla Ruccellai. ¡Un buen juerguista! El pequeño que está a su lado es Tommaso Strozzi: Masaccio, como suele decirse.

UN PAJE, *gritando*
¡El caballo de su Alteza!

SEGUNDO ESTUDIANTE
Vámonos, que va a salir del Duque.

PRIMER ESTUDIANTE
¿Crees que va a comerte?

La muchedumbre se apiña ante la puerta.

PRIMER ESTUDIANTE
Aquel es Niccolini. Ése es el gobernador.

Aparece el* DUQUE*, vestido de monja, con* GIULIANO SALVIATI*, que lleva el mismo disfraz, ambos enmascarados. El* DUQUE *monta a caballo.

DUQUE
¿Vienes Giuliano?

SALVIATI
No, Alteza, todavía no.

Le habla al oído.

DUQUE
¡Bien, bien, ánimo!

SALVIATI
Es bella como un demonio... ¡Dejadme hacer! ¡Si puedo librarme de mi mujer...!

Vuelve a entrar en el baile.

DUQUE
Estás achispado, Salviati. Que el diablo me lleve: vas dando bandazos.

Parte con su séquito

bebe nuestro vino, rompe nuestras ventanas y encima le pagamos por ello.
COMERCIANTE.—Amigo, no deberías cantar tan alto estas melodías.
ORFEBRE.—¡Qué me importa que me destierren como a tantos otros! ¡Que el diablo se lleve la boda, a los que bailan y a los que se divierten!

(Pasa un OFICIAL *alemán.)*

OFICIAL.—Aparta, unas damas quieren sentarse.

(Entran DOS DAMAS *de la corte y se sientan.)*

DAMA 1.ª.—¿Este encaje es veneciano?
DAMA 2.ª.—Es precioso.
COMERCIANTE.—Auténtico veneciano, señorías. ¿Queréis que os corte algunas varas?
DAMA 1.ª.—Como quieras. Mira lo que hace Julián Salviati.
OFICIAL.—Va y viene toda la noche, alrededor de Luisa Strozzi.
DAMA 2.ª.— ¡Le gustan las empresas difíciles! (Ríen.)
Enseñadme algunas medias de seda.
OFICIAL.—No las habrá lo bastante pequeñas para vos.
DAMA 1.ª.— ¡Callaos! No decís más que tonterías. Recoged los encajes. *(Al* COMERCIANTE.*)*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PRIMER ESTUDIANTE
Ahora que se ha ido el duque, queda poco tiempo.

Los enmascarados aparecen por todas partes.

SEGUNDO ESTUDIANTE
Rosa, verde, azul, se me llenan los ojos de colores. Me da vueltas la cabeza.

UN BURGUÉS
Parece que la cena ha durado mucho tiempo. Ahí van dos que no se tienen en pie.

El* GOBERNADOR *monta a caballo; una botella cae sobre su hombro.

GOBERNADOR
¡Voto al diablo! ¿Quién ha sido el gracioso…?

UN ENMASCARADO
¿No lo veis, señor Corsini? Mirad la ventana: es Lorenzo, con su vestido de monja.

GOBERNADOR
¡El diablo sea contigo, Lorenzaccio, has herido a mi caballo! *(Se cierra la ventana.)* ¡Mala peste se lleve al borracho y a sus bromas silenciosas! ¡Un bribón que no ha sonreído tres veces en su vida y que pasa el tiempo haciendo travesuras de colegial en vacaciones!

Parte.* LUISA STROZZI *sale de la casa acompañada por* GIULIANO SALVIATI. *Este sostiene el estribo. Ella monta a caballo; un escudero y una dueña le siguen.

SALVIATI
¡Qué hermosa pierna, querida niña! Eres un rayo de sol y has abrasado la médula de mis huesos.

LUISA
Señor, ésa no es la manera de hablar de un caballero.

SALVIATI
¡Qué ojos tienen, corazón mío! ¡Quienes pudiera enjugar tus hombros, húmedos y tan frescos! ¿Qué hay que darte para ser esta noche tu sirvienta? ¡Ah, descalzar este pie tan hermoso!

