

UN NUOVO MONDO, UN NUEVO MUNDO

LA SCOPERTA DELL'ALTRO
ATTRAVERSO IL TEATRO
DI LOPE DE VEGA



a cura di
María Isabel Fernández García

DESTI

UN NUOVO MONDO,
UN *NUEVO MUNDO*

La scoperta dell'*altro* attraverso
il teatro di Lope de Vega

a cura di **María Isabel Fernández García**

Il volume beneficia di un contributo alla pubblicazione da parte del Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

© 2024 by Edizioni IN Magazine s.r.l.
Via Napoleone Bonaparte, 50 - 47122 Forlì
Tel. 0543.798463 Fax 0543.774044
www.inmagazine.it
info@inmagazine.it

Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 4.0 Internazionale (CC BY-NC 4.0) / *Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).*

L'opera è acquistabile anche in formato cartaceo.
ISBN: 9788895694832
Impaginazione e artwork: Edizioni IN Magazine
Prima edizione: dicembre 2024

*A Adriano,
y a su Nuevo Mundo
aún por descubrir*

DeSTI

Drammaturgia e Scrittura Traduzione Interpretazione

Collana a cura del Centro di Studi Trasversali su Teatro e Interculturalità (TRATEÀ) del Dipartimento di Interpretazione e Traduzione (DIT) dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Campus di Forlì.

La collana **DeSTI** è uno spazio editoriale dedicato al campo della glottodidattica teatrale e alla traduzione di testi teatrali, con uno speciale riguardo per la nuova drammaturgia contemporanea, europea e non solo. La collana è orientata verso quattro fronti:

1. *Convivio teatrale a Babele, ovvero Scrittura teatrale collettiva*. Testi originali di spettacoli in lingua straniera (e italiano L2) allestiti da studenti universitari nonché da studenti della scuola secondaria di primo e secondo grado. I testi sono frutto di esperienze di scrittura collettiva e/o drammaturgia partecipata, testi che nascono dal desiderio di una comunità educativa di riconoscersi attraverso la ricerca della cultura dell'altro.
2. Traduzione di testi teatrali in italiano e in lingua straniera.
3. Saggi sulla glottodidattica teatrale.
4. Teatro in podcast: «FORLÌ FM: ECO DEL MONDO. ATTI TRADOTTI TRASMESSI», audiodrammi in francese, inglese, italiano, portoghese, slovacco, spagnolo registrati dal vivo, con postproduzione in studio, e infine pubblicati in formato podcast.

LA FOLLIA DI IMMAGINARE NUOVI MONDI

María Isabel Fernández García

Maria Giovanna Biscu

Mercedes Ariza¹

Follia. Immaginare. Nuovi Mondi. La trama che intesse il titolo di questo lavoro si intreccia con la semplice azione di aprire un libro: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón (Nuevo Mundo)*.² Questa opera di Lope de Vega ci ha rapito e ci ha spinto a leggere questi versi classici in un palcoscenico attuale, nel nostro hic et nunc. Il primo sintomo di delirio è stato, senza dubbio, il desiderio di trasportarli sulla scena. Il secondo è stato l'intento di raccontare in queste pagine il disordine di un anno vissuto seguendo l'anelito di Lope, il suo saper vivere in un «orden desordenado» (Rozas, 1976, p. 69).

¹ Il presente lavoro fa parte del progetto di ricerca «La formazione dei mediatori linguistici e l'acquisizione della competenza comunicativa interculturale: il teatro nella didattica delle lingue straniere, della traduzione e dell'interpretazione» (finanziato dall'Università di Bologna). Mercedes Ariza ha scritto i paragrafi 3 e 4; Maria Giovanna Biscu, i paragrafi 5 e 6; María Isabel Fernández García, l'introduzione, i paragrafi 1 e 2 e la conclusione. Una prima versione di questo lavoro è stata presentata nel Congresso Internazionale «Locos, figurones y quiijotes en el teatro de los siglos de oro», XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, tenutosi ad Almagro (15-17 luglio 2005). Una versione in inglese è stata pubblicata con il titolo «The Madness of Imagining New Worlds» (SCENARIO, 2007, 2). La traduzione italiana presentata in questo volume è a cura di Ivonne Lucilla Simonetta Grimaldi.

² La prima pubblicazione di questa *Famosa Comedia* risale al 1614, nel volume *Comedias de Lope de Vega. Parte IV* edito a Madrid (Vega Carpio, 2002). fu scritta probabilmente fra il 1596 e il 1603 (cfr. S. G. Morley-C. Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's «Comedias»* [1940]; trad. sp., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 370).

Per un *coup de dés*, quel vivere fuori dalla ragione e quell'incontro con un maestro come Lope catapultarono sul palcoscenico un gruppo di giovani studenti dell'Università di Bologna.³ Questi folli *lettori-attori*, oltre all'euforia dei vent'anni, non potevano occultare una meravigliosa realtà: la maggioranza di loro erano principianti assoluti di spagnolo; la minoranza aveva calcato qualche volta il palcoscenico. E, come se non bastasse, solo una piccolissima parte del nostro gentile pubblico forlivese capiva l'armonioso incedere del verso castigliano. Con tali condizioni di enunciazione/navigazione siamo salpati allora sfidando il sole («desprecio y maravilla») verso l'enigma di Cristoforo Colombo, un uomo del quale potevano dubitare persino del suo nome.

In questa introduzione cercheremo di fare una cronaca di quel viaggio teatrale,⁴ consapevoli di lasciare negli archivi buona parte del materiale bibliografico divorato. Ai dottori filologi affidiamo il commento critico: *doctores tiene la iglesia de don Lope que sabrán responder*.

³ Studenti e studentesse della Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (SSLMIT), l'attuale Dipartimento di Interpretazione e Traduzione (DIT) del Campus di Forlì: Luciano Baldan, Carla Bondi, Chiara Castagnini, Renee Castiglione, Cinzia Catana, Dalila Crobù, Mara De Col, Valeria Di Giacomo, Mirella Fachinetti, Abdelatif Faouzi Hakim, Elisa Fusconi, Federica Mazzocconi, Chadi Monti, Letizia Montroni, Adele Paolicelli, Luana Rupi, Lucia Zardi. Coordinamento dell'aula di teatro dell'anno accademico 2004-2005: Claudio Bendazzoli insieme alle autrici di questa introduzione. L'Università di Bologna ha da tempo avviato un importante lavoro di sensibilizzazione ai fini del contrasto agli stereotipi di genere. In quest'ottica si è deciso di dare maggiore visibilità linguistica alle differenze. Laddove in questo testo, unicamente a scopo di semplificazione, sia usato il maschile la forma è da intendersi riferita in maniera inclusiva a tutte le persone che operano nell'ambito della comunità stessa.

⁴ La messa in scena è stata presentata nell'ambito del *Cantiere Internazionale teatro Giovani 2005 VI edizione*, una manifestazione culturale organizzata dal Comune di Forlì, dal Teatro "Diego Fabbrì" e da ITCE (USA) in collaborazione con l'allora Centro di Studi Teatrali del Dipartimento di Studi Interdisciplinari di Traduzione, Lingue e Culture dell'Università di Bologna (sede di Forlì), la Harvard University, il DAMS dell'Università di Bologna e la Columbia University.

1. CRISTOFORO COLOMBO NELLA SALA DEGLI SPECCHI

Cristoforo Colombo era l'ospite d'onore della programmazione accademica 2004-2005 del Centro di Studi Teatrali del Dipartimento SITLeC, l'attuale Centro di Studi Trasversali su Teatro e Interculturalità del DIT. Del genovese ci attirava la sua audacia di visionario: scoprire il mondo immaginato. Incarnava, inoltre, un obiettivo formativo essenziale per i nostri studenti e futuri mediatori linguistici interculturali: la capacità di pensare per immagini (Fernández García, 2000). Nella solitudine dei mari, palpitavano gli emisferi destro e sinistro del nostro convitato: linee geometriche di mappe autentiche o inventate si amalgamavano con echi, con ritmi di lingue e musiche mai ascoltate, si sentivano profumi di spezie che emanavano oro. Delle sue solitudini, tra le brume del personaggio storico, dell'uomo, si imposero con una forza di seduzione irrefrenabile i seguenti versi:

IMAGINACIÓN ¿Qué es lo que piensas colón
que el compás doblas y juntas?
COLÓN ¿Quién eres, que lo preguntas?
IMAGINACIÓN Tu propia imaginación.⁵
(vv. 688-691)⁶

⁵ Lope de Vega, per costruire il personaggio di Cristoforo Colombo, attinge notizie e dati dalle fonti cronachistiche (Martinengo, 2000). A proposito del Navigatore mediterraneo, Alessandro Martinengo ritiene che la fonte sia la biografia scritta dal figlio Fernando (Colón, 2006): «A mano a mano che si procede nella lettura della commedia, sempre nuovi indizi testuali vanno costruendo ai nostri occhi la figura di un Colombo perennemente immerso nelle sue meditazioni di scienziato e nelle sue elucubrazioni progettuali. Sono convinto che lo stesso episodio allegorico — che tante critiche ha suscitato —, nel quale il protagonista si sdoppia dialogando con la propria *Imaginación*, [...] (vv. 688-819), trovi la sua motivazione, e si saldi coerentemente con il resto del racconto, proprio in virtù di tali indizi. Effettivamente, subito prima della comparsa dell'*Imaginación* si moltiplicano i riferimenti all'attività mentale, intensissima e quasi visionaria, dell'Ammiraglio» (Martinengo, 2000, p. 54).

⁶ Abbiamo seguito l'edizione J. Lemartinel e C. Minguet (1980). Da ora in avanti tutte le citazioni si riferiscono a questa edizione.

Un kairos che dissipò ogni dubbio: desideravamo a tutti i costi mettere in scena *Nuevo Mundo*. «¿Qué es lo que piensas Colón?» (v. 688) è un dialogo/monologo che emerge nella solitudine e che visualizza /materializza la nascita delle follie: l'impossibilità di vivere nella cosiddetta realtà le vivide immagini emerse nei nostri paesaggi interiori. Detto in altre parole, la necessità di inventare un mondo nel quale ciò che si è immaginato coincida con ciò che si è autenticamente desiderato.

Nella sala degli specchi,⁷ il Colombo di Lope lotta per inventare un mondo nel quale chi «es pobre y sabio» (v. 692) possa morire con fama, senza fame e senza infamia. Dagli specchi lo contemplan Marco Polo e *Il Milione*, un trattato commerciale, come ci ricorda Umberto Eco (Eco, 1985, p.61), le mappe rubate o manipolate, l'agonizzante di Madeira e il suo segreto (davanti alla morte, la verità non si vende, si rivela). In definitiva, un Colombo imbrogliatore, spia, padrone e servo di sé stesso, che ha bisogno di soldi per vivere, nell'apparenza della realtà, ciò che ha già sperimentato durante le sue letture nella cabina/camerino. A Colombo, per vivere la sua avventura, occorre un finanziatore e un oceano; i finanziatori della follia del futuro Ammiraglio otterranno oro, argento, pietre preziose e, ovviamente, la conversione degli idolatri: mirabile ricetta economica per i regni dopo una guerra. Il

⁷ Sullo specchio come simbolo di follia si veda Foucault (1976, p. 17): «In questa adesione immaginaria a sé stesso l'uomo fa nascere la sua follia come un miraggio. Il simbolo della follia sarà ormai questo specchio che, senza riflettere niente di reale, rifletterebbe segretamente per colui che vi si contempla il sogno della sua presunzione. La follia non ha tanto a che fare con la verità e con il mondo, ma piuttosto con l'uomo e con la verità di sé stesso che egli sa intravedere».

