

STUDIA IBERYSTYCZNE

**Księga Pamiątkowa dedykowana
Profesor Jadwidze Koniecznej-Twardzikowej**

STUDIA IBERYSTYCZNE
nr 8

Redakcja pisma „Studia Iberystyczne”

Anna Sawicka (redaktor naczelny i sekcja katalońska)

Maria Filipowicz-Rudek (sekcja galicyjska)

Anna Rzepka (sekcja portugalska)

Ewa Nawrocka (sekcja iberoamerykańska)

Rosanna Krzyszkowska-Pawlik (sekretarz redakcji)

ZROZUMIEĆ JĘZYK, PRZETŁUMACZYĆ ŚWIAT

**Księga Pamiątkowa dedykowana
Profesor Jadwidze Koniecznej-Twardzikowej**

Pod redakcją:
Marii Filipowicz-Rudek,
Małgorzaty Jędrusiak,
Agaty Komorowskiej



Księgarnia Akademicka
Kraków 2009

Copyright by Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Recenzenci:

dr hab. Beata Baczyńska (prof. UWrocław)
dr hab. Anna Bochnak (prof. UJ)
dr hab. Jerzy Brzozowski (prof. UJ)
dr hab. Jadwiga Miszańska (prof. UJ)
prof. dr hab. Stanisław Widłak

Konsultacja językowa:

R. Sergio Balches Arenas
Karolina Farrel
Xavier Farré Vidal
Justyna Mętrak

Korekta: Ewa Popielarz, Anna Wawrzyniak
Skład i łamanie: Małgorzata Manterys-Rachwał
Projekt okładki: Marzena Blecharczyk

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-7638-015-5

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431-27-43, 12 663-11-67
e-mail: akademicka@akademicka.pl
Księgarnia internetowa:
www.akademicka.pl

Spis treści

Anna Sawicka: Zrozumieć język – przetłumaczyć świat – zrozumieć świat	7
Maria Filipowicz-Rudek: Kalendarium życia. O nieustającym dialogu między Don Kichotem a Sancho Panzą	13
Przegląd ważniejszych publikacji Profesor Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej	23
Piotr Sawicki: Trzydzieści lat, parę chwil – nie tylko w Krakowie. Głos do portretu Jadwigi	29
Olgierda Furmanek, Hanna Połomska: Z panią Jadwigą po przygodę	39

ZROZUMIEĆ JĘZYK

Beata Brzozowska-Zburzyńska: Przegląd niektórych hiszpańskich przymków przestrzennych	57
Monika Głowicka: Koncept liczbowy w polskich i hiszpańskich związkach frazeologicznych	75
Danuta Piekarz: L'uso di forme di cortesia in italiano e in polacco – approccio contrastivo	93
Ewa Stala: Hiszpański Buenos Aires w kontekście historyczno-kulturowym	103
Andrzej Zieliński: El concepto de <i>perífrasis verbal</i> : su origen y datos historiográficos	111
Małgorzata Jędrusiak: <i>Operacje</i> Zeno Vendlera a „rezultatywność” w języku hiszpańskim	121
Agata Komorowska: Concepto de emisor y la deixis de persona en los textos periodísticos	133

PRZETŁUMACZYĆ ŚWIAT

Danuta Kucała: Różne spojrzenia na autonomię przekładu	149
Tadeusz Szczerbowski: O przekładzie kreatywnym (malajski pantun)	161

Anna Bednarczyk: <i>Sonety krymskie</i> po rosyjsku – kilka uwag o przekładach romantycznych i współczesnych	173
Piotr Sawicki: Zagadka „fujarki ze srebra”. <i>Pieśni hiszpańskie</i> Edwarda Porębowicza – od spolszczenia do oryginału	189
Urszula Aszyk: En torno a la recepción crítica e intentos de traducción del <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> de Lope de Vega en Polonia	217
Jerzy Achmatowicz: Maternidad, cantos y flores... (algunos aspectos sobre traducción del <i>Nican Mopohua</i> , la principal fuente de estudios del fenómeno guadalupano en México)	233
Tomasz Pindel: Tłumacz i jego błędy, czyli o krytyce przekładu w prasie	253
Marzena Chrobak: Bracia Malinche, czyli o tym, jak Fortuna sprzyja śmiałym tłumaczom. Szkice	265
Xavier Farré Vidal: <i>Los inmigrados</i> de Lojze Kovačič en la traducción al español	275
Maja Koszarska: „Wiedźmin” czy <i>brujo</i> ? Kilka uwag o tłumaczeniu neologizmów	287
Olgierda Furmanek: Usefulness of the backtranslation process in poetry translation	301
Olgierda Furmanek: Entrevista con Ana María Fagundo	319
Sabina Deditius: Świat Wysp Kanaryjskich oczami Alonso Quesady na przykładzie tłumaczenia na polski opowiadań ze zbioru <i>Kanaryjczyk</i>	333
Urszula Dąmbska-Prokop: Uwagi o tłumaczeniu dokumentów	343
Katarzyna Kruk-Junger: Czy wystarczy rozumieć, by tłumaczyć? Czyli w poszukiwaniu idealnego tłumacza ustnego	355
Ubaldo Cerezo Rubio: El Traductor Jurado de polaco en España. Aspectos cuantitativos	365