LUISA
Deja mi pie, Salviati.

SALVIATI
¡No, por el cuerpo de Baco! Hasta que me digas cuando nos acostaremos juntos.

LUISA, *golpea a su caballo y parte al galope.*

UN ENMASCARADO *a* GIULIANO´
La pequeña Strozzi se ha puesto roja como una brasa… La habéis ofendido.

SALVIATI
¡Bah! Cólera de moza y lluvia mañanera…

Pasad a cobrarlos por palacio.
COMERCIANTE.—¡Señorías!

(Las DAMAS *se van.)*

ESTUDIANTE 1.º.—*(A* ESTUDIANTE 3.º*.)* ¿Ves a ese que se quita el antifaz? Es Palla Ruccellai. El juerguista más grande del Imperio.
ESTUDIANTE 3.º.—A su lado está Pedro Strozzi.
ESTUDIANTE 1.º.Y ahora sale la bella hermana de Pedro, Luisa Strozzi, con Salviati, el que iba antes con el duque.

(Ayudada por* SALVIATI, *que le sujeta el estribo,* LUISA (STROZZI *monta en su caballo.)

SALVIATI.—¡Bonita pierna, querida Luisa!
LUISA.—Ese no es el lenguaje de un caballero.
SALVIATI.—Eres un rayo de sol que ha quemado hasta la médula de mis huesos.
LUISA.—¡Señor!
SALVIATI.—¡Cómo quisiera descalzar este bello pie!
LUISA.—¡Dejad mi pie, Salviati!
UNA MÁSCARA.—(*A* SALVIATI) La habéis enojado, Salviati.
SALVIATI.—Enojo de niña y rocío de mañana...
UNA MÁSCARA.—*(A* PEDRO STROZZI, *que está cerca.)* La pequeña

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sale

Ante la iglesia de San Miniato en Montoliveto. La gente sale de la iglesia.

MUJER, *a su* VECINA
¿Volvéis esta tarde a Florencia?

VECINA
Nunca me quedo aquí más de una hora, y no vengo más que un solo viernes; no soy lo bastante rica para detenerme en la feria. Sólo vengo por devoción, y todo lo que quiero es que sirva para mi salvación.

UNA DAMA DE LA CORTE, *a otra*
¡Qué bien ha predicado! Es el confesor de mi hija. *(Se acerca a una tienda.)* Blanco y oro: eso va a estar bien por la noche; pero, durante el día, ¡no hay forma de estar bien con eso!

El MERCADER *y el* ORFEBRE, *ante sus puestos, con algunos caballeros.*

ORFEBRE
¡La ciudadela! ¡El pueblo no soportará jamás ver elevarse de golpe sobre la ciudad, en medio de la más odiosa jerigonza, esa nueva torre de Babel! Los alemanes nunca echarán raíces en Florencia, y para injertarlos sería necesaria una fuerte ligazón.

MERCADER
Ved, señoras. Acepten vuestras señorías un taburete bajo este toldillo.

UN CABALLERO
Eres de pura sangre florentina, maestro Mondella; el odio a la tiranía aún hace temblar tus dedos arrugados sobre tus preciosas cinceladuras, en el fondo de tu taller.

ORFEBRE
Es verdad, Excelencia. **Si yo fuera un gran artista, amaría a los príncipes, porque sólo ellos pueden hacer emprender grandes trabajos. Los grandes artistas no tienen patria; yo solo hago copones y empuñaduras de espada.**

OTRO CABALLERO
A propósito de artistas, ¿no veis, en esa tiendecilla, a ese hombretón que gesticula ante unos mirones y golpea el vaso contra la mesa? Si no me equivoco, es ese fanfarrón de Cellini.

EL PRIMER CABALLERO
Vamos, pues, entremos; con un vaso de vino en el cuerpo, es divertido escucharlo, y probablemente está contando alguna buena historia.