⁸ È interessante sottolineare la concomitanza delle immagini e simboli della nave dei folli proposti da Foucault (1976, p. 10): «È il Passeggero per eccellenza, cioè il prigioniero del Passaggio. E non si conosce il paese al quale approderà, come, quando mette piede a terra, non si sa da quale paese venga. Egli non ha verità né patria se non in questa distesa infeconda fra due terre che non possono appartenergli [...]. Una cosa almeno è certa: l'acqua e la follia sono legate per lungo tempo nei sogni dell'uomo europeo».

Cristoforo Colombo di Lope, un genovese senza banche, un marinaio italiano «qualunque» (Restall, 2004, p. 32) ottiene finalmente i soldi per la sua nave dei folli.⁸ In fine dei conti, chiede solo tre carrette del mare per arrivare alle Indie che la sua immaginazione ha inventato.⁹ Ebbene, quando arriva alla terra desiderata, quando invade lo spazio immaginato, Colombo scopre quello che non avrebbe mai osato immaginare: l'*altro*.¹⁰ Lo specchio non riflette più la sua solitudine, le sue certezze naufragano e le parole si segmentano, si alterano per comprendere che per poter comunicare bisogna essere un *traduttore apostata*, come Sabbatai Zevi (1626-1676), messia ebreo che si convertì all'islamismo (Scholem, 2001; Fortuna, 2023).

2. IL TRADUTTORE APOSTATA

Sabbatai Zevi morì esiliato, ebreo e musulmano. Una dimostrazione del fatto che i paradigmi sono flessibili perché sono traducibili (Fabbri, P., 2003, pp. 100-101; Boothman, 2004, pp. 126-128). O come propone Lotman in *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità* (1993), l'intraducibile è la fonte di informazioni per traduzioni future.

I pensieri di Colombo, trasformati in poesia da Lope de Vega, ci offrivano un paesaggio nel quale i futuri mediatori linguistici interculturali potevano sperimentare che la

⁹ Sul rapporto del Colombo personaggio lopesco con l'immaginazione, e la follia, si veda lo studio di Chiara Lombardi *Mondi nuovi a teatro. L'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento: spazi, economia, società*: «L'identità di Colombo si costruisce quindi in rapporto con la propria immaginazione. Di essa il personaggio segue i tragitti e li propone ai suoi spettatori, tanto più che le intuizioni e le coraggiose rappresentazioni che questa facoltà gli suggerisce trovano conferma nella verifica dell'esistenza del mondo sognato, quasi ad avveramento (come per Tamerlano) di una vincente profezia» (2011, p. 182).

¹⁰ «El *Nuevo Mundo* de Lope puede constituir un buen testigo de la visión que el siglo XVII tenía del fabuloso encuentro de los dos mundos: un protagonista que se siente «llamado» a una alta empresa, y los *indios*, a los cuales no sólo el autor concede la palabra, sino asume su visión de los europeos como "otro"» (Profeti, 2015).

solitudine del traduttore nel/con il testo è feconda se la sua immaginazione dialoga con l'enunciatore del testo. A patto che tale enunciatore non si vada a cercare come un'istanza che precede il testo. Estrinseca. Perché, così come afferma Lotman in *Testo e Contesto* (1980), l'enunciatore si ricostruisce a partire dalle impronte lasciate da sé stesso nel proprio testo. Vale a dire, l'enunciatore è il risultato del testo, è un simulacro creato mediante un meccanismo di riflessione, sulla base della testualizzazione che lui stesso provoca.

Pertanto, la bussola del traduttore, ovvero la questione fondamentale, è rispondere alla seguente domanda: come si ricostruisce l'istanza interlocutrice a partire dal testo? (cioè, che meccanismi permettono al testo di manifestarsi?). Per Paolo Fabbri, il processo consiste nell'individuare che tipo di interpretazioni e di distorsioni il testo rende possibili, quali simulacri dell'enunciatore e dell'enunciatario si costruiscono nel tessuto testuale, quali ipotesi di autore e lettore propone agli interlocutori empirici della comunicazione (Fabbri. P., 2003, p. 57). E dopo questo vagare per i labirinti del testo, il traduttore né adatta né adotta il testo, possiamo dire che il testo lo adotta come ri-enunciatore: è il suo enunciatore adottivo, se ci è permesso parafrasare José Sanchis Sinisterra (2002, pp. 176-177). La solitudine del traduttore abita già nel testo, perché quel dialogo di cui parlavamo è già la traduzione (Lotman, 1985).

Se adesso riprendiamo la figura del traduttore apostata possiamo osservare che essa agglutina una delle sfide della traduttologia attuale quando affronta la questione della traduzione interculturale:

Fino che punto si può davvero tradurre l'esperienza di una società coloniale da una posizione interna alla cultura del paese

imperialista visto che i loro rapporti di produzione ed i fattori superstrutturali sono ampiamente diversi? E che dire della traduzione di esperienza di genere e/o etniche? [...] «diventare indigeno» è la soluzione proposta per uscire da tali dilemmi. (Boothman, 2004, p. 127)

Pertanto, immergere i nostri futuri mediatori linguistici interculturali in un testo coloniale come *Nuevo Mundo* ci permetteva di trasformare le sfide teoriche in esperienza di vita perché, come afferma Derek Boothman, i conflitti di in traducibilità trovano una via d'uscita quando l'elemento intellettuale aggiunge al suo sapere la capacità di percepire e sentire come cammino verso la comprensione e posteriormente verso l'interpretazione. Senza tali premesse nessuna comunità può tentare di tradurre l'esperienza altrui (Boothman, 2004, pp. 128-129). Alla domanda che ha dato origine al nostro progetto di ricerca (si può insegnare/imparare la competenza comunicativa interculturale? (Fernández García & Biscu, 2005, p. 5) abbiamo cercato di dare una risposta teatrale che ci trasportasse al fatto concreto: siamo salpati affinché gli studenti potessero percepire, sentire, comprendere, interpretare e *tradurre* l'emozione dell'indio di Guanahamí sulla propria pelle.

In questo Nuovo Mondo, il traduttore è il messia perché salva dall'incomunicabilità, la figura del traditore/traduttore di immagini è necessaria per trasmettere il messaggio salvifico nella sala degli specchi. E in questa sala c'eravamo anche noi come teatranti: eravamo dei traduttori apostati del mondo poetico di Lope de Vega. Di conseguenza, un'immagine speculare generò l'impalcatura architettonica della nostra proposta drammaturgica: un libro virtuale si apriva e con il movimento i versi si facevano materia.¹¹ Una materia che il nostro Colombo-attore-informatico, Luciano Baldan, sintetizzò in un video di due minuti. Con

questo prologo di immagini si entrava nella mente del Colombo-personaggio attraverso i suoi occhi: voci, mappe e sogni scivolavano verso il mare per un tunnel-toboga fino a scontrarsi con l'esistenza di una terra inventata. La sequenza di questo incontro comportava un impatto di tale violenza con la realtà esistente che gli occhi degli *invasori* si trasformavano in cani ammaestrati per divorare identità. Alla fine dell'ultimo atto (presentazione ai Re Cattolici delle primizie del Nuovo Mondo, v. 2924) quello stesso video prologo si proiettò *a marcia indietro*, mentre Hakim, un giovane amico marocchino, domandava in arabo: «¿Qué piensas Colón?». Le azioni del nostro viaggio-lettura-vita scenica si erano svolte solo nell'immaginazione del navigante genovese?

Hakim, inoltre, era stato cacciato dalla platea prima che iniziasse la rappresentazione, quando cercava di vendere al pubblico fazzolettini di carta. Un gioco di specchi tra l'immagine come riflesso della verità e il teatro come bisturi dell'animo umano, ci offrì una scena non prevista nel copione teatrale: una maschera di sala, non molto bene informata, prese per reale la nostra finzione e minacciò *veramente* il folle della carretta del mare che arrivava per invaderci con i suoi carichi di fame senza fama.

¹¹ Per il rapporto di *Nuevo Mundo* con il libro come oggetto che racchiude l'universo conosciuto si veda lo studio di Wise (2015): «En *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega, el universo parece ser encuadrado como si fuera un libro de papel y tinta. Los reyes europeos definen la Tierra empleando las páginas de Tolomeo, y la tripulación que navega con Colón en su viaje de 1492 se concibe como formada por personajes de una crónica de Quinto Curcio sobre Alejandro Magno. Sin embargo, la realidad como texto no sobrevive ante el descubrimiento de las Américas cuando el Colón de Lope de Vega trata de exponer un nuevo mundo que, literalmente, existe fuera de las páginas de todo conocimiento europeo». (2015, p. 121)

3. L'ARCHITETTURA TESTUALE E SCENICA

L'incontro solitario con il testo, come abbiamo visto, permette di abitare uno spazio che nasce, nel nostro caso, dalla potenza del verso, giacché la poesia e la rima con la sua linearità simultanea creano un'immagine tridimensionale che rende possibile ascoltare suoni lontani e farci muovere, allo stesso tempo, in vari spazi (sto nel terzo verso e torno di nuovo al primo) (Fabbri, P., 2001, p. 83). Pensiamo che l'architettura del testo teatrale in versi nasca proprio da questa flessibilità. La poesia teatrale agisce come una lente d'ingrandimento che focalizza e dilata il carattere triadico della comunicazione, vale a dire, «el continuo verbal-paralingüístico-kinésico formado por sonidos, silencios y por movimientos y por posiciones estáticas» (Poyatos, 1994a, p. 130). Questa capacità del verso di «hacer visible lo que no se lee ni se ve» (Poyatos, 1994c, p. 147) ha delle implicazioni determinanti per la messa in scena, poiché l'enunciatore lascia la sua impronta in ogni rima. Al di là dell'apparato didascalico, l'enunciatore ci mostra in che modo vede l'azione che sta mostrando e, soprattutto, in che modo vuole che il pubblico l'ascolti e la veda (Thürlemann, 1980).

L'esempio seguente può aiutarci a capire questo meccanismo in *Nuevo Mundo*. Nel testo di Lope non si utilizza mai la parola *invasión*, sebbene il montaggio delle azioni sembri suggerirlo. Non ci sono dubbi che lo spazio scenico si presenta come *invasión* dello spazio dell'altro. *Invasión, llegada, conquista, descubrimiento* implicano sia da un punto di vista semantico sia culturale un enunciatore testuale radicalmente diverso. Pertanto, ricopre particolare rilevanza la scelta drammaturgica di Lope: il grido «Tierra» e il successivo «desembarco» si producono attraverso un'invasione, prima, dello spazio sonoro dell'isola (con gli indigeni impegnati in dispute di amore e onore)

e, dopo, dello spazio visivo. A tale proposito è interessante sottolineare in che modo la nostra invasión del testo ci ha indotto a una concezione dello spazio scenico che, grazie a un altro gioco di specchi, coincideva con l'analisi realizzata da Teresa Kirschner (Kirschner, 1993). Nel bozzetto della nostra concezione scenica (Figura I) possiamo osservare cinque zone marcatamente differenziate:

Spazio A)

le caravelle invisibili: il mare di ciò che è sconosciuto:

Spazio B)

il trono-dondolo: presenza dei poteri dell'aldiquà;

Spazio C)

la croce-piramide: presenza dei poteri dell'aldilà;

Spazio D)

l'amaca: presenza dello spirito del male;

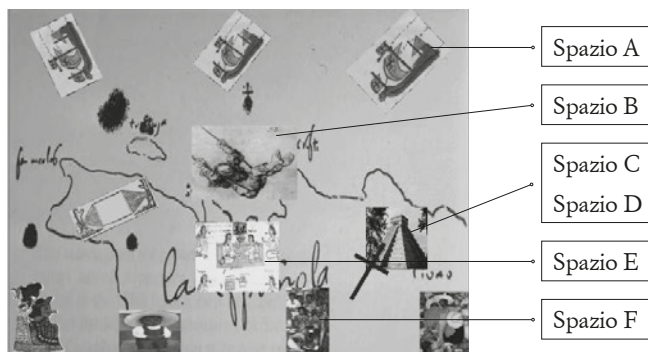
Spazio E)

il talamo: spazio dell'incontro;

Spazio F)

la terra dell'isola/platea: presenza del pubblico indigeno.