ZROZUMIEĆ ŚWIAT

Maria Falska: Struktura czasowa w komedii Jaime Saloma <i>El baúl de los disfraces</i> (<i>Kufer z kostiumami</i>) i jej możliwe źródło inspiracji	397
Nina Pluta: Los interpretadores o sobre cómo enfocan la realidad los protagonistas de la narrativa pseudo-criminal hispanoamericana	409
Olga Glondys: La Polonia cercana e idealizada de los exiliados republicanos catalanes	423
Maria Filipowicz-Rudek, Hubert Hładij: Na wozie Maragaty	437

Urszula Aszyk
Uniwersytet Warszawski

En torno a la recepción crítica e intentos de traducción del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega en Polonia

Palabras clave: Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, recepción crítica, traducción.

Abstract:

This work reviews the reception of Lope de Vega's *Arte nuevo* in Poland, concentrating on the attempts at translation of this treatise. The relation between this subject and the reception of Lope's theatre in Poland is also dealt with, alongside more general conclusions about the translation of a text such as the *Arte nuevo*.

Keywords: Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, critical reception, translation.

Streszczenie:

Autorka niniejszej pracy przedstawia w zarysie recepcję *Nowej sztuki...* (*Arte nuevo...*) Lopego de Vegi, koncentrując się na polskich próbach przekładu tego traktatu i uwzględniając recepcję dramaturgii Lopego w Polsce. Celem tego studium jest również wyciągnięcie pewnych bardziej ogólnych wniosków na temat przekładu tekstu tak ważnego i znaczącego jak *Nowa sztuka*.

Słowa kluczowe: Lope de Vega, *Nowa sztuka pisanie komedii*, recepcja krytyczna, przekład.

Aunque sea comúnmente sabido, creemos necesario recordar que el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Dirigido a la Academia de Madrid fue publicado por primera vez en *Rimas*, libro de poesía de Lope de Vega editado por Alonso Martín en Madrid, en 1609¹. En 2009 se cumplen, asimismo, cuatrocientos años de su primera aparición y lógicamente el famoso tratado teórico, estudiado a fondo por muy estimados especialistas, sobre todo en el siglo XX, vuelve de nuevo a ser el centro de atención de la crítica internacional. En este contexto parece justificado plantear la cuestión de su difusión y recepción fuera de España. En el presente ensayo proponemos ver más de cerca la recepción crítica del *Arte nuevo* en Polonia y relacionarla con la recepción del teatro lopesco en general, centrándonos al mismo tiempo en los intentos de traducción de dicho tratado.

Utilizadas por los dramaturgos y citadas por los teóricos a lo largo del siglo XVII, las ideas recogidas en el *Arte nuevo* se volvieron a su vez en objeto de feroces críticas de los adversarios del cambio que suponía el surgimiento de la *comedia nueva*. Hoy en día nadie duda de que se trate de una “obra capital, no sólo en la literatura, sino también en la cultura española” [Rozas, 1976: 11]. A nuestro modo de ver, este es un texto de fundamental importancia en lo que respecta a la lectura e interpretación del teatro español de la época áurea, y no solamente, ya que el modelo teórico del drama descrito por Lope fue cultivado también más tarde, entre otros, por García Lorca. Sin conocerlo y sin conocer el contexto histórico en lo que se refiere a la evolución del teatro en España entre los siglos XVI y XVII, se puede fácilmente llegar a una valoración errónea de la *comedia nueva*, conocida también como *comedia española*, género que cristalizó en España en el Siglo de Oro.

¹ El tomo de poesía titulado *Rimas* había salido antes, en 1604, en Sevilla, entonces sin el *Arte nuevo*.

* * *

Desgraciadamente, el texto completo del *Arte nuevo* no fue traducido al polaco hasta la segunda mitad del siglo XX y el conocimiento de su contenido resultó hasta entonces escaso. Pero no menos limitada se nos presenta la recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia, dado que, tan sólo después de la II Guerra Mundial se inició una difusión seria de las obras del autor de *Fuente Ovejuna* y junto con esto empezó a ser comentado también el *Arte nuevo* y por fin, traducido.

Desde luego, el espectador polaco tuvo la oportunidad de ver las comedias lopescas antes, pero representadas por compañías extranjeras. Se ha confirmado que la primera obra de Lope que de esta manera llegó a los escenarios polacos fue *La fuerza lastimosa*. La tuvieron en su repertorio los actores alemanes que actuaron en Gdąńsk en 1669 [véase Baczyńska y Śmieja, 1999: 191]. Pero ni tales visitas, de hecho esporádicas, ni las menciones que surgían en publicaciones del siglo XVIII contribuyeron al conocimiento de la obra de Lope de Vega en Polonia. A finales del Siglo de las Luces los lectores polacos más cultos podrían, como mucho, saber que Lope fue autor de numerosas comedias y que no respetaba las normas clásicas. Un comentario irónico al respecto, centrado en la falta de unidad del tiempo y del espacio en Lope, lo introdujo en su *Sztuka rymotwórcza* (El arte de rimar, 1788), obra escrita al estilo de *L'art poétique* de Boileau, Franciszek Salezy Dmochowski, gran figura de la época, erudito y poeta, así como traductor, entre otros, de la *Iliada* y fragmentos de la *Odisea*.