Salen. Se acercan DOS BURGUESES *y se sientan.*

PRIMER BURGUÉS
¿Ha habido un motín en Florencia?

SEGUNDO BURGUÉS
Casi nada. Han matado a unos pobres jóvenes en el Mercado Viejo.

PRIMER BURGUÉS

Strozzi se ha ido más roja que las brasas.
PEDRO.—¡Qué decís bufón!
UNA MÁSCARA.—Lo que oís. Después de discutir con Salviati, Luisa Strozzi marchó tan colorada como una amapola.
PEDRO.— ***(Acercándose a*** **SALVIATI*)*** **¿Qué pasa con Luisa Strozzi?**
SALVIATI.—Que tiene una buena pierna, y nos vamos a acostar muy pronto.
PEDRO.—Vas a tragarte esas palabras, fantoche Salviati.
SALVIATI.—Señor, ella me lo ha dicho. Yo tenía el estribo, sin pensar en nada; no sé por qué distracción le tomé la pierna, y así vino todo.
PEDRO.—Julián Salviati, supongo que sabes que Luisa Strozzi es mi hermana.
SALVIATI.—Lo sé muy bien, Pedro Strozzi. Todas las mujeres están hechas para acostarse con los hombres, y tu hermana bien puede acostarse conmigo, si lo desea tanto como yo.

(Se ha concentrado la atención de todos en **PEDRO** ***y*** **SALVIATI,** ***que es arropado por soldados alemanes.)***

PEDRO.—¡Salviati, tú yo nos vamos a ver las caras. ***(Se va.)***
SALVIATI.—Toda la virtud de Florencia se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¡Qué desgracia para sus familias!

SEGUNDO BURGUÉS
Son desgracias inevitables. ¿Qué queréis que haga la juventud con un gobierno como el nuestro? Acaban de proclamar a toque de trompeta que el César está en Bolonia, y los papanatas repiten: "El César está en Bolonia.", guiñando el ojo con aire de importancia, sin reflexionar en lo que dicen. Al día siguiente son más felices aún diciendo y repitiendo: "El papa está en Bolonia con el César". ¿Y qué viene después? Un regocijo público. No ven mucho más; y luego, un buen día, despiertan adormecidos por los vapores del vino imperial y ven una figura siniestra en la ventana principal del palacio de los Pazzi. Preguntan quién es ese personaje; les responden que es el rey. El papa y el emperador han parido un bastardo que tiene derecho de vida y de muerte sobre nuestros hijos y que ni siquiera podría nombrar a su madre.

ORFEBRE, *acercándose*
Habláis como un patriota, amigo; os aconsejo que tengáis cuidado con ese flamenco.

***Pasa un* OFICIAL ALEMÁN**

OFICIAL
Fuera de aquí, señores. Estás damas quieren sentarse

DOS DAMAS DE LA CORTE *entran y se sientan*

PRIMERA DAMA
Esto, ¿es de Venecia?

MERCADER
Sí, magnífica Señoría. ¿Os enseño algunas telas?

PRIMERA DAMA
Si quieres. He creído ver pasar a Giuliano Salviati.

OFICIAL
Va y viene a la puerta de la iglesia. Es hombre galante.

SEGUNDA DAMA
Es un insolente. Enseñadme algunas medias de seda.

OFICIAL
No las habrá lo bastante pequeñas para vuestros pies.

PRIMERA DAMA
Dejadlo, no sabéis lo que decís. Puesto que veis a Giuliano, id a decirle que quiero hablar con él.

OFICIAL
Voy y os lo traigo.

Sale.

PRIMERA DAMA
Tu oficial es tan tonto que da gusto. ¿Qué consigues de él?

SEGUNDA DAMA

ha refugiado en la casa de los Strozzi. ***(Ríe.)***

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Has de saber que no hay nadie mejor que ese hombre.

Se alejan. Entran* LEONE STROZZI, PRIOR *de Capua.

PRIOR
Dadme un vaso de limonada, buen hombre.

Se sienta.