Figura I



Quali conseguenze ha avuto per gli studenti-attori questo tipo di ideazione scenica? Il primo frutto è stato di carattere pratico, giacché si fugò ogni dubbio sulle solite questioni legate all'entrata e alle uscite in scena; gli attori sapevano con certezza verso quale direzione dirigere il loro fascio di energia e visualizzavano il vettore del movimento, la scia. Inoltre, gli spostamenti degli sguardi dilatavano i confini dei territori immaginari e si producevano invasioni-intersezioni.

Un'altra conseguenza fondamentale fu sperimentare che lo spazio generatore dell'intersezione tra mondi era lo spazio della mediazione. La tridimensionalità dell'immagine poetica aveva fatto sedere sul trono-dondolo del potere la india Palca (mediatrice linguistica e culturale di professione, come vedremo più avanti). Ma, senza alcun dubbio, la cosa essenziale fu scoprire che la platea era popolata di *indios* selvaggi. Perché? Semplicemente perché la relazione di complicità che il testo originale stabiliva con il pubblico attraverso l'ironia¹² si riproduceva con l'espedito di trasformare il pubblico in personaggio. Di conseguenza, questa teatralizzazione della platea implicava rendere tangibile il modo in cui nasce una comunità linguistica: una comunità esiste nel momento in cui si attualizza nello spazio mentale dei parlanti che interagiscono. La ricezione teatrale è un buon laboratorio per sperimentare questa affermazione teorica.

¹² Si veda lo studio di María Quiroz Taub sul rapporto tra sguardo ironico/parodico e verità poetica in Nuevo Mundo: «En definitiva, la parodia del encuentro de América cuestiona el cristianismo de los conquistadores y el fundamento mismo de la ideología monárquica» (Quiroz Taub, 2015, p. 5).

3.1. L'OGGETTO TEATRALE: LA SPADA E IL COMPASSO

La potenza del verso nel *Nuevo Mundo*, non solo ci ha permesso di abitare l'edificio scenico costruito da Lope, ma è stata anche la chiave di accesso per esplorare gli elementi cinetici della comunicazione (Poyatos, 1994a, p. 130). Per dare un esempio di tale esplorazione torneremo sui versi già citati: «¿Qué es lo que piensas Colón / que el compás doblas y juntas?» (vv. 688-689).

Il compasso è un oggetto che visualizza le immagini mentali di Colombo, i suoi progetti e desideri più nascosti, sebbene sia nominato solo tre volte in tutta l'opera. Esso come oggetto immobile sulla scena accumula azione e tensione in potenza, si presenta come una molla-scultura carica di flessibilità e staticità allo stesso tempo: metamorfosi incessante. Tale capacità camaleontica lo ha trasformato nei seguenti elementi: danza, geometria musicale, arma e spada per la guerra e la seduzione; addirittura in bandiera e blasone di fronte alla nuova terra.

Stavamo vedendo sempre lo stesso oggetto, un semplice compasso costruito con due pezzi di legno, ma, a seconda dell'intenzione comunicativa, acquistava ogni volta un significato diverso. Le gambe e le braccia di una ballerina erano un compasso di carne, pertanto il verso ci riportava nuovamente alla menzionata unità triadica della comunicazione. Il futuro mediatore linguistico interculturale che è stato compasso difficilmente dimenticherà questo principio teorico.

4. IL GESTO NEL VERSO / IL VERSO NEL GESTO

Il problema del senso ci introduce pienamente nel campo della traduzione interculturale e, di conseguenza, nelle competenze e abilità necessarie per affrontarla. La «scoperta dell'*altro*» implica lo sviluppo dell'empatia (Rodrigo

Alsina, 1999, p. 79; Fabbri, M, 2007) e l'auto-osservazione è una base imprescindibile per sentire l'emozione dell'*altro*. Pertanto, abbiamo focalizzato una parte fondamentale del nostro lavoro nell'analisi del materiale iconografico e artistico delle culture precolombiane. Quando immaginavamo il gesto indio da cui nascevano le parole, era impossibile dissociarlo dal modo di percepire e sentire la realtà *india*. Questo processo è stato uno dei più belli e interessanti dal punto di vista teatrale; a mano a mano che gli attori studiavano il materiale appena menzionato, creavano e sviluppavano una lingua propria. Il nuovo alfabeto si univa a gesti e sguardi che formavano una nuova grammatica familiare, opaca per gli invasori. Questa forma di resistenza linguistica è stata la *scoperta* personale e inaspettata degli attori-indios. La scena finale è stata la rappresentazione emblematica di tutto questo processo: di fronte al dolore dell'esilio, la tristezza sgorgò *spontanea* e non da un'indicazione dettata. Possiamo dunque affermare che l'obiettivo di sviluppare la capacità di empatia e di auto-osservazione era stato pienamente raggiunto attraverso la comprensione dell'*altro*, sperimentandolo sulla propria pelle.

5. NAUFRAGI COMUNICATIVI

Nell'ambito del nostro progetto formativo, i futuri mediatori linguistici interculturali sbarcarono su un'isola a-utopica, dove i versi di Lope de Vega, con il suo sguardo acido e ironico, spogliavano le miserie dell'uomo e la profondità dell'immaginazione dell'anima. Uno specchio in cui il naufragio era l'incomunicabilità.

Nel *Nuevo Mundo*, non condividere i paradigmi linguistici e culturali provoca malintesi e problemi comunicativi. Quando la realtà dell'*altro* viene interpretata dai nostri personali paradigmi della conoscenza, quando non si dia-

loga con l'altro e, quindi, non c'è traduzione, ci resta solo il naufragio. Tuttavia, la figura di Palca, la nuova Malinche dell'universo drammatico concepito dal *Fénix de los ingenios*, dimostra che i paradigmi sono flessibili e che la comunicazione tra i due mondi si raggiunge attraverso il dialogo e la mediazione.

Nella sua commedia, Lope sceglie di presentarci l'arrivo degli spagnoli, cioè l'interpretazione di un mondo che non è proprio, attraverso lo sguardo indigeno (vedi §3). Descrizioni efficaci e ingenuie che rimandano, a loro volta, alle *Crónicas y a las Cartas de Relación*. Nel secondo atto, i naufragi comunicativi iniziano quando l'indio Auté avvista le caravelle tra nebbie e nuvolaglia. Secondo la sua narrazione fantastica (vv. 1479-1520), le imbarcazioni sono case, la carne degli uomini che le abitano hanno diversi colori, i fucili sono bastoni da cui fuoriescono fiamme e fumo.¹³ Dopo questa interpretazione, i due cacicchi propongono le loro, ancora più deliranti. Dulcanquellín rimprovera persino Auté, affermando che non si tratta di case ma di pesci («Ignorante, ¿qué dices? / peces son, peces que braman», vv. 1521-1522). Tapirazú per non essere da meno, inventa una risposta a questa nuova realtà per lui sconosciuta, rifacendosi alla tradizione e ai racconti di suo nonno: «Yo sé mejor lo que ha sido, / que estas son reliquias claras / de los gigantes que un tiempo / vinieron a estas montañas» (vv. 1531-1534) (Dongu, 2004, p. 85). Evidentemente, gli indios percepiscono la novità assoluta della loro visione, ma non possono comprenderla e, pertanto, non hanno altra scelta che interpretarla secondo i propri paradigmi.

L'abisso dell'incomunicabilità sembra ancora più insondabile nel primo contatto tra spagnoli e nativi, in cui si osserva una complessa e divertente fusione di segni, gesti e lingua.¹⁴ Dai segni dei marinai Palca intuisce che le stanno

chiedendo come si chiama e, quando risponde, innesca una serie di giochi interpretativi e linguistici volti a provocare risate tra il pubblico.¹³ Come vediamo nell'esempio seguente, il verso dilata l'effetto comico delle battute, incatenando le risate con le rime:

PALCA	¡Palca, Palca!
COLÓN	Lo primero dice Palca.
BARTOLOMÉ	¿Es rey, es hombre? ¿Es la tierra, es guerra o paz?
PALCA	El señor pregunta, en fin. Cacique, Dulcanquellín.
COLÓN	No es de entenderse capaz, que al fin es bárbara lengua.
BARTOLOMÉ	Cacique debe de ser, que habrá adentro que comer, y Dulcán, que no habrá mengua. Y por ventura Quellín, será el pan, o será el vino.
COLÓN	¡Vino aquí, qué desatino! ¡Ved qué gentil Candía o Rin! (vv. 1659-1673)

Ridendo e scherzando, Lope de Vega si mostra ancora una volta un maestro per i futuri mediatori interculturali; in questo caso, il problema teorico che ci pone è l'intraducibilità. Il termine 'cacique' / 'cacicco' condensa questo problema e, come abbiamo visto, la soluzione sta nel coltivare pazientemente il dialogo. Un secolo dopo, non

¹³ Come ha ben osservato Kirschner (1993, pp. 54-55), questa scena è emblematica, dato che «La descripción de la llegada de las tres carabelas está ya imbuida por la naciente mitología que surgirá alrededor de la imagen que el indio se hará del español y la que el español se hará del indio».

¹⁴ Ricordiamo che alla critica non è passato inosservato il simulacro teatrale che consente agli indios di dialogare tranquillamente nel verso castigliano prima di essere stati scoperti (Menéndez Pelayo, 1949, p. 310).

¹⁵ María Teresa Cáceres Lorenzo (2022) analizza la funzione degli americanismi nel teatro di Lope de Vega: «Para Lope no parece importante que el indigenismo sea conocido o no por el espectador que acude a los corrales, porque lo que busca es la asociación de ideas con la que evoca las ideas que se tienen del nuevo continente». (p.129)

capire la parola ‘cacique’ / ‘cacicco’ ha conseguenze comiche: Bartolomé inventa ciò che la sua immaginazione desidera, pane e vino. Le sue assurde occorrenze si oppongono alla sensibilità visionaria di Colombo, che non si lascia trascinare dal gioco di specchi deformati e dalle rime facili.

Nel *Nuevo Mundo*, il tema dell’ospitalità offre nuovi esempi di fallimenti comunicativi. Alla fine del secondo atto, Colombo chiede a Dulcanquellín: «¿Habrà que comer?»; il cacicco ipotizza: «Sospecho / que nos piden que comer» (vv. 2002-2003). Dulcán, per dimostrare che vuole ricevere i suoi ospiti con tutti gli onori, ordina di preparare un banchetto a base di servitori arrosto:

DULCANQUELLÍN Mata, Auté, cuatro criados
de los más gordos que hallares,
y entre silvestres manjares
los pon en la mesa asados.
(vv. 2006-2009)

Lope ricorre umoristicamente al paradigma del cannibalismo (Shannon, 1989, pp. 75-76; Guillaume-Alonso, 203, p. 235). Trascinato da questo ennesimo naufragio, che conduce alla spiaggia dell’ironia, Colombo reagisce alla proposta del cacicco consacrando le nuove terre alla fede, con la certezza che saranno la fonte di ricchezza materiale e spirituale («Cielos, hoy fundo / la fe en otro mundo nuevo. / España, este mundo os llevo. / ¡Nuevo Mundo!», vv. 2010-2013). Il grido collettivo di «¡Nuevo Mundo!», è pieno di emozione e di speranza sebbene s’insinui un sospetto: «questo mondo» de cannibali (non è il paradiso dell’inganno?