Décadas después, al lector culto que leía en alemán, francés o inglés, la obra y la figura de Lope de Vega tenía que resultar menos extraña. Su nombre aparecía en el contexto de las polémicas en torno al teatro español áureo que en la época romántica se convirtió en Polonia, al igual que en otros países europeos, en un importante punto de referencia. Pero, dadas las preferencias de la época, se prestaba entonces más atención a Cervantes, en lo que respectaba a la literatura española, y a Calderón, en cuanto al teatro. Hemos, no obstante, de señalar que en este mismo período se publicó (1830) una comedia de Lope de Vega: *Guardar y guardarse*. Y aunque se trataba de una

versión hecha por un traductor anónimo a partir de la adaptación francesa de Le Sage [Strzałkowa, 1960: 40-54], este fue el primer intento de introducir en la cultura polaca una obra del *Fénix*.

El primer estudio más serio sobre la dramaturgia de Lope de Vega apareció más tarde, en 1858. El autor, Leonard Rettel, hoy en día considerado el primer hispanista polaco [Strzałkowa, 1960: 13-54], publicó aquel año en *Gazeta Warszawska* una serie de ensayos dedicados a la dramaturgia española, en parte de los cuales (números 218, 219, 220, 224, 225 y 227) trató de mostrar la riqueza del teatro de Lope de Vega. Lo presentó en el contexto de la historia del teatro en España, destacando al mismo tiempo la existencia de la gran dramaturgia española en el siglo XVII, creada no solamente por Lope y Calderón, sino también por Moreto, Alarcón, Guillén de Castro y Rojas Zorrilla. Es de señalar que sus comentarios acerca de los géneros dramáticos cultivados por Lope van acompañados por largos fragmentos de comedias por él mismo traducidas. Para explicar mejor el procedimiento dramático lopesco, Rettel resume las ideas del *Arte nuevo*, pero las citas -aunque acertadamente escogidas- las traduce libremente y rimando al estilo romántico.

Este entusiasta de la literatura española y del teatro de Lope profundizó sus conocimientos siendo durante varios años emigrado fuera de Polonia. Cabe añadir que, según sus propias declaraciones, empezó a interesarse por la literatura española siendo estudiante de la Universidad de Varsovia [Strzałkowa, 1960: 13-18 y notas]. En cuanto a sus lecturas posteriores que le facilitaron comprender mejor el teatro del Siglo de Oro, Rettel menciona el libro en tres tomos de Adolf Friedrich von Schack², al que hace referencia envidiándole haber leído trescientas comedias de Lope, cuando él llegó a leer sólo sesenta [Zamostowski, 1858b, 218: 3]. Como es sabido, Schack incluyó el texto entero del *Arte nuevo* en su estudio, pero es más probable que Rettel lo conociera con anterioridad a través de alguna fuente francesa. No

² Se trata de *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* [1845-1846], más tarde traducido al español (*Historia de la literatura y del arte dramático en España*, 1886-1887).

menos importante debía de ser para él el libro de historia de literatura española de George Ticknor³. En sus artículos hay alusiones a este último, así como a los escritos de Wilhelm Schlegel y a otros estudiosos de la época, sobre todo franceses. A diferencia de los románticos polacos, Rettel reconoce el alto valor de teatro de Lope y su importante papel en el proceso de cristalización de la dramaturgia española.

Los artículos de Rettel marcan, sin duda, un cambio en la historia de la recepción crítica de Lope en Polonia. Sirvan de ejemplo los trabajos de Julian Adolf Świącicki: un ensayo largo sobre la vida y obra de Lope [1880] y un tomo que agrupa tres obras por él traducidas: *El castigo sin venganza*, *El mejor alcalde, el rey* y *La estrella de Sevilla* [1881]⁴. Más tarde, se hace común aludir a Lope hablando de la literatura española, pero sus obras no aparecen en los teatros, a diferencia de las calderonianas.

La gran ausencia de Lope de Vega en la cultura polaca vuelve a ser el tema de unos artículos que se publican hacia 1935, año del tricentenario de su muerte. Sin embargo, éstos no inspiran nuevas traducciones y tampoco escenificaciones. Ante esta notoria falta de interés por parte de los artistas teatrales, Stanisław Wędkiewicz, reconocido filólogo y crítico, trata de señalar los valores de las comedias de Lope y predica su pronto “renacimiento” [1935: 135]⁵. A tal momento había que esperar hasta los primeros años de posguerra europea y en concreto a 1948, año en el que el estreno de *Fuente Ovejuna*⁶ se convirtió en uno de los acontecimientos más sonados. Esta primera escenificación polaca de la famosa obra fue a su vez el inicio de toda una

³ Se trata de *History of Spanish Literature* [1849], libro enseguida traducido al español (*Historia de la literatura española*, 1851).