UNO DE LOS BURGUESES
Ahí está el prior de Capua; es un patriota.

Los* DOS BURGUESES *se sientan.

PRIOR
¿Venís de la iglesia, señores? ¿Qué decís del sermón?

BURGUÉS
Ha sido hermoso, señor prior.

SEGUNDO BURGUÉS, *al* ORFEBRE
Esta nobleza de los Strozzi agrada al pueblo, porque no es orgullosa. ¿No es agradable ver a un gran señor dirigiendo libremente la palabra a sus vecinos en un tono amistoso? Todo eso tiene más importancia de la que se cree.

PRIOR
Hablando con franqueza, yo he encontrado el sermón demasiado hermoso. He predicado a veces, y nunca me ha producido una sensación gloriosa el temblor de las vidrieras; en cambio, ver una lágrima en la mejilla de un buen hombre siempre ha sido un gran premio para mí.

***Entra* SALVIATI**
Me han dicho que había aquí unas mujeres que hace poco preguntaban por mí. Pero aquí no veo más faldas que las vuestras, prior. ¿Estoy equivocado?

MERCADER
No estáis equivocado, Excelencia. Las damas se han ido; pero creo que van a volver. Tengo aquí diez varas de tela y cuatro pares de medias para ellas.

SALVIATI, *sentándose*
Ahí pasa una bella mujer... ¿Dónde diablos la he visto? ¡Ah, claro!, en mi cama.

PRIOR, *al* BURGUÉS
Creo haber visto vuestra firma en una carta dirigida al Duque.

BURGUÉS
Lo digo en voz muy alta. Es la súplica dirigida a favor de los exiliados.

PRIOR
¿Hay alguno en vuestra familia?

BURGUÉS
Dos, Excelencia: mi padre y mi tío. Soy el único hombre que queda en la casa.

SEGUNDO BURGUÉS, *al* ORFEBRE
¡Qué mala lengua tiene este Salviati!

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ORFEBRE **No es extraño: un hombre medio arruinado, que vive de la generosidad de los Médicis y casado, como está, con una mujer deshonrada en todas partes. Le gustaría que se dijera de todas las mujeres lo que se dice de la suya.** **SALVIATI** **¿No es Luisa Strozzi la que pasa por ese altozano?** **MARCADER** **La misma, señoría. Pocas damas de nuestra nobleza me son desconocidas. Si no me equivoco, lleva de la mano a su hermana pequeña.** **SALVIATI** **Encontré a esta Luisa la otra noche en el baile de los Nasi; tiene, a fe mía, unas hermosas piernas, y tenemos que acostarnos juntos cuanto antes.** **PRIOR, *volviéndose*** **¿Qué queréis decir?**	