6. PALCA, MEDIATRICE TRA IL VECCHIO E IL NUOVO MONDO¹⁶

Lope de Vega salva i suoi personaggi da questi naufragi attraverso l'umorismo, l'amore e la mediazione. La india Palca incarna la prima interprete del mondo sognato, e poi scoperto da Colombo. Dopo il timore iniziale, Palca sembra comunicare perfettamente con gli spagnoli e apprezza immediatamente il loro «calor y blandura», cercando di interpretare i segni verbali e non verbali di quegli «hombres hermosos», e accettando volentieri i loro doni. Ad ogni modo, quando si guarda nello specchio regalatole – oggetto strano e straniero – Palca ritorna al timore, poiché in quel cristallo non solo si riflette il suo volto ma l'intero dilemma dell'alterità.

Palca affronta l'intraducibilità e l'alterità con disinvolta ironia, peculiarità che emerge quando va a chiamare il suo popolo e portare loro la buona notizia:

DULCANQUELLÍN	Palca, ¿habláronte?
PALCA	Pues no.
DULCANQUELLÍN	¿Qué entendiste?
PALCA	Que querían comer, y que aquí os traían de esto que os mostrase yo. <i>Dale los cascabeles.</i> (vv. 1894-1897)

Nel dichiarare che gli spagnoli non le hanno parlato, Palca suggerisce che nel momento chiave del primo incontro tra Vecchio e Nuovo Mondo non vi è stata alcuna comuni-

¹⁶ Per un'analisi del ruolo dell'indio come mediatore tra due culture, si veda: «El intermediario» in Greenblatt (1994, pp. 203-248); «Los intérpretes» in Martinell Gifre [1988, pp. 59-99]; «Colon et les Indiens» in Todorov (1982, pp. 40-55); «Las palabras perdidas de La Malinche. El mito de la comunicación y el fallo comunicativo» in Restall (2004, pp. 123-149).

cazione, vale a dire, traduzione. Subito, la comicità della sua dichiarazione lascia spazio a un'amara osservazione: ancora una volta assistiamo all'incertezza della comunicazione, a quell'antimito del fallimento comunicativo di cui parla Restall (Restall, 2004, p. 132). Nella nostra proposta drammaturgica, Palca ci lascia la speranza che, alla fine, anche mondi radicalmente diversi possano incontrarsi. Riprendendo Lotman (1999), ciò che inizialmente si era considerato intraducibile sarà il punto di partenza per traduzioni future e diventerà persino uno stimolo per nuove scoperte.

La storia ci mostra che solo il cammino della mediazione può consentire una convivenza pacifica; Lope ci propone un metodo per rendere più flessibili i paradigmi della conoscenza: il meticcio. Un metodo che sintetizza nel verso «mezclándose nuestra sangre» (v. 2194).

CONCLUSIONI

L'incomunicabilità cucita con i fili della fame, utopia e follia costringono Colombo a fare ritorno a corte. Compiendo questo gesto, non deve assistere allo spettacolo/cronaca dell'inganno. Il personaggio di Cristoforo Colombo si trasforma, assente sulla scena, in un osservatore privilegiato di ciò che, dal 1577, la madrepatria sta cercando di mettere a tacere censurando le cronache delle Indie (Martinengo, 2000). Forse Lope, a causa di questa censura, scrive un'opera sul Colombo *scopritore* per poter tutelare i segreti/inganni e i tesori delle Indie? Forse non è così, ma ci piace immaginarlo.

In conclusione, seguiamo la linea degli studiosi (Castells, 2000; González-Barrera, 2008; Lombardi, 2011; Shannon, 1989) che interpretano *Nuevo Mundo* come un'opera teatrale che offre una visione piuttosto critica della politica imperiale spagnola. L'espansione del cattolicesimo

celava, in realtà, la vera ragione della scoperta/conquista del Nuovo Mondo: la brama di ricchezza e potere.

Il sentimento di nostalgia, per Foucault un buon sintomo di follia, ci accarezza mentre il sipario cala definitivamente. Nostalgia perché per alcuni istanti la follia delle utopie senza tempo palpò in mezzo a noi. Nostalgia perché sappiamo che non potremo mai più tornare alla polvere di quel palcoscenico che era diventato la nostra isola.

Nuovo Mondo, un Mondo Migliore. «En un Mundo Nuevo y Feliz» cantava ingenuamente Karina, la rappresentante spagnola al Gran Premio Eurovisione del 1971. Adesso ci siamo rassegnati a immaginare mondi *sostenibili* e sostenuti da 8 Giganti. Nel frattempo, i nostri futuri traduttori continueranno a inventare lingue nuove (Lozano Miralles, 2005).

BIBLIOGRAFIA

- Baudot, G. (1983). *Utopía e Historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*. Espasa Calpe.
- Boothman, D. (2004). *Traducibilità e processi traduttivi. Un caso: A. Gramsci linguista*. Guerra edizioni.
- Cáceres Lorenzo, M. T. (2022). Indoamericanismos en el teatro de Lope de Vega: revisión de datos y difusión textual. *Revista de Letras* 62 (1): 117-132.
- Castells, R. (2000). Oro e idolatría en *El nuevo mundo descubierto por Colón* de Lope de Vega. *Neophilologus*, 84 (3), 385-397.
- Colón, F. (2006). *Historia del almirante Don Cristóbal Colón. Primer volumen*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Biblioteca Nacional.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn629>
- Dongu, M. G. (2004). *Naufragi, approdi e ritorni. Morte e rinascita nei drammi spagnoli e inglesi della Conquista*. Longo Editore.
- Eco, U. (1985). *Sugli specchi e altri saggi*. Bompiani.
- Fabbri, M. (2007). Problems of empathy. Difficulties of emotive understanding and social complexity. *Ricerche Di Pedagogia E Didattica. Journal of Theories and Research in Education*, 2(1).
<https://doi.org/10.6092/issn.1970-2221/1497>
- Fabbri, P. (2001). *La svolta semiotica*. Laterza.
- Fabbri, P. (2003). *Elogio di Babele*. Meltemi.
- Fernández García, M. I. (2000). La formación de intérpretes y los laberintos propedéuticos. In A. Melloni, R. Lozano & P. Capanaga (Cur.), *Interpretar traducir textos de la(s) cultura(s) hispánica(s)* (pp. 445-483). CLUEB.
- Fernández García, M. I. & Biscu, M. G. (2005). Theatre in the Acquisition of Intercultural Communicative Competence. The Creation of a Multilingual Corpus of Dramatic Texts for the Training of Future Linguistic Mediators. *The International Journal of Learning: Annual Review* 12 (10), 327-336.
- Fortuna, G. (2023). Potere ed esilio. Ipotesi per una rilettura filosofica dell'eresia sabbatiana. *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia* [in linea], anno 25 (2023) [pubblicato: 31/07/2023].
<https://purl.org/mdd/gianmarco-fortuna-01>
- Foucault, M. (1976). *Storia della follia nell'età classica*. R.C.S. Rizzoli, B.U.R.
- González-Barrera, J. (2008). *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope (1562-1598)*. Publicacions Universitat d'Alacant.
- Greenblatt, S. (1994). *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte*

- al Nuovo Mondo* (G. Arganese e M. Cupellaro, Trad.). Il Mulino. (Originariamente pubblicato nel 1992).
- Guillaume-Alonso, A. (2003). Alteridades americanas: indios e indios en el teatro de Lope. In M. G. Profeti (Cur.), *Lo sguardo sull'altro* (pp. 227-250). Alinea.
- Kirschner, T. J. (1993). Exposición y subversión del discurso hegemónico en pro de la conquista en *El Nuevo Mundo* de Lope de Vega. In Y. Campbell (Cur.), *El escritor y la escena: actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)* (pp. 45-58). Cambridge University Press.
- Lombardi, Ch. (2011). *Mondi nuovi a teatro. L'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento: spazi, economia, società*. Mimesis.
- Lotman, Y. M. (1980). *Testo e Contesto. Semiotica dell'arte e della cultura* (S. Salvestroni, Trad. e Cur.). Laterza, Roma-Bari.
- Lotman, Y. M. (1985). *La semiosfera. Lasimetría e il dialogo nelle strutture pensanti*, (S. Salvestroni, Trad. e Cur.). Marsilio.
- Lotman, Y. M. (1993). *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità* (C. Valentino Trad.). Feltrinelli. (Originariamente pubblicato nel 1993).
- Lozano Miralles, H. (2007). Cuando el traductor empieza a inventar. creación léxica en la versión española de *Baudolino* de Umberto Eco. *Culture* (20), 2007, 127-142.
- Martinengo, A. (2000). "I cronisti delle Indie e la costruzione drammatica di *El nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. In *Otro Lope no ha de hacer. Acti del convegno internazionale su Lope de Vega, 10-13 febrero 1999*. p. 49-60. Alinea.
- Martinell-Gifre, E. (1988). *Aspectos lingüísticos del descubrimiento y de la conquista*. CSIC Press.
- Menéndez y Pelayo, M. (1949). *Estudios sobre el teatro del Lope de Vega*. In E. Sánchez Reyes (Cur.), *Edición Nacional de las Obras de Lope de Vega*, V (pp. 306-325). CSIC.
- Poyatos, F. (1994a). *La comunicación no verbal I. Cultura, lenguaje y conservación*, Istmo.
- Poyatos, F. (1994c). *La comunicación no verbal III. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*, Istmo.
- Profeti, M. G. (2015). El «Nuevo Mundo» en escena: desde el Siglo de Oro al Siglo de las Luces. In I. Rouane Soupault & P. Meunier (éds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro* (1-). Presses universitaires de Provence. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4683>

- Quiroz Taub, M. (2015). Parodia y verdad poética en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega. In Rouane I. Soupault & P. Meunier (Cur.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Presses universitaires de Provence.
- Restall, M. (2004). *Los siete mitos de la conquista española*. Paidós.
- Rodrigo Alsina, M. (1999). *Comunicación intercultural*. Anthropos.
- Rozas, J. M. (1976). *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Sociedad General Española de Librería.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ñaque.
- Scholem, G. (2001). *Sabbetay Sevi. Il messia mistico*. Einaudi.
- Shannon, R. M. (1989). *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega*. Peter Lang.
- Todorov, T. (1982). *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Editions du Seuil.
- Thürlemann, F. (1980). *La fonction de l'admiration dans l'esthétique du XVIIe siècle*. Documents de recherche du Groupe de recherches sémio-linguistiques de l'Institut de la langue française (11). EHESS-CNRS.
- Vega Carpio, Lope de (1980). *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón. Comedia de Lope de Vega Carpio* (J. Lemartinel & Ch. Minguet, Cur.). PU de Lille.
- Vega Carpio, Lope de (1992). *Il nuovo mondo scoperto da Cristoforo Colombo* (S. Bullegas, Trad.). Einaudi. (Originariamente publicado nel 1614).
- Vega Carpio, Lope de (2002). *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez. Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Wise, C. (2015). América desencuadrada en Lope de Vega: Texto y escritura en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92 (2), 121-136.

EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO POR CRISTÓBAL COLÓN

Libero adattamento del testo teatrale
La Famosa Comedia del Nuevo Mundo
*descubierto por Cristóbal Colón*¹⁸

di Lope de Vega

L'immaginazione di Colón è la protagonista di questa commedia. L'enigma di quest'uomo senza terra è il buio dei suoi pensieri: pazzia, interesse economico, ansia di gloria, misticismo? La caleidoscopica scrittura di Lope de Vega non ci offre risposte, bensì uno specchio dove contemplare senza pietà ma con ironia l'anima umana. La scoperta di un mondo altro implica il naufragio delle certezze, prima fra tutte la possibilità di comunicare.