⁴ Nos referimos a dos publicaciones de Świącicki: *Najznakomitsi komediopisarze hiszpańscy* [Varsovia 1880] y Félix Carpio Lope de Vega, *Komedye wybrane* [Varsovia 1881].

⁵ Todas las citas de artículos y reseñas polacas aparecen en este trabajo en mi traducción.

⁶ La obra puesta en escena por Bronisław Dąbrowski en el Teatro Juliusz Słowacki de Cracovia, despertó un extraordinario interés del público y críticos [compárese Aszyk, 2002: 117-136].

oleada de estrenos. Al año se estrenó *El perro del hortelano* [1949], y luego, a lo largo de la década de los cincuenta hasta comienzos de los sesenta, fueron surgiendo traducciones y montajes, uno tras otro⁷. No extraña, por tanto, que la literatura crítica en torno al teatro de Lope aumentara en Polonia en poco tiempo y en este contexto el *Arte nuevo* llamara la atención de los críticos y académicos.

* * *

En el número monográfico de la revista *Listy z Teatru* dedicado a Lope de Vega, Władysław Józef Dobrowolski publicó su “traducción en prosa” del tratado de Lope de Vega, bajo el título: “Reguły dramatyczne (poemat)”, que quiere decir: “Las normas dramáticas (poema)” [1948, 21: 4-5]. Calificar de “traducción” este texto resulta difícil. Al compararlo con el original queda claro que Dobrowolski está parafraseando y parcialmente resumiendo la obra de Lope, y no solamente renuncia a la forma de poema, sino que también simplifica las ideas. Sin intentar transmitir el específico lenguaje del texto lopesco, Dobrowolski ofrece su propia lectura, con lo que desaparece la ambigüedad e ironía, recursos intencionalmente utilizados por Lope, dada la situación personal del autor de la *comedia nueva* más aplaudido por el público popular, siendo a su vez el autor más atacado por los académicos, así como por los poetas y dramaturgos más destacados de la época, como Góngora y Cervantes.

Conviene detenernos en lo que acabamos de apuntar. El discurso de Lope con frecuencia ambiguo y marcado por la ironía y la autoiro-

⁷ Se trata de traducciones de obras estrenadas y luego también publicadas: *El maestro de danzar*, *La moza de cántaro*, *El caballero del milagro*, *El molino*, *La estrella de Sevilla*, *Por la puente*, *Juana*, *El anzuelo de Fenisa*, y *Amar sin saber a quién*. Para más datos véase Teresa Eminowicz [1981: 906-916]. Consúltense también los archivos del Instytut Teatru im. Zbigniewa Raszewskiego en Varsovia donde se encontrarán los datos actualizados: www.e-teatr.pl/realizacje/1108,autor.html – 12.07.2007.

nía, confunde cuando él defiende la *comedia* y rechaza las reglas aristotélicas, al mismo tiempo utilizando varias de ellas en el proceso de construcción de su modelo del drama. Pero es un procedimiento bien pensado y el traductor no debería intentar esclarecer ni el estilo, ni las ideas del autor. Estas características son las que hacen que el texto no pueda ser interpretado al pie de la letra y de una manera sola, por lo que el traductor, como hace el autor, debería dejar un margen para que el lector elabore su propia opinión.

La versión de Dobrowolski pasó al olvido. Incluso poco después de su aparición los autores que aluden o citan el *Arte nuevo* no la utilizan. Cuando Tadeusz Peiper, poeta y crítico, publica un artículo dedicado a Lope de Vega, con el motivo del estreno de *El perro del hortelano* por él traducido, al comentar el *Arte nuevo* introduce fragmentos en su propia traducción [1949: 67-82]. Lo mismo hace la hispanista Stefania Ciesielska-Borkowska en sus ensayos: *Lope de Vega, prawodawca i pierwszy teoretyk teatru nowożytnego* [1952: 9-31] y *Lope de Vega, teoretyk teatru i dramatopisarz* [1953: 110-127], en los que dedica amplios espacios al *Arte nuevo*.

Este último trabajo merece una nota aparte ya que en su sistemático estudio la autora incluye un resumen pormenorizado del *Arte nuevo*. Empieza subrayando que Lope se sitúa entre los más destacados “clásicos del drama universal”. En cuanto al *Arte nuevo*, lo define como un “discurso sobre la nueva estética dramática que se basa en la práctica propia del gran maestro” [Ciesielska-Borkowska, 1953: 111]. Injustamente olvidado, el *Arte nuevo* debe ser recordado, resalta Ciesielska-Borkowska, porque explica la estética del arte dramático “de hecho revolucionaria”. Partiendo de esta convicción la autora comenta las ideas de Lope y la excepcional importancia de su teatro en la historia de la cultura en España.

Años más tarde otra hispanista, Zofia Karczewska-Markiewicz, trata el mismo tema en el libro biográfico titulado *Lope de Vega* [1968]. Por entonces el público polaco ya había conocido una serie de montajes de comedias de Lope y sus traducciones estaban a su alcance. Se creaba asimismo otra perspectiva. En cuanto al *Arte nuevo*, Karczewska-Markiewicz no parece del todo segura de si éste es o no

un tratado. Lo define como “un esbozo de la estética” [1968: 135], aunque al acabar su comentario concluye que se trata de un tratado que “no siempre fue adecuadamente interpretado”. Según ella, el *Arte nuevo* no es en sí un texto apologético, tampoco irónico, como opinaban algunos estudiosos, sino “teórico y afirmativo respecto a la *comedia nueva*” [Karczewska-Markiewicz, 1968: 151].

Es de notar que las opiniones de las dos hispanistas polacas que acabamos de resumir se ven citadas por los críticos durante años. Cambia la situación tan sólo con la publicación del *Arte nuevo* en traducción de Marcelli Minc. Es una versión del texto completo y en versos, aunque no reproduce el ritmo y la métrica del original. Por estar incluido en el tomo de la antología de textos teóricos, manifiestos y tratados europeos sobre el arte dramático: *O dramacie. Od Arys-toteles do Goethego*, libro editado por primera vez en 1989 y luego en 2001, el *Arte nuevo* en traducción de Minc se vuelve lectura obligatoria en los departamentos universitarios de Polonia en los que se enseña la historia del teatro europeo.

La versión elaborada por Minc se basa en la edición del hispanista francés Alfred Morel-Fatio de 1901, importante, sin duda, por ser la primera edición crítica del *Arte nuevo*, pero tras ésta fueron apareciendo a lo largo del siglo XX ediciones críticas respecto la misma. No lo tuvieron en cuenta ni Marcelli Minc como traductor, ni Eleonora Udalska como autora de la introducción y de las notas [véase *O dramacie*, 2001: 388-399]. En consecuencia, hay errores que se hubieran podido evitar. Se trata, sobre todo, de la puntuación, que influye en la interpretación; además, del modo en que fueron deletreadas algunas palabras o descifradas algunas letras por Morel-Fatio, que fue acusado por los críticos de no haber captado el sentido principal de la obra [véase Pedraza en Lope de Vega, 1994: 40].

En la versión elaborada por Minc y revisada por Udalska en realidad no se deforma el mensaje principal ni la intención de Lope, pero se pierden los rasgos específicos de su lenguaje y el estilo de esta particular enunciación, lo cual influye en el sentido de algunas frases o fragmentos. Así, otra vez ocurre que los críticos polacos más enterados prefieren citar el original y traducir los fragmentos elegidos

por su cuenta. De esta manera, por ejemplo, Beata Baczyńska realiza una comparación de la poética lopesca con la calderoniana [2005: 63-64].

* * *

No es nuestro propósito analizar aquí los fallos de las traducciones polacas del *Arte nuevo*. Pero la versión de Minc provoca una reflexión más general. Pues, lo primero que se observa es que incluso un buen conocimiento del idioma del texto original no es suficiente en este caso. El traductor debería saber que, aparte de la versión del *Arte nuevo* publicada en *Rimas* en 1609 y reproducida en varias ediciones de la época⁸, hubo una versión supervisada, incluida en la edición madrileña de *Rimas* de 1613. Suponiendo que la corrección de erratas fuera obra del propio Lope, o en todo caso de alguien culto que conocía bien el texto, Juana de José Prades tomó la versión de 1613 como base de su edición [véase Lope de Vega, 1971: 281-301 y facsímil: 305-328] y más recientemente lo mismo hizo Enrique García Santo-Tomás [véase Lope de Vega, 2006: 131-152]. De hecho, los textos de 1609 y de 1613 son casi idénticos, pero las correcciones de erratas son significativas. ¿Es entonces el texto de 1613 “el más fidedigno”, como sostiene Enrique García Santo-Tomás? No sabemos contestar a esta pregunta ya que el manuscrito no se ha guardado. Las ediciones críticas, aunque elaboradas a partir de la *príncipes*, admiten las correcciones introducidas en la edición de 1613, tomando al mismo tiempo en cuenta lo establecido respecto al texto del *Arte nuevo* por la crítica⁹. Este es el caso de la edición de José Manuel Blecua [1969], así

⁸ En Milán [1611] y Barcelona [1612], y después en las de Madrid [1621] y Huesca [1623], así como en todas las ediciones españolas de los siglos XVIII y del XIX, incluida la de Lisboa del siglo XVIII.

⁹ En la nota 2, redactada por Udalska [*O dramacie*, 2001: 389] se menciona la edición de 1613, pero con error, es decir, en dicha edición no aparece “Titó(n) gramático”, sino “Tiró gramático” (en vez de Tirón Gramático).

como de las de Juan Manuel Rozas [1974], Antonio Carreño [1998], Felipe B. Pedraza Jiménez [1994] y de la de la hispanista italiana Maria Grazia Profeti [1999]. Al editar el *Arte nuevo*, los filólogos en este apartado citados, y algunos más, intentan ampliar y al mismo tiempo precisar la lectura de este tratado¹⁰, hecho que no debería ser ignorado por el traductor¹¹.

Teniendo en cuenta solamente los datos hasta aquí recogidos queda claro que en el caso del *Arte nuevo* el traductor se enfrenta con el problema de las variantes del texto en la lengua original, de entre las que tiene que elegir una variante que le vaya a servir de base. Nuestra propia experiencia afirma que resulta imposible resolver algunas dudas sin consultar varias ediciones [véase “Nota edytorska” en: Lope de Vega, 2008: 145-146]. Otra cuestión, no menos seria, que al empezar el trabajo se le plantea al traductor está relacionada con el aspecto formal del texto. El *Arte nuevo* está escrito en forma de poema compuesto de 389 versos endecasílabos, pero de longitud irregular y hay versos sueltos de doce y trece sílabas. Está escrito en versos blancos, pero salteado de pareados que, desde luego, no surgen por casualidad. Según Karl Vossler, su función es “ironizante”, y según Rozas, no solamente. Además de ironía, advierte este último estudioso, los pareados producen “una teatralización que consiste en ese golpe fonológico y semántico (gusto-justo; debe-aleve; agravios-labios; entiende-ofende; vicio-artificio, etc.)” [Rozas, 1976: 56]. Se puede ver en esto un elemento con el que se introduce en el poema un tono que lo sitúa “entre el arrepentimiento y la burla”, o lo aproxima a un “soliloquio tragicómico” [Rozas, 1976: 56]. Pero, hay también otro

¹⁰ La literatura en torno al *Arte nuevo* ha aumentado notablemente en las últimas décadas y las interpretaciones varían. Rozas distingue varias etapas en la recepción crítica de esta obra: coetánea, prehistórica, histórica, historicista y la crítica [1976: 29-37].

¹¹ En la nota 1. de Udalska aparece la referencia a los estudios de Juana de José Prades (pero con falta: es “Juan”, en vez de “Juana”) y de Juan Manuel Rozas acerca de las academias de Madrid; no obstante, dichos estudios no parecen ser consultados [compárese: *O dramacie*, 2001: 388].

aspecto de los pareados, dado que se convierten en aforismos que se graban con facilidad en la memoria del oyente o del lector. El mismo Lope lo indica diciendo: “Éstos podéis tener por aforismos, / los que del arte no tratáis antiguo” [Lope de Vega, 2006: vv. 347-348].

No se reflejan estos rasgos en la traducción de Minc. Reproducirlos fielmente en el texto escrito en polaco no parece posible, dadas las diferencias entre las lenguas polaca y castellana, y entre la tradición polaca y española en lo que concierne al verso y la métrica. No obstante, se puede intentar. En la versión que acabamos de publicar [Lope de Vega, 2008: 87-99], en vez de crear rimas, tratamos de conseguir ritmo, organizando las palabras en versos al estilo de aforismos populares, para de esta manera reproducir la intención de Lope. Sirvan de ejemplo los versos 375-376: “porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto”, que en nuestra traducción equivalen a: “ponieważ czasami to, co jest sprzeczne z tym, co słuszne, / z tego właśnie powodu zadawala gusty” [Lope de Vega, 2008: 98].

Menos problemáticas se le presentan al traductor las características formales del texto original, relacionadas con su génesis de texto escrito para ser leído en voz alta. En el subtítulo Lope nos informa sobre el principal destinatario de su texto: la Academia de Madrid. La parte inicial afirma que lo escribe porque alguien se lo manda a hacer, a saber, “no por iniciativa propia, sino comprometido por la voluntad y deseo de alguien”, según las palabras de Juana de José Prades [1971: 1]. ¿Cuándo y ante qué gremio lo leyó Lope? No lo sabemos exactamente¹², pero sí que en su texto destaca el tono individual, pues, Lope

¹² Sobre la Academia de Madrid hay varias teorías, ya que no había allí sólo una, sino varias academias: Academia de los Humildes de Villamanta, Academia del Conde de Saldaña, Academia de Madrid, Academia Salvaje, Academia Peregrina, y Academia Castellana. Es posible que Lope presentara el *Arte nuevo* en la Academia fundada por el Conde de Saldaña, conocida también como Academia de Madrid, tal como creen: Sánchez [1961]; King [1963]; De José Prades [en: Lope de Vega, 1974: 10-17]; García Santo-Tomás [en: Lope de Vega, 2006: 43-44]. Esta tesis ha sido recientemente sometida a una profunda verificación por Felipe B. Pedraza Jiménez. Según él, de los escritos de Lope se puede deducir

se sirve consecuentemente de la forma del “yo”. Y éste, es “un rasgo formal muy importante para la perspectiva del texto”, subraya Rozas [1976: 58]. Cabe señalar que este rasgo no desapareció en ninguna de las versiones polacas, sin embargo, se perdió el “tono”, desde luego difícil de reproducir en polaco.

* * *

La obra que aquí nos interesa es por lo general calificada de tratado, aunque, como demuestra la abundante literatura crítica, puede ser calificada de poema didáctico, discurso académico, epístola al estilo horaciano, tratado teórico y manifiesto¹³. Al intentar describirla, algunos críticos han utilizado también términos como “tratadillo” y “opúsculo”. Tan difícil de definir, dada la ambigüedad del mensaje del autor, el texto del *Arte nuevo* está, sin embargo, estructurado con cuidado y según un orden que responde, como comprueba Rozas, a las exigencias de la retórica clásica y se divide en tres partes, aproximadamente: prologar, doctrinal y epilogal.

En la parte prologar Lope explica el porqué de su discurso y da muestras de su erudición. Lo mismo hace en el epílogo. Repasa la historia del teatro desde la antigüedad hasta el nacimiento de la *comedia nueva* en España para destacar las diferencias entre la comedia “vieja” y la “nueva” o antiaristotélica. Para impresionar a los oyentes alude a las poéticas clásicas y greco-latinas. Entre otras, cita y parafrasea *Explicatio eorum omnium quae ad Comediae artificium pertinent* del italiano Francesco Robortello [1555] y *De tragoedia et comoedia* del gramático latino Donatus (s. IV d.C.). El carácter de este ensayo no permite tratar de manera más amplia el tema de las fuentes de las que

que se trataba de la Academia que en otra ocasión se reunió bajo la presidencia de Félix Arias Girón [Pedraza, 2009: 18-19].

¹³ Un detallado repaso de las teorías y definiciones es ofrecido por Rozas [1976].

se sirve Lope, pero con respecto al tema que tratamos es preciso observar que traduciendo esta parte del texto el traductor polaco debería verse obligado a consultar dichas fuentes, sobre todo porque existen sus respectivas traducciones al polaco.

En la parte doctrinal Lope abarca los temas más discutidos en su tiempo, que también lo serían después: concepto de tragicomedia, problema de las tres unidades, estructura del drama y división en actos, temática, lenguaje, verso y métrica, figuras retóricas, extensión del texto de la comedia y duración de su representación, presencia del público, uso de la sátira en la comedia, y por fin, aspectos de la puesta en escena. De tantos temas el que más difícil resulta hoy en día en lo que respecta a la interpretación es el de la presencia del vulgo en el teatro y su gusto al que, según Lope, el dramaturgo ha de responder. El traductor, entre otros, tiene que decidir cuál de los posibles equivalentes del vocablo “vulgo” va a utilizar cuando el contexto lo convierte en sinónimo del “pueblo”, “plebe” o “turba”. El concepto de “vulgo” en Lope ha sido estudiado por varios especialistas, no obstante, quedan sin ser resueltas algunas dudas, entre otras, si en el *Arte nuevo* se trata de “una concepción positiva de vulgo” o de “totalmente negativa” como en el resto de sus obras [Díez Borque, 1992: 12].

A la luz de lo dicho, la traducción al polaco del término “vulgo” dependerá de la interpretación que admita el traductor. El término polaco “gmin”, a saber, equivalente directo de “vulgo”, destaca el aspecto negativo del grupo social al que se refiere, pero hay otro término: “plebs”, más despectivo, y uno más: “lud” que es más neutral, pero que a su vez equivale a “pueblo” en español. En los ensayos sobre el *Arte nuevo* publicados por los críticos polacos en las primeras décadas de posguerra, período en que la vida y la cultura polacas se vieron sometidas al proceso de una general soviétización, aparece la palabra “lud”, utilizada en función de sinónimo de la fuerza social “positiva”, que promete una renovación de la sociedad comunista y el progreso. Tadeusz Minc, en su traducción que surge en otro momento histórico (1989) utiliza como equivalente del término “vulgo” la palabra “gmin”, pero también “plebs”, ambos en su versión marcados negativamente, al igual que el gusto del “vulgo” que queda descrito

con el adjetivo: “wulgarny” (“vulgar”), aunque existe el adjetivo “ludowy” (“popular”), en sí neutral. En nuestra traducción [véase Lope de Vega, 2008: 87-99] aparece este último adjetivo, y en lugar de “vulgo”, el término “gmin”. De hecho, en el pasado se asociaba en Polonia “gmin” simplemente con la gente pobre, sin educación.

Las dudas que surgen en torno al significado del término “vulgo” y su traducción afirman que el traductor del *Arte nuevo* necesita una preparación previa. Se hace obvio que ha de saber en qué circunstancias Lope de Vega había concebido este texto y cuándo lo publicó, pero aún más le va a resultar útil el conocimiento del contexto teatral y socio-cultural de la época. Sin esta base, en sí mínima, parece imposible llevar a cabo la traducción del *Arte nuevo*. Claro está que la traducción de este tratado teórico, al mismo tiempo poético, no puede reducirse en un nivel lingüístico sólo. Y como cada texto traducido, también éste debe transmitir a la lengua y cultura meta la dimensión semántica del original y adoptar su intención y su forma; no obstante, en este caso la traducción se convierte en un proceso muy complejo. Es posible comprobar en la edición políglota del *Arte nuevo de hacer comedias* [Lope de Vega, 2009], en la que se agrupan las versiones italiana, portuguesa, francesa, inglesa, alemana y polaca con qué resultado se enfrentan a esta difícil tarea los traductores en otros países.

Bibliografía

- Aszyk, U. (2002), “Sobre la escenificación de *Fuente Ovejuna* en Cracovia, en 1948 (la comedia villanesca fuera de contexto)”, en: Pedraza Jiménez, F.B., González Cañal, F.B., Marcello, E. (eds.), *La comedia villanesca y su escenificación*, Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2001, Universidad Castilla-La Mancha, Festival Almagro, Almagro, pp. 117-136.
- Baczyńska, B., Śmieja, F. (1999), “Los inicios del teatro español en la Polonia del siglo XVII”, en: Sullivan, H.W., Galoppe, R.A., Stoutz, M.L. (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Tamesis, Londres, pp. 186-193.

- Baczyńska, B. (2005), *Dramaturg w wielkim teatrze historii – Pedro Calderón de la Barca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Ciesielska-Borkowska, S. (1952), „Lope de Vega, prawodawca i pierwszy teoretyk teatru nowożytnego”, *Pamiętnik Literacki*, 40, pp. 9-31.
- Ciesielska-Borkowska, S. (1953), „Lope de Vega, teoretyk teatru i dramaturg”, *Pamiętnik Teatralny*, 3, Varsovia, pp. 110-127.
- Díez Borque, J. M. (1992), “Lope de Vega y los gustos del «vulgo»”, *Teatro (Revista de estudios teatrales). Las teorías teatrales*, 1, Universidad de Alcalá, pp. 7-31.
- Eminowicz, T. (1981), “El teatro de Lope de Vega en Polonia”, en: Criado de Val, M. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, EDI-6, Madrid, pp. 909-916.
- Karczewska-Markiewicz, Z. (1968), *Lope de Vega*, Wiedza Powszechna, Varsovia.
- King, W. F. (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Gredos, Madrid.
- Lope de Vega y Carpio, F. (1609), *Rimas [...]*, con el *Nuevo Arte de hazer Comedias deste tiempo*, por Martín, A., Madrid [texto del *Arte nuevo*, k. 200r.-210v., en la Biblioteca de la Universidad de Wrocław, sign. BUWr: 372012].
- Lope de Vega (1901), *L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo*, Morel-Fatio, A. (ed.), *Bulletin Hispanique*, 3, Francia, pp. 365-405.
- Lope de Vega (1948), “Reguły dramatyczne (poemat)”, Dobrowolski, W.J. (tłum.), *Listy z Teatru*, 21, Cracovia, pp. 6-7.
- Lope de Vega (1971), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Edición y estudiopreliminar de J. de José Prades, Clásicos Hispánicos, Consejo Superior de Investigaciones, Madrid.
- Lope de Vega (1994), *Rimas II* (Segunda parte), Pedraza Jiménez, F. (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, Madrid.
- Lope de Vega (2001), *Nowa sztuka pisanie komedii w dzisiejszych czasach (1609)*, Minc, M. (tłum.), en: Udalska, E. (red.), *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, vol. 1: *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki, manifesty, komentarze*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice, pp. 388-399 [I ed. 1989, PWN, Varsovia].
- Lope de Vega (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, Edición de E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid.

- Lope de Vega (2008), *Nowa sztuka pisanie komedii w dzisiejszych czasach. Przedstawiona Akademii w Madrycie*, Aszyk, U. (tłum, oprac., wstęp), słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Lope de Vega (2009), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Edición poliglota. Castellano, italiano, portugués, francés, inglés y polaco*, Edición española prologada y anotada por Felipe Pedraza. Traducciones y prólogos de María Grazia (italiano), Maria Salete Bento Cicaroni (portugués), Frédéric Serralta (francés), Victor Dixon (inglés), Kurt Spang (alemán) y Urszula Aszyk (polaco), Edición y documentación gráfica Mar Zubieta, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Festival de Almagro, Almagro.
- Pedraza Jiménez, F.B. (2009), "Nowa sztuka pisanie komedii Lopego de Vega w czterechsetną rocznicę wydania", en: Aszyk, U. (red.) "Nowa sztuka pisanie komedii w dzisiejszych czasach" *Lopego de Vega w czterechsetlecie wydania, 1609-2009*, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Warszawa, pp. 13-33.
- Peiper, T. (1949), "Lope de Vega", *Twórczość*, 1, Varsovia, pp. 67-82.
- Rozas, J.M. (1976), *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid.
- Sánchez, J. (1961), *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid.
- Strzałkowa, M. (1960), *Studia polsko-hiszpańskie*, PWN, Cracovia.
- Vossler, K. (1933), *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid.
- Wędkiewicz, S. (1935), "Rocznica Lopego de Vegi", *Przegląd Współczesny*, agosto, Varsovia, pp. 285-288.
- Zamostowski, J. [seudónimo de Rettel, L.] (1858a), "Korespondencja *Gazety Warszawskiej*", *Gazeta Warszawska*, número 192, Varsovia.
- Zamostowski, J. [seudónimo de Rettel, L.] (1858b), "Literatura dramatyczna hiszpańska, cz. II", *Gazeta Warszawska*, números: 218-220, 224-225, 227, Varsovia.