1.1.1. Acto V, escena V (TMA); Acto cuarto, cuadro epilogal (TMB) y Acto segundo, escena décima (TMC) (Tabla 29)

TEXTO META B	
FEL.—¡Aquí hay correo de Florencia! LOR.—¿Y qué dice? FEL.—(Después de haber leído.) ¡Dolor, dolor para mi alma de ciudadano! **Ni los republicanos, ni el pueblo han hecho nada.** LOR.—¿No te lo dije? **Su primer cuidado ha sido proporcionarse un tirano nuevo**. FEL.— Así es. Aquí se me dice que **contra toda ley y sin contar con la voluntad de pueblo, ha sido llamado a reinar [C]osme de Médicis**	
TEXTO META A	**TEXTO META C**
Florencia. Una plaza. El ORFEBRE *y el* MERCADER *de telas, sentados.* **MERCADER** **Observad lo que os digo, prestad atención a mis palabras.** El difunto duque Alejandro ha muerto el año 1536, que es el año en que estamos. **No dejéis de seguirme. Ha sido, pues, asesinado en 1536; eso es un hecho probado**. Tenía veintiséis años**, ¿os dais cuenta?** Pero eso no es todo. **Tenía, pues, veintiséis años, bien.** Ha muerto el día seis del mes, **¿lo sabíais? ¿No es justamente el seis cuando ha muerto? Escuchad ahora**. Ha muerto a las seis de la madrugada. **¿Qué pensáis, compadre Mondella? Esto es extraordinario, o estoy mal informado. Ha muerto, pues, a las seis horas de la noche. ¡Silencio! no digáis nada aún.** Tenía seis heridas. **Y bien, ¿esto no os asombra?** Seis heridas, a las seis de la noche, el sexto día del mes, a la edad de veintiséis años, el año 1536. **Ahora, un solo dato más:** había reinado seis años. **ORFEBRE** **¿Qué galimatías es éste, vecino?** **MERCADER** **¡Cómo! ¡Cómo! ¿Es que sois completamente incapaz de calcular?** ¿No veis lo que resulta de esas combinaciones sobrenaturales que he tenido el honor de explicaros?	***(Plaza de Florencia.)*** ***(*ORFEBRE *y* COMERCIANTE.*)*** ORFEBRE.—Mis obreros, vecino, **los últimos de mis obreros** golpeaban con sus herramientas en las mesas al ver pasar a los Ochos y les gritaban: "Si no sabéis ni poder hacer nada, llamadnos, que nosotros haremos algo." COMERCIANTE.—No son sólo vuestros obreros los que han gritado. **Hay un**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ORFEBRE
No, de verdad, no veo lo que resulta.

MERCADER
¿No lo veis? ¿Es posible, vecino, que no lo veáis?

ORFEBRE
No veo que resulte nada. Eso, ¿en qué puede sernos útil?

MERCADER
Resulta que en la muerte de Alejandro han concurrido seis seises**. ¡Chitón!** No repitáis eso como algo proveniente de mí. Sabéis que paso por hombre prudente y circunspecto ¡No me perjudiquéis, por todos los santos! La cosa es más grave de lo que se cree, os lo digo como a un amigo.

ORFEBRE
¡Idos a paseo! Soy un hombre viejo, pero todavía no soy **una mujeruca**. Cosme llega hoy: eso es lo único que resulta claro de este asunto**. Nos ha nacido un hermoso lío de palabras en esta noche de los seis seises.** ¡Ah, muerte de mi vida! Esto, ¿no es vergonzoso? Mis operarios, vecino, **mis operarios de menor categoría**, al ver pasar a los Ocho, golpeaban las mesas con sus instrumentos y les gritaban: "Si no sabéis ni podéis hacer nada, llamadnos, que lo haremos nosotros".

MERCADER
No son los vuestros los únicos que han gritado; en la ciudad hay un jaleo de palabras como nunca lo había escuchado, ni siquiera por referencias.

ORFEBRE
Algunos corren detrás de los soldados, y otros detrás del vino que se distribuye; se llenan la boca y el cerebro, para perder el escaso sentido común y las pocas palabras sensatas que aún podrían conservar.

MERCADER
Hay quienes desearían restablecer el consejo y poder elegir libremente un **gonfaloniero**, como antaño.

ORFEBRE
Hay quienes lo desearían, como decís, pero no hay quienes reaccionen. He ido al Mercado Nuevo y, siendo viejo como soy, **he recibido en la pierna un buen golpe de alabarda**. Ni un alma ha venido en mi ayuda. Sólo los estudiantes han protestado.

MERCADER
Os creo. ¿Sabéis lo que se dice, vecino? Se dice que el gobernador de la fortaleza, Roberto Corsini, fue ayer por la noche a la asamblea de los republicanos, en el palacio Salviati.

ORFEBRE
Nada es más cierto. Ha ofrecido entregar la fortaleza a los amigos de la libertad, con las provisiones, las llaves y todo lo demás.

MERCADER
¿Ha hecho eso, vecino? ¿Lo ha hecho? Es un caso de alta traición.