¹⁸ La edizione elettronica di *The Association for Hispanic Classical Theater*, a cura di Ricardo Castells [<http://www.comedias.org/lope/NMundo.pdf>] è stata confrontata con l'edizione pubblicata dalla Biblioteca Digital Arteleope. Il testo si trova pubblicato nel seguente indirizzo: [https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0779_ElNuevoMundoDescubiertoPorCristobalColon.php], con una scheda bibliografica completa [<https://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?-action=browse&-recid=259#bibliograficos>].

PERSONAGGI E INTERPRETI

COLÓN - Luciano Baldan
IMAGINACIÓN - Mirella Facchinetti
RELIGIÓN CRISTIANA - Chiara Castagnini
IDOLATRÍA - Lucia Zardi
PROVIDENCIA - Elisa Fusconi
DEMONIO - Adele Paolicelli
DON FERNANDO DE ARAGÓN - Valeria Di Giacomo
DOÑA ISABEL DE CASTILLA - Luana Rupì
PAJE - Violeta Rocco
BARTOLOMÉ (HERMANO DE COLÓN) -
Mirella Facchinetti
PINZÓN (MARINERO) - Lucia Zardi
ARANA (MARINERO) - Chiara Castagnini
TERRAZAS (MARINERO) - Mara De Col
FRAY BUYL (FRAILE) - Luana Rupì
DULCANQUELLÍN (INDIO) - Carla Bond
TACUANA (INDIA) - Cinzia Catana
TAPIRAZÚ (INDIO) - Adele Paolicelli
PALCA (INDIA) - Dalila Crobu
MAREAMA (INDIA) - Renee Castiglione
TECUÉ (INDIO) - Letizia Montroni

PRATS - Valeria Di Giacomo
MEDINA - Federica Mazzocconi
HERMIDA (E IÑIGO) - Elisa Fusconi

Spettacolo andato in scena presso
il Teatro Diego Fabbri (Forlì) il 18 maggio 2005.

ACTO PRIMERO

De cómo Colón consigue patrocinador para su viaje al nuevo mundo

ESCENA 1 - *Los pensamientos de Colón (1)*

ESCENA 2 - *Los pensamientos de Colón (2)*

ESCENA 3 - *Colón y su imaginación*

ESCENA 4 - *La audiencia*

ESCENA 5 - *Colón se reúne con los Reyes Católicos*

ACTO SEGUNDO

De la llegada al Nuevo Mundo y de la toma de contacto con los indígenas

ESCENA 1 - *Principio de motín a bordo de las carabelas*

ESCENA 2 - *Escenas de vida cotidiana entre los indígenas.*

Preparación de la boda

ESCENA 3 - *Toma de contacto entre indígenas y conquistadores. Crónica de un descubrimiento.*

ESCENA 4 - *La llegada de los conquistadores*

ESCENA 5 - *Toma de contacto con otra religión*

ESCENA 6 - *Del descubrimiento del otro*

ESCENA 7 - *Del descubrimiento del engaño*

ACTO TERCERO

De la llegada al Nuevo Mundo y de la toma de contacto con los indígenas

ESCENA 1 - *Colón se reúne con los Reyes Católicos tras el descubrimiento del Nuevo Mundo*

ESCENA 2 - *El descubrimiento del Nuevo Mundo: visiones del futuro*

ACTO PRIMERO

De cómo Colón consigue patrocinador para su viaje al Nuevo Mundo

ESCENA 1

Los pensamientos de Colón (1).

[En el centro del escenario hay un columpio; a la izquierda, una hamaca; y a la derecha, dos escaleras altas de madera.

Se empieza a oscuras, con la proyección del vídeo Los pensamientos de Colón.

Montaje de imágenes y versos. Presente y futuro. Sueños y presagios].

—Vete en buena hora, procura cura para tu locura.

—¿Truena el cielo o brama Ongol?

—Que estos huéspedes no son de guerra, sino de paz.

—Hiende ese mar bramador; allí alcanzarás la gloria.

—Tierra y tierra deseada...

—Cuando Colón sucumba, en su tumba laureles colocarán.

—El hombre más loco has sido que el cielo ha visto y criado.

—Vete Colón y en Castilla le cuentas esa maravilla.

—¿A quién la empresa daremos, que a todos parece impropia?

—¡No son rudos! Bien lo entienden.

—La conquista se ha de hacer, solo eso.

—Deja que se rinda el moro, y al Rey Católico espera.

—Nuevo mundo, nuevo mundo.

—Por San Jorge mi patrón que estás de remate.

ESCENA 2

Los pensamientos de Colón (2).

[La Imaginación, la Religión Cristiana, la Idolatría y la Providencia bailan cerca de Colón. Estas figuras alegóricas son los pensamientos de Colón: un torbellino de recuerdos y presagios. Colón se mueve alrededor de los globos terráqueos, con el compás en las manos, absorto en sus pensamientos. En el suelo: mapas, libros muy antiguos, trozos de papel amarillo].

ESCENA 3

Colón y su imaginación

[Colón está jugando con un compás y con algunos mapas que están en el suelo].

IMAGINACIÓN ¿Qué es lo que piensas, Colón,
que el compás doblas y juntas?

COLÓN ¿Quién eres, que lo preguntas?

IMAGINACIÓN Tu propia imaginación.

COLÓN Pienso que el que es pobre y sabio
muere en el mundo sin fama.

IMAGINACIÓN Ya de la que a ti te llama
rompe la trompeta el labio.

COLÓN Quiero volverme a mi tierra,
que no hallo en nadie favor.

IMAGINACIÓN España te ofrece honor
en acabando la guerra.

- COLÓN La de mis desdichas sigo,
 déjame ir a descansar.
- IMAGINACIÓN Ya no te puedo dejar,
 que te he de llevar conmigo.
- COLÓN ¿Adónde quieres llevarme?
- IMAGINACIÓN Ásete a mí fuertemente.
- COLÓN Imaginación, detente,
 que quieres desesperarme.
- IMAGINACIÓN Conmigo has de ir, ven tras mí.

ESCENA 4

La audiencia

La Imaginación le lleva al otro lado del escenario, donde se descubre una hamaca en la que está sentada la PROVIDENCIA, flanqueada por la RELIGIÓN y la IDOLATRÍA.

- IMAGINACIÓN Atiende en aquesta audiencia
 de tu negocio el cuidado.
- COLÓN ¿Quién juzga en aqueste estrado?
- IMAGINACIÓN La divina Providencia.
 Con su retórica vana
 la Idolatría te ofende.
- COLÓN ¿Quién es la que me defiende?

IMAGINACIÓN	Es la Religión cristiana. Ya, divina Providencia, la cristiana Religión al gran Cristóbal Colón ha traído a tu presencia.
PROVIDENCIA	¿Qué dices, Idolatría?
IDOLATRÍA	Que a mi posesión me atengo.
RELIGIÓN	Yo, que a pretenderla vengo, porque de derecho es mía.
IDOLATRÍA	Tú, cristiana Religión, por medio de un hombre pobre, ¿quieres que tu fe la cobre estando en la posesión? El demonio en ellas vive, la posesión le entregué.
RELIGIÓN	Quien posee con mala fe, en ningún tiempo prescribe. El testamento de Cristo a la Iglesia presenté, ella la heredera fue, como en el traslado has visto.
IDOLATRÍA	¡Que no entiendo testamentos!
RELIGIÓN	Está con sangre firmado, con siete sellos sellado de los siete sacramentos. De la fe las Indias son, Dios quiere gozar su fruto,

vuélvele, infame, el tributo.

IDOLATRÍA Ya no tiene redención.

PROVIDENCIA Esta conquista se intente,
que para Cristo ha de ser,
Religión mía.

IDOLATRÍA Yo la pienso defender
con armas, industria y gente.
Unos indios ignorantes,
que adoran sólo la luz,
¿adorarán vuestra cruz?

RELIGIÓN Y tan presto, que te espantes.

IDOLATRÍA No permitas, Providencia,
hacerme esta sinjusticia,
pues los lleva la codicia
a hacer esta diligencia.
So color de religión,
van a buscar plata y oro
del encubierto tesoro.

PROVIDENCIA Dios juzga de la intención.
Si él, por el oro que encierra,
gana las almas que ves,
en el cielo hay interés,
no es mucho le haya en la tierra.
Y del cristiano Fernando,
que da principio a esta empresa,
toda la sospecha cesa.

Entra un DEMONIO.

DEMONIO Licencia de entrar demando.

PROVIDENCIA ¿Quién es?

DEMONIO El Rey de Occidente.

PROVIDENCIA Ya sé quién eres, maldito diablo,
entra.

Entra ahora.

DEMONIO Oh, tribunal bendito,
Providencia eternamente,
¿dónde envías a Colón,
para renovar mis daños?
¿No sabes que ha muchos años
que tengo allí posesión?
¿En ti cabe sinjusticia?

PROVIDENCIA Calla, boca de maldad.

DEMONIO No los lleva cristiandad,
sino el oro y la codicia.
España no ha menester
oro, que oro tiene en sí,
sépanlo buscar allí,
que aun yo lo haré parecer.

PROVIDENCIA La conquista se ha de hacer.

DEMONIO ¿Y yo no tengo poder?
¿No soy fuerte, no soy sabio?

Váyase el demonio.

PROVIDENCIA La conquista se ha de hacer.
Ve, Imaginación, con él
donde el Rey Fernando está.

La Providencia se va con el Demonio por el fondo

COLÓN ¿Qué es esto, Imaginación?
¿Es posible que eres mía?

IMAGINACIÓN Vamos, amigo Colón.
Los Reyes salen ya, que hablarte
[quieren.

ESCENA 5

Colón se reúne con los Reyes Católicos

COLÓN Deme vuestra Alteza sus pies.
Yo soy Cristóbal Colón,
alto Rey de las Castillas,
nací en Nervi, pobre aldea
de Génova, flor de Italia.
Ahora vivo en la isla
que de la Madera llaman.

D. FERNANDO Álzate,
Colón amigo, y dime de qué suerte
hemos de dar principio a tu viaje.

COLÓN Señor, pues acabastes la conquista
felicísimamente de Granada,
ahora es tiempo de ganar un mundo,
que no penséis que es menos lo que
[ofrezco.

Grande es España, pero sois tan
[grandes
que si no le añadís un mundo nuevo,
es imposible que quepáis entrambos.
Yo iré, si tú, señor, me das ayuda
a conquistar los indios, los idólatras,
que es justo que a la fe cristiana
[nuestra
reduzca un rey que se llamó católico,
con la prudente y más dichosa reina
que han visto las edades de oro
[antiguas

DOÑA ISABEL Tan justo celo y tal principio creo,
que del cielo será favorecido,
de mi consejo inténtese el viaje.

D. FERNANDO Colón, ¿qué has de menester para
[esta empresa?

COLÓN Señor, dineros, que el dinero en todo
es el maestro, el norte, la derrota,
el camino, el ingenio, industria y
[fuerza,
el fundamento y el mayor amigo.

D. FERNANDO La guerra de Granada me ha costado
lo que ya por ventura habrás sabido.

COLÓN Señor, en Dios espero que muy
[presto
saldrá España de pobre, y habrá
[tiempo
que no se tenga en tanto el oro y

[plata
y que las piedras hasta aquí
[preciosas,
se vengán a vender a humilde precio.
Yo he menester armar tres carabelas,
con hasta ciento y veinte
[compañeros,
que puedan pelear, si se ofreciere,
o quedar en la tierra que probare.
Dieciséis mil ducados es lo menos
que serán a mi intento necesarios.

D. FERNANDO Pues dádselo a Colón, y el cielo guíe
sus altos pensamientos y deseos,
porque a la fe se vuelvan los
[idólatras,
y se ensanche de España el señorío.

DOÑA ISABEL Guíete el cielo, Colón.