ORFEBRE

alboroto en la ciudad como nunca se ha visto. ORFEBRE.—Unos corren tras los soldados y otros tras el vino que regalan. Se llenan de alcohol la barriga y la cabeza y así pierden el poco sentido común que tenían y los buenos modales que les quedaban. COMERCIANTE.—**Había quien proponía** restaurar el viejo Consejo y elegir un presidente como antiguamente. ORFEBRE.—**Proponen, pero nadie actúa.** A pesar de lo viejo que soy, he estado gritando en el Mercado Nuevo **y me dieron un buen alabardazo en la pierna.** Nadie acudió en mi ayuda. Sólo los estudiantes. **COMERCIANTE.—Os creo. ¿Habéis oído lo de Corsini? Al parecer, el astuto mastín de la ciudadela estuvo anoche reunido con los republicanos, con Ruccellai y compañía. ORFEBRE.—Y es cierto. Les ofreció entregarles la ratonera con los alemanes dentro.** COMERCIANTE.—¿Y lo ha hecho? ¿Es que acaso lo ha hecho, vecino? Es un traidor. **ORFEBRE.—Ni siquiera le escucharon. Como no tienen lo que hay que tener para aceptar la oferta,**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¡Ah, sí, claro! Han berreado, han bebido vino con azúcar y han roto cristales; pero la proposición de eso hombre valeroso ni siquiera ha sido escuchada. Como no se atrevían a hacer lo que proponía, le han dicho que dudaban de él y que sospechaban que había falsedad en su ofrecimiento. ¡Mil millones de diablos! ¡Qué rabia me da! Mirad, ahí llegan los correos de Trebbio; Cosme no está lejos de aquí. Buenas tardes, vecino, ¡se me calienta la sangre! Tengo que ir a palacio.

Sale.

MERCADER
Esperad, pues, vecino; voy con vos.

Sale. Entra un PRECEPTOR *con un* NIÑO *de la familia* SALVIATI*, y otro con un* NIÑO *de los* STROZZI

PRIMER PRECEPTOR
***Sapientissime doctor*[174], ¿cómo se encuentra Vuestra Señoría? ¿Se halla vuestra preciosa salud en situación estable y se mantiene firme vuestro equilibrio a pesar de estas tempestades en que estamos sumidos?**

[174] **Es decir, "Sapientísimo doctor". En latín, en el original**

SEGUNDO PRECEPTOR
Es cosa grave, señor doctor, que un encuentro con alguien tan erudito y tan floreciente como vos tenga lugar en esta tierra convulsa y agrietada, Permitir que estreche esa mano de gigante de la que han salido las obras maestras de nuestra lengua. Confesadlo: hace poco habéis compuesto un soneto.

NIÑO SALVIATI
¡Eres un canalla, Strozzi!

NIÑO STROZZI
¡Buena paliza le han dado a tu padre, Salviati!

PRIMER PRECEPTOR
Ese humilde retozo de nuestra musa, ¿ha llegado hasta vos, que sois un artista tan concienzudo, tan grande y tan austero? Ojos como los vuestros, que conmueven a horizontes tan escarpados, tan fosforescentes, ¿han consentido en ocuparse de los vapores, tal vez insólitos y atrevidos, de una imaginación tornasolada?

SEGUNDO PRECEPTOR
¡Oh!, si amáis el arte y nos amáis a nosotros, recitadnos, por favor, vuestro soneto. La ciudad sólo habla de vuestro soneto.

PRIMER PRECEPTOR
Quizá os extrañe que yo, que por así decirlo he comenzado catando a la monarquía, parezca que esta vez canto a la república.

NIÑO SALVIATI
¡No me des patadas, Strozzi!

NIÑO STROZZI
¡Toma, perro Salviati, toma dos más!