ACTO SEGUNDO

De la llegada al nuevo mundo y de la toma de contacto con los indígenas

ESCENA 1

*Principio de motín a bordo de las carabelas
Montaje de imágenes proyectadas*

ESCENA 2

Escenas de vida cotidiana entre los indígenas. Preparación de la boda del cacique Dulcanquellín con la india Tacuana.

Primero todos cantan en su lengua materna. Luego cantan una o dos indias, en español, y responden los otros. Mientras van cantando, los indígenas preparan todo lo que se necesita para la boda. Las acciones y los gestos comunican alegría, pero también se percibe la solemnidad que rodea a los rituales ancestrales.

Canto de júbilo – Yamanes (Tierra del Fuego)

Ja ma la
Ja ma la
Ja ma la.
O la la la la
la la la la la.

Comanches (Estados Unidos)

Ya hi yu niva hu
hi yu niva hi yu niva hu
ya hi yu niva hi na he ne na
hi ya hi nahi ni na
hi yu niva hu

hi yu niva hi yu niva hu
ya hi yu niva hi ya he ne na

Canto de boda

Hoy que sale el sol divino,
hoy que sale el sol,
hoy que sale de mañana,
hoy que sale el sol,
se juntan de buena gana
hoy que sale el sol,
Dulcanquellín con Tacuana,
hoy que sale el sol,
él, Febo, y ella, Diana,
hoy que sale el sol.
A cacique tan hermoso,
hoy que sale el sol,
y a esposa de tal esposo,
hoy que sale el sol,
nuestro areíto glorioso,
hoy que sale el sol,
consagre el canto famoso,
hoy que sale el sol divino,
hoy que sale el sol.

DULCANQUELLÍN Diome la naturaleza
el topacio de gualda
y la morada amatiste,
el jacinto que azul viste
la continente esmeralda.

(dirigiéndose a Tacuana, su esposa)

De la tierra tendrás luego
la perdiz, el papagayo

con el avestruz plumoso,
la garza, el pavón hermoso,
y el vistoso guacamayo.

TACUANA

Pues de frutas y maiquiz,
cazaví, miel, cocos, chiles,
y otras, cuya agua destiles
de su sabrosa raíz.

DULCANQUELLÍN Es tierra, y dichosa y bella,
y mucho más mi afición,
que no hay rica posesión
que se compare con ella.

[DULCANQUELLÍN repite la réplica dos veces. Con la palabra “tierra” se escucha a los marineros gritar ¡TIERRA!; a medida que los gritos se repiten, el volumen del grito va subiendo.]

ESCENA 3

Toma de contacto entre indígenas y conquistadores. Crónica de un descubrimiento.

[Dulcanquellín y Tacuana están en su tálamo, bajo una sábana blanca, los demás indios están situados a su alrededor, según los rituales de las bodas aztecas. Mientras tanto se oyen ruidos y gritos: los conquistadores se van acercando a su tierra.]

DULCANQUELLÍN ¿Qué ruido es ese, Tacuana mía?

Se oyen unos disparos y todos los indios presentes van a ver qué ocurre.

[VOZ DENTRO] ¡Tierra, tierra, tierra, tierra!
(*luego*) ¡Hao!, ¡Hao!

PRATS¹⁹ Buenas tardes. Son las 7 de la tarde del 11 de octubre de 1492. Empezamos nuestra conexión en directo con el buque almirante de la Expedición Columbus, que antes de las 7 de la mañana del 12 de octubre de 1492, debería llevar al primer talasonauta europeo a poner pie en una tierra nueva, un nuevo planeta, si se me permite la metáfora, aquella Tierra Incógnita, anhelada por tantos astrónomos, geógrafos, cartógrafos y viajeros.

[VOZ DENTRO] ¡Tierra, tierra, tierra, tierra!

DULCANQUELLÍN Válgame el poder del Sol,
¿trueno el cielo, o brama Ongol?

TAPIRAZÚ Esto algún misterio encierra.

DULCANQUELLÍN Camina do suena, Tapirazú.

TAPIRAZÚ Voy volando.

PRATS Permaneceremos conectados tanto
con nuestro equipo de profesionales

¹⁹ Le battute di PRATS, MEDINA y HERMIDA sono un adattamento di «El descubrimiento de América», un testo di Umberto Eco tradotto in spagnolo da Helena Lozano Miralles e pubblicato nel volume *Segundo diario mínimo* (Barcelona, Lumen, 1994).

a bordo del buque almirante, la Santa María, como con la estación de Canarias. Paso el micrófono al amigo Hermida.

DULCANQUELLÍN Para un poco Tapirazú.

TACUANA ¡Tantos truenos, tanta guerra!
Ongol, ¿en qué te ofendí?

HERMIDA Gracias, Matías. ¿En qué punto, está el épico viaje de las tres, carabelas? Con el, corazón, pendiente de un hilo, seguimos la más grande, hazaña de la historia del hombre, el principio de una, era, nueva que ya, alguien, ha propuesto llamar, Era, Moderna. El hombre sale de la edad, Media, y cumple un paso, nuevo, en la propia evolución espiritual. Nuestra misma, emoción, invade evidentemente también a los, técnicos, de Cabo Canarias... pero, a propósito, quisiéramos oír a, Tico Medina, que ha dejado Prado del Rey, a propósito, para venir a hacer esta, histórica crónica televisiva. Medina, ¿me oyes?

MEDINA ¿Sí? Te oigo. ¿Me oyes?

HERMIDA Tico.

MEDINA ¿Sí? ¿Me oyes?

- HERMIDA ¿Me oyes? Tico.
- MEDINA Como decía, precisamente, te oigo.
Momentos de tensión...
- [VOZ DENTRO] ¡Tierra, tierra, tierra, tierra!
Te Deum laudamos, señor.
- DULCANQUELLÍN Otra vez vuelve el furor.
- TAPIRAZÚ Oíd, que en la mar se encierra.
- TACUANA ¡Tantos truenos, tanta guerra!
Ongol, ¿en qué te ofendí?
- Dentro.*
- [VOZ DENTRO] En nombre de Dios.
- TODOS ¡Hao!
- MEDINA La posición de los tres galeones de
Cristóbal Colón...
- HERMIDA Perdona, Medina, me parece que, no
son, galeones...
- MEDINA Un momento... aquí me dicen...
hay un ruido infernal en el centro de
control... Ah, ah sí, no, en efecto, no
son galeones, sino... jabeques...
- HERMIDA Perdona, Tico, aquí, en audio, oigo
decir,
“carabelas”...

MEDINA ¿Cómo? No oigo nada... Aquí hay un gran jaleo... ah, ya, en efecto, como decía, se trata de tres carabelas, la Niña, la Pent... no, la Pinta... y la Santa Radegunda...

DULCANQUELLÍN Cielos, ¿qué es esto?

Dentro.

[VOZ DENTRO] ¡San Juan!

TODOS ¡Hao!

Dentro.

[VOZ DENTRO] ¡San Pedro!

TODOS ¡Hao!

[VOZ DENTRO] ¡Santa María!

TODOS ¡Hao!

HERMIDA Perdona, Tico, aquí me dicen Santa María...

TECUÉ Cielos,
¿qué es esto?

[VOZ DENTRO] ¡Santa María!

TODOS ¡Hao!

TACUANA ¡Tantos truenos, tanta guerra!
Ongol, ¿en qué te ofendí?

MAREAMA Cielos, ¿qué es esto?

Dentro.

[VOZ DENTRO] ¡Santa María!

TODOS ¡Hao!

DULCANQUELLÍN Este día
 es aquel que mis abuelos
 pronosticaban aquí.

Dentro.

[VOZ DENTRO] ¡Santa María!

TODOS ¡Hao!

COLÓN ¡Tierra, tierra!

DULCANQUELLÍN ¡Tantos truenos, tanta guerra!
Ongol, ¿en qué te ofendí?

*Entren MAREAMA, TAPIRAZÚ y TECUÉ. Los tres le
cuentan al cacique lo que han visto en el mar.*

MAREAMA O valeroso cacique,
 de esta isla amparo y guarda,
 vuelve los ojos al mar,
 y veras en él tres casas.
 Casas en el parecer,

y personas en la traza,
que envueltas en unos lienzos
caminan sobre las aguas.

TAPIRAZÚ

Dentro vienen unos hombres
que traen sobre las caras,
como en la misma cabeza,
espeso cabello y barba,
unos asiendo unas cuerdas
con que los lienzos se alzan,
y otros dando muchos gritos,
porque los oigan las tablas.

Dentro.

[VOZ DENTRO] *iSan Juan!*

TODOS *iHao!*

[VOZ DENTRO] *iSan Pedro!*

TODOS *iHao!*

[VOZ DENTRO] *iSanta María!*

TODOS *iHao!*

TECUÉ

Es gente alegre y discreta,
que unos a otros se abrazan,
y quieren salir a tierra
a hacer areitos y danzas.
Las carnes son de colores,
a partes angostas y anchas,
que solamente les vi
blanco rostro, y manos blancas.

MAREAMA

De donde a veces salían
de unos palos unas llamas
envueltas en trueno y humo,
que me dejaron sin habla.
No pude entender la suya,
aunque en todas sus palabras,
Dios, tierra, y Virgen decía
que deben de ser sus casas,
si no es que Dios y la Virgen
su padre y madre se llaman,
y la tierra algún amigo
que anda ausente de su patria.

DULCANQUELLÍN

Ignorante, ¿qué dices?
Peces son, peces que braman,
que andando por esas islas
a hartarse de carne humana,
se han comido aquesos hombres
que a voces sus dioses llaman.
Y con la gran pesadumbre
los vomitan en las playas,
dando un trueno cada uno
que arrojan de las entrañas.

TAPIRAZÚ

Yo sé mejor lo que ha sido,
que estas son reliquias claras
de los gigantes que un tiempo
vinieron a estas montañas.
Eran hombres del altura
de un pino, y que siempre andaban
orilla del mar pescando
sobre esas rotas pizarras.

TACUANA

Contaba de estos mi abuelo,

que por allí se juntaban
hombres con hombres un día,
se abrió el cielo en partes varias,
y bajó de él un mancebo
con una camisa blanca,
que hizo con ellos guerra,
tirándoles muchas llamas.
De las cuales hoy en día
hay las señales y estampas
en estas peñas, que están
por varias partes quemadas.

Dentro.

[VOZ DENTRO] ¡Tierra, tierra, tierra, tierra!
Te Deum laudamos, señor.

TODOS ¡Tierra, tierra, tierra, tierra!

TAPIRAZÚ Pero, ¿qué hacemos aquí?
¡A huir, que a tierra bajan!

TECUÉ ¡Huye, Tacuana mía!

TACUANA ¡Válgame el Sol, yo soy muerta!

MAREAMA ¡El ídolo Ongol me valga!

Todos los indios huyen hacia el fondo del escenario.

Dentro.

[VOZ DENTRO] ¡Tierra, tierra, tierra, tierra!
Te Deum laudamos, señor.

DULCANQUELLÍN Más que personas parecen.

- HERMIDA ¿Oyes tú también Medina?
- MEDINA La verdad, aquí no se oye nada.
Un momento que pido más
información...
- HERMIDA Sí, efectivamente se ha, avistado,
la, Tierra... la nave atraca... ¡han
desembarcado! Hoy, 12 de octubre
de, mil, cuatrocientos, noventa y,
dos, el hombre ha puesto, pie, por
primera vez, en el, Nuevo Mundo.
- PRATS ¡Vemos que Cristóbal Colón pone pie
en la playa, va a hincar la bandera de
Su Majestad Católica, el espectáculo
es grandioso! De entre las palmeras,
una muchedumbre de individuos
emplumados sale al encuentro de los
talasonautas. Vamos a escuchar ahora
las primeras palabras pronunciadas
por el hombre en el Nuevo Mundo.
Las va a decir un marinero que se ha
adelantado al grupo.
- ARANA Osú, Almirante, ehtán dennuda.
- HERMIDA ¿Qué ha dicho, Medina?
- MEDINA No se ha oído bien, pero no eran
estas las palabras concordadas...
- ARANA Osú, Almirante, ehtán dennuda,
ehtán dennuda...

MEDINA Ah, sí, sí... el Almirante Colón va a hablar.

HERMIDA Sí, corto y cierro. Corto y cierro.

ESCENA 4

La llegada de los conquistadores

Huyan todos los INDIOS, y entren COLÓN, y BARTOLOMÉ, FRAY BUYL, PINZÓN, ARANA TERRAZAS; traiga el fraile una cruz grande verde.

COLÓN Tierra, y tierra deseada. (*Comiendo una manzana*)

BARTOLOMÉ Ya te beso, amada tierra.

COLÓN ¿Es posible que te veo,
madre tierra, madre amada?
Hoy mi palabra cumplí.

PINZÓN A tus pies nos arrojamos,
y perdona a los que erramos
en desconfiar de ti.

COLÓN Padre, dadme aquesa cruz,
que aquí la quiero poner,
que este el farol ha de ser
que dé al mundo nueva luz.

FRAY BUYL Aquí fijarla podréis.

COLÓN Hincaos todos de rodillas.

FRAY BUYL Dichosa arena y orillas

COLÓN Bien está así, solo resta
saber si hay gente.

PINZÓN Sí habrá.

FRAY BUYL La isla señales da.

ARANA ¿Quién viene?

Entra PALCA huyendo. [Alternas frases en su lengua materna y en castellano. Juega con la repetición de la palabra YUCATÁN].

PALCA (¡Huyendo, en el fuego he dado!)

COLÓN Tente, mujer.

PALCA *[Hacia el público, primero en su lengua]*
(Ya he llegado
a quien la muerte me ofrece.
¡Mísera Palca de ti,
un rayo te ha de matar!)

COLÓN Dejádmela regalar.
Sosiega, escucha...

PALCA (¡Ay de mí!)

COLÓN Hombres somos, ¿no nos ves?
Toca, toca, atenta, habla.

- PALCA *[Empieza a tocar a Colón, primero las manos, luego el brazo, el cuello, el rostro..., también se acerca a los otros marineros. Mientras tanto habla en su lengua].*
(Ya voy cobrando mi habla,
y deshelando los pies.
Hombres son, y hombres hermosos,
calor tienen, y blandura.
Cuánto puede la hermosura,
qué humanos, y qué amorosos.
Señas hacen, si mi nombre
preguntan, responder quiero:)
¡Palca! ¡Palca!
- COLÓN Lo primero dice “Palca”.
- BARTOLOMÉ ¿Es rey, es hombre?
¿Es la tierra? ¿Es guerra o paz?
- PALCA (El señor pregunta, en fin.)
Cacique, Dulcanquellín.
- COLÓN No es de entenderse capaz,
que al fin es bárbara lengua.
- BARTOLOMÉ “Cacique” debe de ser,
que habrá adentro que comer,
y “Dulcán”, que no habrá mengua.
Y por ventura “Quellín”,
será el pan, o será el vino.
- COLÓN ¡Vino aquí, qué desatino!
¡Ved qué gentil Porto o

Lambrusquín!

PALCA *[Al público].*
(Creo que me han preguntado
si hay acaso otro señor
en esa isla mayor,
las señas lo han declarado,
quiéroles decir que sí.)
[A los marineros]
¡Tapirazú, Tapira...!

ARANA Ea, pues adentro mira,
que comer hay, ¿no es así?

PALCA (A la boca ha señalado.
¿Comer pide?) Sí mandioca,
cazaví...

COLÓN Ya entiende, un espejo muestra,
dádsele, y un cascabel,
toma, y miraraste en él.

Mírese.

PALCA *[Con miedo]* ¡Ay!

COLÓN Al verle se retira,
paso, que se espanta más.
Dale los cascabeles, y tómalos.
¡Agárrala, que huye!

PALCA (¡Ay de mí,
otra Palca como yo
los cascabeles tomó!)

- COLÓN Dale una sarta.
- PALCA Esto sí.
- TERRAZAS ¡Del cristal se maravilla!
- FRAY BUYL ¡Poco maquillaje vendieran,
si así del espejo huyeran
las mujeres de Castilla!
Anda, ve y llama más gente,
dadle más sertas que dar.
- PALCA (¿Que a otras vaya a llamar
me dice? Voy prestamente.)
- Váyase.*
- COLÓN Mientras que la gente llama,
saquemos las armas todas.
- BARTOLOMÉ Lo que es más justo acomodas,
temes su bárbara fama.
Lo que a Alejandro costaron
otras bárbaras naciones
donde puso los pendones
que todo el mundo ganaron,
has de tener en los ojos,
valeroso genovés.
- COLÓN Estas tierras ante nuestros ojos
Alejandro nunca vio
este mundo en que ahora estáis,
solo Colón descubrió.
Que saquéis las armas quiero.
¡Nuevo Mundo! ¡Nuevo Mundo!

TODOS ¡Nuevo Mundo!
 ¡Gran trofeo! ¡Gran trofeo!

Vanse.

ESCENA 5

Toma de contacto con otra religión

Entran los INDIOS espantados y llegan a la cruz.

DULCANQUELLÍN ¿Qué?, ¿se volvieron al mar?

TAPIRAZÚ Ved lo que han dejado aquí.

TACUANA ¿Qué es esto?

TAPIRAZÚ ¿Es madera?

DULCANQUELLÍN Sí,
 ¿luego la podré tocar?

TAPIRAZÚ Toca.

DULCANQUELLÍN Ya la toco, ven,
 toca tú, todos tocad,
 de madera es en verdad.

TACUANA ¡Qué lustre!

DULCANQUELLÍN ¡El mirarla ciega!
 ¿Para qué la han puesto aquí?

TAPIRAZÚ Tres hierros tiene clavados,
 hacia el pie, y en los dos lados.

DULCANQUELLÍN Ya lo entiendo.

TAPIRAZÚ Veamos, di.

DULCANQUELLÍN Esta con aquestos hierros
en esta arena fijaron,
estos que el mar navegaron,
quizá por largos destierros,
para meter a la tierra
las casas desde la mar,
y en estos hierros atar
aquellas cuerdas.

TACUANA No yerra.

DULCANQUELLÍN Y tirando desde aquí,
irlas trayendo hacia acá.

TAPIRAZÚ Pues, ¿qué aguardas? Orden da
para arrancarla de aquí.

TACUANA Bien dice, todos tiremos.

TAPIRAZÚ Por mi vida que he pensado
que nos hemos engañado,
y en quitarla yerro hacemos.

DULCANQUELLÍN ¿Cómo?

TACUANA Que debe de ser
alguna sagrada cosa.

TAPIRAZÚ ¿Burlas, Tacuana hermosa?

TACUANA ¿No la ves resplandecer?

TAPIRAZÚ Sin duda que es atalaya
para subirse sobre ella.

DULCANQUELLÍN Bien dice, y mirar desde ella
sus casas, ribera y playa.

TAPIRAZÚ Antes pienso que es señal,
para en su sombra entender
del sol el curso, y saber
de su luz el medio igual.

Entra MAREAMA, corriendo.

MAREAMA ¿Que hacéis, caciques, aquí?,
que quieren volver aquellos
que en la cara traen cabellos.

TACUANA ¿Vístelos, Mareama?

MAREAMA Sí,
que ya de aquellas bahías
vuelven a tierra otra vez.

DULCANQUELLÍN Sol, de los hombres juez,
esfuerza estos brazos míos,
y si estos seres dioses no son
dame la victoria de ellos.

Entra TECUÉ, corriendo.

TECUÉ Que para tan cerca verlos
me ha bastado el corazón.

Aquí tiemblo de pensarlo.

TAPIRAZÚ Tecué, ¿qué es lo que has visto?

TECUÉ Pues el temor no resisto,
 más digo cuanto más callo.
 Aquellas casas preñadas
 tantos hombres han parido,
 que hasta la tierra ha sentido
 sus nunca vistas pisadas.
 Uno vi entre ellos, Dulcán,
 tan alto, que juraría,
 que de este monte excedía
 los pinos que en él están.
 Él traía dos cabezas
 y la una a la mitad
 del cuerpo.

DULCANQUELLÍN ¡Gran novedad!
 Cielo, ¿qué prodigio empiezas?

TECUÉ Pequeña me pareció
 la de arriba así como esta,
 mas la que está en medio puesta
 del cuerpo, el cuerpo me heló.

DULCANQUELLÍN ¿Es grande?

TECUÉ Grande, abierta
 de narices, y a los lados,
 de unos cabellos rizados
 pescuezo y frente cubierta.
 Toda la boca espumosa,
 y el habla delgada y alta,

gruñe, brama, corre, y salta
con ligereza espantosa.
Largas las orejas tiene,
abiertas y levantadas,
ancho el pecho, aunque delgadas
las piernas, más fuerte viene.
Y tiene cuatro...

DULCANQUELLÍN ¿Qué escucho?

TECUÉ Como oveja, o gamo es.

DULCANQUELLÍN Pues si tiene cuatro pies,
que mucho que corra mucho.

TECUÉ Es barrigudo.

TAPIRAZÚ ¿Algo más?

DULCANQUELLÍN ¿Tiene barbas?

TECUÉ ¿Barbas? Barbas: eso es poco,
las que el hombre trae en la cara
tiene el otro por detrás.

DULCANQUELLÍN Hoy, Tapirazú, recelo
nuestra injusta perdición.

TECUÉ Y aún más largos creo que son,
que casi llegan al suelo.

DULCANQUELLÍN Alto, arranca del madero,
que este sin duda está aquí
para traer desde allí,

sus casas.

TACUANA Tira.

TODOS ¡Tira, tira!

Al tirar disparen algunas escopetas, y caigan en tierra.

DULCANQUELLÍN ¡Ay!

TECUÉ ¡Ay, muero!

DULCANQUELLÍN ¡Señora, Dios, o lo que eres,
misericordia de mí!
Daos en los pechos.

TACUANA ¿Qué, así,
Ongol, destruirnos quieres?
Palo santo, palo hermoso,
Dios en ti no conocido,
si acaso de Dios has sido
instrumento poderoso,
no nos mates por tu ofensa,
que ya todos te adoramos.

Entra Palca.

PALCA ¿Qué hacéis? Levántaos de ahí.

DULCANQUELLÍN ¡Es Palca!

PALCA Yo soy.

DULCANQUELLÍN ¿Tú?

PALCA Sí.

DULCANQUELLÍN Sólo en verte nos consuelas.
¿No estabas allá cautiva?

PALCA Callad, que os visita el cielo,
perded el miedo y recelo
que de tanta gloria os priva.
Que estos huéspedes no son
de guerra, sino de paz.

DULCANQUELLÍN De lo que fui pertinaz
al cielo pido perdón.
Palca, ¿habláronte?

PALCA Pues no.

DULCANQUELLÍN ¿Qué entendiste?

PALCA Que querían
comer, y que aquí os traían
esto que os muestro yo.

Dale los cascabeles.

DULCANQUELLÍN Suena, a ver. ¡Qué linda cosa!

PALCA Mirad qué cuentas tan bellas.

TACUANA Palca, ¿traen muchas de ellas?

PALCA Muchas, Tacuana hermosa.
Y uno como agua me han dado,
que tiene cara y reluce.

DULCANQUELLÍN Qué buen hado los conduce
adonde nadie ha llegado.

ESCENA 6

Del descubrimiento del otro

- PALCA ¡Subid, subid, no temáis!
- COLÓN Amigos, ¿para qué os vais?
- FRAY BUYL Llamadlos, hacedles señas.
- COLÓN ¡Bajad, amigos, acá,
tomad, tomad!
- BARTOLOMÉ Ya suben.
- ARANA No son rudos.
- TERRAZAS Bien lo entienden.
- COLÓN Los brazos, huésped, me dad.
Abrazadlos a todos,
repartid lo que traéis.
- PINZÓN Hombre soy, ¿qué pretendéis?
- COLÓN Usad piadosos modos,
y mostraldes alegría.
- FRAY BUYL Mi cruz les quiero sacar,
ya la empiezan a adorar.
¡O, cruz, hoy es vuestro día!
¡Qué milagro tan patente,
que estos animales rudos
la adoren ciegos y mudos!

- COLÓN Pregúntale si hay más gente.
- FRAY BUYL Por señas dicen que sí.
- COLÓN Esto traemos, no guerra.
- BARTOLOMÉ ¿Cómo se llama esta tierra?
- DULCANQUELLÍN Guanahamí, Guanahamí.
- COLÓN ¿Hay tierra más adelante?
- DULCANQUELLÍN Barucoa, Barucoa.
- COLÓN Gran tierra tiene que haber.
Con lo que aquí hubiere quiero
partir a España, y dejar
a mi hermano en mi lugar,
que bien merece él primero.
Y quedaranse con él
los que volver no quisieren.
- FRAY BUYL Todos, Colón, le prefieren,
porque él es tú, y tú eres él.
Pero, ¿qué piensas llevar
por muestra del Nuevo Mundo?
- COLÓN En eso mi intento fundo,
diez de estos indios pienso llevar.
Llevaré animales y aves
los que aquí extraños hubiere.
- TERRAZAS Otra cosa España quiere,
ya presumo que la sabes.

COLÓN ¿Dices oro?

PINZÓN Eso no más.

COLÓN ¿Tenéis de esto?

TERRAZAS Que sí dijo.

COLÓN Pues, ¿de qué es el regocijo?

ARANA Del oro que hallando vas.

COLÓN La salvación de esta gente
es mi principal tesoro.

TERRAZAS Qué bien, busquemos el oro,
que eso es largo aunque es decente.
Ve, amigo, y trae de esto alguno.

ARANA Ya va.

PINZÓN No te pese de esto.

COLÓN De que lo pidas tan presto
me pesa.
Tomad con menos codicia.

PINZÓN Esto es nuestro de justicia,
y a nuestro trabajo igual.

ARANA Bien haya cuanto pasé.

TERRAZAS Bien haya cuanto sufrí.

FRAY BUYL ¿Qué, besas las barras?

TERRAZAS Sí,
 mientras les dices la fe.

COLÓN Cielos, hoy fundo
 la fe en otro mundo nuevo.
 España, este mundo os llevo.
 ¡Nuevo mundo, nuevo mundo!

TODOS ¡Nuevo mundo, nuevo mundo!

ESCENA 7

Del descubrimiento del engaño

DULCANQUELLÍN solo.

DULCANQUELLÍN Confuso estoy, lo que concedo niego.
 ¿Qué haré? ¿Dejaré mi Ongol
 por este Cristo extranjero,
 Dios hombre, y Dios español?
 ¿Dejaré luna y lucero,
 noche, día cielo, sol?
 Pero sí lo dejaré.
 No hay cosa más imposible,
 que dejar la antigua fe,
 y a la costumbre terrible,
 pero si Ongol ángel fue,
 y Cristo Dios invencible.
 aquel soberbio impaciente,
 que castigó su hacedor,
 por rebelde e imprudente
 seguir a Cristo es mejor.

Entre en hábito de indio el DEMONIO, y téngale.

DEMONIO ¿Dónde vas, Dulcán? Detente.

DULCANQUELLÍN ¿Quién eres?

DEMONIO Tu dios.

DULCANQUELLÍN Pues, di,
 ¿por qué el salir me detienes?

DEMONIO Porque no vayas allí.

DULCANQUELLÍN Perdóname si a eso vienes,
 porque ya lo prometí.

DEMONIO Te quitaré yo la vida.

DULCANQUELLÍN No lo harás.

DEMONIO ¿Pues, adónde vas?

DULCANQUELLÍN A la misa prometida.

DEMONIO ¡Oh, qué gracioso que estás
 con esta amistad fingida!
 Estos, codiciando oro
 de tus Indias, se hacen santos,
 fingen cristiano decoro
 mientras vienen otros tantos,
 que lleven todo el tesoro,
 que ya el otro llega a España.

DULCANQUELLÍN ¿En qué veré, dime, Ongol,
 que aquesta gente me engaña?

DEMONIO En que te ha negado el sol
su luz, que no te acompaña.
En que aquel falso Rodrigo,
que se vende por tu amigo,
te ha robado a Tacuana,
y de verla esta mañana,
en su tálamo soy testigo.
Dice que el otro la lleva,
ya por la escondida cueva,
ya por el bosque intrincado,
y está con ella acostado,
ved si es buena la fe nueva.

DULCANQUELLÍN ¿Rodrigo con Tacuana?

DEMONIO Ven a su cama, ¿qué dudas?

DULCANQUELLÍN ¡Oh, gente vil inhumana,
fuera de piedad desnudas,
con pieles de ley cristiana!
¡Oh, españoles, o traidores!
¡Armas, gentes! ¡Indios, alarma!

DEMONIO Da voces, dalas mayores,
la razón te ayuda y arma,
de ellos saldréis vencedores.
Alborota aquella misa.

DULCANQUELLÍN ¡Mueran, mueran, allá voy!

DEMONIO Camina.

DULCANQUELLÍN Yo haré que hoy
se vuelva en llanto la risa.

Salga TERRAZAS con la espada desnuda, defendiéndose, y DULCÁN con una maza sobre él, y los demás INDIOS sobre los otros.

DULCANQUELLÍN ¡A ellos, que no son lo que publican!

TERRAZAS ¡Ay de mí, que soy muerto!

DULCANQUELLÍN ¡Muere, infame!

ARANA ¿Dónde están nuestros rayos?

TAPIRAZÚ ¡Que no hay rayos!

DULCANQUELLÍN Con falsa relación y falsos dioses,
nos venís a robar oro y mujeres.

TECUÉ Muertos son los más de ellos.

DULCANQUELLÍN Pues al punto
se quite aquesta cruz de donde
[estaba.

TECUÉ Bien dices, tira todos; ya está fuera.

DULCANQUELLÍN Llevalda luego, y en la mar echalda.

ACTO TERCERO

De la vuelta de Colón a España

ESCENA 1

[Colón se reúne con los Reyes Católicos tras el descubrimiento del Nuevo Mundo]

El Rey CATÓLICO, y la reina DOÑA ISABEL y acompañamiento.

PAJE Colón, señora, ha llegado.
Apretado de la gente
de suerte que pone espanto.
Ya está a la puerta Colón.

D. FERNANDO Abrilda de en par en par,
y si no, hacelde lugar,
como en Troya al Paladión.

DOÑA ISABEL Abrid al conquistador
del mundo toda la puerta,
pues tiene en la fama abierta
la del premio y el honor.

COLÓN de camino, SEIS INDIOS BOZALES medio desnudos pintados, un PAJE con un plato de barras de oro, y otro [PAJE] con papagayos y halcones.

COLÓN Dadme, gran señor, los pies,
y vos, heroica señora.

D. FERNANDO Menos con veros ahora
lo creo; sí, es él.

- DOÑA ISABEL Sí, él es.
- COLÓN Aquí, Católicos Reyes,
para que veáis quién soy,
en ocho meses os doy
otro mundo a quien deis leyes.
Veis aquí de las primicias,
veis aquí la gente y oro.
- D. FERNANDO De que merecéis albricias.
Alzaos, Alejandro nuevo.
- COLÓN Estos vienen ya enseñados,
y os piden, señor, bautismo.
- D. FERNANDO Seré el padrino yo mismo.
- COLÓN A vos están humillados.
Tengo mucho que contar
de todo lo sucedido.
- D. FERNANDO El alma con el oído,
a solas os pienso dar.
El oro, reina, os concedo,
en vos le quiero emplear.
- DOÑA ISABEL Vamos, y trátese luego
del bautismo de esta gente.

Con música entre ACOMPAÑAMIENTO, fuentes y aguamanil, y los INDIOS y los REYES detrás, y antes de ellos COLÓN, con una bandera con sus armas, y una letra a la redonda.

D. FERNANDO Bien parece la bandera,
y el declarado blasón.

DOÑA ISABEL Todo se debe a Colón,
luz deste mundo primera.
¿Cómo dice aquella empresa?

COLÓN Por Castilla y por León,
Nuevo Mundo halló Colón.

D. FERNANDO Su honor y el nuestro confiesa.
Vamos a dar el bautismo
a estos primitivos dones,
sacrificios y oraciones
a Dios, y el corazón mismo.
Hoy queda gloriosa España
de aquesta heroica victoria,
siendo de Cristo la gloria,
y de un genovés la hazaña.
Y de otro mundo segundo
Castilla y León se alaba.

ESCENA 2

El descubrimiento del Nuevo Mundo: visiones del futuro

[Hakim sube al escenario desde la platea. Observa a los Reyes Católicos y a los SEIS INDIOS BOZALES. Mientras pasea con su bolsa de mercancías buenas, bonitas y baratas, se empieza a proyectar marcha atrás el vídeo Los pensamientos de Colón].

HAKIM

ما رأيك كولومبوس؟

¿Qué lo que piensas Colón?

[Hakim y Colón se miran. Hakim apaga los globos terráqueos que iluminan las tablas del escenario].

COLÓN

Y aquí, senado, se acaba
la historia del Nuevo Mundo.

Fin de la comedia del Nuevo Mundo.

SOMMARIO

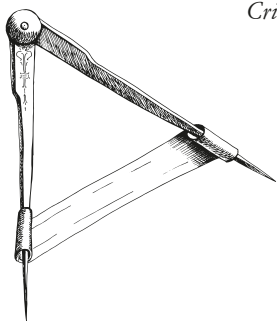
La follia di immaginare nuovi mondi	6
1. Cristoforo Colombo nella sala degli specchi	8
2. Il traduttore apostata	10
3. L'architettura testuale e scenica	14
3.1. L'oggetto teatrale: la spada e il compasso	17
4. Il gesto nel verso / il verso nel gesto	17
5. Naufragi comunicativi	18
6. Palca, mediatrice tra il vecchio e il nuovo mondo	22
Conclusioni	23
Bibliografia	25
<i>El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón</i>	28
Acto primero	31
Acto segundo	40
Acto tercero	71

*Grazie a Ruggero Sintoni
(Accademia Perduta / Romagna Teatri)
per creare ponti tra la scena e l'editoria.*

IMAGINACIÓN ¿Qué es lo que piensas Colón
COLÓN que el compás doblas y juntas?
IMAGINACIÓN ¿Quién eres, que lo preguntas?
 Tu propia imaginación.

(vv. 688-691)

*El Nuevo Mundo descubierto por
Cristóbal Colón.* Lope de Vega (1614)



María Isabel Fernández García, professoressa associata presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna – Campus di Forlì, attualmente è responsabile scientifica del Centro di Studi Trasversali su Teatro e Interculturalità (TRATEÀ - UNIBO). Nell'ambito della Rassegna di Teatro Universitario *Babele Teatrale in costruzione* ha coordinato la messa in scena di trentatré spettacoli in lingua spagnola. Tra i suoi libri e traduzioni si segnalano: *L'esperienza teatrale nella formazione dei futuri mediatori linguistici e culturali* (2009), *La ragione del male* di Rafael Argullol (LINDAU, 2018) e *L'Enigma di Lea* di Rafael Argullol (Gran Teatre del Liceu di Barcellona, 2019).

ISBN 9788895694832



9 788895 694832

DESTI

Euro 8,00