PRIMER PRECEPTOR
He aquí los versos *(Recita.)*

ahora dicen que desconfían de él y que los ofrecimientos son falsos. ¡Mierda! ¡Estoy furioso, vecino! ¡Estoy furioso! Mirad, ahí llegan los correos de Trebbio. El nuevo tirano no debe estar lejos. ¡Cosme de Médicis!
COMERCIANTE.—¿Le matarán o morirá de viejo?
ORFEBRE.—¿Y a nosotros qué más nos va a dar, vecino?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

“Cantemos a la libertad, que florece más áspera…” NIÑO SALVIATI Haced que este chico deje de pegarme, señor; es un matón. Todos los Strozzi son unos matones. SEGUNDO PRECEPTOR ¡Vamos, pequeño, tranquilízate! NIÑO STROZZI **¡Eres un mentiroso!** ¡Toma, canalla, llévale esta patada a tu padre y dile que la conserve con la estocada que le dio Piero Strozzi! Eres un envenenador. ¡Todos vosotros sois unos envenenadores! PRIMER PRECEPTOR, *dando un golpe al niño* ¿Quieres callarte, granuja? NIÑO STROZZI ¡Ay! ¡Ay! ¡Me ha pegado! PRIMER PRECEPTOR, *recitando* **“Cantemos a la libertad, que floreció más áspera** **Bajo soles más maduros y cielos más bermejos…”**[176] NIÑO STROZZI **¡Ay! ¡Ay! Me ha desollado la oreja.**	
[176] **Los versos originales son: *Chantons la liberté, qui refleurit plus âpre/ Sous de soleils plus mûrs et des cieux plus vermeils.*** **Con probable intención humorística, Musset hace rimar la última palabra del segundo verso *(vermeils)* con la quejosa interrupción proferida a continuación por el pequeño Strozzi: *Aye! Aye! Il m’a écorché l’oreille.***	
SEGUNDO PRECEPTOR Habéis golpeado con demasiada fuerza, amigo mío. *El pequeño* STROZZI ***vapulea*** *al pequeño* SALVIATI. PRIMER PRECEPTOR Bueno, ¿qué significa esto? SEGUNDO PRECEPTOR Continuad, os lo ruego. PRIMER PRECEPTOR Con mucho gusto. Pero estos niños no dejan de pegarse… *Los* NIÑOS *salen, pegándose. Los* PRECEPTORES *los siguen*.	

2.4.14. Paratexto TMA [Acto V, escena VI (Edición de 1834)] y Acto segundo, escena octava (TMC) (Tabla 30)

TEXTO META A	**TEXTO META C**
Florencia. Una calle.	*(Una calle de Florencia.)*

Entran ESTUDIANTES *y* SOLDADOS. **UN ESTUDIANTE** **Como los grandes señores no tienen más que lengua, usemos nuestros brazos. ¡Eh, bolas! ¡Bolas!. ¡Ciudadanos de Florencia, no dejemos que elijan a un duque sin votar!** **UN SOLDADO** **No tendréis bolas. Retiraos** UN ESTUDIANTE ¡Ciudadanos, venid aquí! Se ignoran vuestros derechos, se insulta al pueblo. *Gran tumulto* **SOLDADOS** **¡Atrás! Retiraos.** **OTRO ESTUDIANTE** **Queremos morir por nuestros derechos.** **SOLDADO** **Muere entonces.** ***Le ataca*** **ESTUDIANTE** **Véngame, Roberto, y consuela a mi madre.** ***Muere*** ***Los* ESTUDIANTES *atacan a los* SOLDADOS. *Salen peleando.***	*(Entran* ESTUDIANTES *y* SOLDADOS*)* **ESTUDIANTE 1.º.—Si los grandes señores de Florencia no tienen más que lengua y miedo, nosotros tenemos coraje y brazos.** ESTUDIANTE 2.º.—¡No queremos más duques impuestos por las largas manos de los emperadores! ESTUDIANTE 1.º. —¡Largas manos de ladrón, manchadas de sangre! ESTUDIANTE 3.º. —Queremos saber a quién se vota! **ESTUDIANTE 2.º. —¡Queremos votar!** ESTUDIANTE 2.º.—¡Ciudadanos, se niegan vuestros derechos y se insulta al pueblo! *(Griterío.)* **OFICIAL.—¡Disolveos! ¡Largaos de aquí!** **ESTUDIANTE 1.º¡Si hay que morir por nuestros derechos, moriremos!** **SOLDADO. —¡Disolveos! ¡Largaos de aquí!** ***(Los soldados se llevan por delante a los Estudiantes.)***

2.4.15. Acto V, escena VII (TMA) y Acto segundo, escena decimotercera (TMC) (Tabla 31)

TEXTO META A	TEXTO META C
Florencia. La plaza de la Señoría. Tribunas abarrotadas de público. Gentes del pueblo acuden desde todas partes. ¡Viva Médicis! ¡Es duque, duque! ¡Médicis es duque! SOLDADOS ¡Atrás, canallas! CARDENAL CIBO*, sobre un estrado, a* COSME *de Médicis.* Señor, sois duque de Florencia. Antes de recibir de mis manos la corona que el papa y el césar me han encargado que os confíe, se me ha ordenado que os haga jurar cuatro cosas. COSME ¿Cuáles, cardenal?	***(Plaza mayor de Florencia.)*** *(*PUEBLO, SOLDADOS, CARDENAL CIBO *y* COSME DE MÉDICIS.) PUEBLO.—¡Viva Cosme de Médicis! ¡Viva el duque! ¡Viva Florencia! CIBO.—*(En un estrado a* COSME DE MÉDICIS.*)* Señor, ya sois duque de Florencia. Pero antes de recibir de mis manos la corona que el papa y el César me han encargado que os confíe, se me ordena os tome, por Dios y ante los hombres, cuatro juramentos. COSME.—¿Qué juramentos? **SIRE MAURICIO.—Administrar**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CARDENAL Impartir justicia sin restricciones; no intentar jamás nada contra la autoridad de Carlos Quinto; vengar la muerte de Alejandro, y tratar bien al señor Giulio y la señora Giulia, sus hijos naturales. COSME ¿Cómo debo pronunciar este juramento? CARDENAL Sobre el Evangelio. *Le presenta el Evangelio.* COSME Lo juro a Dios y a vos, cardenal. Ahora, dadme la mano. *Avanzan hacia el pueblo. Se oye a* COSME *mientras se alejan.* "Muy nobles y muy poderosos señores. La gratitud que quiero manifestar a vuestras muy ilustres y muy graciosas Señorías por tan alto beneficio que les debo, no es otra que el compromiso que me es grato, siendo tan joven como soy, de tener siempre ante los ojos, al mismo tiempo que el temor de Dios, la honradez y la justicia y el propósito de no ofender a nadie, ni en sus bienes ni en su honor, y, en cuanto a los asuntos de gobierno, no apartarme jamás del consejo ni del veredicto de las muy prudentes y muy juiciosas Señorías a las que me ofrezco en todo y me encomiendo muy devotamente".	justicia sin límites; obedecer sumisa y diligentemente la voz del papa, vicario de Cristo en la tierra, Pablo III; no atentar nunca jamás contra la sagrada autoridad del César, Carlos V, y vengar la muerte de nuestro muy virtuoso, muy ejemplar y muy llorado duque, Alejandro de Médicis. COSME.—¡Tomadme juramento! SIRE MAURICIO.—¡Los Santos Evangelios! *(Traen un libro que mantienen abierto ante* COSME.*)* COSME.—¡Por Dios vivo, juro vengar y hacer que se vengue la muerte de nuestro muy virtuoso, muy ejemplar y muy llorado duque, Alejandro de Médicis! ¡Juro obediencia sumisa y diligente a la voz del Sumo Pontífice, vicario de Cristo en la tierra, Pablo III! ¡Juro no atentar contra la sagrada autoridad del Carlos V! ¡Y juro administrar, sin límites, justicia! ¡Lo juro por Dios, sobre los Santos Evangelios y ante mi pueblo, al que amo sobre todas las cosas! Si soy fiel, que el Todopoderoso me lo premie; si no, que El me lo demande. CIBO.—*(Después de coronar a* COSME.*)* ¡Larga vida a Cosme de Médicis, duque de Florencia por la gracia suprema de Dios!

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA