



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA

TESIS DOCTORAL

**ESTUDIO DE LOS ELEMENTOS CULTURALES
EN LAS OBRAS DE SHAKESPEARE
Y SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL POR
MACPHERSON, ASTRANA Y VALVERDE**

PRESENTADA POR LAURA CAMPILLO ARNAIZ

**DIRIGIDA POR EL DR. ÁNGEL-LUIS PUJANTE
ÁLVAREZ-CASTELLANOS**

MAYO 2005

A mi hermana Violeta

“God created Arrakis to train the faithful”

from *The Wisdom of Muad'Dib* by the Princess Irulan

F. Herbert. *Dune* (1965)

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar mi agradecimiento al Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Murcia por autorizar la presentación de esta tesis para su defensa pública.

Asimismo, quisiera dar las gracias a todos aquellos miembros del Departamento que, de un modo u otro, me prestaron su ayuda para realizar esta investigación.

Muy especialmente quisiera agradecerle al Prof. Ángel-Luis Pujante su trabajo como director de esta tesis. En primer lugar, por la confianza depositada en mí para realizarla y, en segundo, por su asesoramiento, su orientación y sus contribuciones críticas al desarrollo de este estudio.

De la misma manera, quisiera dejar constancia de mi agradecimiento al Prof. Balz Engler y a los miembros del *Englisches Seminar Universität Basel* (Suiza), con quienes tuve la oportunidad de intercambiar ideas y opiniones sobre la traducción de obras shakespearianas, y que me facilitaron la estancia académica que realicé en Basilea permitiéndome el acceso a las bibliotecas de la Universidad, a sus bases de datos y a las reuniones de su Grupo de Investigación.

También quisiera agradecerle al Dr. Gordon McMullan su apoyo durante mi estancia en King's College London y su ayuda en la búsqueda de materiales bibliográficos en Senate House y en la British Library.

De igual forma, me gustaría agradecer al Prof. Dirk Delabastita su amabilidad al aceptar ser uno de los evaluadores europeos de esta tesis.

No puede faltar mi agradecimiento al Prof. Ton Hoenselaars y al Dr. Paul Franssen de la Universiteit Utrecht, que me ayudaron en numerosos aspectos académicos durante mi estancia en Holanda, facilitándome el acceso a las instalaciones y a las bibliotecas de la Faculteit der Letteren y ofreciéndome su colaboración en el estudio traductológico de las obras de Shakespeare.

Por último, quisiera dar las gracias a todos aquellos familiares y amigos que me han apoyado durante la realización de este trabajo. Especialmente a mis amigas M^a Dolores y Ana-Beatriz, así como a mis compañeros Jorge Eiroa, Carmen Manzanares, Sofía Eiroa, Diana de Paco, Gilberto Vásquez, Cristina Soriano, Isabel Aboal, Noelia García y Rafael Sánchez. Agradezco asimismo a mi compañera Chelo Vargas sus consejos para la presentación e impresión de la tesis.

A mis padres, por todo; a mi tía Pilar por su inestimable apoyo; a mi hermano Antonio, por su imprescindible colaboración en los aspectos informáticos de la tesis; y a mi hermana Violeta por ser una inagotable fuente de cariño, paciencia, ánimo y comprensión.

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE

ÍNDICE GENERAL	1
ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS	4
ÍNDICE DE ANEXOS	5
LISTA DE ABREVIATURAS	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. LAS TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE EN ESPAÑA	23
1. Estado actual de las traducciones de Shakespeare en España: La base de datos <i>SH·ES·TRA</i>	23
2. Las traducciones de Shakespeare en el siglo XVIII: Ramón de la Cruz y Leandro Fernández de Moratín	29
3. Las traducciones de Shakespeare en el siglo XIX	34
3.1. De Teodoro de la Calle a Manuel García Villalta	35
3.2. De Francisco José Orellana a Francisco Nacente	42
3.3. El Marqués de Dos Hermanas, Jaime Clark y Guillermo Macpherson	46
3.4. Marcelino Menéndez y Pelayo y el final de siglo	59
4. Las traducciones de Shakespeare en el siglo XX	64
4.1. Luis Astrana Marín	68
4.2. José M ^a Valverde	73
5. Las traducciones de Shakespeare a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI: El Instituto Shakespeare y Ángel-Luis Pujante	77
CAPÍTULO 2. LA CULTURA Y LOS ELEMENTOS CULTURALES	
1. Hacia una definición del concepto de cultura	85
1.1. Etimología	85
1.2. Educación y civilización	88
1.3. Características y definición del concepto de cultura	94

2. Los elementos culturales	103
2.1. Nida y Newmark	103
2.2. Bödeker, Freese, Koller y Zojer	109
2.3. Lorés, Rojo, Leppihalme.....	118
2.4. Franco Aixelá.....	126
CAPÍTULO 3. ESTUDIO CONTRASTIVO	130
1. Planteamiento de la investigación	130
2. Selección de contenidos.....	131
2.1. Obras seleccionadas	131
2.2. Traductores seleccionados.....	132
3. Proceso de recogida de datos y técnica de análisis.....	133
4. Análisis comparativo de <i>Henry IV (Part One)</i>	139
4.1. Alimentos y bebidas	140
4.2. Lugares.....	171
4.3. Prendas de vestir y tejidos.....	176
4.4. Medidas	187
4.5. Monedas	190
4.6. Oficios.....	198
4.7. Creencias populares.....	204
4.8. Referencias a personas.....	209
4.9. Referencias literarias	216
4.10 Conclusiones parciales.....	224
5. Análisis comparativo de <i>Henry IV (Part Two)</i>	226
5.1. Alimentos y bebidas	226
5.2. Medidas	245
5.3. Monedas	250
5.4. Lugares.....	265
5.5. Referencias a personas.....	280
5.6. Conclusiones parciales.....	287
6. Análisis comparativo de <i>Measure for Measure</i>	289
6.1. Alimentos y bebidas	289
6.2. Prendas de vestir y tejidos.....	296
6.3. Medidas	309
6.4. Monedas	311
6.5. Juegos	334
6.6. Lugares.....	338
6.7. Leyes	340
6.8. Oficios.....	353
6.9. Referencias literarias	354
6.10 Conclusiones parciales.....	357

7. Análisis comparativo de <i>The Winter's Tale</i>	359
7.1. Alimentos y bebidas	359
7.2. Prendas de vestir y tejidos.....	365
7.3. Medidas	369
7.4. Monedas	381
7.5. Juegos	387
7.6. Leyes	393
7.7. Creencias populares.....	395
7.8. Referencias literarias	400
7.9 Conclusiones parciales.....	405
CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES FINALES	407
1. Valoración del estudio contrastivo	407
1.1. Guillermo Macpherson.....	407
1.2. Luis Astrana.....	412
1.3. José M ^a Valverde.....	418
2. Una última reflexión	422
BIBLIOGRAFÍA.....	425
ANEXOS.....	446
ANEXO I. Traducciones de Shakespeare en España (1772-2004).	446
ANEXO II. Sistema de categorías de los elementos culturales.....	488
ENGLISH SUMMARY	492

ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

Figura 1. Interfaz de acceso a <i>SH·ES·TRA</i>	27
Figura 2. Interfaz de resultados de <i>SH·ES·TRA</i>	27
Tabla 1. Muestra del Anexo I: Traducciones de Shakespeare en España (1772-2004)	28
Tabla 2. Características de la cultura.....	101
Tabla 3. Contraste traductológico entre dos versiones bíblicas	105
Tabla 4. Fechas de publicación de las traducciones seleccionadas	134
Tabla 5. Proceso de identificación y codificación de los elementos culturales	135
Tabla 6. Ale and Beer Measure.....	160
Tabla 7. Wine Measure	160
Tabla 8. Silver Coins	183
Tabla 9. Silver Coins	191
Tabla 10. Gold Coins.....	196
Tabla 11. Ale and Beer Measure.....	245
Tabla 12. Wine Measure	246
Tabla 13. Moneys of Account.....	250
Tabla 14. Moneys of Account.....	325
Tabla 15. Wool Weight	382

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo I. Traducciones de Shakespeare en España (1772-2004) ..	446
Anexo II. Sistema de categorías de los elementos culturales.....	488

LISTA DE ABREVIATURAS

A lo largo de este trabajo, hemos empleado las siguientes abreviaturas:

SH·ES·TRA — Shakespeare en España en Traducción

1HIV — Henry IV (Part One)

2HIV — Henry IV (Part Two)

MM — Measure for Measure

WT — The Winter's Tale

MV — The Merchant of Venice

MWW — The Merry Wives of Windsor

OED — Oxford English Dictionary

DRAE — Diccionario de la Real Academia Española

DUEMM — Diccionario de uso del Español María Moliner

INTRODUCCIÓN

Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales. Al recorrer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: “A un condenado a muerte no le importa bordear un precipicio, porque ha renunciado a la vida”. En ese punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera: “Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos”... Entonces [...] dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma.

Jorge Luis Borges
“Una versión inglesa de los cantares
más antiguos del mundo”
(*Textos Cautivos*, 1986)

La cita de Borges con la que iniciamos este trabajo condensa como pocas las expectativas y contradicciones que puede experimentar un lector ante dos o más traducciones de un mismo original. Por una parte, entusiasmo al disponer de una obra a la que tal vez no pudiera acceder si no estuviese traducida a una lengua que conoce. Por otra, confianza en el buen hacer del traductor, del que siempre espera que sea fiel intérprete del autor original. Sin embargo, tanto el entusiasmo como la confianza pueden desaparecer al compararse las distintas traducciones de una misma obra, bien sea porque el lector disponga de ellas o porque, como en el ejemplo de Borges, uno de los traductores aluda a una interpretación diferente en su propia traducción. No sabemos si el sinólogo al que se refería Borges era consciente de que su intento por justificar su versión podría tener consecuencias imprevistas en los lectores, quienes no sólo sentirían escepticismo y desconcierto al encontrarse con dos traducciones tan distintas de

un mismo original, sino que podrían llegar a la conclusión de que cualquier intento por traducir está destinado al fracaso, y que el viejo adagio italiano *traduttore, traditore* encierra una verdad indiscutible.

Sin llegar a un caso tan extremo como el mencionado por Borges, la comparación entre las traducciones de las obras de Shakespeare puede suscitar ciertas dudas y recelos en los lectores españoles, que pueden formarse una imagen muy diferente del dramaturgo atendiendo a las distintas traducciones en que lo lean. Con el fin de ilustrar este punto, nos referiremos a varios ejemplos de los textos originales y a las diversas traducciones que de éstos han realizado tres de los más importantes traductores shakespearianos: Guillermo Macpherson, Luis Astrana y José M^a Valverde.

Una de las características más notorias de Shakespeare es la gran variedad de estilos que emplea para caracterizar a sus personajes. En el comienzo de *The Merchant of Venice (MV)* tenemos buena prueba de ello, pues en sólo catorce versos el dramaturgo consigue crear un contraste de estilos muy marcado. Como ha señalado Ángel-Luis Pujante, el diálogo con el que se inicia *MV* nos presenta a dos personajes, Antonio y Salarino, que se expresan de formas muy distintas: “Antonio habla una lengua llana, sin cultismos ni metáforas, mientras que Salarino [Salarino] se expresa en un rico lenguaje figurado” (1989:156). El contraste resulta evidente en el original inglés:

ANTONIO
In sooth, I know not why I am so sad.
It wearies me, you say it wearies you,

But how I caught it, found it, or came by it,
What stuff 'tis made of, whereof it is born,
I am to learn;
And such a want-wit sadness makes on me
That I have much ado to know myself.

SALARINO

Your mind is tossing on the ocean,
There where your argosies with portly sail,
Like signors and rich burghers on the flood
Or as it were the pageants of the sea
Do overpeer the petty traffickers
That curtsy to them, do them reverence,
As they fly by them with their woven wings (1.1.1-14).

Guillermo Macpherson, cuya traducción de *MV* apareció por primera vez en 1887, traduce los catorce versos de la siguiente manera:

*ANT. Ni la causa sé yo de mi tristeza.
Me abruma, cual me dices que te abruma;
Mas cómo vino, la cogí, la tengo,
Cuál es su esencia, ni de dónde nace
Aun está por saber.
Y esta melancolía tan estulta
Me pone que ni acierto a conocerme.
SALAR. Va sobre el mar tu suerte dando tumbos:
Allí donde tus buques de anchas velas,
Del piélago señores, ricos homes,
O, por decirlo así, del mar la pompa,
Envidia son de pobres barquichuelos
Que ante ellos vuelan con textiles alas
Y los van saludando reverentes (Macpherson, 1887:271).*

Como podemos observar, Macpherson traduce el pentámetro yámbico inglés en versos endecasílabos, y mantiene el contraste del original haciendo que Antonio se exprese en un lenguaje llano que dista mucho del lenguaje elevado de Salarino, que hace uso de hipérbatos (*del piélago señores, envidia son*), cultismos (*piélago*) y arcaísmos (*homes*).

Luis Astrana, que publicó *MV* en 1921, traduce el comienzo del drama como sigue:

ANTONIO.— En verdad, ignoro por qué estoy tan triste. Me inquieta. Decís que a vosotros os inquieta también; pero cómo he adquirido esta tristeza, tropezado o encontrado con ella, de qué sustancia se compone, de dónde proviene, es lo que no acierto a explicarme. Y me he vuelto tan pobre de espíritu que me cuesta gran trabajo reconocerme.

SALARINO.— Vuestra imaginación se bambolea en el océano, donde vuestros enormes galeones, con las velas inflamadas majestuosamente como señores y ricos burgueses de las olas, o, si lo preferís, como palacios móviles del mar, contemplan desde lo alto de su grandeza la gente menuda de las pequeñas naves mercantes, que se inclinan y les hacen la reverencia cuando se deslizan por sus costado con sus alas tejidas (Astrana, 1961:1045).

Astrana traduce las obras de Shakespeare en prosa y, como podemos deducir de la lectura de este extracto, no sólo no conserva la diferencia de estilos, sino que los iguala elevando conscientemente el de Antonio. Este hecho, junto con la manifiesta verbosidad de ambos personajes, puede hacer que los lectores perciban a un Shakespeare altisonante y grandilocuente, caracterizado por una uniformidad de estilos que en nada se parece al original inglés.

José M^a Valverde publicó *MV* como parte de *William Shakespeare. Teatro Completo: (1967-68)*, y traduce el comienzo como sigue:

ANTONIO. A fe, no sé por qué estoy tan triste: me fatiga y decís que os fatiga; pero todavía no he llegado a saber cómo he contraído esto, o encontrado o adquirido; de qué materia está hecho y de dónde ha nacido; y la tristeza me tiene tan estúpido que me cuesta mucho reconocerme.

SALARINO. Tu ánimo está zarandeado por el océano, donde tus bajeles de majestuosas velas, como grandes señores y ricos burgueses de las olas, o, se diría, como los carros triunfales del mar, miran por encima del hombro a los mezquinos traficantes que se inclinan ante ellos, haciéndoles reverencias, al pasar volando a su lado con sus tejidas alas (Valverde, 2003a:87).

Como podemos observar, Valverde, que también traduce en prosa, consigue un efecto similar al de Astrana, es decir, la uniformidad de estilos, pero por medios completamente distintos. Mientras que Astrana iguala el estilo de los personajes elevando el de Antonio, Valverde unifica los estilos rebajando el de Salarino, que aparece mucho más coloquial que el que nos ofrece Shakespeare en el original.

Así pues, la percepción que de Shakespeare tengan los lectores españoles dependerá, en gran medida, de los diversos estilos que empleen los traductores al traducir y que, como hemos visto, varían sustancialmente de uno a otro. Si un rasgo como el estilo de los personajes shakespearianos sufre semejante transformación en las traducciones españolas, cabe esperar que los elementos de contenido de los dramas también se encuentren sujetos a distintas interpretaciones. Éste es el caso de varios elementos culturales que aparecen en *The Merry Wives of Windsor* (*MWW*), y que analizaremos a continuación. En el primero de ellos, Falstaff, que espera impaciente la llegada de las señoras Ford y Page a su cita nocturna, las abraza y les dirige las siguientes palabras:

FALSTAFF. **Divide me like a bribed buck**, each a haunch (5.5.23).

La referencia al *bribed buck* tiene sentido, en primer lugar, porque Falstaff va vestido de cazador, con cuernos en la frente y una cadena en la mano y, en segundo, porque anteriormente la señora Ford se ha referido a él como *my male deer* (5.5.16-17). Sin embargo, es la clandestinidad de la cita y el lugar en el que transcurre lo que aportan verdadero significado a la alusión de

Falstaff. Tal y como hace notar T.W. Craik en su edición de *MWW*, a *bribed buck* alude a: “[...] cutting up a “bribed” or stolen buck quickly, so as to get it out of the way before the deer keepers could come up” (Craik, 1990:209). Efectivamente, la prohibición de cazar venados y otras piezas de caza en los cotos de la nobleza inglesa obligaba a los cazadores furtivos a idear métodos que les permitieran robar ciervos sin ser descubiertos por los guardas del recinto, siendo uno de ellos el de despedazar el animal muerto lo antes posible y hacer que cada uno de los cazadores cargara con una parte. Esto es a lo que se refiere Falstaff al compararse con un *bribed buck* o ciervo robado, sugiriendo que las señoras Ford y Page hagan de cazadoras furtivas y se lleven de él una parte cada una.

Macpherson parece ignorar el trasfondo cultural de esta alusión y haber confundido el significado del verbo *to bribe*, ya que traduce este comentario como sigue:

FÁL. Repartidme como ciervo regalado. Cada una, una pata (Macpherson, 1895:277).

Según el *Oxford English Dictionary (OED)*, *to bribe* significa: “to take dishonestly; to purloin; to steal, rob”¹, y ése es el significado con que aparece empleado en el contexto original. Tal vez la elección de *regalado* se debiera a que el traductor pensó en el significado más común de *bribe* en la actualidad, *sobornar*, y alteró conscientemente su traducción para acomodar ese sentido a las palabras de Falstaff.

¹ *OED*, bribe 1.

Astrana da una solución parecida a la de Macpherson, pero con la verbosidad que caracteriza sus traducciones:

FALSTAFF.— Repartidme como un gamo enviado por presente y que cada una de vosotras tome un muslo (Astrana, 1961:1137).

Las ocho palabras del original aparecen traducidas por dieciséis en el texto de Astrana, que también parece haber malinterpretado el sentido de *bribed* y omitido el contexto cultural que justifica la alusión de Falstaff, bien porque lo desconociera o porque no creyera pertinente incluirlo en su traducción.

Al contrario que los traductores anteriores, Valverde traduce correctamente el término *bribed*, pero se equivoca en su solución a *buck*:

FALSTAFF. Repartidme como un chivo robado, una pata para cada una [...] (Valverde, 2003b:148).

Si bien es cierto que *buck* también puede significar “The he-goat”², en este caso se emplea como “The male of the fallow-deer”³, una interpretación que evidencian las anteriores referencias a *male deer* (5.5.16-17).

Por lo tanto, las diversas traducciones que de este elemento cultural realizan los traductores dan una imagen muy distinta de la conversación entre Falstaff y las señoras Ford y Page, reduciéndose en todos los casos la dimensión cultural que aporta coherencia y comicidad a las palabras de Falstaff.

Sin embargo, las distintas interpretaciones que los traductores hacen de un mismo elemento cultural pueden tener como resultado

² OED, buck 1 a.

³ OED, buck 1 b.

traducciones mucho más dispares que las analizadas en el anterior ejemplo. Éste es el caso que se produce cuando Falstaff descubre el engaño ideado por los personajes de la comedia para burlarse de él. Al darse cuenta de que las supuestas hadas que lo perseguían son en realidad los demás personajes disfrazados, exclama exasperado:

FALSTAFF. Shall I have a **coxcomb of frieze**? (5.5.137-138).

Falstaff se refiere a que, debido a su extrema credulidad, le cuadraría llevar el gorro que empleaban los bufones (*coxcomb*), que, para colmo de su humillación, estaría hecho de *frieze*⁴, un burdo tejido de lana usado típicamente por los galeses, para él paradigmas de la estupidez.

Macpherson traduce esta referencia como sigue:

FÁL. ¿Me van a fabricar en Gales **mi caperuza de tonto**? (Macpherson, 1895:282).

En nuestra opinión, el traductor no sólo ha entendido las connotaciones de *a coxcomb of frieze*, sino que las ha reflejado en su traducción con acierto. La omisión del tejido *frieze* se justifica por la mayor relevancia que tiene su lugar de origen, Gales, al que Macpherson alude explícitamente para poner de manifiesto que lo que irritaría a Falstaff no sería llevar una caperuza de ese tejido, sino una caperuza que le relacionara con los rústicos y crédulos galeses. La sustitución de *coxcomb* por *caperuza de tonto* nos parece adecuada, ya que transmite la idea de un objeto que sirve para hacer burla de quien lo lleva.

⁴ *OED*, frieze 1: "A kind of coarse woollen cloth, with a nap, usually on one side only".

Astrana no sólo parece desconocer el significado de la alusión cultural, sino que la traduce empleando un término ininteligible:

*FALSTAFF.— ¡Dejarme yo encasquetar **un gorro de frisa welche!***
(Astrana, 1961:1139).

En nuestra opinión, esta traducción es susceptible de varias críticas. En primer lugar, Astrana da a entender que Falstaff se ha dejado “encasquetar” el gorro, lo que no es exacto, ya que su exclamación es retórica en el original, y no alude a ningún hecho que haya sucedido en la obra. En segundo lugar, *gorro de frisa* no transmite las connotaciones del *coxcomb* original, que desaparecen en el más general *gorro*. Además, *frisa*, pese a ser traducción literal de *frieze* y emplearse en español con un significado similar⁵, es una solución que no permite deducir la asociación del tejido con Gales. Quizás por esto el traductor introdujo el término *welche*, que suponemos se refiere al adjetivo inglés *welsh*, pero cuya ortografía carece de sentido tanto en español como en inglés.

Valverde opta por una generalización al traducir, que no dejará lugar a dudas a los lectores sobre el significado de la exclamación de Falstaff:

*FALSTAFF: ¿Tendré que llevar **un gorro con cascabeles?***
(Valverde, 2003:152).

La alusión al *gorro con cascabeles* nos parece acertada por cuanto apunta inequívocamente a un bufón, lo que transmite la humillación que siente Falstaff en ese momento de la obra. No obstante, el traductor omite cualquier referencia al tejido del gorro y,

⁵ Según el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*, *frisa* es: “Tela ordinaria de lana, que sirve para forros y vestidos de las aldeanas”.

lo más importante, a su asociación con los galeses, lo que supone una reducción significativa de las connotaciones que tiene la alusión original.

Como hemos podido comprobar, este elemento cultural aparece traducido de muy distinta forma en las tres traducciones seleccionadas, lo que indudablemente condicionará la lectura, comprensión y apreciación de las palabras de Falstaff por parte de los lectores españoles. Aunque las interpretaciones de los traductores no son tan extremas como las de la cita de Borges con la que iniciábamos este trabajo, el cotejo entre varias versiones de una misma obra puede hacer que los lectores se cuestionen qué Shakespeare están leyendo, qué solución es la más exacta y si la lectura del original les permitiría obtener un conocimiento más preciso de los elementos culturales.

Sin embargo, la idea de que el texto original encierra la clave para la verdadera comprensión de una obra literaria sigue siendo tan errónea y común como el adagio italiano *traduttore, traditore*. El caso de los elementos culturales evidencia esta errónea creencia como pocos, ya que los lectores que en la actualidad leen los dramas de Shakespeare en el original, y cuya lengua nativa es el inglés, encuentran numerosos problemas para comprender las alusiones culturales que aparecen en ellos. Salvo que dispongan de una edición anotada, los lectores angloparlantes encontrarán incomprensibles referencias como la que hace Pandarus al final de *Troilus and Cressida*: “Some galled goose of Winchester would hiss” (5.11.53-54); la empleada por Hamlet: “[...] with the hobby horse, whose epitaph is ‘For O, for O, the hobby-horse is forgot’” (3.2.125-126) o la que menciona Gregory en *Romeo and Juliet*: “‘Tis well

thou art not fish; if thou hadst, thou hadst been poor John (1.1.27-28)". Este desconocimiento se debe a que las obras de Shakespeare reflejan aspectos de una cultura que no existe hoy en día. La cultura isabelina se desarrolló en un espacio geográfico concreto durante un periodo temporal concreto, pero desapareció con el paso del tiempo. Éste es el motivo por el que las referencias que de ella aparecen en los dramas shakespearianos son difíciles de entender por los lectores actuales, que ignoran el significado de muchos de los hábitos, costumbres, creencias, pautas de comportamiento y productos materiales e intelectuales propios de la cultura isabelina.

En nuestro trabajo, cuyo objeto de estudio son los elementos culturales, entendemos que éstos pertenecen a una realidad cultural que aparece reflejada y contenida en los textos literarios. Teóricos de la literatura como Aguiar e Silva han hecho notar en sus tratados la estrecha relación existente entre la literatura y la vida real:

Entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real, hay siempre vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica. [El lenguaje literario y la realidad que construye no suponen] una deformación del mundo real, pero sí [...] la creación de una realidad nueva, que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva (Aguiar e Silva, 1986:18).

En nuestra investigación consideramos que los elementos culturales pertenecen a la realidad que experimentan los individuos de una determinada cultura. La aparición de estos elementos en textos literarios apuntan a la realidad cultural en que se originó el texto, que también puede considerarse como producto material e intelectual de esa cultura. De esta forma, la comprensión de los

elementos culturales depende del conocimiento que el lector tenga de los aspectos culturales que rodean el texto, sin los que no podrá entender, y mucho menos traducir, una obra determinada.

En su faceta de lector, el traductor español de los dramas de Shakespeare se enfrenta a unos textos que pertenecen a una cultura distinta, distante y ajena a la suya. El conocimiento de esa cultura, de sus características y peculiaridades, es fundamental como paso previo a la comprensión del texto, e indispensable para acometer su traducción. Pero el traductor no sólo debe conocer el significado de los elementos culturales en su contexto original, sino que debe encontrar la técnica de traducción que mejor transmita su significado a los lectores españoles. La dificultad es doble, puesto que una comprensión deficitaria de la alusión cultural derivará inevitablemente en una traducción inexacta e incomprensible por los lectores; de la misma manera, una buena comprensión seguida de una solución traductológica poco acertada provocará, asimismo, una falta de comprensión por parte del público lector.

Nuestro objetivo principal en el trabajo que aquí presentamos es el de estudiar el significado de los elementos culturales de las obras de Shakespeare para, posteriormente, determinar en qué medida las técnicas de traducción empleadas por Guillermo Macpherson, Luis Astrana y José M^a Valverde al traducirlos pueden propiciar el conocimiento de la cultura isabelina por parte de los lectores españoles. Con este fin, hemos estructurado nuestra investigación tal y como a continuación pasamos a explicar.

En el primer capítulo de nuestro estudio, *Las traducciones de Shakespeare en España*, damos cuenta del proceso de búsqueda, revisión y recopilación de traducciones shakespearianas realizado

como paso previo a nuestra investigación sobre elementos culturales. Junto con la exposición de las razones que nos han llevado a actualizar del patrimonio traductológico shakespeariano en España, nos referimos a los criterios de selección establecidos y a los resultados obtenidos. Debido a que éstos conforman un corpus de más de 500 referencias a traducciones, decidimos diseñar una base de datos que permitiera organizar toda la información de manera rigurosa y que posibilitara un acceso rápido y preciso a los registros traductológicos. Con este fin creamos *SH·ES·TRA* (*SH*akespeare en *ES*paña en *TRA*ducción), una base de datos en soporte informático que adjuntamos en CD-ROM con la tesis y cuyo funcionamiento describimos brevemente en el capítulo 1. A lo largo de éste realizamos, asimismo, un recorrido histórico que engloba las traducciones y los traductores que por su especial relevancia, dejaron una impronta indeleble en la historia de la recepción shakespeariana en España. Esta perspectiva histórica nos parece muy necesaria, ya que nos permite establecer los antecedentes y el marco contextual en el que se engloba nuestro estudio de los elementos culturales.

En el capítulo 2, *La cultura y los elementos culturales*, realizamos un análisis y un comentario de las diversas definiciones que sobre el concepto de cultura y de elementos culturales se han realizado tradicionalmente. Consideramos fundamental llevar a cabo este recorrido conceptual puesto que, como veremos en este capítulo, la indeterminación en el concepto de cultura y de elementos culturales ha lastrado de ambigüedad los estudios que sobre ellos se han realizado. Como hemos adelantado, nuestra argumentación fundamental se basa en la existencia de los

elementos culturales como una realidad del ámbito cultural en la que se enmarcan los textos literarios, no pudiéndose entender éstos sin comprender los aspectos de la cultura en la que se han originado. De esta manera, la existencia de los elementos culturales es previa a su aparición en los textos literarios y, por consiguiente, independiente del proceso traductológico al que éstos se vean sometidos con el transcurso del tiempo. Insistimos especialmente en esta idea puesto que la mayoría, si no la totalidad, de los estudios de elementos culturales han vinculado su existencia a los problemas de traducción que originan, articulando la dificultad traductológica como característica definitoria de éstos. Como argumentaremos a lo largo del capítulo 2, los elementos culturales tienen entidad propia en tanto se refieren a actos culturales cargados de significado para los miembros de una cultura concreta, y si bien su aparición en determinados textos puede suponer en ocasiones un problema en la traducción, éste no puede establecerse como rasgo inherente de ellos. Una vez realizada esta argumentación, proponemos nuestra propia definición de cultura y de elementos culturales, que emplearemos para realizar el análisis traductológico del capítulo 3.

Este capítulo, titulado *Estudio contrastivo*, puede considerarse el núcleo central de nuestro trabajo. Supone la aplicación práctica de los conceptos que hemos definido en las obras de Shakespeare, y en las traducciones que de éstas se han realizado. Comenzamos el capítulo planteando los objetivos que esperamos conseguir mediante nuestro análisis y explicando los criterios que han regido nuestra selección de contenidos. A continuación, comentamos el proceso de recogida de datos, ilustrando la categorización que

hemos realizado de los elementos culturales y detallando la técnica de análisis que hemos empleado para comentarlos. Finalmente, realizamos el estudio contrastivo propiamente dicho en el que, como hemos adelantado al comienzo de esta introducción, analizamos el significado del elemento cultural en su contexto original, pasando a continuación al análisis de las técnicas de traducción empleadas para traducirlo al español.

El rigor y la exhaustividad con que empleamos nuestra técnica de análisis puede hacer que el estudio que aquí presentamos resulte un tanto repetitivo, pero haremos notar que la aplicación de esta técnica se hace imprescindible para poder evaluar con eficacia las soluciones traductológicas de los elementos culturales seleccionados. Asimismo, nos gustaría hacer notar que las soluciones de los traductores son a veces tan evidentes que el comentario crítico de éstas puede parecer reducido en comparación con el análisis del elemento original. Si dedicamos mayor espacio y atención a éste es porque el estudio de su significado constituye uno de los objetivos principales de nuestro trabajo.

Quisiéramos también resaltar que el juicio que emitimos sobre las técnicas de traducción empleadas por los traductores no lo hacemos de manera absoluta, pues no consideramos que unas sean más acertadas que otras por sí mismas. Si en nuestro estudio realizamos un juicio crítico de la aplicación de determinadas técnicas de traducción, así como de los resultados traductológicos obtenidos, lo hacemos atendiendo al objetivo fundamental de nuestra investigación, que es el de determinar hasta qué punto las traducciones seleccionadas pueden propiciar el conocimiento de la cultura y de la sociedad isabelinas por parte de los lectores

españoles. Este criterio sí nos permite valorar la mayor o menor aceptabilidad de las técnicas de traducción y sus resultados que, como podremos comprobar, varían ostensiblemente de un traductor a otro.

Por último nos gustaría recordar que, a pesar de la exhaustividad del análisis traductológico realizado, nuestra investigación se enmarca en el ámbito literario, ya que su finalidad es estudiar cómo se ha producido la recepción de las obras de Shakespeare en España a través de las traducciones. Por ello, consideramos que nuestro estudio tiene una doble naturaleza puesto que, si bien nos centramos en aspectos técnicos de la traducción de las obras de Shakespeare, no olvidamos que éstas son en realidad literatura traducida, y que como tal han ejercido su influencia en los lectores españoles.

En el capítulo 4, *Conclusiones generales*, establecemos la valoración que hemos obtenido de nuestro análisis traductológico, y abordamos cuestiones como la sistematicidad de los traductores al aplicar ciertas técnicas de traducción, la variación en el uso de estas técnicas de un traductor a otro y las consecuencias que ésta puede tener para los lectores de las obras de Shakespeare.

CAPÍTULO 1

LAS TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE EN ESPAÑA

1. ESTADO ACTUAL DE LAS TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE EN ESPAÑA: LA BASE DE DATOS SH·ES·TRA

Un trabajo que se centra en el estudio de las traducciones shakespearianas en España se enfrenta a una serie de problemas, entre los que cabe destacar la ausencia de un trabajo completo y actualizado que reúna datos tan imprescindibles como el número de traducciones realizadas, los años en que éstas han sido publicadas y los traductores que las han llevado a cabo.

Como nuestro trabajo aspira a ser una contribución al estudio de la recepción de las obras de Shakespeare en España a través de las traducciones, decidimos que el paso previo a la investigación sobre elementos culturales debía ser, ineludiblemente, la realización de una búsqueda exhaustiva de todas las traducciones que se han hecho de la obra shakespeariana en España. De esta forma, ampliaríamos y actualizaríamos los estudios existentes y corregiríamos, en su caso, los posibles errores que en ellos pudieran haberse deslizado.

Esta búsqueda y actualización de traducciones se hacía más urgente, si cabe, por cuanto los escasos trabajos sobre traducciones de Shakespeare datan de comienzos del siglo XX y carecen del rigor científico que se exigiría en la actualidad a trabajos similares. Así, pese a constituir una valiosa aportación al estudio de la recepción del dramaturgo inglés, los trabajos de Eduardo Juliá *Shakespeare en España* (1918), Ricardo Ruppert y Ujaravi *Shakespeare en España* (1920) y Alfonso Par, *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare* (1930), *Shakespeare en la literatura española* (1935) y *Representaciones shakespearianas en España* (1936) muestran una heterogeneidad de criterios que, en

ocasiones, parecen ofrecer más un conjunto de anécdotas literarias que una recopilación rigurosa de las traducciones de Shakespeare en España.

Los estudios temporalmente más cercanos al nuestro presentan, asimismo, una serie de inconvenientes. La “Bibliografía de traducciones españolas de las obras de William Shakespeare (1930-1977)”, publicada en 1979 por Rosa María Martínez Ascaso y Aránzazu Usandizaga Sainz, se ciñe a un periodo de tiempo muy concreto, y adopta una serie de criterios de selección de obras que consideramos discutibles. La investigación más extensa *Bibliografía shakespeariana en España: Crítica y traducción*, publicada en 1983 por Ángeles Serrano Ripoll, presenta unos errores que ya aparecían en las fuentes bibliográficas anteriores. Como este estudio concluye en el momento de la publicación del libro, las traducciones aparecidas durante las últimas décadas del siglo XX y el principio del siglo XXI no estaban recogidas en ningún trabajo.

Por todo ello, se hacía necesario realizar un proceso de búsqueda y recopilación que nos permitiera determinar el total de las traducciones shakespearianas realizadas en España, las características peculiares de algunas de ellas, su año de publicación y el nombre de los traductores.

Con este fin, establecimos los siguientes criterios:

1. *Las traducciones tenían que haber sido realizadas en español.* Aunque las obras shakespearianas han sido traducidas a otras lenguas oficiales del territorio español, como lo son el gallego, el vasco y, sobre todo, el catalán, en nuestro estudio decidimos

ceñirnos a aquellas versiones que habían sido realizadas al castellano⁶.

2. *El idioma de los originales no tenía que ser necesariamente el inglés.* Debido a que durante más de un siglo las obras de Shakespeare se tradujeron de versiones francesas, tuvimos en cuenta aquellas traducciones que no se realizaron de los originales ingleses al formar una parte indispensable de la recepción shakespeariana en España.

3. *Las traducciones tenían que haber sido publicadas.* En nuestra búsqueda no consideramos manuscritos que no han sido publicados hasta la fecha, como los de Antonio Saviñón, que tradujo *Hamlet* y *Macbeth* a comienzos del siglo XIX, como tampoco trabajos en prensa.

4. *El lugar de publicación de las traducciones tenía que ser España.* Así pues, no contamos con traducciones realizadas al español pero publicadas en países como Inglaterra, Francia o los países sudamericanos⁷.

5. *El periodo de tiempo tenía que ser el más extenso posible.*

Por lo tanto, decidimos comenzar nuestra búsqueda en 1772, año en el que se escribió la primera versión de una obra de

⁶ Confiamos en que este trabajo anime a la realización de investigaciones similares que tengan como objetivo recuperar y actualizar el patrimonio traductológico de Shakespeare en las otras lenguas de España.

⁷ A pesar de esto, en el recorrido histórico que realizamos en el primer capítulo de nuestra tesis sobre las traducciones shakespearianas en España, aludimos a algunas versiones que, pese a haber aparecido en el extranjero, tuvieron especial relevancia en el momento de su publicación, como los extractos traducidos por José M^a Blanco-White y publicados en Londres. Al igual que hemos hecho constar anteriormente, esperamos que esta investigación propicie la realización de futuros trabajos que reúnan las traducciones de Shakespeare realizadas al castellano en otros países de habla española.

ascendencia shakespeariana, *Hamleto, Rey de Dinamarca*, y concluir en 2004, fecha de publicación de la traducción más reciente de una obra del dramaturgo inglés, *Medida por medida*.

6. *Las traducciones no tenían que ser necesariamente completas.* De esta forma, consideramos las traducciones de fragmentos de la obra de Shakespeare, ya que su aparición, sobre todo durante el siglo XIX, tuvo gran importancia en el curso de la recepción shakespeariana en España.

Una vez definidos los criterios de búsqueda y de selección, cotejamos la información contenida en estudios previos y la contrastamos con fuentes originales e informáticas hasta obtener un corpus con más de 500 referencias a traducciones de Shakespeare en España.

Para poder acceder a esta información, diseñamos *SH·ES·TRA*, una base de datos que permite realizar una consulta rápida y precisa sobre cualquiera de las traducciones recopiladas en nuestra investigación. Esta base de datos permite opciones de búsqueda en cuatro campos distintos: **TRADUCTOR**, **OBRA**, **AÑO** y **TÍTULO ORIGINAL**. Las consultas pueden combinarse simultáneamente, pero deben realizarse teniendo en cuenta que el programa es sensible a la acentuación de las palabras. En la siguiente figura, se muestra la interfaz de acceso al programa:

Microsoft Access - [Formulario_Principal : Formulario]

Archivo Edición Ver Insertar Formato Registros Herramientas Ventana ?

Verdana 16

TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE ESPAÑA

SH-ES-TRA

LAURA CAMPILLO ARNAIZ

TRADUCTOR:

OBRA:

AÑO:

TÍTULO ORIGINAL:

Buscar

Nota: La búsqueda es sensible a la acentuación de las palabras

Registros: 1 de 1

Figura 1. Interfaz de acceso a SH-ES-TRA

Una vez introducidos los parámetros de búsqueda, podremos visualizar los resultados de la siguiente manera:

Microsoft Access - [Consulta_Por_Años]

Archivo Edición Ver Insertar Formato Registros Herramientas Ventana ?

Verdana 12

OBRA

Hamleto, rey de Dinamarca

TRADUCTOR(A)(ES)

Ramón de la Cruz

AÑO(S)

1772

TÍTULO ORIGINAL

Hamlet

OBSERVACIONES

Traducida de la versión francesa de Ducis de 1769

SALIR

Registros: 1 de 40 (Filtrado)

Figura 2. Interfaz de resultados de SH-ES-TRA

La navegación mediante los iconos de flechas permite avanzar o retroceder cronológicamente en los registros de traducciones, cuyo total aparece en el contador que se encuentra en la parte inferior izquierda de la pantalla⁸.

Pese a su manifiesta utilidad, el diseño de la base de datos sólo permite realizar consultas concretas, y no muestra la totalidad de registros que la componen. Con el fin de ofrecer una perspectiva global de toda la información recopilada en *SH·ES·TRA*, hemos confeccionado un anexo especial (Anexo I), que puede consultarse al final de la tesis, y del que a continuación ofrecemos un ejemplo:

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TÍTULO ORIGINAL
Ramón de la Cruz?	<i>Hamleto, rey de Dinamarca</i>	1772	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1769	<i>Hamlet</i>
Leandro Fernández de Moratín (Inarco Celenio)	<i>Hamlet</i>	1798	Traducida del inglés	<i>Hamlet</i>
Teodoro de la Calle	<i>Otelo, o El moro de Venecia</i>	1802	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1792	<i>Othello</i>
Teodoro de la Calle	<i>Macbeth</i>	1803	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1784	<i>Macbeth</i>

Tabla 1. Muestra del Anexo I
Traducciones de Shakespeare en España (1772-2004)

⁸ La inclusión de la opción de búsqueda por TÍTULO ORIGINAL se hizo imprescindible en *SH·ES·TRA* habida cuenta de la diversidad de traducciones que se han realizado de los títulos de las obras originales. Esta variedad de títulos traducidos podría generar un resultado inexacto de realizarse la consulta únicamente en el campo OBRA. En el caso de introducir la consulta "Hamlet" en ese campo obtendríamos 35 resultados, mientras que si la realizáramos en el campo TÍTULO ORIGINAL, obtendríamos 40 resultados. Por lo tanto, en lo que concierne al título de las traducciones, es preferible que éste se busque mediante el título de la obra original.

Este anexo permite comprobar la evolución de las traducciones de Shakespeare en España, y consta de los mismos registros y categorías de los que está compuesta la base de datos.

Analizar con todo detalle las más de 500 traducciones que aparecen consignadas en *SH·ES·TRA* habría resultado una tarea ingente, merecedora de un estudio único y exclusivo que esperamos se lleve a cabo en un futuro cercano. Por lo tanto, una vez diseñada esta base de datos, cuya realización constituye la consecución del primero de los objetivos de nuestra investigación, pasamos a realizar un recorrido histórico por las versiones, representaciones, éxitos y fracasos que han marcado la presencia de Shakespeare en España. En este recorrido, nos centramos en aquellos traductores y traducciones cuyo impacto en el curso de la recepción shakespeariana ha sido especialmente relevante, bien por su innovación en el enfoque traductológico o por la repercusión que tuvieron en la realización de traducciones posteriores.

2. LAS TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE EN EL SIGLO XVIII: RAMÓN DE LA CRUZ Y LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

La primera traducción de una obra de ascendencia shakespeariana de la que se tiene noticia en España es *Hamleto, rey de Dinamarca* (1772). Su autoría ha sido tradicionalmente atribuida a Ramón de la Cruz, famoso sainetista que al parecer tradujo la versión neoclásica homónima que Jean-Francois Ducis había realizado en 1769. Tal y como expone Francisco Lafarga en “Ramón de la Cruz y el teatro europeo”: “Cruz fue un dramaturgo de su tiempo abierto hacia el teatro extranjero” (Lafarga, 1994:13). Este

hecho lo llevó a compaginar su labor de sainetista con la traducción y adaptación de piezas extranjeras a la escena española, entre las que se cuentan obras del teatro francés de autores como Voltaire, Beumarchais, Molière, Legrand y Carmontelle entre otros. No resulta sorprendente, pues, que de la Cruz pudiera haber adaptado la versión neoclásica de *Hamlet* a la escena española.

Hamleto se representó en octubre de 1772 en el teatro del Príncipe de Madrid, un teatro donde de la Cruz era muy querido (Ruppert y Ujaravi, 1920:17). Las cinco representaciones que se realizaron de la obra en Madrid hicieron que autores como Alfonso Par juzgaran escaso su éxito y atribuyeran su “breve” permanencia en cartel a una mala acogida del público. Tal y como el autor expone en *Representaciones shakespearianas en España*:

[...] los actores eran buenos, mas la obra fracasó lastimosamente. Nadie volvió a acordarse de llevar a Shakespeare a las tablas (a pesar de la traducción que de la misma tragedia publicó Moratín en 1798) hasta principios del siglo siguiente (Par, 1936:26).

En un intento por encontrar un motivo que explicara el supuesto fracaso del *Hamleto*, Par culpó al traductor de haber realizado una tarea “mediocre” con el texto de Ducis, si bien alabó sus esfuerzos por: “[...] salirse del empalagoso convencionalismo neoclásico de la *tragedia urbana* para darle el carácter más vivo e interesante de tragedia de *enredo y situación*” (Par, 1935:87).

Las opiniones de Alfonso Par, consideradas durante mucho tiempo como válidas, deben ser matizadas, no obstante, a la luz de estudios como el de René Andioc. En su *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, el autor aporta datos de las obras estrenadas en Madrid a lo largo del siglo XVIII, y hace referencia tanto a los

días que se mantuvieron en cartel como a la recaudación que obtuvieron. Un análisis comparativo de las piezas pronto nos hace percibir que el número de días en cartel no es un indicador fiable de su éxito o fracaso, y que: “el único testimonio realmente fidedigno [...] es el de las entradas, es decir, el de la reacción espontánea e inmediata del espectador” (Andioc, 1976:348). Así, el *Don Juan de Espina en Milán* de Cañizares obtenía 4.841 reales en trece días, mientras que *El montañés en la corte y músico por amor*, del mismo autor, llegaba a los 5.260 reales en seis días. De forma similar, la *Cecilia* de Comella permanece en cartel diez días y recauda 3.625 reales, mientras que, con sólo seis días de representación, la tercera parte de *El mágico de Salerno* obtiene 4.973 reales (Andioc, 1976:38-41). Por lo tanto, las cinco representaciones del *Hamleto* no pueden considerarse un fracaso sin conocer la cuantía a la que ascendió su recaudación. Este es un dato del que no tenemos constancia, por lo que consideramos que la opinión de Alfonso Par debe tomarse con reservas, ya que sus elementos de juicio eran ciertamente insuficientes.

José Cadalso, crítico del siglo XVIII cuyas alusiones a Shakespeare constituyen una de las primeras muestras de crítica shakespeariana en España, se hizo eco de la representación del *Hamleto* en *Los eruditos a la violeta* en los siguientes términos:

Quiere decir *Hamleto* un rey de Dinamarca: a este pobre le sucedió yo no sé qué cosa, que de todo se asustaba. De sus sustos se formó una tragedia en Inglaterra; ésta parió otra francesa, y la francesa abortó una española: miren V.ms. qué mezcla. La tal tragedia es famosa, en ella hay fantasmas y muertos, como en el *Convidado de Piedra*, pero en ésta es pecado que salgan tales espectros, y en las extranjeras no, como si no tuviésemos nosotros las mismas facultades que los franceses, los italianos y los ingleses para sacar a

los muertos de sus sepulcros, y aun de los infiernos...⁹ (Cadalso, 1772:40).

El texto de Cadalso, que presenta una manifiesta ambigüedad e ironía, no permite establecer con certeza cuál era la opinión de este autor sobre Shakespeare, aunque creemos que su intención no era tanto la de criticar al dramaturgo inglés como al adaptador neoclásico Ducis y su a posterior refundidor español.

La segunda traducción de una obra shakespeariana que apareció durante el siglo XVIII en España fue el *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín, que el dramaturgo publicó en 1798 bajo el pseudónimo de Inarco Celenio. La traducción recibió una feroz crítica del literato Cristóbal Cladera a comienzos del siglo XIX, quien, en *Exámen de la tragedia intitulada Hamlet* (1800), acusó a Moratín de plagiar a varios escritores ingleses y le reprochó diversas decisiones que había adoptado al realizar la versión castellana. Los mordaces comentarios de Cladera fueron desautorizados, sin embargo, por Alfonso Par en su obra *Shakespeare en la literatura española*, en la que aporta una crítica menos apasionada de la traducción y alaba al traductor de la siguiente manera:

Ante Shakespeare procedió Moratín como casi nadie hasta entonces en el continente: estudió bien el inglés y tradujo el *Hamlet* de veras. [...] Son sus méritos ser hecha de buena fe, guardar respeto al original y estar escrita en buen castellano; son sus defectos resolver frases concretas por expresiones parafrásticas y aguar las fuertes tintas del original (Par, 1935:112-113).

⁹ La ortografía de las citas de los autores de los siglos XVIII al XIX ha sido adaptada a la actual a lo largo de toda la tesis.

La traducción de Moratín tiene el incuestionable mérito de haber sido la primera en realizarse a partir del original inglés. Este hecho, junto con la reputación de su autor, pudo contribuir a establecer el texto moratiniano como modelo de referencia para algunos de los traductores que vertieron *Hamlet* en años posteriores¹⁰. A pesar de la influencia histórica de la traducción moratiniana, haremos notar que no hay constancia de que ésta fuera llevada a escena. En palabras del crítico Daniel López: “Sabido es que el *Hamlet*, de Moratín, no se representó nunca, ni con tal intención lo tradujo el autor de *El sí de las niñas*” (López, 1883:11). La cuestión de si Moratín tradujo *Hamlet* para ser representado no puede establecerse con claridad, pero lo cierto es que no tenemos constancia de que su texto no se usara en el teatro, ni en los años posteriores a su publicación, ni después de la Década Ominosa (1823-1833), ni durante los siglos XIX y XX. Por eso resulta llamativo que su traducción fuera empleada recientemente en una representación teatral, estrenada bajo la dirección de Eduardo Vasco en el “XXVII Festival Internacional de teatro Clásico” celebrado en Almagro en julio de 2004. En nuestra opinión, la decisión de emplear la versión moratiniana de *Hamlet* en un montaje actual puede considerarse tanto como un intento de reivindicar la traducción de un clásico español como una extravagancia tras dos siglos de traducciones shakespearianas en España.

¹⁰ De entre los traductores que tomaron el texto de Moratín como original para realizar una versión propia se cuenta el *Hamlet* de Pablo Avelilla (1856).

3. LAS TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE EN EL SIGLO XIX

El cambio de siglo supuso un cambio significativo en cuanto a la traducción, la publicación y el estreno de las obras shakespearianas. Aprovechando el éxito de que habían gozado las versiones de Le Tourneur, Ducis y Delavigne en Francia, diversos autores españoles comenzaron a traducir las adaptaciones francesas al castellano, algunas de las cuales disfrutaron de un éxito notable. Estrenadas en su mayoría en los teatros de Madrid y Barcelona por los actores más famosos del momento, estas refundiciones de ascendencia shakespeariana constituyeron la principal fuente de conocimiento que los espectadores tuvieron del dramaturgo inglés hasta casi la mitad del siglo XIX, pues las traducciones de algunas escenas shakespearianas realizadas directamente del inglés por literatos exiliados no tuvieron la difusión de las representaciones escénicas. Mención aparte merece la traducción que José García de Villalta realizó en 1838 de *Macbeth*. Estrenada ese mismo año bajo los mejores auspicios, esta versión, la segunda en realizarse del original inglés tras el *Hamlet* de Moratín, fue un verdadero fracaso. En apartados sucesivos daremos cuenta de los motivos por los que esta obra fue: “[...] acogida la primera noche con una silba de que apenas hay memoria en los fastos teatrales de aquel tiempo [...]” (López, 1883:59).

La segunda mitad del siglo XIX fue testigo de una auténtica revolución traductológica. Ésta fue auspiciada, en parte, por las representaciones italianas que de Shakespeare realizaron diversas compañías italianas en España, así como por el movimiento editorial que la agitación política había suscitado entre los años

1868 y 1874 (Par, 1935:19). La década de los setenta fue testigo del primer intento sistemático por traducir las obras de Shakespeare del inglés, intento que debemos a dos traductores de origen anglosajón, Jaime Clark y Guillermo Macpherson. Aunque no tradujeron las obras completas de Shakespeare, estos dos traductores pusieron a disposición del público español un total de veinticinco dramas shakespearianos, que alcanzaron un notable éxito a finales del siglo XIX. Las traducciones de Clark y Macpherson supusieron un verdadero punto de inflexión en la historia de Shakespeare en España y contribuyeron, junto con la influencia crítica de finales de siglo y las traducciones realizadas por el Marqués de Dos Hermanas, Menéndez y Pelayo y José Arnaldo Márquez, a establecer definitivamente al dramaturgo inglés como referencia obligada del teatro universal.

3.1. De Teodoro de la Calle a Manuel García Villalta

Las primeras traducciones shakespearianas que aparecieron a comienzos del siglo XIX se deben a Teodoro de la Calle. Este traductor adaptó las versiones francesas que Jean-François Ducis había hecho de *Othello* (1792) y de *Macbeth* (1784), y ambas fueron estrenadas con apenas un año de diferencia, en 1802 la primera y 1803 la segunda. La acogida de estos dos dramas no pudo ser más desigual pues, mientras que la refundición de *Ohtello* disfrutó de un éxito notable, siendo repuesta en numerosas

ocasiones durante ése año y los sucesivos¹¹, la de *Macbeth* sólo se representó en cuatro ocasiones el año de su estreno. Peor suerte corrió la posterior adaptación que sobre esa misma obra hizo Manuel García Suelto, ya que su *Macbé o los remordimientos* sólo logró una única representación la noche del 31 de mayo de 1812¹². La anterior adaptación que García Suelto realizó de *Julia y Romeo* en 1803 tampoco gozó de mucho éxito, como tampoco lo hizo el *Romeo y Julieta* de Dionisio Solís en 1817.

A esta serie de versiones adaptadas del francés, cuyo éxito fue más que irregular, hay que sumarle algunos intentos por traducir a Shakespeare directamente del original. El primero de ellos se debió al poeta sevillano José M^a Blanco-White, que había abandonado España en 1810 tras su desencanto con la política que el gobierno provisional de la Junta estableció tras la insurrección contra Fernando VII. Asentado en Inglaterra, Blanco perfeccionó sus conocimientos del inglés y tradujo extractos de las obras de Shakespeare con bastante acierto. Entre éstos se encuentran fragmentos de *Hamlet* y de *Ricardo II*¹³, que aparecieron en 1823 en la revista que el propio Blanco editaba, *Variedades o Mensajero de Londres*. Estas traducciones, junto con las que realizaron otros literatos como José Joaquín de Mora, José Somoza y Juan Mañé y

¹¹ La representación de *Otelo*, que contó con Isidoro Máiquez en el papel principal, estuvo en cartel durante los años 1802, 1803, 1804, 1806, 1808, 1812, 1813, 1814, 1816 y 1818.

¹² Aunque fue representada en 1812, la tragedia sólo apareció publicada seis años después, en 1818.

¹³ Blanco-White tradujo, de *Hamlet*, fragmentos de la escena primera del acto segundo y de la escena primera del acto tercero; y de *Ricardo II*, un fragmento de la escena tercera del acto primero.

Flaquer¹⁴, apenas si ejercieron influencia alguna en los adaptadores españoles, que continuaron refundiendo las versiones francesas con diverso éxito. El *Hamlet* de Carnerero fue aprobado para su representación en 1825, pero no hay constancia de que la obra fuera puesta en escena. Las representaciones de *Shakespeare enamorado* (1828)¹⁵ y de *Los hijos de Eduardo* (1835) fueron acogidas con mayor agrado por el público español, sobre todo ésta última, cuya traducción por Manuel Bretón de los Herreros serviría de inspiración para posteriores adaptaciones.

En 1838, sin embargo, se produjo un acontecimiento que tendría un hondo calado en la historia de Shakespeare en España. Cuarenta años después de la primera traducción realizada del original inglés por Moratín, José García de Villalta tradujo una obra shakespeariana sin mediación de las traducciones francesas. Ésta fue *Macbeth* que, a diferencia de la traducción moratiniana, fue estrenada en el teatro del Príncipe de Madrid.

Villalta había pasado diez años como emigrado en Inglaterra, y regresó a España, junto con muchos otros exiliados, tras la Década Ominosa. El tiempo pasado en el extranjero le permitió adquirir un buen conocimiento del inglés, y fue en ese idioma en el

¹⁴ La mayor parte de estas traducciones fueron publicadas en Londres o París, donde sus autores se habían exiliado a consecuencia de la situación política en España. Mora publicó en Londres una "Imitación de una escena de Shakespeare" (1825), que es en realidad una traducción libre del comienzo de *As You Like It*. Mañé y Flaquer publicó la escena primera del acto cuarto de *El rey Juan* en el Diario de Barcelona de 1849, y José Somoza publicó en Madrid *El perdonavidas o El capitán Juan Falstaff* (1832), compuesto de fragmentos de *Enrique IV*, tomados de la escena cuarta del acto segundo, la escena tercera del acto tercero y la escena cuarta del acto quinto.

¹⁵ La presencia de Shakespeare como personaje en la escena española ha sido estudiada por Keith Gregor en "Shakespeare as a Character on the Spanish Stage: A Metaphysics of Bardic Presence" (2003).

que escribió su primera novela, que posteriormente tradujo y publicó con el título de *El golpe en vago* en 1835 (López, 1883:11). Villalta realizó diversos artículos patrióticos y políticos para la revista *El labriego*, y un año después de su traducción shakespeariana publicó el drama histórico *El astrólogo de Valladolid* (1839).

Según afirmaba Daniel López en su artículo *Shakespeare en España*:

[...] Villalta era, no sólo versificador habilísimo, sino buen poeta, y si bien algún que otro verso duro se encuentra en sus poesías, la rotunda sonoridad de estrofas llenas de brío y entusiasmo compensa ampliamente, y aún hace olvidar, aquellos defectos (López 1883:11).

A juicio de Par, su traducción del drama fue realizada con “buena fe literaria” y a favor del traductor el crítico comenta que: “[...] entendía e interpretaba acertadamente la difícil fraseología del dramaturgo [inglés]” (Par, 1936:165).

El estreno del *Macbeth* de Villalta estuvo precedido de extensos preparativos, entre los que cabe destacar reiterados anuncios en los periódicos *Abenamar* y *el estudiante*, *El panorama* y el *Diario de Madrid*; la composición musical del maestro Basilio Basili, y los numerosos ensayos realizados por la compañía. Ésta contó con varios de los mejores actores del momento para interpretar los principales papeles: Julián Romea como Macbeth, José García Luna como Macduff y Matilde Díez como Lady Macbeth. No se escatimaron medios y, a pesar de la expectación que se había suscitado, la representación fue un rotundo fracaso. Los espectadores silbaron la obra de tal forma que ésta sólo estuvo tres días más en cartel, haciendo que la traducción de Villalta

cayera en el olvido y desanimando a otras compañías teatrales a llevar al “verdadero Shakespeare” a escena.

Diversos autores han sugerido una serie de causas que apuntan los motivos por los que esta obra fracasó tan estrepitosamente, siendo éstos tan reveladores como contradictorios.

En un artículo aparecido en el *Correo Nacional* en diciembre de 1838, el escritor y crítico Enrique Gil y Carrasco arremetía contra un público lleno de prejuicios y falta de ilustración que no comprendió la obra y que se arrogó el derecho a silbarla sólo porque había pagado dos pesetas por la entrada (Gil y Carrasco citado en Par, 1936:169). Esta es una opinión con la que también se mostró de acuerdo Daniel López, quien achacó a la escasa cultura del público el fiasco de la representación (López, 1883:59). En su artículo sobre la presencia de Shakespeare en España, López muestra un particular empeño por defender la traducción de Villalta, que considera “admirable” y “muy superior a cuantas traducciones se publicaron posteriormente” (López, 1883:74). El crítico alude asimismo a un artículo aparecido en *El Abenamar y el estudiante* tres días después de la representación, en el que:

[...] se disculpaba al traductor diciendo sencillamente que el Sr. Villalta debía estar tranquilo en cuanto al mérito de su malhadado trabajo, pues el público, al protestar de modo tan violento durante la representación, había silbado únicamente a aquel *célebre Shakespeare*, como decían los anuncios de la función, cuyo nombre aparecía por primera vez en los carteles sirviendo como de escudo y defensa a su obra (López, 1883:74).

En opinión de López, la última y definitiva muestra del indudable mérito de la traducción consiste en la nota que los editores de la revista literaria *El pensamiento* insertaron al publicar

el primer acto de *Otelo*, que Villalta tradujo algunos años después de *Macbeth* (1841-1842?). Entre los redactores de la revista se encontraban José de Espronceda, Gabriel García Tassara y Miguel de los Santos, a cuyo juicio el comentador apela para que los lectores saquen sus propias conclusiones sobre el valor de los textos de Villalta:

Con satisfacción presentamos al público la siguiente muestra de la importante versión del *Otelo* de Shakespeare, en que actualmente se ocupa D. José García de Villalta, cuya traducción del *Macbeth*, en verso castellano, es uno de los mejores monumentos de nuestra literatura contemporánea. (Editorial de *El pensamiento* citado en López, 1883:74)

Estas opiniones contrastan notablemente con el juicio que sobre la traducción de Villalta expresó Alfonso Par pues, según el crítico catalán, el traductor tradujo con acierto la parte en prosa de la obra, pero tradujo mal la parte en verso pese a haberla entendido correctamente. Par lamenta que Villalta empleara una variedad de versos tan extensa como desconcertante: “desde los de cuatro sílabas (muy bien asignados a las brujas) hasta los de dieciséis (que prodiga mucho, con un efecto pesado y desagradable)”. Quizás lo más censurable de esta traducción fuera su exagerada consonancia y sus explicaciones redundantes, con las que “[...] se le perdió el alma de la obra” (Par, 1936:166-167). En nuestra opinión, pese a las manifiestas amplificaciones del texto y la presencia continua de una rima que puede resultar irritante a oídos del público, creemos que sería irresponsable achacar el fracaso de la obra única y exclusivamente a la traducción de Villalta. Par aludió a otros factores que, como la mala actuación de los actores, pudieron hacer fracasar la obra:

[...] el texto, malo; Julián Romea, desplazado en toda la obra, en especial en los momentos trágicos; Matilde Díez, absolutamente fuera de su papel; José García Luna, sin comprender el de Macduff; los demás, mal; las coristas brujas, desafinando, y la orquesta, desconcertada. ¿Es extraño que el público, que en verdad tampoco estaba preparado, silbara la obra? (Par, 1936:171).

Consideramos que estos factores pudieron haber condicionado la recepción de los espectadores, pero no creemos que fueran por sí suficientes para determinar un fracaso tan rotundo. A nuestro juicio, el estudio que mejor ha sabido contextualizar la malograda tragedia en el ámbito de las representaciones shakespearianas en España es “Románticos españoles y tragedia inglesa: El fracaso del *Macbeth* de José García de Villalta” (2002). En este trabajo, Clara Calvo pone de manifiesto las distintas concepciones que sobre el romanticismo se superponían en España a finales de la década de 1830, siendo la más relevante de ellas el rechazo a los elementos góticos e inverosímiles que, como las brujas, espectros y asesinatos, abundan en la tragedia inglesa. Tal y como la autora expone:

[...] el intento de introducir en 1838 una de las obras más románticas de Shakespeare en la escena madrileña no fracasó por ser una obra que el público encontrase revolucionaria en exceso, sino que [...] el público la silbó al considerarla una obra trasnochada (Calvo, 2002:65).

En efecto, para unos espectadores “hastiado[s] de horrores”, los que acontecen en *Macbeth* ya no despertaban su terror, sino su hilaridad. Tal y como exponía uno de los críticos del periódico *El Alba*:

[el público] [...] está ya saciado de la sangre, y si ayer excitaban su entusiasmo los mayores horrores, hoy ya prorrumpe en risa y

silbidos tan sólo al ver brillar la hoja de un puñal. A nuestro entender, el *Macbeth* acaba por desacreditar los dramas románticos (Anónimo, citado en Calvo, 2002:67).

Así pues, estamos de acuerdo con la autora de este artículo en que los hechos, que contribuyeron negativamente a la recepción y crítica de esta obra en España, fueron la tardía fecha de representación y el debate contemporáneo sobre si era posible adaptar autores extranjeros a la cultura española.

3.2. De Francisco José Orellana a Francisco Nacente

Tras el fracaso de *Macbeth* en 1838, pocas fueron las traducciones que se realizaron de los originales shakespearianos. Las adaptaciones de obras francesas continuaron predominando en la escena española, y con más motivo si cabe tras el fiasco de Villalta. De entre los dramas que más éxito tuvieron hacia el final de la primera mitad del siglo XIX hay que destacar *Richard III*, cuya popularidad se ve reflejada en las tres versiones que de ella se realizaron en tres años consecutivos¹⁶. Aun así, durante este periodo diversos literatos de renombre, como Milá y Fontanals, García Tassara o Miquel y Badía tradujeron algunas escenas de las obras de Shakespeare. *Hamlet*, *Otelo* y *Macbeth* eran los dramas más conocidos y apreciados, como lo demuestran los pasajes escogidos para la traducción¹⁷. Estas traducciones, sin embargo,

¹⁶ *Ricardo III* de Antonio Mendoza (1850), *Ricardo III (segunda parte de Los hijos de Eduardo)* de Valladares y Saavedra y Sánchez Garay (1853), y *Ricardo III* de Antonio Romero Ortiz (1853).

¹⁷ Manuel Milá y Fontanals tradujo *La canción de Desdémona (Otelo)* y un extracto de la escena tercera del acto cuarto de *Macbeth* en 1858; Francisco Miquel y Badía tradujo extractos de *Otelo* en 1866; Gabriel García Tassara publicó el *Monólogo de Hamlet* (extracto de la escena primera del acto tercero

apenas si tuvieron repercusión en el público español, que permaneció tan ajeno a ellas como lo había estado ante las de Blanco-White, Mora o Mañé y Flaquer. Al igual que a comienzos de siglo, el panorama traductológico de la obra shakespeariana en España estaba formado por dos extremos, alejados entre sí por una distancia aparentemente insalvable. De un lado se encontraban un reducido número de literatos que leían a Shakespeare en inglés y que demostraban su admiración por el dramaturgo traduciendo determinados pasajes de su obra o, en contadas ocasiones, un drama completo¹⁸. De otro lado, escritores menos conocidos pero mucho más numerosos trabajaban para el teatro refundiendo las versiones francesas disponibles (e incluso a veces, las propias traducciones castellanas ya existentes)¹⁹, para producir un nuevo drama con elementos que lo alejaban cada vez más del original shakespeariano. Esta tónica decaería durante las tres últimas décadas del siglo, que fueron testigo de una auténtica renovación traductológica.

Tal y como indica Alfonso Par, la agitación revolucionaria que se vivió en España entre 1866 y 1874 coincidió con un fuerte movimiento editorial que puso a la venta numerosas obras de

de *Hamlet*) y *La muerte del rey Duncan* (escenas quinta y séptima del acto primero de *Macbeth* y escenas primera y segunda del acto segundo de la misma obra) sobre 1872 en España.

¹⁸ Éste no sólo fue el caso de Villalta, sino el de Pedro de Prado y Torres, que publicó por entregas su traducción de *Macbeth* traducida directamente del inglés en *El mundo militar* (1862).

¹⁹ Como ejemplo de esta práctica rayana en el plagio diremos que Antonio Mendoza basó su versión de *Ricardo III* (1850) en el cuarto acto que José M^a Díaz había añadido a su traducción de *Juan sin tierra* (1848). A su vez, Díaz había compuesto esta obra basándose en *Jean sans Terre* (1791) de Ducis, *Les enfants d'Edouard* (1833) de Delavigne, *Los hijos de Eduardo* (1835) de Bretón de los Herreros y la obra shakespeariana *King John*.

autores extranjeros, entre los que se encontraba Shakespeare (Par 1935:19-20). Durante ese periodo, el público había podido ver sus obras representadas por las compañías italianas que visitaban el país, y de entre las que hay que destacar las de Adelaida Ristori (1857), Filippo Prospero (1862) y sobre todo, la del famoso actor Ernesto Rossi (1866, 1868, 1875 y 1884)²⁰. Éste tuvo un gran éxito a partir de 1868²¹ y, en nuestra opinión, sus representaciones fueron determinantes para suscitar un interés renovado por el dramaturgo inglés, tanto en el público como en las esferas literarias.

Muestra de este interés por Shakespeare pueden considerarse las nuevas traducciones que se realizaron entre 1866 y 1868 de *El mercader de Venecia*, *Ricardo III*, *Otelo*, *Macbeth* y *Romeo y Julieta*, y que aparecieron en la colección que editaba Francisco José Orellana, *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*. Estas versiones habían sido hechas de las adaptaciones francesas, y volvieron a reproducirse en *Los grandes dramas de Shakespeare*. Esta edición estuvo a cargo de Francisco Nacente, quien ejercía tanto de editor como traductor, y el suyo puede considerarse como el primer intento por ofrecer al público español una amplia selección del teatro shakespeariano en lengua castellana. Sólo cinco obras quedaron excluidas de *Los grandes*

²⁰ Otras compañías que representaron obras shakespearianas en España fueron las de Tomás Salvini (1869), Aquiles Mayeroni (1871), Enrique Capelli (1873), Ceresa (1880), Giovanni Emmanuel (1882 y 1885), Adelaida Tessero y Enrique Dominici (1886), Ermete Novelli-Leigheb (1892), Giovanni Emmanuel y Virginia Reiter (1893), Ermete Novelli y Olga Giannini (1894, 1895 y 1896).

²¹ Rossi ofreció veintitrés funciones en Madrid y Barcelona en el verano de 1868. Las obras representadas fueron *Otello*, *Giulietta e Romeo*, *Amleto*, *Shylock* and *Macbeth*. Miquel y Badía se hizo eco de las cualidades dramáticas del actor italiano en *El Mercader de Venecia*, un artículo que apareció publicado en el *Diario de Barcelona* en 1866.

dramas de Shakespeare: *King Henry VI (First Part)*, *Titus Andronicus*, *The Two Gentleman of Verona*, *Much Ado about Nothing* y *The Winter's Tale*, al igual que la producción poética del dramaturgo. El principal inconveniente de esta colección radica en que todas las traducciones se realizaron de las versiones francesas a excepción de *Hamlet*, cuya traducción era la que Moratín había hecho en 1798. La fecha exacta de la publicación de Nacente no ha podido determinarse con exactitud, ya que los dos volúmenes aparecieron sin fecha.

Diversos autores muestran distintas opiniones al respecto²², y tras revisar sus estudios, en nuestra investigación trabajamos con los años aproximados de 1870-1871, aportados por Alfonso Par en su *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare* (1930). A pesar de que la publicación de Nacente puso a disposición del público un número significativo de los dramas shakespearianos, ninguna de estas traducciones fue empleada para la representación teatral. En años posteriores a 1870, las obras de Shakespeare que se llevaron a escena volvieron a ser adaptadas de las versiones francesas, ignorando sus autores las traducciones que de esas mismas obras y de esa misma lengua habían realizado Nacente, Amado Larrosa, Hiráldez Acosta, Sánchez Garay, Eudaldo Viver, Pablo Soler y los todavía hoy desconocidos A.R. y F.N. Este ejemplo ilustra un fenómeno nada inusual en la Europa de finales

²² Juliá (1918:257) da la fecha aproximada de 1872, Ruppert y Ujaravi la adscribe con reservas a 1875 (1920:104) y Serrano Ripoll coincide con Juliá en 1872. El artículo de Rafael Portillo y Mercedes Salvador acerca de "Shakespeare in Spanish Translations: Recent Findings About the Nacente Collection" se basa en la estimación hecha por Serrano Ripoll y data la colección alrededor de 1872. (Portillo y Salvador, 1997:233-238)

del siglo XIX, el divorcio entre la escena, para la que se encargaban arreglos shakespearianos a medida de los actores del momento²³, y el ámbito literario, al que contribuían traducciones de mayor o menor calidad que eran sistemáticamente ignoradas por el mundo teatral²⁴. El caso se agudizó cuando comenzaron a publicarse traducciones realizadas de los originales ingleses. Pese a su indiscutible mérito literario, éstas traducciones jamás llegaron a conocer representación teatral alguna, lo que ahondó aun más la distancia que separaba al Shakespeare escénico del Shakespeare literario.

3.3. El Marqués de Dos Hermanas, Jaime Clark y Guillermo Macpherson

Entre los diversos autores que pudieron sentirse contagiados del renacimiento shakespeariano que editoriales y teatros promovían, se encuentran Matías de Velasco y Rojas (Marqués de Dos Hermanas), Jaime Clark y Guillermo Macpherson. Todos ellos comenzaron a publicar sus traducciones con escasos años de diferencia y, a excepción de las del último, que continuaron apareciendo hasta final de siglo, sus versiones pueden englobarse entre 1869 y 1874.

²³ Tal fue el caso, en España, de *El príncipe Hámlet*, que Carlos Coello compuso en 1872 para lucimiento personal del actor Antonio Vico.

²⁴ Sobre el divorcio entre la escena europea y el ámbito literario, véanse los artículos de Yuri D. Levin, Péter Dávidházi, Wolfgang Ranke y Dirk Delabastita contenidos en Dirk Delabastita y Lieven D'hulst *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age* (1993).

El vínculo que une a estos tres traductores no sólo se encuentra en que sus traducciones fueran las primeras realizadas del inglés desde las de Moratín (1798), Villalta (1838) y Prado y Torres (1862), sino en que el suyo fue el primer intento por traducir las obras del dramaturgo de manera sistemática. Velasco y Rojas no lo lograría, a Clark posiblemente le interesaron otros proyectos, pero Macpherson consiguió publicar un total de veintitrés traducciones. Éstas formaron el conjunto más completo de traducciones hechas del inglés de que se había podido disponer hasta el momento en la historia de Shakespeare en España, y su éxito resonaría hasta bien entrado el siglo XX.

Par califica a Matías de Velasco y Rojas de auténtico “apóstol shakespeariano”:

[el Marqués] consagró su vida literaria al dramaturgo inglés, compró ediciones, estudió críticas y exteriorizó su fervor en tertulias y salones, a los que convidaba a los mejores literatos de su tiempo (Par, 1935:21-22).

Muestra de este interés por Shakespeare se refleja en la publicación de tres dramas: *Otelo* en 1869 y *El mercader de Venecia* y *Julieta* y *Romeo* en 1872. Además de estas tres traducciones, Velasco y Rojas fue el primer traductor que tradujo parte de la producción poética de Shakespeare. Sus *Poemas* y *sonetos* aparecieron en 1877, y contenían *Venus* y *Adonis*, *La violación de Lucrecia*, *Ayes de una amante*, *El fénix* y *la tórtola*,

estrofas sueltas del *Peregrino Apasionado* y un total de treinta y seis de los *Sonetos*²⁵.

El Marqués de Dos Hermanas empleó numerosas ediciones para traducir a Shakespeare, entre las que se cuentan las de Letourneur (1776-1780), Benjamín Laroche (1841-1843), Victor Hugo (1859-1862) Pierre Guillaume Guizot (1865), Francisque Michel (1869), August Wilhelm Schelegel (1797-1810) y Carlo Rusconi (1852-1859). El traductor indica en su prólogo que recurrió en numerosas ocasiones a estas traducciones, lo que dejó una importante impronta en el texto definitivo (Velasco y Rojas, 1872a:vii, 1872b:xxix y 1877:xix). En nuestra opinión y, a pesar de las influencias que estos afamados traductores pudieron ejercer en las decisiones traductológicas del Marqués de Dos Hermanas, creemos que su trabajo debe reconocerse no sólo por ser uno de los primeros en realizarse directamente del inglés tras décadas de traducciones francesas, sino por constituir uno de los más tempranos intentos por realizar una aproximación filológica a la obra shakespeariana. Como se puede observar al consultarlas, las traducciones de Velasco y Rojas están repletas de explicaciones, notas a pie de página, aclaraciones lingüísticas y culturales con las que el traductor muestra su compromiso porque el texto sea entendido en toda su extensión y complejidad por sus lectores. Esta labor se ve complementada, además, por breves prólogos en los que el Velasco y Rojas informa al lector de las fuentes

²⁵ Los sonetos traducidos por Velasco y Rojas fueron: I, II, III, VII, XIX, XXV, XXVII, XXVIII, XLIII, XLVIII, L, LI, LII, LIII, LIV, LV, LVI, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXXVIII, CXIII, CXVI, CXXIII, CXXVII, CXXX, CXXXI, CXXXVII, CXXXVIII, CXL, CLXVI.

shakespearianas, de la recepción de las obras en Inglaterra, así como del desarrollo y evolución del drama y sus personajes. En este sentido, el Marqués de Dos Hermanas no sólo se adelanta a los traductores de su tiempo, sino que realiza una labor crítica pionera que sería imitada, con mayor detalle y éxito, por Guillermo Macpherson.

El caso de Jaime Clark es tan singular como sorprendente. Nacido en 1824 en Nápoles de padres ingleses, Clark estudió ingeniería mecánica y pasó su juventud entre la colonia francesa, Italia y Alemania. Llegó a España en 1864 con el fin de estudiar español, y trabó amistad con diversos literatos del momento, algunos tan prominentes como Juan Valera, quien escribiría la introducción a sus traducciones shakespearianas. Tras publicar un libro de contenido político *El guía del buen ciudadano. Colección de artículos políticos para enseñanza del pueblo* (1868), en el que el autor pone de manifiesto sus sentimientos antimonárquicos, Clark publicó *Poesías líricas alemanas de Heine, Uhland, Zedlitz, Rückert, Hoffmann, Platen; Hatrmann y otros autores* en 1873. Sus traducciones del alemán fueron recibidas con entusiastas críticas y reseñas, tal y como lo demuestra el artículo que sobre su libro se incluyó en la revista *La ilustración Española y Americana*²⁶.

²⁶ Emilio Huelin, el encargado de la sección de *Libros nuevos* de la revista, alababa las traducciones de Clark de la siguiente manera: “En las [...] traducciones [...] siempre brillan bellezas inefables, inspiración hermosísima de alto alcance, grande y dulce sentimiento e inúmeros quilates artísticos de un orden extraordinariamente superior [...] Difícilmente podrá nadie aventajar esta versión castellana por su estilo correcto, elegante y fluido, sin faltarle color y brío, ni cuanto se requiere para que forme un trabajo hecho con tino, buen gusto exquisito y con todo género de perfección literaria” (Huelin, 1873a:406).

Ese mismo año, además, apareció el primer volumen de sus *Dramas de Shakspeare*, compuesto por *Otelo* y *Mucho ruido para nada*. La reseña que sobre las traducciones de Clark redactó Emilio Huelin en *La ilustración española y americana* no deja de ser menos efusiva que la que había escrito con motivo de sus traducciones alemanas:

La traducción del Sr. Clark es excelente [...]. El traductor, fiel hasta la mayor escrupulosidad, vierte siempre el inglés con exactitud pasmosa, y no sólo reproduce el pensamiento del autor, sino que le imita, empleando los mismos metros que el original en los trozos que están en verso y poniendo prosa donde la hay: de otra parte, la versión española se ajusta también al estilo anglicano en lo conciso, claro, culto, elegante, enérgico, natural y sublime [...]. El Sr. Clark ha prestado gran servicio a nuestra literatura, enriqueciendo con el presente trabajo el caudal de laureles dramáticos con que España se engalana [...]. Todos deben adquirir y leer [este trabajo] con lo cual de seguro han de calificarle de una de las más exquisitas y preciosas joyas entre cuantas pueden enriquecer la mejor biblioteca (Huelin, 1873b:655).

El hallazgo de esta reseña, así como la información que sobre Clark aporta Henry Thomas en su artículo “Shakespeare in Spain” nos han permitido fechar sus traducciones de manera definitiva entre 1873 y 1874²⁷. Éstas fueron diez en total, que aparecieron publicadas en cinco volúmenes bajo el título *Dramas de Shakspeare*:

²⁷ Véase la reseña del citado Emilio Huelin (1873b:655) y el artículo de Henry Thomas (1949:16). Quisiéramos hacer notar que las fechas de publicación de las traducciones de Clark han sido motivo de controversia entre los críticos shakespearianos, que nunca han podido establecer el año exacto en que aparecieron. Así, Ricardo Ruppert y Ujaravi (1920:104) aventuraba la fecha aproximada de 1870 a 1876; Eduardo Juliá (1935:256-257) y Ángeles Serrano Ripoll (1983:32) se mostraban de acuerdo con la estimación. Únicamente Alfonso Par (1935:22) las fechó correctamente, pero sin aportar prueba alguna que permitiera corroborar su afirmación.

- Vol. I. *Otelo, Mucho ruido para nada.*
Vol. II. *Romeo y Julieta, Como gustéis.*
Vol. III. *El mercader de Venecia, Medida por medida.*
Vol. IV. *La tempestad, La noche de Reyes.*
Vol. V. *Hamlet, Las alegres comadres de Windsor.*

Al igual que el Marqués de Dos Hermanas, Clark manifiesta haberse guiado por las traducciones de otros autores reconocidos en el prólogo de su edición:

Me he valido además de la afamada traducción alemana de Schlegel y Tieck, cuyo auxilio ha facilitado notablemente mi tarea. En algunos casos he consultado la traducción francesa de Letourneur, revisada, corregida y completada por varios traductores y comentadores modernos (Clark, 1873:xxvii).

La influencia que estos traductores pudieron haber tenido en el texto definitivo de Clark está aún por demostrar. Aun así, haremos notar que Ricardo Ruppert y Ujaravi acusó a Clark de haber plagiado la traducción de Moratín:

Lo que hizo Clark —por lo menos en cuanto a su *Hamlet*— no fue otra cosa que copiar más o menos literalmente la traducción de Moratín, poniéndola al mismo tiempo en verso. Naturalmente, no desconocía Clark la crítica que de la obra de Moratín se había hecho por diferentes eruditos —entre los cuales figura un tal don C. Cladera— y aprovechándose de ésta, corrigió y enmendó cuanto pudo las faltas de la obra de su antecesor; de muchas de ellas, sin embargo, no llegó a persuadirse, copiándolas íntegras, como se hallaban en Moratín (Ruppert y Ujaravi, 1920:43-44).

A la espera de que futuros estudios confirmen ésta y otras acusaciones del crítico, diremos que la única influencia constatable que hemos encontrado en las traducciones de Clark fue la de la ideología del propio traductor. Como hemos intentado demostrar en “Translating *Measure for Measure* in Nineteenth-Century Spain. Republican and Conservative Readings”, las ideas políticas de Clark

calaron hondo en su traducción de *Medida por medida*, llegando a alterar sustancialmente determinados pasajes del drama²⁸.

Nos parece improbable que Clark no modelara el contenido político de las demás obras que tradujo, pero este extremo deberá verse corroborado en los posteriores análisis de sus traducciones, que esperamos este trabajo anime a realizar.

A pesar de las críticas de Ruppert y Ujaravi, las traducciones de Clark pueden considerarse un verdadero acontecimiento en la historia de Shakespeare en España, pues no sólo es su mérito en el ámbito de la traducción en verso significativo sino que, tal y como expuso Juan Valera en el prólogo a las traducciones:

Para quien no sepa con toda perfección la lengua inglesa, y sea nacido en España, esta traducción será más útil y mil veces más agradable que el original inglés y que toda traducción francesa por buena que sea (Valera 1873: xxv-xxvi).

Por este motivo algunos críticos han lamentado que Clark no pudiera completar la traducción de toda la producción shakespeariana. Tanto Par (1935:22) como Thomas (1949:16) dan a entender que el propósito del joven traductor era el de traducir las obras completas de Shakespeare, pero que su muerte a la temprana edad de treinta y un años frustró su empeño. Sin embargo, tal y como su amigo el dramaturgo Francisco Pérez Echevarría indicó en la esquila que publicó en el año de su muerte, Clark ya había escrito su primera obra original, una comedia cuyo título se desconoce y que quiso someter a juicio de su colega antes

²⁸ Véase Laura Campillo Arnaiz, "Translating *Measure for Measure* in Nineteenth-Century Spain. Republican and Conservative Readings" (2004a:17-30).

de representarla. Pérez Echevarría incluye en su eskuela la elevada opinión que le mereció esta obra y afirma, además, que Clark se encontraba planeando la segunda cuando falleció²⁹. Estos son datos a los que ninguno de los críticos anteriormente mencionados hacen referencia, por lo que creemos probable que ignoraran la faceta de dramaturgo que Clark había estado cultivando durante los últimos años de su breve vida. Este aspecto de la carrera de Clark nos hace pensar que tal vez hubiera quedado satisfecho con las traducciones que había realizado de Shakespeare, y que no tenía intención de traducir más piezas del dramaturgo inglés, sino dedicarse él mismo a componer sus propias obras.

Sea como fuere, las diez traducciones de Clark constituyeron un auténtico punto de inflexión en la historia de Shakespeare en España, que sólo sería superado por la aparición de un traductor rival: Guillermo Macpherson. Hijo de un inmigrante escocés asentado en Cádiz, Macpherson nació en Gibraltar en 1824, donde su familia se había trasladado para escapar del bloqueo comercial que sufría la ciudad debido a la situación política del momento (Barrera Morate, 2002). Pasada la Década Ominosa, los Macpherson regresaron a Cádiz, y Guillermo entró a formar parte del servicio consular británico. Alternó las actividades comerciales y financieras de su familia con su trabajo de funcionario en el consulado hasta que fue nombrado vicecónsul en 1878 y se trasladó a Madrid. Su labor traductológica gozó de un gran impulso en la capital, pero haremos notar que ésta se había iniciado ya en

²⁹ Francisco Pérez Echevarría, en el *Suplemento* al Núm. XXIV de *La Ilustración Española y Americana* (1875:422).

Cádiz, donde la Imprenta de la Revista Médica publicó en 1873 su primera traducción shakespeariana, *Hámlet, Príncipe de Dinamarca*³⁰. Tal y como el autor reconoció en el prólogo de su segundo *Hámlet*, que se publicó en Madrid en 1879, su anterior traducción no había sido todo lo perfecta que hubiera deseado, lo que le impulsó a publicar una revisada y mejorada:

Teniendo desde entonces [1873] contraído conmigo mismo el natural compromiso de perfeccionar la obra hasta donde mis fuerzas alcanzaran, hoy me veo impulsado a ofrecer la edición segunda, corregidas ya algunas de las faltas que en la primera se deslizaron; tarea que, si bien ha exigido paciencia de mi parte, me ha proporcionado la satisfacción de amenas e instructivas discusiones sobre muchos pasajes de esta interesantísima tragedia con queridos amigos míos, a cuyo excelente criterio y juiciosas observaciones debo no pocas de las enmiendas que he hecho (Macpherson, 1879:xvii).

Tal vez fueron estas supuestas imperfecciones las que indujeron a Caroline Michaëlis a realizar una crítica demoledora de la traducción de *Hámlet*:

En Macpherson encontramos [...] versos que [pese a] sonar a veces bastante prosaicos y deslizarse con poca gracia y soltura a causa de feas mutilaciones y elisiones, no por eso dejan otras tantas de ser intachables, enérgicos y dignos de un Shakespeare [...]. [A Macpherson] no le es desconocido el arte de deslustrar y descolorar [...]. No sabe armonizar con el valor del pensamiento el número de palabras que lo expresan realmente [...]. Algunas veces no hace caso de la rima, y cuando la emplea en lugar conveniente, lo hace con poca habilidad [...] (Michaëlis citada en Ruppert y Ujaravi, 1920:40-41).

³⁰ De esta traducción sólo se imprimió un reducido número de ejemplares. Recientemente, hemos conseguido dar con el que al parecer es el único ejemplar existente de esta edición, que se encuentra en la Universidad de Deusto.

En nuestra opinión, el juicio de esta autora debe tomarse con ciertas reservas ya que, como señala Ruppert, Michaëlis sólo llegó a conocer la “imperfecta” traducción de 1873, que Macpherson modificó para las sucesivas ediciones que de ella se realizaron. Ruppert no se muestra de acuerdo con Michaëlis, y concluye que la lectura de las traducciones de Macpherson en ningún momento le pareció “fastidiosa y cansada” (1920:47). A pesar de esto, el crítico apunta dos hechos que todavía no han sido corroborados por ningún estudio filológico: en primer lugar, que Macpherson tuvo presente las traducciones de Clark al traducir y, en segundo, que omitió pasajes enteros de las obras de Shakespeare:

Macpherson ha conocido y consultado a menudo las traducciones de Clark —especialmente el *Hamlet*— con el cual tiene algunos pasajes iguales o semejantes, sin que por esto se pueda decir que están copiados [...] Macpherson cree [...] que en muchas piezas se pueden suprimir escenas enteras sin que padezca la acción dramática; además, halla que el lenguaje de Shakespeare es a veces rastroso, hasta el punto de rayar en la grosería. Por esto suprime a veces pasajes enteros, violenta el sentido de lo escrito por Shakespeare y se permite otras muchas licencias (Ruppert y Ujaravi 1920:47-48).

En nuestro estudio “Translating *Measure for Measure* in Nineteenth-Century Spain. Republican and Conservative Readings” hemos demostrado que Macpherson omitió determinadas alusiones de contenido sexual en su traducción de *Medida por medida*, y que modificó ciertas referencias políticas y religiosas en la misma obra³¹. Sin embargo, no hemos encontrado pruebas de que el traductor suprimiera pasajes enteros del drama. Aunque Ruppert

³¹ Véase Laura Campillo Arnaiz, “Translating *Measure for Measure* in Nineteenth-Century Spain. Republican and Conservative Readings” (2004a:17-30).

podía estar refiriéndose a otras traducciones, resulta llamativo que ni siquiera un erudito como Alfonso Par aludiera a estas acusaciones de manipulación. Si Par juzga con dureza a Macpherson es más por su decisión de traducir a Shakespeare en verso que por otros motivos:

[...] Macpherson [...] se dejó llevar por el mismo error [traducir en verso] [y] comprim[ió] y cercen[ó] el texto castellano hasta acomodarlo a la forma métrica correspondiente al original. Este sistema [...] le hizo incurrir fácilmente en transposiciones violentas, en dureza de frase y en párrafos oscuros. Entendió a Shakespeare mejor que los demás [el Marqués de Dos Hermanas y Jaime Clark], pero su estilo es frío, no dominaba el castellano y resulta fatigoso leerle. Sea porque llegó a verter veintitrés obras, sea porque contó con una buena empresa editorial, sus ediciones, que empezaron a salir en 1873, han abastecido el mercado hasta hace muy poco (Par, 1935:22).

Ciertamente, el éxito de las traducciones de Guillermo Macpherson fue arrollador. Coincidimos con Par en que éste se debió al indiscutible logro haber traducido veintitrés obras de Shakespeare del inglés, hazaña hasta entonces inigualada. Sin embargo, consideramos que las causas de su gran popularidad se debieron, sobre todo, al respaldo editorial con el que contó. Tras publicar cinco obras sueltas en Madrid³², Macpherson permitió que éstas se reprodujeran en la Biblioteca Universal, colección de autores nacionales y extranjeros que publicaba el editor Luis Navarro³³. Éste era el mismo editor que había creado la casa

³² Éstas fueron *Hámlet*, *Príncipe de Dinamarca* en 1879, *Macbeth* y *Romeo y Julieta* en 1880, *Otelo* en 1881 y *Ricardo III* en 1882. Ése mismo año comenzaron a reproducirse en la *Biblioteca Universal* las mismas traducciones, siendo la primera en aparecer *Hámlet*.

³³ El editor agradeció a Macpherson su generosidad incluyendo la siguiente nota dirigida al lector: “Debemos a la amabilidad del señor don Guillermo Macpherson, el poder publicar sus magníficas versiones al castellano, de las

editorial Medina y Navarro, y que publicó no sólo las traducciones alemanas de Clark, sino también sus traducciones shakespearianas. En la contraportada del primer tomo de Clark, el editor expresa su alegría porque, tras las obras ya publicadas, *Otelo* y *Mucho ruido para nada*, y las que ya estaban en prensa en el momento de publicarse el primer volumen, *Romeo y Julieta* y *Como gustéis*, el público iba a poder disponer de “todas las demás obras del inmortal Shakspeare” (Navarro, 1873). En nuestra opinión, Navarro vio frustrada su empresa de publicar las obras completas de Shakespeare con Clark, tal vez por la muerte del traductor, y ofreció a Macpherson la posibilidad de hacerlo, no ya en la Biblioteca Universal, sino en la siguiente colección que estaba planeando, la Biblioteca Clásica. La aparición de las traducciones de Macpherson en esta última colección fue un gran éxito, al que creemos que contribuyó sustancialmente la variedad de precios a que se vendían los tomos³⁴. Comenzaron a publicarse en 1885, y ocuparon los siguientes volúmenes:

Volumen I. 1885. Estudio Preliminar; *El Rey Lear*; *Sueño en noche de verbena*.

Volumen II. 1885. *Ricardo III*; *Macbeth*; *Julio César*.

mejores obras de Shakespeare. Reciba dicho señor nuestras sinceras gracias; abrigando nosotros la esperanza de que su laudable ejemplo será imitado por otros autores, que, como él, nos animen a dar cima a nuestra humilde BIBLIOTECA UNIVERSAL, que por su variedad y economía es única en su clase” (Navarro, 1882).

³⁴ La Biblioteca Clásica se publicaba en diversas encuadernaciones de muy diversa calidad, lo que permitía que los tomos estuvieran al alcance de casi todos los lectores. Éstos podían escoger entre las cuatro pesetas y cincuenta céntimos de la edición de lujo, encuadernada en tela inglesa con lomos y tapas doradas y letras en mosaico; las cuatro pesetas de la edición estándar, encuadernada en tela inglesa con lomos dorados y tapas grabadas en negro y, finalmente, las tres pesetas que costaba la edición en rústica.

Volumen III. 1885. *Otelo, El moro de Venecia; Romeo y Julieta; Hámlet, Príncipe de Dinamarca.*

Volumen IV. 1887. *Coriolano, La tempestad, El mercader de Venecia.*

Volumen V. 1892. *Antonio y Cleopatra; Timón de Atenas; El cuento de invierno.*

Volumen VI. 1895. *Cimbelino; Las alegres comadres de Windsor, La fiera domada.*

Volumen VII. 1896. *Troilo y Crésida; El rey Juan: Medida por medida.*

Volumen VIII. 1897. *Como os gusta, Enrique IV (I y II).*

Las traducciones estuvieron precedidas por un extenso estudio preliminar sobre Shakespeare realizado por Eduardo Benot³⁵ y, además, cada obra iba acompañada de un prólogo del traductor, en el que Macpherson analizaba las fuentes de la pieza, las opiniones que había merecido a literatos ingleses y europeos, la personalidad de los personajes, la evolución del drama y los inconvenientes para su representación escénica. Par alabó sin reservas la labor crítica que el traductor realizó en sus prólogos:

[Macpherson] formuló su juicio sobre el gran dramaturgo con tanta profundidad y acierto que, si se hubieran reunido en volumen aparte [sus prólogos], habríamos tenido el mejor libro de crítica que viera la luz entre nosotros en el siglo pasado (Par, 1935:102).

Por todo lo anteriormente expuesto, podemos concluir que las traducciones de Macpherson marcaron un hito en el panorama de Shakespeare en España. Continuaron reeditándose hasta bien entrado el siglo XX, aunque su importancia iría reduciéndose con la

³⁵ Benot era amigo íntimo amigo de Macpherson desde la infancia. Compartieron la pasión por la geología y la literatura; ambos vieron sus primeras obras publicadas por la Imprenta de la Revista Médica de Cádiz; patrocinaron la sociedad literaria *La Amistad* en 1839 y editaron, junto con otros amigos, el periódico literario *La Alborada* en 1844 (Barrera Morate, 2002). Benot fue, además, ministro de Pi y Margall durante la Primera República, haciéndose célebre por la llamada "Ley Benot", que regulaba el trabajo de las mujeres y de los niños (Zabala y Lera, 1930:179-80).

aparición de las *Obras completas* de Luis Astrana Marín en 1929. A pesar de que el éxito de Astrana hizo olvidar los logros conseguidos por los traductores decimonónicos, consideramos que la labor pionera de Macpherson, tanto en el ámbito de la crítica como en el de la traducción de los originales ingleses, merece un lugar privilegiado en la historia de Shakespeare en España.

3.4. Marcelino Menéndez y Pelayo y el final de siglo

Las traducciones que realizaron Velasco y Rojas, Clark y Macpherson durante las últimas décadas del siglo XIX ejercieron una notable influencia en círculos académicos y literarios, y animó a diversos autores a imitar su ejemplo. Éste fue el caso, entre otros, de Menéndez y Pelayo que publicó *El mercader de Venecia, Romeo y Julieta, Macbeth y Oteló* en 1881. Según Par, el erudito santanderino había recibido el encargo de traducir las obras completas de parte del editor barcelonés Luis Doménech, pero por circunstancias imprevistas, sólo pudo concluir la traducción del primer volumen (Par, 1935:75). El encargo pasó entonces a José Arnaldo Márquez que, si bien no lograría finalizar la empresa, publicó un total de ocho traducciones entre 1883 y 1884³⁶. Las versiones de Menéndez y Pelayo no recibieron una crítica muy favorable de Alfonso Par, quien lo acusó de no atender a la letra del original, de omitir las frases que no entendía y de eliminar pasajes enteros de las obras:

³⁶ Las obras traducidas por Arnaldo Márquez fueron: *Julio César, Como gustéis, Comedia de equivocaciones y Las alegres comadres de Windsor* en 1883; y *Sueño de una noche de verano, Cuento de invierno, Medida por medida y Coriolano* en 1884.

[...] su *Mercader* (la obra más castigada) tiene suprimidas más del veinte por ciento de las frases originales; su *Romeo*, el veinte por ciento y no le falta mucho a esta proporción a su *Macbeth* (Par, 1935:78).

Aun así, la opinión de Menéndez Pelayo sobre Shakespeare, a quien consideraba en su prólogo el mejor dramaturgo del mundo, incluso por delante de Sófocles y Calderón, fue determinante para establecer a Shakespeare como autor imprescindible y pilar de la dramaturgia universal³⁷.

Es a partir de este momento cuando algunos fragmentos de Shakespeare comienzan a aparecer traducidos en antologías o libros de gramática inglesa. Éste es el caso de Eduardo Martín Peña, que incluyó fragmentos de *Hamlet* y de *Ricardo III* en su *Lengua inglesa, colección de trozos escogidos (prosa y verso)* (1881); el de Jaime Martí-Miquel (Marqués de Benzú), que tradujo la escena séptima del acto primero de *Macbeth*, y que se incluyó en *Poemas de los principales autores extranjeros puestos en rima castellana* (1885); y el de José M^a de Zubiría, que tradujo varios extractos de *El mercader de Venecia* y que publicó en su *Compendio bilingüe de gramática inglesa* (1886 y 1887).

En este floreciente contexto de traducciones del original inglés, el escritor mallorquín José M^a Quadrado siguió un camino inverso al que marcaban estas nuevas tendencias, lo que le aproximó más a las prácticas refundidoras que seguían perpetuándose en el teatro que a una versión fiel de Shakespeare. Imbuido por el espíritu lógico y católico que impregnaban sus otras

³⁷ Véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *Dramas de Guillermo Shakespeare* (1881:3).

producciones literarias, Cuadrado refundió los dramas *Medida por medida*, *Macbeth* y *El rey Lear* en 1886 como nadie había hecho hasta el momento: suprimió escenas y personajes, inventó nuevas situaciones e interlocutores, trasladó la acción a España, y unificó las unidades de lugar, espacio y tiempo. Par culpó a Cuadrado de “perpetrar destrozos y profanaciones” (Par, 1935:108), y lo cierto es que el escritor produjo unos arreglos tan distanciados de Shakespeare como las refundiciones francesas que se seguían representando en los teatros de aquel tiempo.

Éstos continuaban completamente ajenos a las traducciones que Velasco y Rojas, Clark, Macpherson, Menéndez Pelayo, Arnaldo Márquez y otros habían realizado de los originales ingleses. No hay constancia de que ninguna de estas traducciones se llegara a representar jamás; como mucho, alguna de ellas sirvió de inspiración para aderezar las refundiciones francesas que diversos autores continuaban estrenando en teatros de Madrid y Barcelona. Entre estos compositores se encontraban Jaime Piquet y Riera, que alcanzó una notable popularidad con las piezas que inventó o que plagió de otros autores³⁸, así como los autores Luis Díaz Cobeña y

³⁸ *Juan sin tierra, o el rey asesino y verdugo* (1873) (también conocida como *Juan sin tierra o los verdugos del rey*, posiblemente compuesta a partir del arreglo de José M^a Díaz de 1848); *Los hijos de Eduardo* (1877) (que es en realidad un plagio en prosa de la traducción de Bretón de los Herreros de 1835); *Ricardo III, rey de Inglaterra* (segunda parte de *Los hijos de Eduardo*) (1877) a la que también llamó *Cuatro reyes para un trono*, y que probablemente realizó a partir de un arreglo de los disponibles (como el del Valladares y Saavedra y Sánchez Garay de 1853); y, finalmente, las obras *Julieta* y *Romeo* y *¡La venganza de Romeo!* (1878), que se basaron en la recreación que Villalpando de Cárdenas había hecho de la obra shakespeariana en su novela *Julieta y Romeo* (1868).

Luis Bonafós³⁹, que estrenaron su particular arreglo de *Julieta y Romeo* en 1875 cuando, en ese mismo año, Rosendo González y Marcial había publicado una traducción de la obra directamente del inglés.

No quisiéramos concluir este apartado sin hacer referencia a una de las comedias que mayor éxito tuvo a finales del siglo XIX: *La fierecilla domada*, traducción al castellano realizada por Manuel Matóses. El traductor se había basado en la versión italiana que empleaba la compañía teatral de Ermete Novelli para su representación, así como en la obra francesa en que se había basado la italiana, *La Mégère apprivoisée*, versión de la comedia shakespeariana escrita por Paul Delair en 1891. Este arreglo de 1895 serviría de original a José López Silva y Carlos Fernández Shaw para escribir en 1896 *Las bravías*, un sainete lírico al que Ruperto Chapí puso la música. Ese mismo año, Matóses decidió seguir explotando el éxito de su anterior refundición, por lo que redujo la trama de ésta a tres actos y la estrenó bajo el título de *La indómita*.

Los últimos años del siglo XIX son representativos, a nuestro juicio, de los diversos acontecimientos traductológicos y teatrales que le confirieron unas señas de identidad únicas e irrepetibles. Mientras que el drama del literato Eugenio Sellés, *Cleopatra*, compuesto en 1898 con escenas de Shakespeare, fracasaba en los escenarios, *Las bravías* seguía triunfando en los teatros de

³⁹ Quisiéramos hacer notar que estos autores estrenaron su obra bajo sendos pseudónimos, Lucio Viñas y Deza el primero y Fabio Sunols el segundo, que en realidad son acrónimos de sus verdaderos nombres. Este juego de letras ha confundido a casi todos los críticos shakespearianos, que han adscrito la autoría de esta pieza a unos y otros creyendo que eran personas distintas.

zarzuela, y cuando las traducciones de Macpherson iban ya por su segunda reedición, Luis Vía, José O. Martí y Salvador Vilaregut componían en once días el arreglo *Antonio y Cleopatra*, que se había basado en las versiones francesas de Víctor Hugo y Pierre Guillaume Guizot, en la traducción española de Macpherson y en la obra shakespeariana. La pieza jamás llegó a representarse debido a la inseguridad política que había generado en el país la llamada “crisis de 1989”, y que abriría un siglo XX lleno de incertidumbres y pesimismo⁴⁰.

⁴⁰ De entre las obras de ascendencia shakespeariana realizadas durante el siglo XIX, no hemos incluido las siguientes por no ser traducciones del dramaturgo, sino piezas de composición original con una leve y, en numerosas ocasiones, inexistente trama shakespeariana: *Shakespeare enamorado* (1831) de Ventura de la Vega, traducida de la versión francesa de Duval de 1804 y estrenada en 1828; *El desengaño en un sueño*, de Ángel de Saavedra, Duque de Rivas (que se estrenó en 1842 y apareció publicada en 1855), en la que se constata una influencia de escenas de *La tempestad*, *Macbeth* y *Hamlet*; *Guillermo Shakespeare*, de Enrique Zumel (1853); *Locura de amor* (1855) y *Un drama nuevo* (1867) de Manuel Tamayo y Baus; *Theudis* (1878) de Francisco Sánchez de Castro; con influjo argumental de *Hamlet*; *El celoso de sí mismo* (1882) de Valentín Gómez; inspirada en *Otelo*; *Los favoritos* (1892), basada en una escena de *Much Ado About Nothing* y *Cuento de amor* (1899), inspirada en la trama de *Twelfth Night*, ambas de Jacinto Benavente. *Cleopatra* (1903) de Leopoldo Augusto de Cueto (Marqués de Valmar), que se publicó póstumamente siendo su fecha de composición cercana a 1873, es un drama original y no una traducción de la obra shakespeariana. Tampoco incluimos en nuestro recorrido ni en la base de datos SH·ES·TRA las siguientes traducciones: el monólogo de Hamlet traducido por Rafael Pombo y publicado en Bogotá; el *Hamlet* (1872) de Mateo Martínez Artabeytia que se estrenó en La Habana; el *Hamlet* (1886) de Manuel Pérez Bibbins y Francisco López Carvajal que apareció en México; el *Coriolano* (1889) de Heriberto García de Quevedo que se editó en Venezuela; el *Hamlet* (1899) de Manuel Nemesio Vargas Valdivieso que se publicó en Perú ni *Enrique IV (Partes I y II)* del argentino Miguel Cané, publicado en Buenos Aires en 1900. Tampoco hemos considerado los extractos traducidos por Celestino Barallat y Falguera de varias escenas de *Hamlet* (1895), pues, si la traducción viene precedida por un estudio crítico en castellano, ésta es en catalán. Sí tenemos en cuenta los cinco sonetos de Miguel Antonio Caro que, pese a ser colombiano, los publicó entre 1892 y 1893 en *La España Moderna* de Madrid.

4. LAS TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE EN EL SIGLO XX

Las tendencias que hemos constatado a finales del siglo XIX se mantuvieron a comienzos del XX. A la costumbre de seguir refundiendo las obras shakespearianas de las versiones francesas, e incluso de las castellanas ya existentes, se une el intento de críticos y literatos por traducir a Shakespeare del inglés, y la novedad de dramaturgos que, como Jacinto Benavente, tradujo una obra shakespeariana al tiempo que componían las suyas propias.

En cuanto a refundiciones se refiere, el siglo comenzó con una de ellas, la *Cleopatra* de Luis Navarro y Porras. Este arreglo, que se estrenó en 1900, había sido realizado a partir de la versión de Eugenio Sellés, y gozó de tan poco éxito como el de su predecesor. Luis López Ballesteros y Félix González Llana refundieron *Hamlet, príncipe de Dinamarca* a partir de versiones francesas en 1903 y, en 1904, Antonio Palau Dulcet firmó, bajo pseudónimo de Antonio de Vilasalba, versiones de *Otelo* y de *La fierecilla domada*, la primera compuesta a partir de las versiones francesas disponibles y la segunda basada tanto en la versión francesa de Nacente como en la traducción que Macpherson había realizado de *La fiera domada* en 1895. Ambrosio Carrión y José M^a Jordá produjeron un arreglo de *Otelo* en 1912, fecha en la que también se publicaron el *Macbeth* de Francisco de Cossío y *El rey Lear* de Juan Bautista Enseñat, que apareció un año después de que Benavente y Blanco Prieto tradujeran esa misma obra del original inglés. Posteriormente aparecieron *El mercader de Venecia* (1915) de Luis Millá, así como *Domando la tarasca* (1917), *Romeo y Julieta* y *Hamlet* (1918) de Gregorio Martínez Sierra, figura clave en

el vanguardismo español, que empleó la traducción de Moratín para su *Hamlet*.

Las traducciones a partir de versiones francesas más famosas de este periodo fueron las editadas por Rafael Martínez Lafuente, *Obras Completas* entre 1915 y 1918. Esta colección de obras shakespearianas no contiene, en realidad, la producción total del dramaturgo, pues faltan las obras *Henry V*, *Pericles* y *Titus Andronicus*, así como toda la producción poética. A pesar de su ascendencia francesa, estas versiones gozaron de una gran popularidad, y sus tomos se reimprimieron hasta bien entrado el siglo XX.

Al tiempo que estas versiones y refundiciones se editaban y estrenaban con éxito diverso, escritores, literatos y críticos se esforzaban por traducir a Shakespeare directamente del inglés. Algunos sólo consiguieron traducir algunos pasajes de sus dramas, como Ricardo J. Catarineu, que versificó una escena del acto primero de *Romeo y Julieta* en 1902; Miguel Romero Martínez, que publicó en 1912 un fragmento de la escena segunda del acto tercero *El rey Lear*; Emilio Riquer, que vertió el monólogo de Hamlet en 1916 y Carmela Eulate Sanjurjo, que tradujo cinco sonetos y fragmentos de *Ricardo II*, *Ricardo III* y *Como gustéis* en 1920.

Entre los autores que lograron traducir obras enteras cabe destacar a Luis París y Enrique López Marín, a Antonio Ferrer y Robert, a José de Elola y a José López Tomás, que publicaron cuatro traducciones de *Macbeth* en menos de dos años (1904-1906). Par elogia sobremanera la realizada por López Tomás, de la que dice es: “la primera traducción bien hecha de la tragedia escocesa en castellano” (Par, 1935:138). Igualmente significativo es

que *El rey Lear*, obra que durante el siglo XIX apenas si había conocido dos traducciones, la realizada a partir de la versión francesa por Nacente (1870-1871), y la llevada a cabo del original inglés por Macpherson (1885)⁴¹, se tradujera en dos ocasiones en el mismo año (1911). Una de estas traducciones se debe al famoso dramaturgo Jacinto Benavente que, en el prólogo a su edición, sintetizaba la visión de Shakespeare como mezcla de grandes aciertos y errores que había imperado en los críticos decimonónicos: “Sus sublimidades como sus chocarrerías, sus grandes cualidades como sus grandes defectos, son siempre de autor dramático muy conocedor del teatro y del público” (Benavente, 1911:vii). En este periodo aparecieron, además, las traducciones de José Roviralta Borrell, que publicó *Hamlet, príncipe de Dinamarca* en 1905 y *Romeo y Julieta* en 1908, con las que se granjeó la estima de Alfonso Par, que considera sus traducciones “perfectas” (Par 1935:140).

A pesar de que en este recorrido histórico no hacemos referencia a las traducciones catalanas de la obra de Shakespeare, debemos señalar que diversos autores tradujeron algunas de sus obras al castellano. Éste es el caso de Magí Morera i Galicia, traductor catalán que tradujo a esa lengua varias obras shakespearianas y que, sin embargo, vertió al castellano *Macbeth* en 1919; pero, sobre todo, el de Cipriano Montoliu, que, pese a publicar *La tragedia de Macbeth* en catalán en 1907, inició la traducción de las obras de Shakespeare al castellano ese mismo

⁴¹ No contamos aquí la refundición de Quadrado de 1886 por no poderse considerar una verdadera traducción.

año, llegando a traducir un total de dieciocho obras entre 1908 y 1923⁴².

Otros traductores que tradujeron a Shakespeare del inglés fueron Pompeyo Gener que, según Par, plagió el *Hamlet* de Roviralta Borrell (Par, 1935:138), y José M^a Jordá y Luis de Zulueta, quienes compusieron una versión de *La fierecilla domada* y que se estrenó en 1913 con música para zarzuela de Enrique Morera. Posteriormente, Celso García Morán tradujo *Hamlet*, *Macbeth*, *El rey Lear* entre 1920 y 1921, y *La fiera domada*, *El mercader de Venecia* y *La tempestad* en los años 1923-1924. También debemos mencionar en este periodo a Carlos Navarro Lamarca, que publicó varios artículos de crítica sobre Shakespeare⁴³, y tradujo una sola obra, *La tragedia de Julio César* (1922), publicada póstumamente.

A pesar de todas estas versiones adaptaciones y traducciones, el verdadera hito traductológico del siglo XX estaba todavía por llegar. Por muchos intentos que se habían realizado hasta el momento, España no contaba todavía con una traducción de las obras completas de Shakespeare, ni siquiera la recopilación de las traducciones del original inglés publicadas hasta el momento lograba acercarse a la producción dramática y poética completa de Shakespeare. Todo esto cambiaría con Luis Astrana Marín, quien publicó veintidós dramas entre 1920 y 1929 que, posteriormente,

⁴² Las obras traducidas por Montoliu fueron *El mercader de Venecia*, *Timón de Atenas*, *Troilo y Crésida*, *Pericles*, *Comedia de errores*, *Los dos hidalgos de Verona*, *Afanes de amor*, *Cimbelino*, *Coriolano*, *Tito Andrónico*, *Sueño de una noche de verbena*, *Julio César*, *Otelo*, *Romeo y Julieta*, *El rey Lear*, *Hamlet*, *Macbeth* y *Antonio y Cleopatra*.

⁴³ Véanse los artículos de Carlos Navarro Lamarca, “Con motivo de una refundición del “Hamlet””, “Shakespeare” y “Ricardo II” (1903a y 1903b).

fueron incluidos con el resto de las obras shakespearianas en *William Shakespeare. Obras Completas* (1929), una edición en prosa que marcó un punto de inflexión en la historia de Shakespeare en España⁴⁴.

4.1. Luis Astrana Marín

Nacido en 1889 en el seno de una familia de labradores en Villaescusa de Haro (Cuenca), Astrana estudió en el Seminario de Cuenca, donde destacó en sus estudios del latín y griego y se formó en lenguas modernas, música y otras disciplinas (Calleja Medel, 1987:333). Tras viajar por Europa, Astrana se estableció en Madrid, donde inició su carrera literaria. Colaboró con los periódicos *El Imparcial*, *ABC* y *El Liberal*, en el que publicó varios artículos sobre Shakespeare⁴⁵. Compuso diversas obras teatrales y narrativas, aunque sus mayores logros fueron como investigador de la literatura aurisecular. Muestra de esta labor son *Vida azarosa de Lope de Vega* (1935), *La vida turbulenta de don Francisco de*

⁴⁴ Entre los diversos traductores que publicaron traducciones shakespearianas en este periodo, no hemos incluido en este recorrido ni en *SH·ES·TRA* las paráfrasis de versos de Shakespeare y el soneto CXLVI publicados por Guillermo de Zéndegui en 1913 Londres; los diez sonetos publicados por José de Armas y Cárdenas, que aparecieron en La Habana en 1915; las traducciones que Joaquín Gallardo hizo de *Hámlet*, *El mercader de Venecia* y *El sueño de una noche de verano*, que se editaron en París en 1922; el *Hamlet* de Salvador de Madariaga, publicado en Buenos Aires y México en 1949; la traducción de *Romeo y Julieta* de Pablo Neruda, aparecida en Buenos Aires en 1964, ni tampoco las paráfrasis que sobre *Othello*, *Macbeth* y *Twelfth Night* realizó León Felipe en 1974 (*Otelo o el pañuelo encantado*, *Macbeth o el asesino del sueño* y *No es cordero... que es cordera*, respectivamente). Por el contrario, incluimos *La doma de la fiera* (2000), de Víctor Obiols, publicada en Barcelona, pero no la traducción de varios de los poemas shakespearianos, publicados en Bogotá.

⁴⁵ Véanse “La muerte de Shakespeare” y “El misterioso Shakespeare”, ambos publicados en *El Liberal* en 1916.

Quevedo (1945), y *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* (1948-1958), su contribución más importante al ámbito de los estudios cervantinos.

La actividad de Astrana como traductor shakespeariano fue, sin embargo, muy anterior a sus estudios sobre los dramaturgos del Siglo de Oro español. En su artículo “Luis Astrana Marín, Traductor de Shakespeare”, Gilda Calleja Medel da cuenta de la gran admiración que Astrana sentía por Shakespeare, y señala que los dramas shakespearianos se encontraban entre sus lecturas favoritas mientras estudiaba en el seminario, donde también pudo acceder a los trabajos de Southey, Hardy, el Dr. Jonson, Bacon, Milton y Pope (Calleja Medel, 1987:334).

Como hace notar Calleja, Astrana nunca se consideró un traductor de oficio, y el motivo que le indujo a traducir las obras de Shakespeare fue la pésima calidad de las traducciones que, según él, se habían hecho hasta el momento:

Si a Shakespeare no se le ha tributado en España el homenaje a que es acreedor y que ya le rindieron las restantes escenas de Europa, cúlpese a los actores —no a todos, claro— y más aún a los traductores, que amén de ignorar el inglés, desconocen la técnica teatral moderna en las refundiciones. ¿Cómo es posible la entronización de Shakespeare entre nosotros, aquí donde el monólogo de *Hamlet* (“To be or not to be, that is the question”) se traduce por Macpherson: “Ser o no ser, la alternativa es ésta”? (Astrana citado en Calleja Medel, 1987:335).

No deja de resultarnos irónico que fuera precisamente Astrana quien reprochara a los anteriores traductores shakespearianos su presunta ignorancia del inglés, sobre todo porque, tal y como tendremos ocasión de comprobar en el capítulo 3 de nuestro estudio, Astrana es sin duda el traductor que menor conocimiento

del inglés isabelino tenía. Así lo sugería Esteban Pujals en su artículo “Shakespeare y sus traducciones en España: Perspectiva histórica”:

Su traducción constituye una laudable labor, pues [Astrana] puso su empeño en traducir frase por frase, en prosa española, lo que entendió que Shakespeare había escrito en inglés. No puede considerarse un trabajo sobresaliente, pero es digno de elogio por su intencionada fidelidad y el esfuerzo realizado para penetrar en el texto inglés y verterlo a un español que resultara un adecuado hilo conductor del sentido original (Pujals, 1985:82-83).

El certero juicio de Pujals, así como los resultados que hemos obtenido de nuestro análisis de las traducciones de Astrana, hace que nos sorprendamos ante la aparente imparcialidad que Alfonso Par mostró al juzgar su labor:

[Astrana] emprendió su magna labor pertrechado con los dos elementos necesarios para lograr una traducción perfecta: inteligencia avisada del texto inglés y dominio cabal del castellano clásico, que es la única cantera que guarda materiales análogos empleados por Shakespeare, con lo que su versión es modelo por su fidelidad y encanto por su fluidez (Par, 1935:141).

Par, que a lo largo de sus libros *Shakespeare en la literatura española* y *Representaciones shakespearianas en España* no había escatimado críticas contra el mal hacer traductológico de muchos refundidores de Shakespeare, pareció, sin embargo, obviar los muchos errores cometidos por Astrana, a quien estima “ungido de Apolo”, y elevó sus traducciones a lo más alto del Olimpo literario (Par, 1935:140-141). Fuera esto debido a que Astrana había hecho realidad el ideal de Par, que consideraba que sólo una traducción en prosa podía reflejar verdaderamente a Shakespeare, o porque el traductor había logrado el indiscutible mérito de traducir la

producción completa del dramaturgo, lo cierto es que creemos que Par alabó excesivamente las traducciones de Astrana.

Volviendo a Astrana y al ataque que realiza en *El libro de los plagios* contra quienes él tildaba de “atrevidos varones” por haber traducido a Shakespeare “ignorando el inglés y desconociendo el castellano” (Astrana, 1920?:207), consideramos que sus críticas contra Macpherson son de lo más injustas pues, antes de estar basadas en una falta de precisión por parte del traductor gibraltareño al traducir el monólogo de *Hamlet*⁴⁶, se cimientan, en su mayor parte, en un desacuerdo de opiniones sobre el mejor método de traducir a Shakespeare: si en verso, como abogaba Macpherson, o en prosa, como defendía Astrana.

A pesar de todo esto, no quisiéramos concluir este apartado sobre Astrana sin reconocer el gran mérito que tuvo su trabajo en cuanto a la difusión del conocimiento shakespeariano en España. La publicación de sus *Obras Completas* por la editorial Espasa-Calpe marcó un hito editorial, y las muchas reediciones que de ellas se hicieron puso a disposición del público unas traducciones que, pese a sus defectos, permitieron a varias generaciones de

⁴⁶ Macpherson revisó y modificó algunos versos de sus traducciones para posteriores ediciones, siendo especialmente significativo el comienzo del monólogo de *Hamlet*, que aparece traducido en su primera edición como: “Ser o dejar de ser: he ahí el problema” (Macpherson, 1873:59), en la segunda como: “¡Ser o no ser, que la cuestión es ésta!” (Macpherson, 1879:62), en la tercera como: “¡Ser o no ser, la alternativa es esa!” (Macpherson, 1882:75) y en la última y definitiva, la citada por Astrana, como: “¡Ser o no ser! ¡La alternativa es ésta!” (Macpherson, 1885:333). No deja de ser irónico que Astrana criticara la traducción de Macpherson cuando la suya propia: “¡Ser o no ser: He aquí el problema!” (Astrana, 1961:1359) tiene más que un parecido razonable con la primera versión que hizo el traductor gibraltareño.

españoles tener acceso a las obras del dramaturgo inglés⁴⁷. Una de estas reediciones, sin embargo, fue motivo de amarga queja por parte del periodista y crítico teatral Eduardo Haro Tecglen, quien lamentaba que los encargados de la publicación de la serie *Grandes genios de la literatura universal* no hubieran incluido el nombre del traductor en las obras a las que tanto esfuerzo había dedicado. En su artículo, Haro Tecglen nos ofrece asimismo una visión humana de un trabajador incansable y de las circunstancias que lo rodearon en su esfuerzo traductológico:

Astrana tradujo gran parte de las Obras completas de Shakespeare en la cocina de su casa [...]. En la mesa de pino, bajo la bombilla [...]. Los escritores, entonces, escribían en los cafés, por que sus casas, pobres, no tenían la comodidad necesaria [...]. Astrana no escribía en el café, porque no podía llevar a él una carretilla con los libros de consulta. No era tampoco un hombre muy popular. Su sordera le aislaba, los otros eruditos le enseñaban errores (y él a ellos), su castellano no era apto para la representación teatral (lo cual no impide que ahora se oiga a Astrana en algunas representaciones: algunos no adaptan a Shakespeare, sino a Astrana, y también le borran el nombre, y los posibles derechos) y el personaje no traspasaba —como les ha ocurrido a tantos otros— sus fronteras de lo pintoresco (Haro Tecglen, 1985:88).

Si bien es cierto que Astrana había realizado sus traducciones con el fin de “[...] vigorizar [...] la enclenque ideología de la escena actual española” (Astrana citado en Calleja Medel, 1987:337) éstas no se emplearon en representaciones teatrales, y tuvieron su mayor difusión entre los lectores y críticos de Shakespeare.

⁴⁷ Como comentaba el periodista Ángel Rupérez en su artículo “Shakespeare revisitado”: “Austral, la colección donde muchos de nosotros leímos por primera vez a Shakespeare —nunca se lo agradeceremos bastante—, ha decidido sustituir las viejas y venerables traducciones del hercúleo Astrana Marín —apasionado cervantista y shakespeareano a pares iguales— [...] Es como si retiraran un viejo buque que durante años ha llevado a muchos viajeros a conocer esos mundos ultramarinos de Dios [...] (Rupérez, 1998:12).

4.2. José M^a Valverde

Tras la aparición de las *Obras Completas* de Astrana, muy pocas fueron las traducciones que se publicaron del dramaturgo inglés. En la década de los treinta cabe destacar las traducciones las realizadas por Barroso-Banzón de *Macbeth*, *Romeo y Julieta*, *Hamlet* y *El rey Lear* (1934); la traducción de *Las alegres comadres de Windsor* por Blanco Prieto (1933) y la de *Romeo y Julieta* por Luis Linares Lorca y Berta Oberlín Johlmann (1939). Los años cuarenta fueron testigos de las tres versiones realizadas por Nicolás González Ruiz y de las seis de Mario de Álamo, a las que siguió el *Hamlet* de José M^a Pemán, que, como el propio traductor admitió, estaba en gran deuda con la traducción de Astrana⁴⁸.

Durante los años cincuenta se incrementó el número de traducciones shakespearianas, pero éstas apenas si pudieron hacerle sombra a las de Astrana, que siguieron gozando de una gran difusión y popularidad. Destacamos en este periodo la traducción que realizó Luis Cernuda del drama *Troilo y Crésida*, cuya elección fue una decisión personalísima del poeta sevillano, tal y como expusimos en el “El deseo de Troilo y la realidad de Crésida. Cernuda traduce a Shakespeare” (Campillo Arnaiz, 2004b). Las traducciones sueltas de Rafael Ballester Escalas, José Méndez Herrera, Juan Bautista Bergua Olavarrieta, Rodolfo R. Varela y Mario del Álamo ocuparon buena parte de los años cincuenta y sesenta, a comienzos de cuya década el dramaturgo Buero Vallejo

⁴⁸ Astrana agradeció a Pemán la autocrítica que había realizado de su versión libre de *Hamlet* en un artículo publicado en *ABC* en mayo de 1949 (Calleja Medel, 1987:338).

publicó su traducción de *Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1960). Tres años después, el poeta José Hierro tradujo *La tempestad* (1963), con lo que seguimos constatando la tendencia de literatos españoles de traducir algunos dramas de Shakespeare.

Sin embargo, el verdadero punto de inflexión en esta década lo constituyó la aparición de una nueva traducción de las obras teatrales del dramaturgo: *William Shakespeare. Teatro Completo* que, realizada por el Catedrático de Estética, poeta y traductor José M^a Valverde, se publicó en dos volúmenes entre los años 1967 y 1968. Valverde comparte con Astrana el mérito de haber traducido la producción teatral shakespeariana aunque, tal y como tendremos ocasión de comprobar a continuación, Valverde nunca estuvo satisfecho con su traducción, que tildó sin ambages de “fracasada”.

Nacido en Valencia de Alcántara (Cáceres) en 1926, Valverde se doctoró en la Facultad de Filosofía de Madrid en 1952 con una tesis sobre la filosofía del lenguaje en la obra de Wilhelm von Humboldt, y obtuvo la Cátedra de Estética en la Universidad de Barcelona a los veintinueve años (Campos Pampano 1996:s.p.). Su obra incluye títulos como *Vida y muerte de las ideas* (1981), *Breve historia y antología de la estética* (1987) e *Historia de la literatura universal* (1986), que realizó en colaboración con Martín de Riquer, y cuyos primeros tomos aparecieron a finales de los años sesenta. Entre sus libros de poemas destacamos *Hombre de Dios* (1945), *Versos del domingo* (1954), *La conquista de este mundo* (1960), *Años inciertos* (1970) y *Ser de palabra* (1976). Cabe reseñar que sus *Poesías reunidas* (1945-1990) recibieron el Premio Ciutat de Barcelona.

José M^a Valverde mantuvo siempre un fuerte compromiso político que le llevó a renunciar a su cátedra en solidaridad con los profesores Enrique Tierno Galván, José Luis López Aranguen y Agustín García Calvo, quienes fueron expulsados de la Universidad de Madrid por las autoridades académicas franquistas. Tal y como apunta Ángel Campos Pampano, se le atribuye una frase célebre, que al parecer escribió en la pizarra de su clase a modo de despedida: “Nulla aethetica sine ethica. Ergo apaga y vámonos.” (Campos Pampano, 1996:4). Su exilio voluntario duró trece años, de 1964 a 1977, y transcurrió entre Estados Unidos y Canadá, donde dio clases en diversas universidades.

Como traductor, Valverde tradujo a los poetas alemanes Rilke y Hölderlin, poemas de Cavafis y de T.S. Eliot, y su traducción al español del *Ulises* de James Joyce le valió el premio Fray Luis de León en 1978. En 1991, Valverde recibió el Premio Nacional a la labor de toda una vida como traductor.

En diversas entrevistas, conferencias y artículos, José M^a Valverde expresó su opinión sobre Shakespeare y las circunstancias que le habían llevado a traducir sus obras, lo que constituye un conjunto de documentos tan reveladores como realistas sobre las labores de un traductor a comienzos de los años setenta.

La primera intención de Valverde, tal y como él mismo expuso en “Confesiones de un traductor shakespeariano” (1993), fue la de traducir las obras de Shakespeare en verso, proyecto que tuvo que abandonar al no recibir la subvención que necesitaba para completar la ingente tarea. Su traducción en prosa nació del compromiso que había adquirido consigo mismo:

Yo, entonces, me encargué a mí mismo traducir el texto completo de Shakespeare, y, efectivamente, se publicó en dos apretados volúmenes, en 1967 y 1968 [...] Esta traducción, claro está, tenía que ser en prosa, salvo las canciones y las cartas que se supone que realmente estaban en verso. Fue una tarea relativamente rápida: creo que hay que traducir deprisa porque, si no, se pierde la música de la frase y del texto en general (Valverde, 1993:187-188).

En efecto, los aspectos más importantes para Valverde fueron siempre la música, el tono y el ritmo de la traducción: “[...] yo siempre he trabajado “de oído”, sin teorías ni principios [...] c’est le ton qui fait la chanson” (Valverde, 1993:188). Sin embargo, en la entrevista que mantuvo con Felipe B. Pedraza Jiménez, Valverde admitió que su traducción de Shakespeare había sido un fracaso, al igual que la de Astrana:

La verdad es que cuando traduje todo el teatro de Shakespeare apenas miré el texto de Astrana, que, además, corta trozos cuando le conviene. Claro, mi traducción también es una traducción fracasada porque está en prosa. Eso la mata, pero, ¿qué remedio? (Valverde citado en Pedraza Jiménez, 1983-1984:18)

En nuestra opinión, y como tendremos ocasión de comprobar más adelante, Valverde tuvo presente el texto de Astrana en algunas ocasiones; las suficientes para haber detectado los cortes de los que le acusa, aunque haremos notar que nosotros no los hemos percibido en lo concerniente a las obras de nuestro estudio. Tal y como mostramos en la introducción de nuestro estudio, aunque las diferencias entre las traducciones de Astrana y Valverde son manifiestas, ambas se asemejan en que sus autores llevan a cabo una notable igualación de los estilos shakespearianos. Astrana homogeniza la rica variedad de estilos que caracteriza a los personajes haciendo que todos hablen con un lenguaje altisonante y barroco. Valverde reduce, asimismo, la variedad de estilos, pero

haciendo que los personajes empleen un lenguaje llano y sencillo que permite una fácil lectura de las obras. Ambos traductores son, en ocasiones, excesivamente literales, lo que dificulta en determinados momentos la comunicación de las ideas presentes en los textos shakespearianos. A pesar de estas consideraciones, creemos que Valverde tradujo las obras de Shakespeare con gran honradez intelectual, como esperamos demostrar en el capítulo 3 de nuestra investigación.

5. LAS TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE A FINALES DEL SIGLO XX Y COMIENZOS DEL SIGLO XXI: EL INSTITUTO SHAKESPEARE Y ÁNGEL-LUIS PUJANTE

Contrariamente a lo que sucedió tras la aparición de las traducciones de Astrana, los años posteriores a la publicación de las de Valverde fueron testigo de la traducción de numerosas obras del dramaturgo inglés. Sólo en la década de los setenta aparecieron casi medio centenar de versiones de Shakespeare debidas, en su mayoría, a los traductores Jaime Navarra Farré, Enrique Muñoz Latorre, Aurora Díaz-Plaja, José Muñoz Moreno, Enrique Chueca y Ramiro Pinilla, Lelia Cisternas de Mínguez y Juan Alarcón Benito, entre otros. Cabe destacar, no obstante, que lo más significativo de este periodo lo constituyó la aparición en 1975 de la primera edición en verso de la producción poética de Shakespeare *Obra completa en poesía*⁴⁹. Con esta publicación, Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón superaron los anteriores intentos por traducir los poemas shakespearianos en verso, algunos de los cuales habían sido

⁴⁹ Astrana había traducido con anterioridad la producción poética de Shakespeare, pero en prosa, al igual que la producción dramática.

trasladados por Miguel Antonio Caro (1892-1893), Julio Arceval (1916), Fernando Maristany (1918), José Pablo Rivas (1920), Carmela Eulate Sanjurjo (1920), Anselmo Gómez Carretero (1928), Angelina Damians de Bulart (1944), el anónimo “Diepober” (1944), Agustín García Calvo (1974) y, sobre todo, Matías de Velasco y Rojas (1877), cuyas traducciones fueron las más extensas en este campo.

A finales de la década de los setenta, surgió una iniciativa por parte de varios profesores de la Universidad de Valencia que tenía la finalidad de traducir las obras del teatro isabelino, prestando especial atención a las de Shakespeare⁵⁰. Esta iniciativa, dirigida y coordinada por Manuel Ángel Conejero, cristalizó en la fundación del Instituto Shakespeare en 1978, que se propuso traducir la producción teatral de Shakespeare al completo. Las obras que han aparecido hasta ahora son las siguientes:

El rey Lear (1979)
Macbeth (1980)
El mercader de Venecia (1981)
Como gustéis (1983)
Othello (1984)
Romeo y Julieta (1987)
Noche de Reyes (1988)
Hamlet (1989)
La tempestad (1993)
Ricardo II (1997)
Antonio y Cleopatra (2000)
Coriolano (2003)

Ángeles Serrano Ripoll resume en *Bibliografía shakespeariana en España: crítica y traducción* el objetivo principal

⁵⁰ Véase www.uv.es/~fse/historia.html

del Instituto Shakespeare de la siguiente manera: “[reunir], en una [traducción], todas las diferentes perspectivas con las que hasta ahora diferentes traductores se [han] enfrentado a los textos dramáticos de Shakespeare” (Serrano Ripoll, 1983:58). Estas traducciones dicen estar concebidas específicamente para el teatro, por lo que el grupo de traductores suele contar entre sus colaboradores con diversos actores, que ensayan los textos hasta producir una versión representable. Según comenta el propio equipo en su página web:

These versions of William Shakespeare’s dramatic works reflect a very particular way of realising the translation process, and of understanding the original. This is not just a literary text, but rather it is fundamentally a score which contains all the information necessary so that the actor and director can undertake their performance in the most efficient manner possible⁵¹.

Esta forma de entender el texto shakespeariano fue reflejada por Conejero en *Rhetoric, Theatre and Translation* (1991), obra donde expone las diferencias entre la traducción literal y la teatral y defiende su idea de que debe darse prioridad a la acción dramática antes que al lenguaje, que ha de ser reescrito en la traducción. No obstante, haremos notar que, tal y como ha señalado Fernando Galván, las traducciones del Instituto Shakespeare, pese a que aspiran a conseguir “un texto dramático de calidad representable”, no siempre parecen encontrar “un nivel de coherencia intratextual” que refleje el que se da en el texto shakespeariano (Galván, 1996:528-529).

⁵¹ Véase www.uv.es/~fse/historia.html

Sea como fuere, la conexión entre este grupo de traductores y diversas compañías teatrales ha permitido que se usaran algunos de sus textos en varias representaciones, entre las que destacamos las realizadas por Miguel Narros de *Macbeth* (1980) y *El rey Lear* (1982).

A mediados de los años ochenta, surgió otra iniciativa desde el ámbito académico para traducir las obras de Shakespeare, llevada a cabo por Ángel-Luis Pujante de la Universidad de Murcia. La primera traducción que realizó de teatro isabelino no fue, sin embargo, de una obra de Shakespeare, sino del drama de Thomas Middleton *Una partida de ajedrez* (1983). Tres años más tarde, Pujante publicó su primera traducción shakespeariana, *Coriolano* (1986), a la que han seguido un total de dieciocho obras⁵²:

Julio César (1987)
El mercader de Venecia (1988)
Otelo (1989)
Como gustéis (1991)
El rey Lear (1992)
Romeo y Julieta (1993)
Hamlet (1994)
Macbeth (1995)
El sueño de una noche de verano (1996)
Noche de Reyes (1996)
La tempestad (1997)
Ricardo II (1998)
El cuento de invierno (1999)
Enrique IV (Partes I y II) (2000)
Antonio y Cleopatra (2001)
Troilo y Crésida (2002)
Medida por medida (2004)

⁵² En nuestro trabajo consideramos las dos partes de *Enrique IV* como obras independientes.

El próximo título previsto es *Ricardo III*, cuya publicación dará continuidad a la labor que Pujante inició hace dos décadas, y que fue reconocida al serle otorgado en 1998 el Premio Nacional de Traducción por su traducción de *La tempestad*. Ésta ha sido la primera ocasión en la que un traductor shakespeariano recibe este galardón, pues el adjudicado a Valverde englobaba las diversas traducciones que había realizado de varios idiomas en el curso de su vida.

En diversos artículos y conferencias, Pujante ha explicado que su objetivo es traducir el “teatro como teatro”, es decir, ofrecer una traducción de las obras shakespearianas que respete sus características como textos dramáticos. Tal y como expone en “Traducir Shakespeare: Mis tres fidelidades”, sus prioridades son las de mantenerse fiel: “[...] a la naturaleza dramática de la obra, a la lengua de Shakespeare y al idioma del lector” (Pujante, 1992:11). Para ello, presta especial atención a los componentes de oralidad y concisión que conforman la dimensión dramática de la obra, sin menoscabo por ello del concepto de teatralidad presente en los elementos espectaculares contenidos en el drama y que siempre intenta conservar en sus traducciones.

Las traducciones de Pujante han sido empleadas, asimismo, en diversas producciones teatrales, entre las que se cuentan *El mercader de Venecia*, *Como gustéis*, *Noche de Reyes*, *Sueño de una noche de verano* y *Ricardo II*. Haremos notar que esta última se estrenó con su traducción por primera vez en la historia de Shakespeare en España.

Independientemente de las traducciones realizadas por Ángel-Luis Pujante y el Instituto Shakespeare en las últimas décadas del

siglo XX y comienzos del siglo XXI, muchos han sido los traductores que han vertido obras al castellano durante este mismo periodo. Gran parte de los dramas han sido traducidos especialmente para representaciones teatrales, como es el caso de las versiones realizadas por Terenci Moix (*La tempestad*, 1983), Eduardo Mendoza (*El sueño de una noche de verano*, 1986), Manuel Vázquez Montalbán (*Julio César*, 1988) o Vicente Molina Foix (*Hamlet*, 1989, y *El mercader de Venecia*, 1992). Como expone Rafael Portillo (2000) en “El teatro de Shakespeare en España: Apuntes para el debate”, los motivos por los que los profesionales del teatro encargan traducciones para sus montajes pueden ser variados, pero lo cierto es que existe una tendencia generalizada a evitar las traducciones realizadas por académicos. Esta desconfianza puede tener su origen en una equivocada concepción de las traducciones realizadas por especialistas, que muchas veces se consideran inapropiadas para la representación teatral, o en un interés concreto porque sean personas de renombre del mundo de la cultura las que realicen las traducciones para los montajes teatrales de gran difusión.

La brecha entre las versiones realizadas expresamente para el teatro o para determinadas compañías o actores y las que llevan a cabo traductores profesionales no es nueva en España. Ésta es una tónica que comenzó con la aparición misma de las traducciones a finales del siglo XVIII, y que se generalizó a lo largo de todo el siglo XIX, en el que se primó la puesta en escena de versiones realizadas por escritores vinculados al teatro en detrimento de las llevadas a cabo desde el ámbito literario. En nuestra opinión, habiendo estudiado la evolución de las traducciones en España

durante los últimos tres siglos, no tenemos motivos para creer que esta tendencia vaya a invertirse a corto plazo, si bien es cierto que un mayor contacto entre los ámbitos académicos y teatrales sería altamente deseable. Esta es una reflexión que se expuso en la mesa redonda “Shakespeare y España en el nuevo milenio”, desarrollada en el XXVII Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos celebrado en Salamanca en 2003. Los integrantes de esta mesa, José Manuel González Fernández de Sevilla, Ángel-Luis Pujante, Clara Calvo, Keith Gregor, así como los asistentes que intervinieron en el debate, Rafael Portillo y Manuel José Gómez Lara, debatieron sobre el hecho de que textos y representaciones shakespearianos hayan constituido dos mundos paralelos dentro del universo teatral del dramaturgo, lo que ha originado que el público tenga una visión distinta de la obra de Shakespeare según acceda a ella a través de las representaciones o de las traducciones.

Antes de concluir este capítulo, quisiéramos hacer un breve balance del impacto que las traducciones han tenido en la historia de Shakespeare en España. A nuestro juicio, éstas han sido un vehículo imprescindible para la transmisión del conocimiento shakespeariano en nuestro país, si bien no puede olvidarse el papel decisivo que tanto la crítica como las representaciones han jugado en la consolidación de la conciencia shakespeariana. La vigencia del dramaturgo en España se debe, en nuestra opinión, a que Shakespeare es un personaje popular de nuestro acervo cultural; a que las novedosas representaciones de sus dramas atraen a un gran sector del público; pero, sobre todo, a la realización de

traducciones actualizadas que nos permiten disfrutar de la grandeza de su obra en un lenguaje que sentimos tan cercano como nuestro.

CAPÍTULO 2

LA CULTURA Y LOS ELEMENTOS CULTURALES

1. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE CULTURA

Definir el concepto de cultura a comienzos del siglo XXI es una tarea abrumadora, tanto por la larga y compleja evolución del término como por las numerosas significaciones que le han sido adscritas desde diversas disciplinas. La extensión semántica de este término es probablemente su rasgo más relevante, y lo que hace que cualquier intento por definirlo resulte tan difícil como arriesgado. Sin embargo, y pese a lo arduo de la tarea, consideramos que ésta es ineludible al realizar un trabajo que, como el nuestro, tiene como objeto de estudio los elementos culturales, puesto que la indeterminación en la idea de cultura lastraría de abstracción y ambigüedad la posterior definición de los mismos.

Por lo tanto, en la primera parte de este capítulo nos hemos propuesto ofrecer una visión de la evolución histórica del concepto de cultura con el fin de poner de manifiesto sus múltiples connotaciones y de poder seleccionar aquellas más pertinentes para nuestro trabajo. Seguidamente, en la segunda parte del capítulo, comentaremos de manera crítica los estudios realizados sobre elementos culturales y estableceremos la definición que guiarán nuestro posterior análisis.

1.1. Etimología

La voz latina *cultūra*, æ proviene del verbo *cōlo*, *cōlis*, *cōlĕre*, *cōlŭi*, *cultum*, que significa, según el *Diccionario Latino-Español*: “Cultivar, labrar, cuidar”. Esta es la primera de las acepciones que

recoge el *DRAE*, que define cultura como “cultivo”⁵³. La cultura se refiere, pues, a los medios que se emplean sobre la tierra y plantas para hacer que fructifiquen, sentido que se encuentra primordialmente en *agricultura*, “Labranza o cultivo de la tierra”⁵⁴. No obstante, el concepto de cultivar la tierra pronto se extendió a otros ámbitos, y al aplicarse al cuidado y producción de especies vegetales o animales originó una gran variedad de ciencias o artes. Como muestra de éstas citaremos la *horticultura*, “Cultivo de los huertos y huertas”⁵⁵ y la *avicultura*, “Arte de criar y fomentar la reproducción de las aves y de aprovechar sus productos”⁵⁶. De la misma manera, resulta significativa la aplicación de esta acepción no ya al cuidado de plantas o animales, sino al de los niños. Así, nos encontramos con la disciplina de la *puericultura*, que el *DRAE* define como la “Ciencia que se ocupa del sano desarrollo del niño”⁵⁷. Como se puede comprobar, el término cultura mantiene vigente su sentido de cultivo en español, y esta idea es fundamental para la comprensión de las posteriores extensiones metafóricas del concepto.

Antes de pasar a éstas, nos referiremos a otro de los sentidos con que se emplea cultura en castellano: “Culto, homenaje reverente que se tributa a Dios”⁵⁸. A pesar de su antigüedad, esta acepción sigue empleándose en la actualidad, sobre todo en el ámbito religioso. Sin embargo, el concepto de cultura como

⁵³ *DRAE* cultura 1.

⁵⁴ *DRAE*, agricultura 1.

⁵⁵ *DRAE*, horticultura 1.

⁵⁶ *DRAE*, avicultura 1.

⁵⁷ *DRAE*, puericultura 1.

⁵⁸ *DRAE*, cultura 2.

homenaje reverente ha rebasado este ámbito para aplicarse en la actualidad a objetos y conceptos que apenas guardan relación con aquel. Definido como “admiración afectuosa de que son objeto algunas cosas”⁵⁹, hablamos del “culto al cuerpo” o del “culto a la belleza”, expresiones que aúnan las ideas de cultivo y honor rendido presentes en las dos primeras acepciones de cultura comentadas. Análogamente, la reciente acuñación de la expresión “de culto” alude al celo casi religioso que admiradores y seguidores profesan por determinados películas, libros o autores. Según explica Peter Brooker en *A Concise Glossary of Cultural Theory*: “[...] the term cult connotes an enthusiasm for an insider knowledge of a generally POPULAR text or ICON”, tales como el actor James Dean, la película *Casablanca* o la serie de televisión *Twin Peaks* (Brooker, 1999:45).

Estas dos primeras acepciones del término cultura, el cultivo y el culto, se emplean más frecuentemente de lo que podríamos pensar en un principio, siendo la primera de ellas crucial por cuanto su extensión metafórica aplicada al cultivo de las facultades mentales de los seres humanos dio lugar a uno de los sentidos con que más se emplea el concepto de cultura en la actualidad, a saber, el conjunto de enseñanzas y saberes que llevan al refinamiento intelectual del hombre. De hecho, tal y como apunta Raymond Williams: “Metaphor can be considered as the force lying behind the development of the word culture into its main modern senses” (Williams, 1976:77).

⁵⁹ DRAE, culto 7.

1.2. Educación y civilización

La cultura en su acepción de: “Resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio las facultades intelectuales del hombre⁶⁰” constituye una de las ideas fundamentales con que se define este concepto en la actualidad. Entendida como educación, conocimientos académicos, buenos modales y habilidades sociales, la cultura tiene como consecuencia más directa e inmediata la de establecer una distinción entre aquellas personas cultas de las que no han tenido la oportunidad, medios o interés para cultivarse intelectualmente. Esta discriminación social es particularmente aguda en sociedades clasistas, en las que la adquisición de los conocimientos y los buenos modales de las clases altas constituye la única forma de ascender en la escala social.

Esta es una idea en la que Raymond Williams incide en su glosario *Keywords*:

Culture in its sense of training the intellectual skills for their betterment and refinement resonates in both the noun cultivation and the adjective cultivated, and these were synonyms with both civilization and civilised until almost the end of the 18th century. However, these terms acquire definite class associations, as only the aristocrats and wealthy classes were able to devote themselves to the refinement of customs and uses. The process of becoming civilised or cultivated was a privilege that only the ruling classes were able to enjoy, and by this they claimed superior and ultimate knowledge over all things remaining (Williams, 1976:77).

Esta argumentación contiene dos ideas que desarrollaremos en detalle a continuación. En primer lugar, el hecho de que la

⁶⁰ *DRAE*, cultura 3.

posesión de la cultura era y es todavía esgrimida por las clases altas como garante de poder y elemento diferenciador del resto de las clases sociales. En segundo, el solapamiento semántico entre los términos culto o cultivado y civilizado.

La idea de cultura como mejora y refinamiento intelectual aparece en las obras de dos autores fundamentales para el estudio de la evolución histórica de este concepto: Matthew Arnold y F.R. Leavis. En *Culture and Anarchy*, Arnold define la cultura como:

[C]ulture [...] is a study of perfection, and of harmonious perfection, general perfection, and perfection which consists in becoming something rather than in having something [...] (Arnold, 1869:14).

Arnold concebía la cultura como un canon establecido de enseñanzas y saberes que permitía a aquél que se ejercitase en ellos entrar en un proceso de mejora y perfeccionamiento que le conduciría a la felicidad verdadera. Tal y como expone Chris Barker en *Cultural Studies. Theory and Practice*, este proceso es sólo: “[...] the concern of an educated minority” (Barker, 2000:36), ya que no todos los hombres pueden o deben acceder a la cultura. Esta es una idea en la que insiste John Storey en *Cultural Theory and Popular Culture*:

Culture [in the Arnoldian perspective] is not there to be embraced by all; its function is twofold: first to enable a middle-class hegemony; and second, to police, through strategies of difference and deference, the unruly and disruptive forces of the popular (Storey, 1998:4).

La oposición binaria que da título a la obra de Arnold señala la concepción que tenía este autor sobre la cultura, un privilegio de las clases altas en cuyo extremo opuesto se encontraba la anarquía,

una amenaza creciente que tiene su origen en las clases bajas de la sociedad.

Esta idea sería recuperada por Leavis a comienzos del siglo XX, quien exponía en *Mass Civilization and Minority Culture* un punto de vista análogo al de Arnold:

The minority capable not only of appreciating Dante, Shakespeare, Donne, Baudelaire, Hardy (to take major instances) but of recognising their latest successors constitute the consciousness of the race (or of a branch of it) at a given time (Leavis citado en Storey, 1998:14).

El poder de esta reducida minoría estaba en peligro, sin embargo, por la aparición de una “cultura de masas” que amenazaba con sumir al mundo civilizado en un caos similar al preconizado por Arnold. Tal y como expone Barker, la clave para Leavis radicaba en:

[...] to define and defend the best culture, the canon of good works, while criticizing advertising, films and popular fiction, the worst of mass culture with its ‘addictions’ and ‘distractions’ (Barker, 2000:36).

Esta consideración elitista de la cultura, que propugna y justifica la estratificación clasista de la sociedad mediante la enseñanza de unos pocos, y que aún en la actualidad resuena en ciertos sectores conservadores, propició la aparición de los *Cultural Studies*, que reaccionaron contra las tesis sostenidas por los seguidores de Arnold y Leavis y reivindicaron una idea popular de cultura desarrollada, entre otros, por los críticos Raymond Williams, Richard Hoggart, y Stuart Hall.

Volviendo al argumento de Williams, y a la equiparación entre los conceptos de culto o cultivado y civilizado, haremos notar que éste se produjo debido a que los términos cultura y civilización

conllevaban originariamente la idea de perfeccionamiento, mejora y progreso, tanto de las facultades humanas el primero como, por extensión, de un grupo social el segundo. Tal y como señalan Kroeber y Kluckhohn en *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*:

The Romance languages, and English in their wake, long used civilization instead of culture to denote social cultivation, improvement, refinement, or progress. [...] Thus both terms, culture and civilization, began by definitely containing the idea of betterment, of improvement towards perfection (Kroeber y Kluckhohn, 1963:283).

Por consiguiente, al hablar de la civilización o cultura maya nos referimos al proceso de cambios y perfeccionamiento que experimentó esta sociedad hasta alcanzar un punto álgido en su evolución. Este estadio de esplendor es al que comúnmente asociamos la idea de civilización, definida por Williams como: “[...] an achieved state or condition of organized social life” (1976:48).

En la actualidad existe todavía una cierta relación de igualdad entre los términos culto, civilizado y cultivado, ya que todos ellos hacen referencia a la asimilación y desarrollo de una serie de conocimientos y pautas sociales sancionados por el grupo al que pertenece el individuo.

Es preciso tener en cuenta que la definición de cultura o civilización, como proceso de evolución conducente al perfeccionamiento de los hombres y sus sociedades, entraña el riesgo de que una cultura concreta se considere por sus miembros como la más avanzada y refinada y, por lo tanto, superior y mejor al resto. Esta creencia es conocida en Antropología como etnocentrismo, y sostiene que:

[...] las pautas de conducta [propias] son siempre buenas, naturales, hermosas e importantes, [mientras que las de los] extraños, por el hecho de actuar de manera diferente [son] salvajes, inhumanos, repugnantes o irracionales (Marvin, 1981:168).

Esta línea de pensamiento fue la tónica imperante en la Europa de los siglos XVIII y XIX, hasta el punto que muchos de sus más destacados pensadores consideraron la cultura occidental como el apogeo de la evolución humana. Tanto es así que, según indica Fred E. Jandt en *Intercultural Communication*: “In the 19th century, the term culture was commonly used as a synonym for Western civilization” (Jandt, 2001:5). Si bien el etnocentrismo es un fenómeno que ha llegado hasta nuestros días, no ha carecido de acérrimos enemigos a lo largo de la historia. Tal es el caso del pensador alemán Johann Gottfried von Herder, quien en su obra *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind* (1784-1797)⁶¹, reivindicaba el valor, idiosincrasia y riqueza de todas las civilizaciones que habían poblado el mundo, al tiempo que criticaba con dureza la prepotencia europea por considerar su cultura superior al resto: “It would be the most stupid vanity to imagine, that all the inhabitants of the World must be Europeans to live happily” (Herder, 1968:71). De la misma manera, Herder atacaba la idea presente en el concepto mismo de civilización, la de avance y refinamiento de las facultades intelectuales ya que, según este autor, tal progreso no culminaba necesariamente en un estado más feliz del alma, y eran precisamente esos “salvajes” que no

⁶¹ Citamos al filósofo Herder a partir de la edición inglesa de su obra al no haber podido disponer de una traducción al español de ésta.

compartían la cultura occidental los que disfrutaban más intensamente de la vida:

We boast of the refinement of our mental powers: but let melancholy experience teach us, that every refinement does not promote happiness [...] A head stuffed with knowledge, even of golden knowledge, oppresses the body, straitens the breast, dims the eye, and is a morbid burden to the life of him who bears it [...] The savage, who loves himself, his wife, and child, with quiet joy, and glows with limited activity for his tribe, as for his own life, is, in my opinion, a more real being, than that cultivated shadow, who is enraptured in with the love of the shades of his whole species [...] (Herder, 1968:73-76).

En el momento más exaltado de su argumentación, Herder se lamenta irónicamente de la suerte de las civilizaciones del mundo, cuyo rico bagaje está destinado a desaparecer bajo el yugo europeo:

Ye men of all the quarters of the globe, who have perished on the lapse of ages, ye have not lived and enriched the Earth with your ashes, that at the end of time your posterity should be made happy by European civilization: is not a proud thought of this kind treason against the majesty of Nature? (Herder, 1968:78).

Tal y como apunta Raymond Williams, la contribución clave del pensador alemán fue la de hablar de culturas en plural, lo que permitió un distanciamiento entre éstas y la cultura por antonomasia —la europea— y posibilitó la revalorización de todas ellas independientemente de los juicios occidentales. Esta novedosa concepción de la idea de cultura permaneció relativamente ignorada durante los siglos XVIII y XIX, ya que, como comenta Jandt: “The study of multiple cultures without imposing the belief that Western culture was the ultimate goal was slow to develop” (Jandt, 2001:6).

De hecho, uno de los autores clave en el desarrollo del concepto de cultura, el antropólogo inglés Sir Edward B. Tylor, no

ocultaba su creencia de que la evolución de los pueblos se articula en distintas etapas, comenzando desde los estadios más primitivos o salvajes hasta culminar en la cultura occidental. A pesar de su etnocentrismo, la definición que Tylor propuso de cultura en su libro de 1871 *Primitive Culture: Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom* supuso un verdadero punto de inflexión en la historia de este término:

CULTURE or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society (Tylor, 1871:1).

La aportación de Tylor es decisiva por cuanto sugiere por vez primera que la cultura es el conjunto de productos materiales e intelectuales que se derivan del modo de vida de un determinado grupo social. Esta definición merece especial reconocimiento por constituir el punto de partida de la antropología moderna y por sentar los cimientos de un concepto que sigue vigente en la actualidad.

En el siguiente apartado haremos un recorrido por las diversas aportaciones a la definición de cultura que se han llevado a cabo desde diversas disciplinas durante el siglo XX. Esta visión nos permitirá determinar cuáles son los rasgos característicos del concepto de cultura y establecer una definición que sustentará la que posteriormente propondremos de los elementos culturales.

1.3. Características y definición del concepto de cultura

De entre las diversas teorías antropológicas que surgieron a comienzos del siglo XX, la teoría de las formas o modelos culturales

fue la predominante. Autores como Boas reelaboraron la ya clásica definición de Tylor y propusieron una nueva que enriqueció el debate cultural al tiempo que lo cargaba de complejidad. Para Boas:

La cultura incluye todas las manifestaciones de los hábitos sociales de una comunidad, las reacciones del individuo en la medida en que se ven afectados por las costumbres del grupo en que vive y los productos de las actividades humanas en la medida en que se ven determinadas por dichas costumbres (Boas citado en Muñoz Sedano, 1997:100).

Esta definición considera la cultura como un entramado de relaciones interdependientes que se establecen entre las distintas manifestaciones de la actividad social del hombre. La propuesta de Boas nos permite establecer una de las principales características de la cultura que, pese a no ser mencionada en ocasiones por su manifiesta obviedad, resulta imprescindible: la cultura es privativa de los seres humanos. En palabras de Clifford Geertz: “Without culture, no humans, but without humans, no culture” (Geertz citado en Prosser, 1978:296). Pese a que determinadas especies de primates muestran un cierto grado de cultura, entendiéndose ésta en su limitada acepción de producción material, ninguna otra especie del planeta: “[...] ha basado su supervivencia en su capacidad de crear cultura” (Macionis y Plummer, 1999:128).

Otra de las teorías de principios del siglo XX, la estructural-funcionalista, propone que la cultura es una realidad que ha aparecido para satisfacer las necesidades del hombre. Uno de los máximos exponentes de esta corriente, Malinowski, entendía la cultura de la siguiente manera: “La cultura incluye los artefactos, bienes, procedimientos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados. Esta herencia social es el concepto clave de la

antropología cultural” (Malinowski citado en Muñoz Sedano, 1997:100). Esta definición nos permite establecer la segunda de las características fundamentales de la cultura: su transmisión de generación en generación mediante herencia social. Así, pese a ser exclusiva de los seres humanos, la cultura no es un rasgo genéticamente determinado en éstos, y se transmite mediante los propios mecanismos que ella misma genera.

En nuestra opinión, Kroeber y Kluckhohn son quienes mejor resumen estas dos características fundamentales de la cultura: su exclusividad humana y su transmisión por herencia social. Tras realizar una exhaustiva revisión del concepto de cultura, estos autores propusieron una nueva definición que incluimos a continuación:

[Culture is] a set of attributes and products of human societies, and therewith of mankind, which are extrasomatic and transmissible by mechanisms other than biological heredity, and are as essentially lacking in sub-human species as they are characteristic of the human species as it is aggregated in its societies (Kroeber y Kluckhohn, 1963:284).

Otra de las características fundamentales de la cultura se centra en el estrecho vínculo que la une con el entorno. Tal y como expresa Carlos París en *El animal cultural: biología y cultura en la realidad humana*: “[la cultura] se encuentra en una íntima relación con el medio ecológico, al cual responde y el cual recrea desde sus peculiaridades [...]” (París, 1994:10). De hecho, tanto las pautas de comportamiento de un grupo social como su producción material responde en primera instancia a su necesidad de sobrevivir en un entorno que puede ser tan caótico como hostil. La diversidad de sistemas ecológicos hace que la respuesta del hombre ante ellos

haya sido muy distinta a lo largo de la historia, lo que ha originado creencias, productos y costumbres muy distintos en distintos lugares.

Al manifestarse en un determinado medio ecológico, podemos establecer, además, que la cultura tiene un lugar de nacimiento concreto, así como una determinada extensión territorial (Rosales López, 1999:298). Esto sitúa a las culturas en un eje de coordenadas espacio-temporales determinadas, cuyo principio y fin pueden ser establecidos con bastante exactitud mediante estudios arqueológicos y antropológicos.

Juan Pedro Liarte resume las características de la cultura analizadas hasta el momento en la definición que sobre ésta ofrece en “Glosario de términos de educación intercultural”:

Conjunto de productos simbólicos y materiales producidos por las diferentes comunidades y grupos humanos como respuesta a las necesidades planteadas por su relación con el medio y con otros seres humanos, y que procuran ser transmitidos de generación en generación por medio de los procesos de socialización (Liarte, 2000:1).

La novedad que introduce esta definición y que nos conduce a establecer otra de las características fundamentales de la cultura es que ésta no sólo es respuesta a los desafíos planteados por el entorno, sino consecuencia de la interacción social entre los miembros del propio grupo y los de otras sociedades. Esta idea lleva implícito un dinamismo que hace que las culturas evolucionen, cambien y se desarrollen gracias al contacto que se establece entre ellas.

La definición de Liarte nos permite, pues, reflexionar sobre la doble naturaleza estática y dinámica de la cultura. En primer lugar,

al estar conformada por un conjunto de ideas, comportamientos, costumbres y tradiciones, la cultura ha de mantenerse relativamente inmóvil e inalterable para que este sistema de creencias pueda transmitirse eficientemente a las siguientes generaciones mediante la herencia social. Este núcleo estático de la cultura es el resultado del proceso de selección histórico de un conjunto de pautas de comportamiento, hábitos y valores por parte de un grupo social, que determinará, legitimará y dará sentido las posteriores actuaciones de sus individuos. Tal y como exponen Alfredo Santos y Ricard Roca:

[...] el núcleo esencial de la cultura se compone de ideas tradicionales (es decir, históricamente obtenidas y seleccionadas) y, sobre todo, de sus valores asociados; los sistemas culturales pueden, por un lado, ser considerados como productos de la actuación y, por otro lado, como elementos condicionantes de las actuaciones sucesivas (Citado en García Martín et al 1997:9)

En segundo lugar, la cultura es un ente dinámico que evoluciona con el paso del tiempo, con las contribuciones que realizan sus propios miembros y con las aportaciones de individuos pertenecientes a otras culturas. Una cultura poco flexible, que no supiera reaccionar ante los cambios de su entorno o la presencia de otros grupos sociales se estancaría y se extinguiría con el paso del tiempo. En cambio, aquellas culturas que han sabido adaptarse a las nuevas situaciones sin renunciar a su núcleo estático de creencias han adquirido una fortaleza y riqueza que ha garantizado su supervivencia.

Pese a ser decisivo en el desarrollo de los grupos sociales, el intercambio cultural no está exento de riesgos. En la mejor de las situaciones, la tensión originada entre los distintos modos de vida

de dos sociedades puede dar lugar a anécdotas o curiosidades entre sus miembros, mientras que en un contexto adverso, las fricciones culturales pueden originar verdaderos problemas de comunicación, que se encuentran en la base de actitudes como la xenofobia, la discriminación, la intolerancia, la marginación o la segregación. El contacto entre culturas dominantes y minoritarias conlleva el peligro de la colonización y de la homogenización y, en casos extremos, de la extinción de sociedades cuyas normas y creencias difieren de la imperante en un momento histórico determinado. A pesar del riesgo que todo contacto cultural entraña, la comunicación entre culturas es fundamental para permitir el desarrollo de las mismas y su enriquecimiento mutuo.

Por lo tanto, no es sólo la intervención del propio grupo en la constante reelaboración de su sistema de creencias, sino el contacto con otros grupos e individuos lo que permite la evolución de las culturas. Tal y como apunta Rosales López:

La cultura constituye un ente dinámico que evoluciona con el tiempo a través de las aportaciones que realizan distintos miembros de la comunidad y que con mayor o menor intensidad contribuyen a su transformación (Rosales López, 1999:289).

Aunque la aportación que un solo individuo puede hacer a su cultura resulta en muchos casos insignificante, a veces el impacto que causa un determinado autor, pensador, científico o artista es tan decisivo que sus aportaciones entran a formar parte de su cultura y afectan la evolución de otras. Consideramos de obligada referencia aquí el caso de William Shakespeare, cuyas obras no sólo han dejado una huella imborrable en la cultura anglosajona,

sino que han ejercido y ejercen una gran influencia en culturas tan distintas y distantes como la alemana o la rusa.

El último rasgo característico de la cultura que comentaremos se encuentra en su estrecha relación con uno de los productos que ella misma crea y que garantiza tanto su supervivencia como su evolución: la lengua. En palabras del antropólogo y lingüista Bloomfield: "Language is primarily a cultural or social product and must be understood as such" (Bloomfield citado en Kroeber y Kluckhohn, 1963:230). En efecto, la lengua puede considerarse como una producción cultural, y definirse como un sistema de símbolos compartidos que permite a sus hablantes comunicarse entre sí y configurar su realidad de manera particular. Sin embargo, la lengua es más que un mero producto cultural, tal y como pueda serlo un hacha, ya que, como señala José Luis Atienza: "[...] una lengua, además de instrumento de acceso a una cultura, es ella misma producto y depósito de cultura" (Atienza, citado en Muñoz Sedano 1997:102). Así, pues, podemos establecer que tanto lengua como cultura conforman un ente indisoluble que comparte una misma naturaleza dual, pues ambas son relativamente estáticas, lo que garantiza su transmisión social, y relativamente dinámicas y que permite su adaptación debido a factores como el transcurso del tiempo y el contacto intercultural.

Como conclusión a este apartado, nos referiremos a una de las definiciones más completas que se han realizado sobre el concepto de cultura en los últimos años, y que sintetiza gran parte de las características que hemos comentado hasta el momento. Esta propuesta se debe a Carmel Camilleri y aparece en su trabajo *Antropología cultural y educación*:

Cultura es la configuración, más o menos intensamente ligada por la lógica tomada de un modelo, de significaciones persistentes y compartidas, adquiridas por [el individuo mediante] su filiación a un grupo, que le conducen a interpretar los estímulos del ambiente y a sí mismo según actitudes, representaciones y comportamientos comúnmente valorados; que, además, tienden a proyectarse en las producciones y comportamientos y que, en consecuencia, inducen a asegurar su reproducción a través del tiempo (Camilleri, 1985:25).

En el siguiente cuadro resumimos, asimismo, los rasgos fundamentales de la cultura, tal y como se desprenden de nuestro análisis y comentario:

- ❑ La cultura es exclusiva de los seres humanos.
- ❑ La cultura se transmite por mecanismos de herencia social.
- ❑ La cultura responde a las características del entorno.
- ❑ La cultura responde a la interacción social.
- ❑ La cultura es compartida.
- ❑ La cultura es un conjunto de valores, comportamientos, hábitos, creencias y modos de vida.
- ❑ La cultura se plasma en producciones materiales e intelectuales.
- ❑ La cultura es relativamente estática y relativamente dinámica.
- ❑ La lengua es una parte indisoluble de la cultura.

Tabla 2. Características de la cultura

Una vez establecida una definición general de cultura, así como una relación de sus rasgos característicos, en este apartado nos proponemos acotar ciertos aspectos del concepto que nos permita realizar nuestro estudio sobre los elementos culturales. Tal y como exponía Raymond Williams: “It is clear that, within a discipline, conceptual usage has to be clarified” (1976:80-81), de modo que, pese a que la riqueza del término cultura proviene de su

todavía inconclusa evolución semántica y del solapamiento de sus múltiples significados, la consecución de un estudio sobre ésta requiere del establecimiento de un uso conceptual concreto.

En nuestro trabajo sobre las obras de Shakespeare, consideramos necesario entender la cultura isabelina en su vertiente antropológica, es decir, como un modo de vida en su sentido más amplio. De esta manera, podemos definirla como el conjunto de costumbres, hábitos, creencias y comportamientos que fueron propios de un grupo social concreto en un momento y lugar determinados, y que se vieron reflejados en una producción material e intelectual específica.

Es precisamente a esos estilos vitales que dotaron de significado las actuaciones de los isabelinos a los que se refieren los elementos culturales: exponentes y depositarios de una cultura que ha sobrevivido al curso de los siglos y a la que podemos acceder, entre otros, a través de las obras de William Shakespeare.

En el siguiente apartado haremos un recorrido por aquellas investigaciones que se han interesado por los elementos culturales, y analizaremos las definiciones y categorizaciones que proponen diversos autores de ellos. Tras llevar a cabo un comentario crítico sobre estos estudios, en el que explicaremos sus ventajas e inconvenientes, propondremos nuestra propia definición de los elementos culturales, que partirá ineludiblemente de nuestra concepción de cultura, y que nos permitirá realizar su búsqueda en las obras shakespearianas seleccionadas en nuestra investigación.

2. LOS ELEMENTOS CULTURALES

Definir los elementos culturales es una tarea tan ardua como la propia definición de cultura. Los estudios que sobre éstos se han realizado son escasos y contradictorios, y antes que generar consenso, suscitan dudas que aún están lejos de resolverse de manera satisfactoria. Muestra de esta vaguedad es el eclecticismo terminológico que pesa sobre su propia denominación y que, como se expondrá seguidamente, varía de un autor a otro. La carencia de un término consensuado que identifique estos elementos tiene como consecuencia una multiplicidad de denominaciones que no hace sino lastrar de ambigüedad las definiciones que sobre éstos se proponen, y que dependen en última instancia de la subjetividad del autor.

2.1. Nida y Newmark

En su libro de 1964 *Toward a Science of Translating*, el traductor bíblico Eugene A. Nida se refirió por primera vez a la dificultad que suscita la traducción de términos asociados a un contexto social concreto, y proponía el siguiente ejemplo:

Terms associated with social culture pose numerous problems, not only because the basic systems are often so different, but also because the extensions of meaning appropriate to one system rarely work in another. In Isthmus Zapotec, to cite an example, it is impossible to translate English "sister" and "brother" by immediately corresponding terms. Rather, one must adjust to quite a different system, which employs three different terms: (1) a male sibling of the same sex, (2) a female sibling of the same sex, and (3) a sibling of the opposite sex (Nida, 1964:216-217).

Las dificultades traductológicas se hacían más evidentes al tratar de traducir lo que Nida denominaba "technologies", es decir,

“words used for weights, measures, and currencies” (Nida, 1964:217). Éstas varían ostensiblemente de un ámbito cultural a otro, y su mención en la Biblia supone un conflicto para el traductor, que se debate entre la fidelidad que debe a un texto sagrado y la necesidad de que sus lectores comprendan su significado.

Nida elaboró junto a Charles R. Taber un compendio de los procedimientos traductológicos que podrían emplearse antes estos problemas, y que incluyeron en su libro *The Theory and Practice of Translation* (1969). Entre éstos, cabe mencionar dos técnicas tan importantes como opuestas, la “formal correspondence” y la “dynamic equivalence”. Según estos autores, la equivalencia formal puede definirse como:

[the] quality of a translation in which the features of the form of the source text have been mechanically reproduced in the receptor language. Typically, formal correspondence distorts the grammatical and stylistic patterns of the receptor language, and hence distorts the message, so as to cause the receptor to misunderstand or to labor unduly hard [...] (Nida y Taber, 1982:199).

Nida y Taber consideran que esta técnica debe evitarse, puesto que a costa de preservar las características formales del mensaje original, se distorsiona su significado y se impide la comprensión de los lectores. Estos traductores abogan por el empleo de otra técnica, la equivalencia dinámica, que definen como sigue:

[The] quality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the RESPONSE of the RECEPTOR is essentially like that of the original receptors. Frequently, the form of the original text is changed [...] (Nida y Taber, 1982:198).

Preservar el sentido original tiene prioridad para Nida y Taber sobre la conservación de los rasgos formales, por lo que recomiendan la utilización de esta técnica para garantizar la comprensión y respuesta de los lectores. Los únicos límites que establecen en el empleo de la equivalencia dinámica se encuentran en el riesgo de inverosimilitud que una adaptación cultural extrema podría suscitar en los receptores, es decir: “[...] the introduction of cultural ideas which are at least absent, if not foreign, to the culture of the text” (Nida y Taber, 1982:134). Entre los ejemplos que estos autores citan de dos traducciones bíblicas, mencionaremos el siguiente del evangelio de San Lucas:

“a woman ... who had an evil spirit in her that had kept her sick for eighteen years”	"a woman... who for eighteen years had been ill from some psychological cause"
---	--

Tabla 3. Contraste traductológico entre dos versiones bíblicas
(Nida y Taber, 1982:134)

Como podemos observar, el contenido religioso de la primera versión ha desaparecido en la segunda, que ofrece una reelaboración del contenido original tan moderna que resulta inverosímil, anacrónica y del todo inadecuada en el contexto bíblico. Las técnicas de traducción comentadas por estos dos autores serían posteriormente recogidas por Peter Newmark, que debatiría sobre su denominación, definición y uso en sus dos manuales de traducción.

En *Approaches to Translation* (1981), Newmark se refiere por primera vez a lo que él denomina “cultural terms” en relación a los problemas de traducción que éstos plantean junto a los nombres

propios y los nombres de instituciones. Para Newmark, los “cultural terms” son:

[...] token-words which first add local colour to any description of their countries of origin, and may have to be explained, depending on the readership and the type of text (Newmark, 1981:82).

Esta definición pone de manifiesto, en primer lugar, la especificidad de determinados términos, que se encuentran ligados a un ámbito cultural concreto y, en segundo, la dificultad que supone su traducción a otra lengua, cuya mejor o peor consecución dependerá del grado de conocimiento de los receptores y del tipo de texto. Estos dos rasgos, la exclusividad cultural y la conflictividad traductológica, ya habían sido sugeridos por Nida, y aparecerán en las posteriores definiciones que realizarán diversos autores de los elementos culturales.

Tras establecer esta definición, Newmark expone que la mejor manera de mostrarse respetuoso con la cultura de donde proceden los “cultural terms” es evitar su traducción o adaptación, y realizar una transcripción literal que, junto con una explicación sucinta de su significado, garantice su comprensión por parte de los individuos pertenecientes a otros ámbitos culturales (Newmark, 1981:83). Ésta técnica de traducción está estrechamente vinculada con la correspondencia formal descrita por Nida y Taber, y sobre la que sorprendentemente Newmark cambiará de parecer en su siguiente trabajo, *A Textbook of Translation* (1988). En este manual, el crítico y traductor opina que conservar una “cultural reference” en traducción dificulta la comprensión de los receptores, puesto que el acentuar ciertos rasgos de la cultura de origen podría oscurecer el mensaje que debe ser comunicado. En consecuencia, Newmark

aboga porque las “cultural references” se sometan a un análisis componencial que las despojen de su especificidad cultural y que permitan su sustitución por términos neutros en la cultura receptora. Como ejemplos ilustrativos de esta técnica, que el autor denomina “functional equivalent”, encontramos que el término francés “baccalauréat” ha sido traducido al inglés por “French secondary school leaving exam”, y el polaco “Sejm” por “Polish parliament” (Newmark, 1988:83 y 96). Ésta es la técnica que Nida y Taber definían como “formal correspondence” y que en la actualidad se conoce como generalización. Según explica Amparo Hurtado Albir en *Enseñar a traducir* (1999), la generalización consiste en el empleo de “términos más generales o neutros” para la reexpresión de un mensaje original (Hurtado Albir, 1999:36).

A pesar de esta posible solución para la traducción de las “cultural references”, Newmark también considera la posibilidad de traducirlas haciendo uso de términos propios de la cultura a la que se traduce y, citando el ejemplo de “baccalauréat”, sugiere su traducción por “A level” en inglés o “Abitur” en alemán (Newmark, 1988:83). Para Newmark, esta sustitución supone el empleo de un “cultural equivalent”, que en el fondo no es más que la nueva denominación que este autor ofrece sobre la “dynamic equivalence” de Nida y Taber. Actualmente, los traductores contemporáneos suelen referirse a estas dos técnicas como adaptación, que consiste en: “reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora” (Hurtado Albir, 1999:36).

Tras haber comentado los problemas de traducción que suponen las “cultural references”, Newmark vuelve a basarse en el

trabajo de Nida para proponer una clasificación de las mismas, que incluimos en el siguiente esquema:

- (1) *Ecology*
Flora, fauna, winds, plains, hills: 'honeysuckle', 'downs', 'sirocco', 'tundra', 'pampas', *tabuleiros* (low plateau), 'plateau', *selva* (tropical rain forest), 'savanna', 'paddy field'
- (2) *Material culture* (artefacts)
 - (a) Food: 'zabaglione', 'sake', *Kaiserschmarren*
 - (b) Clothes: 'anorak', *kanga* (Africa), *sarong* (South Seas), *dhoti* (India)
 - (c) Houses and towns: *kampong*, *bourg*, *bourgade*, 'chalet', 'low-rise', 'tower'
 - (d) Transport: 'bike', 'rickshaw', 'Moulton', *cabriolet*, 'tilbury', *calèche*
- (3) *Social culture* - work and leisure
ajah, *amah*, *condottiere*, *biwa*, *sithar*, *raga*, 'reggae', 'rock'
- (4) *Organisations, customs, activities, procedures, concepts*
 - (a) Political and administrative
 - (b) Religious: *dharma*, *karma*, 'temple'
 - (c) Artistic
- (5) *Gestures and habits* 'Cock a snook', 'spitting' (Newmark, 1988:95).

En nuestra opinión, esta categorización plantea diversos problemas. En primer lugar, es cierto que Newmark establece una mínima definición de cultura, que él entiende como: “[...] the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression” (Newmark, 1988:94). Sin embargo, la vaguedad en de su definición de “cultural words” o “cultural references” permite que prácticamente cualquier concepto que sea particular de un grupo social pueda identificarse como tal.

En segundo lugar, consideramos inapropiado que, dentro de un esquema que tiene como finalidad establecer categorías culturales, figure como tal el propio concepto de cultura. En nuestra opinión, que Newmark haga referencia a “material culture” y a

“social culture” al clasificar los “cultural references” es una incongruencia debida a la vaguedad de su definición.

En tercer lugar, esta clasificación de áreas culturales parece haber sido realizada a partir del análisis de una serie de traducciones con las que el autor ha trabajado a lo largo de su experiencia personal. La más obvia consecuencia de esto radica en la imposibilidad de aplicar esta clasificación a textos que no compartan las características de los estudiados. De la misma manera, al haber sido deducida de un corpus limitado, esta tipología tiene necesariamente un carácter abierto e inconcluso, y no consideramos que pueda establecerse como clasificación modelo de los elementos culturales.

Como conclusión al trabajo de este autor diremos que quizás lo más criticable de éste sea su insuficiente acotación del concepto de cultura y su consideración de que las “cultural references” conllevan necesariamente una dificultad al ser traducidas a otra lengua. En nuestra opinión, la especificidad cultural puede tener como una de sus consecuencias una determinada dificultad para traducir, pero ésta no puede ni debe articularse como rasgo inherente y definitorio de los elementos culturales.

En los siguientes apartados tendremos ocasión de desarrollar con más detalle esta idea, pues comentaremos diversos estudios que han basado sus definiciones de elementos culturales en preceptos similares a los establecidos por Newmark.

2.2. Bödeker, Freese, Koller y Zojer

Siguiendo las definiciones expuestas por Newmark en *Approaches to Translation*, las autoras alemanas Birgit Bödeker y

Katrin Freese realizaron un estudio titulado “Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie” (1987) en el que definieron lo que acordaron denominar “realia” de la siguiente manera:

[...] konkrete Einheiten, die an eine Kultur und/oder an einen geographischen Raum gebunden sind, also: Gegenstände und Konzepte, die mit kulturellen Handlungen zusammenhängen, politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Institutionen (Bödeker y Freese, 1987:138).⁶²

Al igual que sucedía con la definición de Newmark, la propuesta de Bödeker y Freese no se encuentra precedida de un amplio debate que permita establecer una idea general sobre la cultura, cuyo significado se deja a la intuición del lector. Sin embargo, esta definición contiene dos aciertos que debemos comentar. El primero de éstos se encuentra en la formulación “unidades concretas vinculadas a una cultura”, lo que sugiere la existencia de una serie de objetos ligados a un ámbito cultural concreto que constituyen una realidad en sí mismos, hasta el punto de merecer el inequívoco nombre de “realia”. El segundo de ellos deriva directamente del anterior, ya que al establecerse los elementos culturales como unidades con entidad propia, la dificultad traductológica no se articula como un rasgo inherente a éstos.

Esta conceptualización nos parece imprescindible puesto que, al estar cargados de significado para los miembros de una determinada cultura, los elementos culturales tienen entidad propia,

⁶² “Unidades concretas vinculadas a una cultura o a un espacio geográfico; también, objetos y conceptos relacionados a actos culturales, instituciones políticas, económicas, sociales y culturales” (Mi traducción).

y su existencia es independiente de los problemas que puedan suscitar en otras disciplinas como la traducción.

La crítica que merece la definición de Bödeker y Freese se encuentra en su vaga descripción de los ámbitos en que pueden aparecer los elementos culturales, ámbitos que parecen desprenderse única y exclusivamente de los textos estudiados por las autoras. Además, y al igual que sucedía con Newmark, la clasificación de áreas culturales incluye sorprendentemente el propio concepto de cultura, que se manifiesta en lo que los autores denominan “instituciones culturales”.

Posteriormente a su trabajo con Freese, Bödeker realizó un nuevo estudio junto a Paul Frank titulado “Trans-culturality and Inter-culturality in French and German Translations of T.S. Eliot’s *The Waste Land*” (1991). En éste el concepto de cultura tampoco aparece explicitado, lo que carga de subjetividad el tipo de elementos culturales seleccionados como objeto de estudio. La ambigüedad sobre éstos se revela en primera instancia en el cambio de denominación que han sufrido, puesto que los anteriores “realia” han pasado a llamarse “cultural references” sin explicación aparente. La nueva definición que de ellos proponen es la siguiente:

[...] references to any human production, in the inclusive sense of the word. We are thus concerned with elements of both ideal and material culture. And since some translators have transposed some references to natural facts and objects into cultural references, it makes sense [...] to consider such cases as well (Frank y Bödeker, 1991:41).

Una vez más, la crítica sobre esta conceptualización de los elementos culturales debe centrarse en la imprecisión de “ideal and material culture”, sobre la que los autores no se pronuncian, dando

por supuesto que cualquiera que sea su idea de ésta, sus lectores van a compartirla. Quizás lo más cuestionable de esta definición se encuentre en su indudable carácter deductivo. En nuestra opinión, resulta evidente que una vez realizado el estudio sobre *The Waste Land* y sus traducciones alemanas y francesas, los autores han identificado una serie de problemas traductológicos que han denominado “cultural references”, olvidando que ni todo lo que causa problemas en la traducción literaria es de índole cultural, ni todo lo cultural tiene porqué causar problemas en la traducción. El conjunto de “cultural references” analizado en este artículo es tan difuso como su propia definición, y en él hay cabida para términos tan dispares como “city”, “brown fog”, “tent”, “summer nights”, la calle londinense “Strand” o el verso de una canción norteamericana reelaborado por Eliot, “that Shakespearian rag” (Frank y Bödeker, 1991:44).

Esta serie de indeterminaciones y contradicciones se ven acentuadas aún más en uno de los últimos trabajos de Bödeker, “Terms of Material Culture in Jack London’s *The Call of the Wild* and Its German Translations” (1991). Aquí la autora se aleja conscientemente tanto de sus anteriores “realia” y “cultural references” para centrarse en un ámbito que parece más claro y tangible, el de la “material culture”. No obstante, esta área adolece de la misma falta de concreción semántica de sus anteriores trabajos, lo que hace que bajo la denominación “terms designating elements of material culture”, la autora analice prendas de vestir como “webbed shoes” o depósitos naturales como “shallow placer” junto con las interjecciones empleadas para llamar a los perros

encargados de tirar de los trineos (“Mush!”, “Ho”, “Whoa”, “Gee” y “Haw”) (Bödeker, 1991:66-67).

En nuestra opinión, el que en un texto literario aparezcan una serie de términos que suponen cierta dificultad en la traducción no es razón suficiente para adscribir a estos conceptos la denominación de elemento cultural, sobre todo cuando no se aporta una definición mínimamente esclarecedora de elementos culturales ni de cultura. Así, consideramos que los ejemplos comentados por Bödecker, pese a su cierto interés, no pasan de ser meras anécdotas traductológicas que guardan poca relación con el ámbito cultural propiamente dicho.

En la línea original de Bödeker y Freese, otro estudioso y crítico alemán, Werner Koller, propuso en *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* una nueva definición del concepto de los “realia” como aquellos: “Ausdrücken und Namen für bestimmte Sachverhalte politischer, soziokultureller, geographischer Art, die spezifisch sind für bestimmte Länder”⁶³ (Koller, 1992:232). En nuestra opinión, esta nueva definición no desarrolla especialmente el concepto original de los “realia”, y comparte con éste tanto los aciertos como los inconvenientes antes comentados.

A pesar de sus contradicciones, los estudios de Bödeker y Freese inspiraron la realización de investigaciones posteriores, en las que apenas se ha producido un avance en la conceptualización, definición e intento de categorización de los elementos culturales. Nos referiremos a continuación a dos trabajos distintos entre sí, y

⁶³ “Términos y nombres para determinadas circunstancias de tipo político, sociocultural y geográfico que son específicas de determinados países” (Mi traducción).

que se ven igualmente lastrados de la imprecisión y ambigüedad que hemos detectado en las autoras alemanas.

El primero de estos estudios fue realizado por las profesoras Marta Inigo Ros y Debra Westall, y presentado en el Congreso Internacional sobre Traducción realizado en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1996. Su título, “*The Translation of Realia in A Perfect World*”, pone de manifiesto el ascendente de Bödeker y Freese, que también aparece en su adaptación, sin modificación alguna, del concepto de “realia”. Los “realia” también aparecen mencionados en el artículo como “cultural bound terms” y “culturally defined elements”, lo que sugiere una indecisión al establecer una denominación concreta que podría tener su origen en cierta insatisfacción o incomodidad con el término “realia”. Las autoras definen éstos como: “[...] physical or ideological realities peculiar to a specific culture, which, consequently, are extremely difficult to translate into another language and culture” (Inigo y Westall, 1998:92). Como podemos observar, esta definición se basa en la noción de los “cultural terms” propuesta por Newmark, adolece de su misma imprecisión sobre la idea de cultura y recoge sus dos rasgos más notorios, la especificidad cultural y la conflictividad traductológica. Estas autoras insisten en que la exclusividad cultural es el hecho que origina la dificultad al traducir, pero olvidan que muchas culturas poseen rasgos en común, por lo que no todos sus elementos culturales suponen un problema en la traducción.

Inigo y Westall adoptan, además, la tipología propuesta por Bödeker y Freese sobre la categorización de los “realia”, y centran su trabajo sobre aquellos pertenecientes al primero de los grupos:

Ideological *Realia*: legal (judicial system, police force), political (the Constitution, executive branches of government, elections, etc.), religious organizations (religious practice, knowledge), artistic movements, etc.

Cultural *Realia*: food, clothing, housing, leisure and professional activities, holidays, onomastics, etc.

Geographic *Realia*: toponomy, landscapes, wildlife and plants.

Linguistic *Realia*: mainly dialectal features related to grammar and lexis, but also certain characteristics elements of a language [...] (Inigo y Wesfall, 1998:93).

Como ya apuntamos anteriormente, esta clasificación adolece de una manifiesta falta de concreción sobre la idea de cultura, haciendo que ésta se articule como una categoría más dentro de los “realia”. De esta forma, nos encontramos con elementos culturales “ideológicos”, “geográficos”, “lingüísticos” y, paradójicamente, “culturales”, lo que no deja de ser contradictorio cuando en principio todos están ligados a una misma cultura.

En nuestra opinión, esta tipología se revela como una selección de determinadas áreas que, circunscritas en mayor o menor medida a una difusa idea de cultura, se perciben como problemáticas en el ámbito traductológico. Sin embargo, cabe destacar que la conflictividad traductológica no es exclusiva de los elementos culturales, puesto que ésta puede originarse a partir de determinadas áreas que escapan del ámbito puramente cultural. Un traductor puede encontrarse con serios problemas al traducir el modo subjuntivo, la flexión de los verbos, el uso de la versificación, y otras dimensiones sintácticas y semióticas que no se ajustan a la conceptualización de cultura que ninguno de los estudios sugiere. Por el contrario, corrientes artísticas como el vanguardismo, prácticas religiosas como la celebración de la misa y procedimientos judiciales como el hábeas corpus son comunes en culturas tan

distintas y distantes como la española y la norteamericana; su aparición en un texto literario no supone ninguna dificultad al traducir y no por ello dejan de ser menos culturales o significativas para los individuos que las practican.

Por lo tanto, podemos concluir que la conflictividad traductológica no tiene porqué deberse única y exclusivamente a la especificidad cultural, sino que puede tener su origen en una serie de factores ajenos a ella. Entre éstos y, aparte de los antes mencionados, podemos encontrar la falta de preparación del traductor, el manejo indebido de libros de referencia o las diversas restricciones que impone el medio al que se traduce. Así, la extensión de los subtítulos o el movimiento de los labios en el doblaje establecen la preferencia por una u otra traducción de los elementos culturales, siendo estos condicionantes los analizados por Inigo y Westall en su estudio de la película *A Perfect World* y los que verdaderamente originan problemas en la traducción.

En el segundo de los estudios influido por Bödecker y Freese, *Kulturelle Dimensionen in der literarischen Übersetzung* (2000), Heidi Zojer vuelve a adoptar la definición de “realia” de las autoras alemanas para realizar su estudio sobre las traducciones de la obra teatral de Arthur Schintzler *Reigen*. Tal y como expone Zojer:

I set out to outline what happens to cultural references in translation. As an example I chose Arthur Schintzler's play *Reigen*. Its cultural embeddedness in Austrian historical and cultural background at the turn of the 19th century has presented a big challenge to all past and, no doubt also to future translations of the text (Zojer, 2000:236).⁶⁴

⁶⁴ El estudio de Zojer, realizado en alemán, va acompañado de una serie de conclusiones redactadas en inglés, a las que pertenece el extracto citado.

A pesar de la exhaustividad de su estudio, en el que Zojer analiza siete traducciones distintas de *Reigen*, sus categorías culturales adolecen del mismo eclecticismo que las de Bödeker y Freese, pues éstas dan cabida desde usos dialectales del alemán hasta instituciones culturales típicas de la Viena decimonónica. La autora concluye su investigación exponiendo que ninguna de las traducciones seleccionadas es satisfactoria, ya que ningún traductor ha logrado conseguir la por ella denominada “kulturelle Wirkungsäquivalenz” o “equivalencia cultural operativa”. Todas las versiones, con la notable excepción de la realizada para la película homónima: “[ignored] minute changes of register, tone and style as well as patterns of intonation and other paralinguistic features”, por lo que las “cultural forces which are at work in *Reigen*” no quedaron reflejadas fielmente (Zojer, 2000:237-239).

En nuestra opinión, el estudio de Zojer resulta decepcionante, ya que, sumida en un análisis exhaustivo de los matices del original, la autora parece olvidar que la traducción es, ante todo, un proceso de toma de decisiones, y que los traductores, pese a poder ser conscientes de todos los matices originales, necesitan fijar el significado de una determinada expresión y decidirse por una traducción concreta. Ésta tal vez no transmita todas las connotaciones que evoca el original, pero ni la traducción es una ciencia exacta, ni todas esas connotaciones pueden ser recuperadas satisfactoriamente por todos y cada uno de los lectores de la obra original.

2.3. Lorés, Rojo, Leppihalme

Distanciándose de los estudios de ascendencia alemana, las investigaciones de Rosa Lorés, Ana Rojo y Ritva Leppihalme ofrecen una novedosa perspectiva desde la que analizar el fenómeno de los elementos culturales.

En la tesis presentada para la obtención del título de “Master of Philosophy”, *An Assessment of the Translation into Spanish of Cultural Terms* (1992), Rosa Lorés rompe con la recurrente tendencia hasta ahora constatada en los estudios sobre elementos culturales y plantea una breve discusión sobre la multiplicidad de significados adscritos al término cultura. En su estudio, Lorés adopta las definiciones que Raymond Williams propone sobre la cultura en su obra *Keywords* (1976) y se refiere a ésta en su doble vertiente de “a whole way of life” y “the arts”. La autora da prioridad al primero de los sentidos para la realización de su investigación, que se basa en el análisis de las obras *Changing Places* (1975) de David Lodge, *The Good Terrorist* (1986) de Doris Lessing y *Decline and Fall* (1986) de Evelyn Waughn. El estudio propuesto tiene como finalidad:

“[...] to delimit those areas, categories or dimensions which are linked to culture and which the translator may find difficult in carrying out his task; [...] to study the procedures used by the translator in order to overcome the difficulties he encounters [...] [and to carry out] an evaluation of his choices and possible solutions to the problems [encountered] (Lorés, 1992:43).

Tras haber establecido como base la idea de cultura establecida por Williams, Lorés propone su propia denominación de elementos culturales, que entiende como “culturally problematic events” y define como:

[...] those [events] which refer to a certain way of life and for which corresponding events cannot be easily found in another culture, that is, in another society, with a different system of customs and beliefs (Lorés, 1992:47).

Al igual que los autores antes comentados, Lorés define los elementos culturales atendiendo a su especificidad cultural, pero tiene el acierto de no hacerlos depender de una supuesta conflictividad traductológica. A pesar de ello, la autora parece articular estos elementos atendiendo a su improbable existencia en otras culturas, un punto de vista que no compartimos. En nuestra opinión, los elementos culturales tienen entidad propia independientemente de que existan en otras culturas o de que individuos pertenecientes a otros ámbitos culturales los compartan o entiendan.

La categorización de Lorés de los elementos culturales parte de su insatisfacción con las tipologías ya existentes, en especial con la de Newmark. Tal y como la autora expone:

I am unhappy with Newmark's and Nida's approach to the problems of translation of cultural words, as they seem to restrict themselves to the analysis of so-called "material culture", disregarding many other aspects and expressions which acquire their meaning when embedded in a certain situation, a certain context and, of course, a certain culture. These expressions cannot be considered "material culture" and constitute a group of their own (Lorés, 1992:46).

Lorés establece una diferencia entre "cultural dimensions" y "cultural expressions", cuyo fin es el de ampliar el conjunto de elementos que pueden encontrar cabida bajo la denominación "cultural". El primer ámbito se refiere a: "[...] terms which designate objects and features characteristic of the culture in which the source

text is embedded” (Lorés, 1992:47), y comprende las siguientes categorías:

- 1.- Items referring to social culture
 - 1.1. Education
 - 1.2. Administration
 - 1.3. Political organisation
 - 2.- Leisure and social activities
 - 3.- Proper names
 - 4.- Place names
 - 5.- Material facts
 - 6.- Titles of books
 - 7.- Mass media
 - 8.- Measurements
- (Lorés, 1992:50)

Esta clasificación nos parece criticable no sólo porque el concepto de cultura vuelva a aparecer como una categoría más —“social culture”— sino porque ha sido realizada de manera deductiva, es decir, tras la lectura de las traducciones de las obras seleccionadas y tras la identificación de las áreas que han resultado conflictivas para los traductores españoles.

El segundo de los ámbitos, las “cultural expressions” alude a:

[...] those linguistic categories which reveal an idiosyncratic use on the part of the writer, i.e. elements, expressions and terms which are situationally linked and which have to be understood not only in the light of the culture to which the Source Text belongs, but also in the light of the particular situation and context in which they are uttered (stylistic devices, in fact, which are strongly dependent on situation and context if they are to be interpreted properly) (Lorés, 1992:47).

La autora subdivide esta área en los siguientes apartados:

- 1.- Interjections and exclamations
- 2.- Affectionate words
- 3.- Taboo and swearwords
- 4.- Wordplays, puns and alliterations
- 5.- Idioms
- 6.- Colloquial expressions
- 7.- Metaphors (Lorés, 1992:95).

En nuestra opinión, el área de lo que Lorés denomina “cultural expressions” rebasa el ámbito de lo que nosotros entendemos por cultural. Indudablemente, las expresiones tabú y los modismos están adscritos en última instancia a una cultura concreta, que expresa su forma de entender el mundo a través de una lengua determinada. Siguiendo este razonamiento, todos los fenómenos lingüísticos serían en realidad fenómenos culturales, ya que la lengua es indisoluble de la cultura.

Nosotros consideramos que el estudio de estos fenómenos resulta más productivo si se realiza a partir de las dimensiones morfosintácticas, semióticas y pragmáticas de la lengua, y que no requieren necesariamente de la denominación cultural para poner de manifiesto su dificultad para ser traducidos. En nuestro trabajo, la concepción que establecemos de cultura, así como la que más adelante realizaremos de los elementos culturales, dejará de lado las consideraciones sobre juegos de palabras, metáforas y aliteraciones en la obra de Shakespeare, y dará prioridad al estudio de aquellos elementos que se adscriban unívocamente a nuestro concepto de cultura. Esta decisión no sólo viene determinada por la necesidad de acotar un área de estudio que permita la realización de una investigación concreta, sino por la creencia de que los fenómenos clasificados por Lorés como “cultural expressions” se beneficiarían más de un enfoque lingüístico que cultural. De hecho, haremos notar que el establecimiento de las “cultural expressions” obedece al objetivo último de Rosa Lorés, consistente en comprobar la validez del modelo de análisis tridimensional propuesto por Hatim y Mason. Este modelo se compone de tres planos de análisis contextual (el comunicativo, el pragmático y el

semiótico) que aspiran a determinar cuál es el estatus informacional, intencional y semiótico de una alusión determinada. Si bien desde esta perspectiva resulta pertinente el análisis de ejemplos como: “Who the fuck did he think...?” (Lorés, 1992:100), “I’m sorry, my dear” (Lorés, 1992:102), “I don’t care a damn what any of you are called” (Lorés, 1992:108), “Least said and soonest mended” (Lorés, 1992:128), o “We thought you were the fuzz” (Lorés, 1992:132), nuestra concepción de cultura y de elementos culturales no dará cabida al estudio de expresiones de similar naturaleza en las obras de Shakespeare.

En *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions* (1997), la autora finlandesa Ritva Leppihalme utiliza el término “culture bumps” para indicar cualquier: “[...] situation where the reader of a T[arget] T[ext] has a problem understanding a source-cultural allusion”. En nuestra opinión, el problema de esta definición radica en que, una vez más, los elementos culturales o “culture bumps” parecen articularse como tales sólo cuando se produce la intervención de un lector que tiene dificultades en la comprensión de los mismos. Si esto fuera así, ¿qué sucedería cuando, enfrentados ante una misma “source-cultural allusion”, como pudiera serlo “There’s no right way to eat a Reese’s”, un lector ignorara su significado, mientras que otro supiera qué quiere decir porque ha comido *Reeses* y conoce el eslogan de su campaña publicitaria?⁶⁵ ¿Serían entonces los *Reeses* más elementos

⁶⁵ Tal y como explican sus fabricantes en www.hersheys.com/products/reese.shtml: “The H.B. Reese Candy Company began manufacturing a product made with specially processed peanut butter

culturales o menos? ¿Qué determinaría su adscripción a este ámbito? Éstas son preguntas que quedan sin respuesta en el trabajo de Leppihalme, al igual que en otros autores que definen los elementos culturales atendiendo a la dificultad de su comprensión y traducción.

Tras introducir brevemente el concepto de “culture bump”, Leppihalme pasa a la clasificación de su verdadero objeto de estudio, las “allusions”, que aparecen definidas en su investigación como: “A reference, usually brief, often casual, occasionally indirect, to a person, event, or condition presumably familiar but sometimes obscure or unknown to the reader” (Leppihalme, 1997:6). Bajo el concepto de “allusions”, la autora realiza un detallado análisis de lo que categoriza como *allusions proper*, (“Someone’s got to stand up and say *that the emperor has no clothes*”), *stereotyped allusions* (“*We were ships that pass in the night*”) y *semi allusive comparisons* (“*Like the land of Oz, technology has good and bad witches*”). En nuestra opinión, la autora tiene el mérito de haber llevado a cabo una exhaustiva recopilación de alusiones, de las técnicas de traducción más comúnmente empleadas para traducirlas y de las respuestas que su aparición en diversos tipos de textos suscita a sus encuestados. Sin embargo, consideramos que su objeto de análisis difiere sustancialmente del nuestro, ya que Leppihalme se interesa por un conjunto ecléctico de refranes, modismos, citas, nombres propios, referencias bíblicas y versos de canciones, poemas y novelas que han rebasado su ámbito original y que se

and Hershey's milk chocolate in the 1920s. Introduced as simply peanut butter cups, the popular candy item is known today as Reese's peanut butter cups”.

dirigen al lector de manera literal o modificada con intenciones que varían desde lo puramente humorístico (“To pee or not to pee”) hasta lo más trágico (“Oh! Withered is the garland of war! The soldier’s poll is fallen”). Al igual que sucedía con las “cultural expressions” de Rosa Lorés, las “allusions” de Leppihalme no se encuentran dentro de los límites que nos hemos fijado en nuestro estudio, por lo que no consideramos oportuno profundizar en los posibles problemas que se desprenden de la propuesta de esta autora.

En su tesis doctoral *Esquemas y traducción: un acercamiento cognitivo a la traducción de elementos culturales* (1998), Ana Rojo se basa en las teorías de la lingüística cognitiva y de la semántica de esquemas para definir, categorizar y analizar elementos culturales de la obra de David Lodge *It’s a Small World*. En nuestra opinión, la autora de esta tesis merece reconocimiento por ahondar en el eclecticismo que rodea el concepto de cultura y establecer una definición que se adecue a la perspectiva adoptada en su trabajo. Así, basándose en la corriente de la antropología cognitiva, Rojo adopta el siguiente concepto de cultura:

This school of [cognitive] anthropology came to stand for a new view of culture as shared knowledge —not a people’s customs and artifacts and oral traditions, but what they must know in order to act as they do, make the things they make, and interpret their experience in the distinctive way they do (Holland y Quinn citados en Rojo, 1998:13-14).

Esta definición permite a la autora entroncar con la teoría de la semántica de esquemas y definir los elementos culturales como:

[...] cualquier palabra, expresión o segmento textual que active un esquema porque denote, implique o simbolice algún aspecto

culturalmente condicionado de la vida humana, su entorno, sus relaciones o sus productos (Rojo, 1998:174).

A nuestro juicio, la metodología seguida por Rojo no sólo es válida, sino que además constituye un novedoso enfoque en el ámbito de estudios que se han interesado por los elementos culturales. Aun así, consideramos que una de las aclaraciones que incluye sobre éstos deja entrever un rasgo que hemos criticado con anterioridad:

[...] la denominación 'elemento cultural' incluye todos aquellos términos o expresiones que resultan difíciles de traducir porque denotan, implican o simbolizan algún aspecto culturalmente condicionado de la vida humana, su entorno, sus relaciones o sus productos (Rojo, 1998:152-153).

Como ya hemos expuesto en reiteradas ocasiones, no creemos que la dificultad para ser traducidos sea un rasgo inherente a los elementos culturales, sino una consecuencia de ellos que, pese a manifestarse con cierta frecuencia, no es por sí sola razón suficiente para elevarla a rasgo característico de éstos.

Además, consideramos que, al igual que sucedía con las investigaciones de Lorés y Leppihalme, el estudio de Rojo se centra en una serie de recursos estilísticos que, como las expresiones idiomáticas, metáforas y metonimias, rebasan el ámbito de lo estrictamente cultural. De entre los ejemplos analizados, nos encontramos con “It’d make your eyes pop out of your head” (Rojo, 1998:252), “We get to the real nitty-gritty” (Rojo, 1998:257), “Croaked” (Rojo, 1998:259), “Angry” (Rojo, 1998:280), “Silly buggers” (Rojo, 1998:285), “Jam butty” (Rojo, 1998:336) o “Fangs” (Rojo, 1998:355), términos y expresiones que no encajan exactamente en nuestra concepción de cultura.

En nuestra opinión, lo más criticable de este estudio se encuentra en su carácter deductivo, ya que los elementos culturales de *It's a Small World* parecen haber sido seleccionados atendiendo a la deficiente traducción que de ellos propone el traductor español, Rimbau Saurí. De hecho, tal y como la propia autora reconoce: “La mayoría de los casos seleccionados para comentario en este trabajo son ejemplos de traducciones que mostraban algún problema en la correspondencia de esquemas activados [...]” (Rojo, 1998:189). A nuestro juicio, no creemos que la selección de elementos culturales deba realizarse atendiendo a los problemas que éstos puedan originar en una traducción concreta, puesto que, si se comparasen con otra traducción en la que el traductor ha encontrado una solución acertada, ¿dejarán de ser elementos culturales?

El problema fundamental de esta perspectiva, así como de las anteriormente comentadas, radica en considerar que la conflictividad traductológica es rasgo inherente y definitorio de los elementos culturales, así como herramienta infalible que posibilita al estudioso su detección en un texto original a partir de la deficiente versión que de ellos se da en la traducción. Consideramos que estas investigaciones siguen el camino inverso, pues un elemento cultural existe en el texto original y es en él donde debe y puede detectarse, independientemente de la traducción que diversos autores hayan propuesto o vayan a proponer de él en el futuro.

2.4. Franco Aixelá

El último autor que comentaremos en nuestro estudio puede considerarse como el exponente más claro de la tendencia que

supedita la existencia de los elementos culturales a su conflictividad traductológica. Así, en “Culture-Specific Items in Translation” (1996), Javier Franco Aixelá define los elementos culturales como sigue:

In other words, in translation a C[ulture] S[pecific] I[tem] does not exist of itself, but as the result of a conflict arising from any linguistically represented reference in a source text which, when transferred to a target language, poses a translation problem due to the nonexistence or to the different value (whether determined by ideology, usage, frequency, etc.) of the given item in a target language culture (Franco Aixelá, 1996:57).

Como podemos observar, para este autor los elementos culturales no existen *per se*, y sólo adquieren tal naturaleza cuando su traducción plantea una dificultad, bien sea por la inexistencia de elementos similares en la cultura meta o por el distinto uso que se haga de ellos. Hasta el momento de la actualización textual, los elementos culturales no serían más que entidades neutras desprovistas de significación cultural, y ésta sólo les sería otorgada por los individuos de la cultura receptora (Franco Aixelá, 1996:59).

Ésta es una concepción de los elementos culturales que, como ya hemos indicado a lo largo de nuestro análisis, no compartimos. En nuestra opinión, los elementos culturales no dependen de conflictos interdisciplinarios para articularse como tales, como tampoco precisan de una perspectiva ajena para adquirir su identidad cultural. Con el fin de ejemplificar nuestra argumentación, comentaremos brevemente un elemento cultural isabelino, el *bear baiting*. Tal y como explica Jasper Ridley en *The Tudor Age*:

The procedure was to fasten the bear's legs to a post by a chain, and then set fierce dogs on him. The dogs tried to tear out the bear's throat, and although the bear's movements were restricted by his

chains, he had enough room for manoeuvre left to him to evade the dogs and defend himself, and even to kill the dogs with his paws (Ridley, 1988:332).

Ésta era una diversión típica de la sociedad isabelina, una manifestación cultural concreta de una sociedad concreta que tenía unas características y peculiaridades concretas.

Independientemente de las dificultades de traducción que *bear baiting* supuso a los traductores españoles del siglo XIX, de las que supone a los traductores árabes contemporáneos o de las que supondrá a los traductores japoneses del siglo XXII, éste es un concepto que estaba cargado de significado para los miembros de la cultura isabelina, ya que hacía referencia a un hecho de la vida cotidiana que se conforma en realidad cultural y que, por lo tanto, puede considerarse un elemento cultural. Su entidad como tal queda, pues, fuera de toda duda, así como su existencia en el texto original, que es donde debe y puede detectarse, sin necesidad de recurrir a traducción alguna. La perspectiva que sobre el *bear baiting* puedan tener los lectores de otras culturas ni aumentará ni mermará su valor cultural, que queda establecido en el momento en que éste hace referencia a un rasgo característico de la vida isabelina.

Tras haber realizado un comentario crítico de los estudios sobre elementos culturales, podemos finalizar este capítulo estableciendo las siguientes conclusiones:

- Los elementos culturales hacen referencia a la realidad cultural que experimentan los miembros de un determinado grupo social.

- Los elementos culturales están cargados de significado para los miembros de una determinada cultura, y es precisamente ese significado y pertinencia lo que les confiere su existencia y su identidad cultural.
- Los elementos culturales están presentes en los textos originales, y su entidad es independiente de los problemas que puedan suponer en otras disciplinas, entre ellas, la traducción.
- La dificultad para ser traducidos a otra lengua puede ser una posible consecuencia de los elementos culturales, pero ésta nunca puede articularse como característica inherente y definitoria de éstos.

Por lo tanto, y partiendo de la definición de cultura que establecimos al comienzo de este capítulo, podemos definir los elementos culturales como todas aquellas expresiones que hacen referencia al conjunto de costumbres, hábitos, creencias, comportamientos y productos materiales e intelectuales que fueron propios de un grupo social concreto en un momento y lugar determinados. Los elementos culturales aluden, por lo tanto, a estilos vitales que dotaron de significado las actuaciones de los miembros de una cultura, y su estudio nos ayudará a conocer los rasgos característicos de ésta.

CAPÍTULO 3

ESTUDIO CONTRASTIVO

1. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

En el estudio que aquí presentamos nos proponemos analizar las traducciones que Guillermo Macpherson, Luis Astrana y José M^a Valverde realizaron de los elementos culturales de las obras de Shakespeare *Henry IV (Parts One and Two)* (*1HIV* y *2HIV*), *Measure for Measure* (*MM*) y *The Winter's Tale* (*WT*)⁶⁶. Nuestra finalidad al llevar a cabo este estudio será la de establecer hasta qué punto las traducciones pueden propiciar el conocimiento de la cultura isabelina por parte de los lectores españoles.

Por ello, a lo largo del presente trabajo abordaremos los siguientes objetivos:

1. Identificar y categorizar los elementos culturales que aparecen en las obras shakespearianas *1HIV*, *2HIV*, *MM* y *WT*.

2. Analizar el significado de los elementos culturales atendiendo al marco sociocultural en el que se insertan.

3. Identificar, mediante el cotejo del original inglés y las versiones españolas seleccionadas, las soluciones traductológicas propuestas por Macpherson, Astrana y Valverde para la traducción de los elementos culturales.

4. Analizar las traducciones de los elementos culturales con el fin de determinar:

4.1. Si se producen alteraciones significativas respecto al significado del elemento original.

⁶⁶ En nuestra investigación, empleamos las abreviaturas más conocidas de estos dramas en el ámbito anglosajón. Asimismo, haremos notar que hemos considerado las dos obras que constituyen *Henry IV* como dos dramas independientes. Para ello, nos hemos basado en los estudios “*Henry IV: The Structural Problem Revisited*” (1982), de S. H. Hawkings y en *Henry the Fourth, parts 1 and 2* (1983) de T.F. Wharton.

4.2. Y si las traducciones propician el conocimiento de la cultura isabelina por parte de los lectores españoles y, en su caso, en qué medida.

2. SELECCIÓN DE CONTENIDOS

La selección de contenidos de este estudio se ha llevado a cabo atendiendo a los criterios que a continuación exponemos.

2.1. Obras seleccionadas

Las obras objeto de análisis deberían mostrar el modo de vida y costumbres de la cultura isabelina, ya que los elementos culturales aparecen con mayor frecuencia en ámbitos que reflejan el quehacer cotidiano de sus habitantes. Tras estudiar las obras que componen el canon shakespeariano, decidimos establecer como corpus de nuestro estudio *1HIV*, *2HIV*, *MM* y *WT*. La selección de estos dramas nos permitió analizar escenas que transcurren en tabernas, posadas, burdeles, palacios y fiestas campestres, lo que los proporcionó un amplio espectro de hábitos, creencias y comportamientos propios de los isabelinos.

Quisiéramos hacer notar que, pese a que la acción de las dos partes de *Henry IV* transcurre en la baja Edad Media, Shakespeare caracterizó a sus personajes con la mentalidad, creencias y costumbres de la cultura isabelina en la que vivía. De la misma manera, si bien es cierto que dos de los dramas seleccionados, *MM* y *WT*, no se corresponden cronológicamente con el periodo isabelino (1558-1603), ya que la primera fue compuesta entre 1603 y 1604 —coincidiendo con el comienzo del reinado de Jaime I— y la

segunda entre 1610 y 1611, hemos decidido aplicar el calificativo de “isabelino” por extensión a los elementos culturales presentes en estas obras debido a que el cambio de monarca no supuso un cambio inmediato en las costumbres de la cultura inglesa. Los hábitos que tan fuertemente habían arraigado durante el casi medio siglo de reinado de Isabel I irían evolucionando paulatinamente con el transcurso del tiempo, pero no desaparecieron durante la primera década del periodo jacobeo.

2.2. Traductores seleccionados

Las versiones españolas de las obras seleccionadas deberían enmarcarse en un extenso periodo de tiempo, para así poder constatar cómo corrientes y costumbres de distintas épocas han influido en la traducción de los elementos culturales. Los traductores seleccionados deberían tener experiencia en la traducción shakesperiana, siendo deseable que hubieran traducido la totalidad o gran parte de la producción del dramaturgo. La combinación de estos dos criterios nos llevó a realizar un minucioso estudio del conjunto de traducciones shakespearianas realizadas en España, para lo que nos resultó imprescindible consultar la base de datos *SH·ES·TRA* que diseñamos al comienzo de nuestra investigación y que expusimos en el capítulo 1. Tras una revisión exhaustiva de la base de datos, concluimos que los traductores que mejor se ajustaban a nuestros criterios eran Guillermo Macpherson (1824-1898), Luis Astrana (1889-1959) y José M^a Valverde (1926-1997).

Astrana y Valverde, pese a haber vertido las obras de Shakespeare con menos de cuarenta años de diferencia, son los únicos traductores que han traducido todos los dramas

shakespearianos. Macpherson, aunque no los iguala en número de obras traducidas, realizó su labor a finales del siglo XIX, lo que consideramos crucial para nuestro análisis, ya que suponía una distancia temporal cualitativa entre sus traducciones y las realizadas a mediados del siglo XX. Las fechas de las traducciones seleccionadas son las siguientes:

	Guillermo Macpherson	Luis Astrana	José M ^a Valverde
<i>Henry IV (Parts One and Two)</i>	1897	1929	1967-1968
<i>Measure for Measure</i>	1896	1929	1967-1968
<i>The Winter's Tale</i>	1892	1929	1967-1968

Tabla 4. Fechas de publicación de las traducciones seleccionadas

3. PROCESO DE RECOGIDA DE DATOS Y TÉCNICA DE ANÁLISIS

Una vez establecidas *1HIV*, *2HIV*, *MM* y *WT* como corpus de nuestro estudio, nos basamos en el modelo de datos cualitativos propuesto por Laurence Bardin en *El análisis de contenido* (1986) para seleccionar y categorizar los elementos culturales de las obras seleccionadas.

El proceso seguido fue el siguiente:

1. Lectura del texto original inglés.

2. Identificación y nominación de unidades mínimas.

Una vez concluida una primera lectura de los textos ingleses, llevamos a cabo una segunda de carácter analítico en la que identificamos los elementos culturales que se ajustaban a nuestra definición y acotamos los segmentos textuales en los que aparecían. De esta forma, obtuvimos las unidades mínimas de nuestro análisis, a las que fuimos asignando un código de tres letras alusivo al contenido de los elementos culturales. El siguiente cuadro ilustra el procedimiento seguido:

OBRAS	UNIDAD MÍNIMA	CÓDIGO	DEFINICIÓN
1HIV	I am withered like an old apple-john (3.3.3-4)	alb	Alimentos, platos típicos y bebidas característicos de la cultura isabelina
2HIV	Seven groats and two pence (1.2.229)	mon	Monedas y unidades monetarias isabelinas
MM	Thou art good velvet; thou'rt a three-piled piece (1.2.31-32)	pvt	Prendas de vestir y tejidos empleados en la Inglaterra isabelina
WT	A fellow, sir, that I have known to go about with troll-my-dames (4.3.85-6)	jug	Juegos y pasatiempos de los isabelinos

Tabla 5. Proceso de identificación y codificación de los elementos culturales

Como podemos observar, este proceso de búsqueda, selección, categorización y definición de los elementos culturales

dista notablemente del seguido por varios de los autores que comentamos en el capítulo 2. En nuestra investigación, realizamos la identificación de los elementos culturales en los textos originales, sin que medien en ningún momento las traducciones de las obras seleccionadas, puesto que, como hicimos notar anteriormente, deducir los elementos culturales de los problemas en la traducción nos parece un método equivocado.

3. Reducción de los datos y establecimiento de categorías.

Una vez identificados y codificados los elementos culturales presentes en las cuatro obras seleccionadas, los clasificamos en once categorías atendiendo a su contenido, tarea facilitada por la codificación que habíamos realizado previamente. Las categorías que obtuvimos fueron las siguientes.

a) Alimentos y bebidas. Los elementos culturales agrupados en este apartado hacen referencia a diversos tipos de alimentos y bebidas que se consumían habitualmente en la cultura isabelina. Desde el famoso *Sack-and-Sugar* de *1HIV*, hasta la no menos renombrada *Tewkesbury mustard* de *2HIV*, esta categoría nos permite conocer los métodos de preparación, conservación y consumición de una gran variedad de viandas, platos típicos y bebidas alcohólicas.

b) Prendas de vestir y tejidos. Bajo este epígrafe analizaremos los diversos tejidos que se empleaban para la confección de ropas características del periodo, así como su valor, su coste y su diversa procedencia y calidad. Sirvan como ejemplo el burdo *Kendal green* de *1HIV* o el muy lujoso *Three-pile* que aparece mencionado en *MM*.

c) Medidas. En esta categoría hemos dado cabida a un conjunto de medidas de longitud, superficie, peso y volumen características del sistema anglosajón, muchas de las que todavía siguen en uso con ligeras variaciones. Son algunas de éstas el *quart* de *2HIV*, la *league* de *MM* o el *tod* de *WT*.

d) Monedas. En este apartado incluimos una serie de unidades monetarias y monedas que se encontraban en curso en la época isabelina, y que, al igual que sucede con alguna de las medidas, siguen existiendo en la actualidad, si bien con un valor muy distinto al que tenían entonces. En nuestro comentario sobre los *angels* y *deniers* de *1HIV*; los *groats* y *testers* de *2HIV*; los *dollars* y *marks* de *MM* y los *pounds*, *shillings* y *pennies* de *WT*, nos referiremos a sus características numismáticas y al valor que tienen en el texto shakespeariano.

e) Lugares. Esta categoría engloba una serie de alusiones a calles, estancias, condados, cárceles y universidades que eran muy conocidas por los isabelinos, y que aparecen en los dramas seleccionados con las connotaciones que entonces se les adscribían, bien fueran de mala reputación (*Pie Corner* o *Turnbull Street*) o de gran prestigio (*Oxford* o *Inns of Court*). Todos estos ejemplos aparecen en *2HIV*.

f) Oficios. En este apartado hemos recogido diversas alusiones a las costumbres que tenían ciertos artesanos al desarrollar su oficio, como los *weavers* de *1HIV*, o tipos más desprestigiados, como el *hangman* que aparece en *1HIV* y en *MM*.

g) Juegos. Este epígrafe incluye una serie de juegos, pasatiempos y diversiones con que los isabelinos solían

entretenerse en sus ratos de ocio, y que van desde los *quoits* de *2HIV* hasta el *tick-tack* de *MM* y las *troll-my-dames* de *WT*.

h) Leyes. Esta categoría engloba una serie de leyes características del derecho consuetudinario inglés, como, por ejemplo, el carácter vinculante de la promesa de esponsales, que aparece en *MM*, o la necesidad de pagar tasas por haber permanecido un tiempo en prisión, a la que se hace alusión en *WT*.

i) Creencias populares. En este apartado se da cabida a todas aquellas creencias, supersticiones y aspectos del folclore isabelino, entre los que mencionamos la creencia de que las *fern-seeds* volvían invisible a su poseedor (*1HIV*), o que las hadas cambiaban a los niños recién nacidos por los suyos, los llamados *changelings* (*WT*).

j) Referencias a personas. Bajo este epígrafe hemos agrupado una serie de referencias a personas conocidas por la gran mayoría del público isabelino, figuras prominentes de la nobleza como *John of Gaunt* o más populares, como *sir John Oldcastle*, que aparecen en *1HIV* y en *2HIV*, respectivamente.

k) Referencias literarias. La última de las categorías analizadas incluye un conjunto de alusiones a personajes ficticios que, como *Dame Partlet* en *1HIV* y *WT* o *Lady Margery* en *WT* aparecían en textos literarios ingleses, o que, como *Maid Marian* (*1HIV*) eran personajes conocidos de las danzas y representaciones típicas de ciertas festividades.

Las tablas que muestran el sistema definitivo de categorías, así como el corpus completo de elementos culturales, pueden

consultarse en el Anexo II de nuestro estudio, que adjuntamos al final de la tesis.

4. Cotejo con las traducciones seleccionadas.

Concluida la categorización de los elementos culturales presentes en las obras originales, procedimos a la lectura de las traducciones que Macpherson, Astrana y Valverde habían realizado de *Henry IV (Part One and Two)*, *Measure for Measure* y *The Winter's Tale* para identificar las soluciones que los traductores dieron a estos elementos.

5. Discusión de los resultados.

El comentario crítico de los elementos culturales lo llevamos a cabo de la siguiente manera.

En primer lugar, analizamos el elemento cultural del original inglés remitiéndonos a fuentes autorizadas para explicar su significado en el marco de la obra y la cultura a las que pertenece.

Seguidamente, procedemos al análisis de las traducciones españolas, que realizamos en orden cronológico. En nuestro comentario hacemos referencia tanto a la técnica de traducción empleada para traducir el elemento original como al sentido que se desprende del texto castellano.

En lo referente a la presentación formal, los elementos culturales aparecen en negrita en el texto inglés, junto con la obra, acto, escena y línea a los que corresponden según las ediciones seguidas en nuestro estudio. A continuación incluimos en letra cursiva las traducciones de Macpherson, Astrana y Valverde, resaltando también en negrita los elementos culturales traducidos. Cuando en las traducciones aparezcan palabras en cursiva, éstas serán transcritas en letra redonda.

4. ANÁLISIS COMPARATIVO DE *HENRY IV (PART ONE)*

4.1. Alimentos y bebidas

1. *Apple-john*

En la escena tercera del acto tercero, Falstaff expresa a Bardolph su preocupación por su aspecto físico, que según él ha empeorado notablemente desde su última acción. Falstaff se pregunta: “Do I not bate? Do I not dwindle?” (*1HIV*, 3.3.2), y exclama que ha adelgazado tanto que la piel le cuelga “like an old lady’s loose gown” (*1HIV*, 3.3.3). Seguidamente, establece la siguiente comparación:

I am withered like an old **apple-john** (*1HIV*, 3.3.3-4).

La alusión a una manzana nos parece muy apropiada, ya que ésta era una de las frutas más comunes en la Inglaterra isabelina. En su *Itinerary* de 1617, Fynes Moryson dejaba constancia de la riqueza y variedad de frutas que se cultivaban en Inglaterra, cuya superioridad era envidiable por otros países:

England hath such abundance of Apples, Peares, Cherries, and Plummes, such variety of them, and so good in all respects, as no countrie yields more or better, for which the Italians would gladly exchange their Citrons and Oranges⁶⁷ (Moryson, 1617:268).

De hecho, tal era la variedad de manzanas cultivadas que John Parkinson encontró imposible hacer una clasificación exhaustiva de ellas en *A Garden of Pleasant Flowers*, su compendio sobre la flora inglesa de 1629. Aun así, Parkinson agrupó un total

⁶⁷ Al igual que en los casos de autores españoles de los siglos XVIII y XIX, hemos actualizado la ortografía inglesa adaptándola al inglés contemporáneo en los aquellos casos en los que se empleaban grafías hoy en desuso.

de 54 clases según la época del año en que se consumían, entre las que no figura la aludida por Falstaff. La única descripción de la *apple-john* la aporta el *OED*, que define esta clase de manzanas como: “A kind of apple said to keep two years, and to be in perfection when shrivelled and withered”⁶⁸.

En un país en el que los inviernos estropeaban gran parte de las frutas frescas, creemos que este tipo de manzanas sería muy apreciado, puesto que los frutos no se echaban a perder con facilidad y se podían conservar durante, al menos, dos años⁶⁹.

Así, pues, Falstaff se compara con una manzana que, a pesar de su aspecto seco y arrugado, se mantiene en buen estado tras un largo periodo de tiempo. Ésta es una comparación que nos parece apropiada, ya que con él Falstaff se mantiene a la altura de su anterior referencia a “an old lady’s loose gown”, al tiempo que adelanta la idea expresada en su posterior comentario: “Well, I’ll repent, and that suddenly, while I am in some liking” (*1HIV*, 3.3.4-5).

Antes de pasar al análisis de las traducciones, haremos notar que la elección de esta variedad de manzana para establecer la comparación propicia un juego de palabras con su nombre de pila de Falstaff, *John*. De hecho, el *OED* señala que éstas manzanas eran llamadas de tal modo porque solían recogerse por San Juan

⁶⁸ *OED*, apple-john.

⁶⁹ La conservación de la fruta durante los periodos invernales era motivo de preocupación para los isabelinos, que idearon diversas formas para mantenerla jugosa. En *Elizabethans at Home*, Elizabeth Burton describe uno de éstos curiosos métodos: “Apples, pears, cherries and plums were dried and grapes could be kept for weeks by cutting them with a bit of wine-wood attached. The woody bit was stuck in a large apple and the grapes were nourished and kept fresh by the juice of the apple” (Burton, 1958:158).

(23 de junio). De esta forma, consideramos que la asimilación entre las características de la manzana y Falstaff es plena y jocosa.

Macpherson propone el siguiente equivalente a *apple-john*:

*FAL. Me he marchitado como **manzana asperiega** (Macpherson, 1897:212).*

Según el *DRAE*, la manzana asperiega es “La de forma bastante aplanada, carne granulosa y sabor agrio, que generalmente se emplea para hacer sidra”⁷⁰. Creemos que tal vez Macpherson empleara este equivalente al traducir, puesto que las manzanas asperiegas no transmiten una idea de sazón o lozanía. La comparación que establece Falstaff sería, pues, aceptable, ya que está bien entrado en años. Sin embargo, la alusión a una manzana asperiega puede hacer que los lectores equiparen las características de ésta —acidez, pequeño tamaño— al personaje de Falstaff, lo que no se ajusta a la caracterización de éste a lo largo de la obra. Por lo tanto, no creemos que esta solución sea la más acertada para *apple-johns*, si bien haremos notar que el equivalente de Macpherson pone de manifiesto su creatividad como traductor y su intento por encontrar un equivalente del elemento original en la cultural española. Por último, señalaremos que Macpherson no ha intentado reproducir el juego de palabras entre la *apple-john* y el nombre de pila de Falstaff.

La traducción de Astrana nos llama la atención, ya que el traductor modifica sustancialmente el elemento cultural que aparece en el texto original:

⁷⁰ *DRAE*, manzana asperiega 1.

FALSTAFF. Estoy desecado como una vieja pera de San Juan (Astrana, 1961:436).

En nuestra opinión, consideramos probable que Astrana se decidiera a sustituir la alusión de la manzana por la de una pera para así poder aludir a la fecha de recogida de peras, que en España comienza en el mes de junio. Esto le permitiría al traductor aludir al día de San Juan y propiciar el juego con el nombre del personaje, que traduce como *Juan*. De esta forma, y pese a que el elemento cultural queda notablemente modificado en español, la traducción de Astrana guarda relación con el original en tanto hace referencia a la fecha en que se recogían las *apple-johns* y menciona el nombre de pila de Falstaff.

En su traducción, Valverde mantiene la comparación con una manzana, pero emplea otra variedad como equivalente de la *apple-john*:

FALSTAFF. Estoy marchito como una vieja manzana reineta (Valverde, 1973:1214).

Según el *DRAE*, la manzana reineta es: “La gruesa, aromosa, de color dorado y carne amarillenta, jugosa y de sabor muy grato”⁷¹. A nuestro juicio, esta traducción da a entender que Falstaff se encuentra en un estado decrepito y marchito tras haber gozado de una juventud esplendorosa. Esta interpretación se ajusta a lo que sobre los años jóvenes de Falstaff se dice en la obra⁷², por lo que consideramos acertado el equivalente. Señalaremos, sin embargo, que, al igual que la versión de Macpherson, la traducción de

⁷¹ *DRAE*, manzana reineta 1.

⁷² Véase *2HIV*, 3.2.15-24 y 187-211.

Valverde no refleja el juego de palabras entre el nombre del personaje y la *apple-john*.

A nuestro juicio, aunque las soluciones propuestas por Macpherson, Astrana y Valverde puedan parecer poco exactas, la riqueza semántica del elemento original es tal, que dudamos que todas y cada una de sus connotaciones puedan ser reflejadas satisfactoriamente en la traducción. Así, consideramos que las soluciones analizadas han de ser estimadas, si no por su precisión, sí por ofrecer una solución creativa a *apple-john*.

2. A roasted Manningtree ox with the pudding in his belly

En su papel de rey Enrique durante la improvisación en la escena cuarta del acto segundo, Hal describe a Falstaff empleando una serie de epítetos que ponen en evidencia su obesidad y vejez. Dirigiéndose al príncipe Enrique que Falstaff interpreta, Hal le pregunta:

Why dost thou converse with that [...] **roasted Manningtree ox with the pudding in his belly** [...]? (*1HIV*, 2.4.432-436).

Esta pregunta se compone de dos elementos culturales: uno que se refiere a un lugar geográfico, *Manningtree*, y a los bueyes que allí se asaban, y otro que alude a una preparación culinaria, el *pudding*. Como la comprensión de la pregunta del príncipe depende de que los lectores entiendan las dos alusiones culturales que aparecen en ella, analizaremos éstas conjuntamente.

Fynes Moryson hacía notar en su *Itinerary* de la superioridad de la carne de los bueyes ingleses:

England abounds in Cattell of all kinds, and particularly hath very great Oxen, the flesh whereof is so tender, as no meate is more desired (Moryson, 1617:270).

De esta manera, podría pensarse que, de entre los adjetivos con que Hal describe a Falstaff, el referido al buey es el menos peyorativo, ya que lo compara con un animal de cualidades excelentes. Sin embargo, el alcance de esta comparación no puede ser juzgado hasta haber comentado las restantes alusiones a *Manningtree* y al *pudding*.

En *A Topographical Dictionary to the Works of Shakespeare and His Fellow Dramatists*, Edward H. Sugden nos proporciona una detallada descripción de la localidad de *Manningtree*:

A town in Essex on the estuary of the Stour, 58 m N.E. of Lond[on]. It possessed the privilege of holding fairs on condition of the exhibition of a certain number of plays annually. The Essex oxen were famous for their size and quality, and the roasting of one whole would be a common accompaniment of the fair (Sugden, 1925:331).

De esta definición comienza a desprenderse el carácter despectivo del comentario de Hal, que contempla a Falstaff como si éste fuese un buey especialmente cebado para su exhibición y consumo en una feria pública. En nuestra opinión, la referencia a *Manningtree* no es casual, ya que pocas localidades en la Inglaterra isabelina tenían el privilegio de celebrar ferias que incluyeran festines y representaciones teatrales. La alusión a los bueyes de esta localidad sugiere, pues, una idea de exceso, comida abundante y diversión que cuadran muy bien con el Falstaff de *1HIV*.

La referencia al *pudding* que se cocinaba en el interior del buey es significativa, ya que mantiene la coherencia con un Falstaff

que antes ha sido descrito como “[a] stuffed cloak-bag of guts” (1*HIV*, 2.4.435), y que, al ser transformado en *Manningtree ox*, ve sus tripas convertidas en *pudding*.

Debido a la importancia que este *pudding* cobrará en las traducciones al español, hemos considerado oportuno incluir su definición para evitar posibles ambigüedades. Según el *OED*, el *pudding* es un plato típico inglés que se compone de los siguientes ingredientes:

The stomach or one of the entrails of a pig, sheep, or other animal, stuffed with a mixture of minced meat, suet, oatmeal, seasoning, etc., boiled and kept till needed; a kind of sausage [...]⁷³.

Citando la alusión de Hal que comentamos, y basándose en la definición anterior, el *OED* define igualmente *pudding* como: “A stuffing like the above, roasted within the body of the animal”⁷⁴. Así, pues, creemos que el *roasted Manningtree ox with the pudding in the belly* se prepararía elaborando primero el *pudding* que, una vez introducido en el animal, se cocinaría junto con el resto de la carne. Nos gustaría hacer notar que el *pudding* es uno de los elementos culturales de las obras de Shakespeare que sigue entendiéndose en la actualidad, ya que se continúa elaborando y consumiendo en Inglaterra. Éste se asemeja, además, a las morcillas que se preparan en España, tanto en su composición como en su proceso de elaboración.

Una vez más, nos encontramos con una referencia cultural sumamente compleja, no ya por las múltiples connotaciones de uno de sus componentes, sino por la acumulación de elementos que

⁷³ *OED*, pudding 1 a.

⁷⁴ *OED*, pudding b.

configuran una realidad isabelina específica. Como veremos a continuación, las traducciones españolas reflejan esa complejidad con diverso éxito.

En su traducción, Macpherson lleva a cabo una notable reducción al eliminar las referencias sobre el lugar donde se asaban los bueyes y la composición de su relleno:

ENR. ¿Por qué te tratas con [...] ese buey relleno? (Macpherson, 1897:190).

A pesar de la naturalidad con que se lee esta traducción, ésta podría ser criticada por cuanto conlleva una pérdida sustancial de información y no permite que los lectores conozcan ni las características de una comida típica inglesa ni los famosos festejos y espléndidos bueyes de Manningtree.

Astrana, por su parte, propone una traducción literal de la alusión del príncipe:

PRÍNCIPE ENRIQUE.— ¿Por qué conversas con [...] ese buey asado de Manningtree, con el budín en el vientre [...]? (Astrana, 1961:427).

Si en el caso de Macpherson la omisión de la referencia a *Manningtree* podía entenderse como una pérdida de información cultural, su inclusión en la traducción de Astrana no aporta necesariamente gran conocimiento a los lectores españoles, que en su mayoría desconocerán este lugar y los motivos por los que era famoso. De esta manera, aunque el nombre de una ciudad inglesa como Manningtree aporta verosimilitud a la traducción española, su mención puede resultar un tanto inmotivada a los lectores, que podrían preguntarse qué sería lo característico de los bueyes que

allí se asaban, y por qué se compara a Falstaff con éstos y no con los de otro sitio.

Sin embargo, creemos que lo más destacable de esta traducción es la decisión de Astrana de utilizar *budín* como equivalente del inglés *pudding*. A pesar de que la palabra *budín* en español deriva de la voz inglesa *pudding*, ésta tiene diversas acepciones. Junto con la ya comentada, el *OED* registra la siguiente: “Preparations of batter, milk and eggs, rice, sago, tapioca, and other farinaceous substances, suitably seasoned, and cooked by baking, are now also called puddings”⁷⁵. Éste es el significado de *budín* en español que, según el *Diccionario de uso del español* María Moliner (*DUEMM*), puede consistir bien en un “Plato dulce en cuya confección entran pan, bizcocho o bollo reblandecidos en leche, y frutas, que resulta compacto y pastoso” ó bien en un “Plato, no necesariamente dulce, en que entran otros ingredientes, como arroz, tapioca, o pescado, siempre hecho en molde y pastoso”. Sea como fuere, la idea que la palabra *budín* transmite a los lectores españoles no se corresponde con la de *pudding* a la que alude Hal. En nuestra opinión, la traducción de Astrana es errónea, y no sólo no facilita que los lectores conozcan las características de preparado inglés, sino que les sugiere una idea muy distinta sobre éste.

Valverde traduce literalmente el comentario de Hal, e incluye una nota a pie de página:

PRÍNCIPE. ¿Por qué tratas con [...] ese buey mechado de Manningtree, con el flan en la barriga [...]?

⁷⁵ *OED*, pudding II 6.

Nota: Lugar de fiestas, en que se solían asar bueyes enteros. (Valverde, 1973:1200).

Las notas a pie de página son un recurso del que se valen los traductores para aclarar, ampliar o comentar el texto traducido, aportando una información que éste no transmite por sí mismo. Al incluir esta breve aclaración, Valverde hace que sus lectores vean en la alusión a Manningtree y sus bueyes un trasfondo cultural real, y no una referencia aleatoria e inmotivada a una ciudad cualquiera de Inglaterra. Aunque la nota a pie de página nos parece un recurso válido, haremos notar que su aparición pone de manifiesto la intervención del traductor y puede hacer que el lector tome conciencia de estar leyendo una traducción.

En cuanto al resto de elementos culturales que forman la pregunta del príncipe, Valverde también ha confundido los posibles significados de *pudding*, ya que traduce éste como *flan*, un postre que, como el *budín* en la traducción de Astrana, suele ser dulce y siempre se prepara en un molde. Además, Valverde traduce *roasted* por *mechado*, técnica que, según el *DRAE*, consiste en: “Introducir mechas de tocino gordo en la carne que se ha de asar o empanar”⁷⁶. La combinación de un buey mechado de tocino y relleno de flan no puede sino causar sorpresa y extrañeza en los lectores españoles, a quienes la traducción de Valverde les crea una idea bien distinta de la transmitida por el original shakespeariano.

⁷⁶ *DRAE*, mechar 1.

3. Sack

Una de las bebidas que más aparece mencionada en *1HIV* es el *sack*, por el que Falstaff parece tener una especial predilección. El origen y significado exactos de esta palabra son motivo de controversia entre diversos autores y críticos, que aportan diferentes e incluso encontradas opiniones al respecto.

El *OED* define *sack* como: “A general name for a class of white wines formerly imported from Spain and the Canaries”⁷⁷. Esta concisa definición incluye tres características esenciales del *sack* que comentaremos a lo largo de nuestro análisis: el *sack* era importado; el *sack* es un término genérico y el color del *sack* es blanco.

En *Daily Life in Elizabethan England*, Jeffrey L. Singman apunta brevemente una de las razones por las que, entonces como ahora, vinos como el denominado *sack* habían de ser importados de otras tierras:

Wine in Elizabethan England was invariably imported, since English grapes were unsuitable for winemaking [...] Because it was imported, wine was quite expensive —typically twelve times the cost of ale— so it was primarily a drink for the privileged (Singman, 1995:137).

Además de no ser la uva inglesa adecuada para la elaboración de vinos, el clima de la isla hacía de la vinicultura una dedicación con un elevado riesgo de fracaso. Esto lo hacía notar Soranzo, el embajador de Venecia, en uno de sus viajes a Inglaterra:

⁷⁷ *OED*, sack 3, 1 a.

Although they have vines they do not make wine of any sort, the plant serving as an ornament for their gardens, rather than anything else, as the grapes do not ripen save in very small quantities, partly because the sun has not much power, and partly because precisely at the ripening season cold winds generally prevail, so that the grapes wither [...] (Soranzo citado en Sim, 1997:58).

Por lo tanto, y debido a estas condiciones adversas, los vinos eran y son importados de países como Alemania, Francia, España, Portugal y Grecia, y su procedencia se ve reflejada en el nombre con que se les denominaba. Así, nos encontramos con vinos como *Canary*, *Madeira*, *Rhenish*, *Alicant* y *Gascon*, entre otros.

Volviendo al término *sack*, no cabe duda de que, independientemente de su lugar de origen, éste era importado. En cuanto a su condición de término genérico, el capítulo que Gervase Markham dedicó al origen y conservación del vino en *The English Housewife*, uno de los más importantes compendios sobre la vida doméstica en la Inglaterra isabelina, disipa las posibles dudas que a este respecto pudiéramos tener:

Our best sacks are of Seres in Spain, your smaller from Galicia and Portugal; your strong sacks are of the islands of the Canaries, and of Malaga, and your muscadines and malmseys are of many parts of Italy, Greece, and some especial islands (Markham, 1986:142).

Podemos concluir, pues, que *sack* se empleaba para denominar una gran variedad de vinos de calidad desigual que provenían de distintas regiones de la península ibérica. Según se desprende de las palabras de Markham, el mejor de estos *sack* era el de Jerez, región que, al prestar su nombre al vino, hizo que éste se conociera como *sherris wine*, *sherris sack* y *sherry-sack*. Éste

último será el término empleado por Shakespeare para referirse al vino en *2HIV*, en cuyo acto cuarto Falstaff alaba sus virtudes⁷⁸.

La multiplicidad de términos empleados para referirse al vino de Jerez es recogida por Sugden, quien además aclara las razones por las que comenzó a denominársele *sherry*:

SHERRIS. XERES of JEREZ, specifically JEREZ DE LA FRONTERA. A town in Spain in the province of Andalusia, 16 m. N.E. of Cadiz. It gave its name to S[herris] Sack or S[herris] wine, which came to be briefly called S[herris], and then, from a mistaken notion that S[herris] was a plural, Sy [Sherry] (Sugden, 1925:464).

La diversa procedencia, calidad y composición de los *sack*, junto con el hecho de que el vino de Jerez comenzara a llamarse *sherris* o *sherry*, no nos permite afirmar que el *sack* al que Falstaff alude en *1HIV* fuera jerez en todos los casos. Aun así, creemos que Falstaff exigiría el *sack* de mayor calidad en las tabernas, ya que el compañero del príncipe se perfila como un experto en bebidas que, con el dinero de Hal, puede gastar con largueza. En consecuencia, siendo el mejor de los *sacks* el de jerez, estimamos que ése sería el que querría consumir Falstaff, aunque quizás no fuera siempre el que le servían.

Como las alusiones al *sack* son muy numerosas en *1HIV*, hemos seleccionado dos que nos parecen especialmente pertinentes, ya que en ellas se alude al peculiar modo de consumición de este vino en la Inglaterra isabelina.

⁷⁸ Véase *2HIV*, 4.2.93.

4. *Sack-and-Sugar Jack*

Poins hace su aparición en la escena segunda del acto primero y tras saludar al príncipe educadamente, se dirige a Falstaff de la siguiente manera:

What says Sir John, **Sack-and-Sugar Jack**? (*1HIV*, 1.2.107).

Esta alusión, así como otras que aparecen en la obra⁷⁹, aluden a la costumbre de consumir el *sack* con azúcar. Este hábito causaba gran asombro a Fynes Moryson, que no lo había observado en ningún otro lugar:

Gentlemen garrawse⁸⁰ onely in Wine, with which many mixe sugar, which I never observed in any other place or Kingdome, to be used for that purpose (Moryson, 1617:277).

Diversos autores sugieren distintos motivos por los que los isabelinos consumían los vinos fuertemente azucarados. En *Food and Drink in Britain*, C. Anne Wilson apuntaba que:

[Sack] was not at first sweet enough to satisfy the palates of the Elizabethans, who liked to drink it with sugar. Later imitations were shipped from other parts of south-west Europe, and were often sweetened before export to conceal their inferior flavour (Wilson, 1973:392).

Aparte del gusto de los isabelinos por lo dulce, es posible que a los vinos de inferior calidad que llegaban a los puertos de Inglaterra, se les añadiera azúcar en un intento por equipararlos con el ideal isabelino de un buen jerez dulce. Tal y como comenta George P. Garret en su artículo “Daily Life in City, Town and

⁷⁹ Véase, por ejemplo, *1HIV*, 2.4.453: “If sack-and-sugar be a fault, God help the wicked!”, a la que nos referiremos posteriormente en nuestro análisis.

⁸⁰ *OED* Garrawse, obs. form of carouse.

Country”, la práctica de endulzar bebidas se extendió a otros alimentos, utilizándose la miel además del azúcar:

In a literal sense, Elizabethans loved to sweeten everything. They mixed native honey and imported sugar into most of their foods and everything they drank. They consumed a great deal of wine and distilled cordials more potent than any modern cocktail (Garret, 1985: 230).

El particular gusto de Falstaff por el *sack* azucarado no sólo nos permite conocer una costumbre típica de la cultura isabelina, sino que nos confirma que el compañero del príncipe se podía permitir disfrutar con asiduidad de dos artículos de lujo importados, el vino y el azúcar.

La alusión de Poins, sin embargo, refleja algo más que un hábito isabelino y una debilidad de Falstaff. Al llamar a éste *Jack*, Poins podría estar dirigiéndose a él de manera despectiva ya que, aunque *Jack* es el diminutivo de *John*, nombre de pila de Falstaff, también significa: “A man of the common people; a lad, fellow, chap; esp. a low-bred or ill-mannered fellow, a ‘knave’”⁸¹. De la misma manera, el *OED* recoge *jack* con la acepción de: “A vessel for liquor”⁸², por lo que al llamarle *Sack-and-Sugar Jack*, Poins podría sugerir que el orondo Falstaff es un enorme recipiente repleto de esta bebida.

En las traducciones seleccionadas, las múltiples connotaciones de la pregunta de Poins son traducidas de muy diversa manera.

Macpherson traduce *sack* por *jerez*, que transcribe en mayúsculas:

⁸¹ *OED*, Jack 1, 2 a.

⁸² *OED*, jack 2, 2.

POINS. *¿Qué dice Sir Juan Jerez con azúcar?* (Macpherson, 1897:146).

Como se puede comprobar, la versión de Macpherson se corresponde con el apelativo *Sack-and-Sugar Jack* con que Poins llama al Falstaff en el original. Una posible crítica a esta traducción sería que el traductor no aclara la costumbre de beber el jerez azucarado, costumbre que, al no ser común en España, podría suscitar cierta extrañeza en los lectores.

En cuanto al nombre del personaje de Falstaff, Macpherson traduce *Jack* y *John* como *Juan* a lo largo de las dos partes de *Henry IV*. Esta sistematicidad no es del todo encomiable puesto que, al simplificar el nombre de pila, Macpherson reduce sensiblemente el cambio de registro de personajes que, como el príncipe Enrique, se refieren a veces a Falstaff con el más neutro *John* y emplean en otras ocasiones el más familiar *Jack*. La decisión de traducir *Jack* como *Juan* no permite la alusión a ninguno de los otros posibles sentidos despectivos de *jack* que apuntamos anteriormente.

La traducción de Astrana se diferencia de la de Macpherson en que el traductor opta por traducir *sack* por *Canarias*:

POINS. —*¿Qué dice Sir Juan Canarias y Azúcar?* (Astrana, 1961:409).

En nuestra opinión, Astrana ofrece un equivalente equivocado. A pesar de que Markham hacía notar que el *sack* podía ser importado de las Islas Canarias, el vino oriundo de estas islas pronto comenzó a conocerse con el nombre de *canaries*, y así es

como lo emplea Shakespeare en ésta y en otras obras⁸³. La solución de Astrana nos parece ambigua, además, por cuanto no permite percibir una relación clara y precisa entre *Canarias* y *Azúcar*. A nuestro juicio, la transcripción de estos dos términos en mayúsculas puede hacer que los lectores los perciban como independientes y sin relación alguna, sobre todo porque no muchos deducirán que *Canarias* es el nombre de un vino y *Azúcar* se refiere a la práctica de endulzarlo. De esta forma, el apelativo de Poins podría resultar confuso e incomprensible.

Por último, señalaremos que Astrana se muestra un tanto asistemático en la traducción del nombre de Falstaff, puesto que a veces traduce *Jack* por *Juan*, y otras, por *Juanito*. *John*, sin embargo, siempre es traducido como *Juan*. Esta decisión supone, al igual que en el caso de Macpherson, la imposibilidad de establecer un juego de palabras despectivo como el que hace Poins en el original.

La traducción de Valverde es, sin duda, la más llamativa de las tres:

POINS. ¿Qué dice sir John divino, di...vino de Jerez?

Nota: "Se juega con sack, como "saco" (de vestimenta penitencial) y "vino seco de jerez" (Valverde, 1973:1167).

En nuestra opinión, Valverde ha intentado recrear la multiplicidad de connotaciones de la alusión de Poins valiéndose de un equivalente dinámico, *sir John divino, di...vino de Jerez*, en el que el adjetivo con que Poins denomina a Falstaff, *divino*, se torna

⁸³ Véase *2HIV*, 2.4.26, cuando, al dirigirse a Doll Tearsheet, Mistress Quickly le dice: "[...] but i'faith, you have drunk too much canaries". Analizamos este elemento en el apartado 27 de nuestro estudio, páginas 232-234.

di... vino de Jerez, que alude directamente a la predilección de Falstaff por este vino. A nuestro juicio, esta solución es criticable por cuanto no transmite la connotación cultural central en el comentario de Poins, que para nosotros es la costumbre de Falstaff de consumir el vino fuertemente azucarado.

La inclusión en nota a pie de página de otro de los posibles significados de *sack* (“vestimenta penitencial”) nos parece un error en este contexto, ya que el referente fundamental del *sack* en *1HIV* es un vino, y la alusión a sus otras connotaciones podría hacer que los lectores españoles se preguntasen qué tiene que ver el saco penitencial con un Falstaff “divino” y bebedor de jerez. Sin embargo, lo más censurable de la nota de Valverde lo constituye, en nuestra opinión, el que el traductor defina *sack* como *vino seco de jerez*, ya que no sólo no era seco el *sack* sino que, posteriormente, los lectores tendrán ocasión de comprobar cómo Falstaff lo bebe con azúcar⁸⁴. Por lo tanto, la solución que Valverde propone para este elemento no nos parece acertada, ni en lo que respecta al equivalente dinámico, *John divino, di...vino de Jerez*, ni a las explicaciones aportadas en la nota a pie de página.

Para concluir este análisis, haremos notar que, al igual que Astrana, Valverde no muestra un criterio coherente en su traducción del nombre de Falstaff. Cuando éste aparece como *John* en inglés, Valverde lo incluye como tal en su traducción; en cambio, en los casos en que se refieren a Falstaff como *Jack*, el traductor a veces lo cambia por *John* y, en otras ocasiones, lo traduce por *Juanito*.

⁸⁴ En *1HIV*, 2.4.453, Falstaff exclama: “If sack-and-sugar be a fault, God help the wicked!”, que Valverde traduce como: “Si el **jerez con azúcar** es un pecado, ¡que Dios ayude a los réprobos!” (Valverde, 1973:1200). Macpherson y Astrana traducen esta exclamación de igual manera que *Sack-and-Sugar Jack*.

Como sucedía en las traducciones de Macpherson y Astrana, al mencionar el nombre del personaje, Valverde no logra reproducir el juego de significaciones que acompaña a *Jack* en el original. Vista la dificultad de transmitir todas esas connotaciones satisfactoriamente en español, y teniendo en cuenta el poco éxito que una nota explicativa puede tener, juzgamos acertada la decisión de los traductores de incluir *Jack* como el nombre del personaje en sus traducciones.

5. *Lime in this sack*

Al parecer, la práctica de añadirle azúcar al *sack* estaba tan extendida como la de adulterarlo con diversas sustancias, siendo de esto precisamente de lo que Falstaff se queja en la escena cuarta del acto segundo:

You rogue, here's **lime in this sack** too (*1HIV*, 2.4.119).

La cal [*lime*] era una de las muchas sustancias que los taberneros y los comerciantes usaban con el fin de “arreglar” vinos que eran demasiado ácidos, densos, turbios o que, simplemente, se habían echado a perder. Los métodos empleados para “mejorar” los vinos variaban de los inofensivos a los manifiestamente peligrosos:

In England there was a long tradition [...] of ‘curing’ unsatisfactory wine by adding beaten oyster shells or powdered chalk to counteract sourness, or occasionally the highly poisonous sugar of lead to sweeten over-acid wine or cider. Powdered alum was used to fine rosy wines, and sulphur to check vinegary ferments; while aromatic herbs and spices were inserted to conceal the taste of the other substances (Wilson, 1973:393).

En *The English Housewife*, Gervase Markham incluye extensos epígrafes en los que explica diversas maneras de mejorar

vinos, entre los que se cuentan *A remedy for bastard if it prick, If sack want his colour* y *To shift malmsey, and to rid away ill wines* (Markham, 1986:138-140). El *sack* merece especial mención en el libro de Markham, quien recomienda desde añadirle leche a alcanfor para mejorar su color:

If [sack] be tawny, take three gallons of new milk, and strain it clean, and put it into your sack, then beat it very well, and stop it close.
[For sack that doth rope and is brown] take a pound of rice flour as fine as you can get, and four grains of camphor, and put it into the sack (Markham, 1986:140).

De estos consejos podemos deducir que los isabelinos consideraban que el *sack* se había estropeado si éste adquiría un color ámbar oscuro, ya que su ideal era un fluido limpio y claro (Markham, 1986:275). Como Michael Best hace notar al comentar los remedios de Markham: “Egg albumen is still used for fining wines, though bentonite (a clay) is generally preferred, as it imparts less flavour to the wine” (Best, 1986:271).

Por todo ello, suponemos que los isabelinos emplearían la cal con el fin de restaurar el color blanco del vino, y posiblemente, para conservarlo libre de posos y demás impurezas. El sabor de una sustancia caústica como la cal haría que aquellos que bebieran el *sack* notaran su presencia en seguida, tal y como le sucede a Falstaff.

Los tres traductores seleccionados traducen la exclamación de Falstaff de manera muy similar, siendo la única diferencia entre las traducciones que Astrana traduce erróneamente *sack* por *canarias*:

FAL. Bribón— y además, han echado cal en este Jerez (Macpherson, 1897:180).

FALSTAFF.— ¡Qué villano eres! También hay **cal en el canarias** (Astrana, 1961:422).

FALSTAFF. ¡Tú, bribón! **Este jerez tiene cal**, además [...] (Valverde, 1973:1191).

En nuestra opinión, estas traducciones literales pueden suponer un verdadero problema de comprensión para los lectores, porque al no haberse realizado en España la práctica de “arreglar” el vino con sustancias caústicas, la alusión a que el jerez se consumiera con cal en las tabernas isabelinas podrá ser juzgada de auténtico disparate.

6. *Pint-pot, Tickle-brain*

Cuando el príncipe y Falstaff comienzan a representar la improvisación en la escena cuarta del acto segundo, la inquieta Mistress Quickly los interrumpe haciendo diversos comentarios sobre su interpretación. Falstaff intenta hacerla callar empleando el elevado lenguaje del rey que representa, pero cuando la posadera lo interrumpe por tercera vez, Falstaff le espeta:

Peace, good **pint-pot**; peace, good **tickle-brain** (*1HIV*, 2.4.384).

Al igual que sucedía con la alusión *A roasted Manningtree ox with the pudding in the belly*, en este comentario aparecen dos elementos culturales: *pint-pot* y *tickle-brain*. Aunque *pint-pot* no alude a ningún alimento o bebida, sino a una medida de capacidad, llevaremos a cabo su análisis junto con el licor *tickle-brain*, ya que Falstaff emplea ambos elementos con una función metonímica.

En la Inglaterra isabelina coexistían diversos sistemas de medición destinados a establecer longitudes, superficies y

capacidades, al igual que los pesos de productos tan diversos como el pan, la mantequilla o la lana. En *Tables in Arithmetic Mensuration, with those of Money, Weights, Measures, &C.* (1817), John Henry Perkins describe los diferentes sistemas empleados en el cómputo de las medidas y pesos más usados en Inglaterra. Según este autor, la medición de la capacidad se realizaba según el líquido que se fuera a medir, a saber, cerveza o vino:

Cubic inches				
35 ¼	=	1 Pint		
70 ½	=	2 Pint	=	1 Quart
282	=	8 Pint	=	4 Quart = 1 Gallon

Tabla 6. Ale and Beer Measure (Perkins, 1817:33).

4 Gills	=	1 Pint		
		2 Pints	=	1 Quart
				2 Quarts = 1 Pottle
				4 Quarts = 1 Gallon

Tabla 7. Wine Measure (Perkins, 1817:35).

El contexto del diálogo no permite establecer si Falstaff se refiere a una pinta de vino o una de cerveza. Haremos notar que el *OED* apunta que *pint-pot* era un mote común con el que apodar a las personas que vendían cerveza⁸⁵. Por lo tanto, podemos asumir que el *pint-pot* que aparece en *1HIV* es un recipiente con el que medir cerveza, por lo que, atendiendo a la Figura 10, su capacidad sería de 35 ¼ pulgadas cúbicas, o, lo que es lo mismo, 0,578 litros

⁸⁵ *OED*, pint-pot b.

aproximadamente. Falstaff identifica a Mistress Quickly con una jarra de cerveza de medio litro de capacidad.

Con respecto a su segundo insulto, *tickle-brain*, éste tan sólo fue comentado, que sepamos, por Steevens, quien en su edición de *1HIV* de 1778, sugería que *tickle-brain* debía ser: “The name of some strong liquor”⁸⁶. No hemos encontrado confirmación ni del nombre de la bebida ni de su posible composición en otras fuentes, aunque autoras como C. Anne Wilson y Elizabeth Burton describen la elaboración de licores como el *punch* o el *aqua ardens* (Wilson, 1973:398-401), y menciona en el *aqua vitae* y el *usquebaugh* [whisky] (Burton, 1958:144). Sea como fuere, si tenemos en cuenta el comentario de Steevens, el contexto en el que *tickle-brain* se inserta y la propia denominación del término, podemos suponer que éste era algún tipo de licor destilado de alta graduación.

Como mencionábamos al inicio de este comentario, Falstaff emplea tanto *pint-pot* como *tickle-brain* en sentido metonímico, es decir, traslada las propiedades de la jarra y del licor a la posadera. Al llamar a Mistress Quickly de esta manera, Falstaff puede referirse tanto a su oficio de servir bebidas como a las características de la propia tabernera, a quien más tarde dirigirá soslayados comentarios de índole sexual⁸⁷.

Las traducciones españolas difieren considerablemente, tanto en el equivalente de la medida de cerveza como en la posible solución a *tickle-brain*. Macpherson traduce la alusión de Falstaff como sigue:

⁸⁶ Steevens, citado en S. B. Hemingway (ed) *A New Variorum Edition of Shakespeare. Henry the Fourth. Parts I & II.* (1936:161).

⁸⁷ Véase *1HIV*, 3.3.108-123.

FAL. Silencio, *media azumbre*. Silencio, *vino duro* (Macpherson, 1897:189).

A nuestro juicio, el empleo de un equivalente cultural (*media azumbre*) para traducir la referencia original (*pint-pot*) pone de manifiesto la falta de conocimiento que el traductor asume que sus lectores tienen de la cultura isabelina. Macpherson decide adaptar los elementos originales a la cultura española, realizando una asimilación cultural consciente y sistemática por la que, como veremos, se caracterizarán sus traducciones shakespearianas.

El equivalente propuesto como solución a *pint-pot*, *media azumbre*, no es el más apropiado. Esto se debe a que, tal y como señala el *DRAE*, la azumbre es una: “Medida de capacidad para líquidos, que equivale a unos 2 litros”⁸⁸. De esta manera, la *media azumbre* dobla en capacidad al *pint-pot*, por lo que su uso como equivalente de éste no nos parece el más acertado. Además, y aunque la solución de Macpherson mantiene la función metonímica del original, *media azumbre* da a entender que Falstaff emplea la medida de capacidad en sí para designar a la posadera, y no el recipiente en que el que esa cantidad se contiene. El empleo de esta medida española puede resultar un tanto llamativo para los lectores, que podrían preguntarse si Shakespeare la empleó en el original o si su aparición se debe a una intervención del traductor.

La solución que propone Macpherson de *tickle-brain* no se adecua a las características de lo que al parecer era ese fuerte licor. Consideramos que su generalización, *vino duro*, se debió a que el traductor desconocía qué era el *tickle-brain* o a que no encontró equivalente adecuado en español. Sin embargo, su solución

⁸⁸ *DRAE*, azumbre 1.

mantiene el sentido metonímico con que emplea Falstaff el licor en inglés, sugiriendo además la idea de una Mistress Quickly entrada en años con un carácter un tanto agriado. Creemos, por lo tanto, que esta traducción resulta aceptable para transmitir el sentido de las palabras de Falstaff.

La traducción de Astrana es la única en la que los elementos culturales no denotan un uso metonímico por parte de Falstaff:

*FALSTAFF.— Silencio, mi buena **medidora**, mi buena **alegracerebros** [...] (Astrana, 1961:426).*

En nuestra opinión, Astrana ha deducido el sentido con que se emplea *pint-pot* en inglés y, eludiendo la metonimia, incluye en su traducción el significado último de la alusión de Falstaff. Como *pint-pot* es la jarra que mide una pinta, Astrana interpreta que la ocupación de Mistress Quickly debía ser la de medir líquidos en las jarras, y de tal manera lo hace notar en su traducción. Al traducir de esta manera, Astrana no refleja la típica medida inglesa *pint* ni hace referencia a las jarras que contenían esa medida en concreto.

La propuesta de *alegracerebros* como traducción de *tickle-brain* no nos parece acertada. Al no existir ninguna bebida alcohólica de tal nombre en español, los lectores ignorarán que Falstaff está llamando a la posadera con el nombre de un licor. Al igual que en el caso anterior, Astrana ha interpretado las propiedades de la bebida de nombre inglés y las ha vertido de manera más o menos literal: *alegracerebros*. Esta solución no refleja un uso metonímico por parte de Falstaff, y los lectores podrán preguntarse qué cualidades de Mistress Quickly tiene en mente Falstaff para llamarla de tal modo.

Valverde, al igual que Macpherson, mantiene la función metonímica de *pint-pot* y *tickle-brain* en su traducción, si bien sus soluciones son bien distintas de las del primero:

*FALSTAFF. ¡Silencio, mi buen **cuartillo!** ¡Silencio, mi buen **cosquillasesos!***

Nota: “Tickle-brain, así se llamaba también a las bebidas muy fuertes” (Valverde, 1973:1198).

Al igual que Macpherson, Valverde emplea un equivalente cultural para traducir *pint-pot*, aunque éste difiere del empleado por aquél. El *DRAE* define *cuartillo* como: “Medida de líquidos, cuarta parte de una azumbre, equivalente a 504 mililitros”⁸⁹. Consideramos que el cuartillo se ajusta con más exactitud a la capacidad de una pinta inglesa, por lo que su uso como equivalente de *pint-pot* nos parece más acertado que *media azumbre*. El inconveniente de esta traducción radica, al igual que en el caso de Macpherson, en que los lectores pueden encontrar el uso de *cuartillo* fuera de lugar en una obra shakespeariana, ya que éste es un término que pertenece exclusivamente a la cultura española.

En lo referente al *tickle-brain*, Valverde traduce literalmente el nombre del licor, e incluye una nota al pie de página en la que explica el significado de éste. La aclaración permite que el término *cosquillasesos* sea entendido por los lectores, que de lo contrario tendrían dificultades en comprender a qué se refiere Falstaff, al no existir ninguna bebida española con tal nombre. A pesar de que *cosquillasesos* mantiene la función metonímica del original, creemos que se trata de una solución excesivamente literal que,

⁸⁹ *DRAE*, cuartillo 1.

pese a la nota a pie de página, podría resultar extraña para los lectores.

Los elementos culturales seleccionados en el comentario de Falstaff nos han permitido constatar una de las técnicas a la que más frecuentemente recurrirán Macpherson y Valverde al traducir elementos culturales. Ésta es la del empleo de equivalentes culturales, cuyo uso pone de manifiesto la intención de los traductores por asimilar el texto original a la cultura española y hacerlo fácilmente comprensible a los futuros lectores. El empleo de esta técnica puede ser criticada porque los equivalentes revelan la presencia del traductor, que ha realizado una manipulación consciente de los elementos originales y los ha sustituido por otros de la cultura a la que tanto él como sus lectores pertenecen. La aparición de una *azumbre* o de un *cuartillo* en una obra de Shakespeare puede hacer que los lectores se den cuenta de estar leyendo un texto traducido. La intervención del traductor es criticable, además, porque sus soluciones españolas impiden conocer aspectos de la cultura en la que la obra shakespeariana se inscribe. La elección de esta técnica es, pues, una opción que conlleva ventajas e inconvenientes, que habrán de ser sopesadas por el traductor al traducir elementos culturales.

7. *A pint of bastard in the Half-moon*

En la escena cuarta del acto segundo, Hal gasta una pesada broma al mozo de la taberna haciendo que Poinz lo llame constantemente mientras él lo retiene haciéndole preguntas. Antes de poner en marcha esta peculiar diversión, el príncipe se ha referido despectivamente al mozo diciendo que sólo sabe hablar

para decir: “Eight shillings and sixpence” (1HIV, 2.4.23-24), “You are welcome” (1HIV, 2.4.24) o:

[...] Score **a pint of bastard in the Half-moon**’ (1HIV, 2.4.25-26).

En este comentario aparecen tres elementos culturales; una medida de capacidad, *pint*; un tipo de vino, *bastard*; y un lugar, el cuarto llamado *Half-moon*. Al igual que en casos anteriores, analizaremos estos elementos conjuntamente, ya que el sentido de las palabras de Hal depende de la relación entre ellos.

Como ya establecimos en el ejemplo anterior, la *pint* para medir vinos equivalía a 0,578 litros aproximadamente. En lo referente al *bastard*, el *OED* lo define como: “A sweet kind of Spanish wine, resembling muscadel in flavour; sometimes applied to any kind of sweetened wine”⁹⁰. Sobre el origen del nombre de este vino, Michael Best explica en su edición de la obra de Gervase Markham que *bastard*: “[was] probably made from the *bastardo* grape”, y cita otras teorías relativas a su etimología, entre la que destacamos la que sugiere que estos vinos eran: “so called because they are oftentimes adulterated and falsify with honey” (Best, 1986:138). Por lo tanto, el *bastard* era un vino importado, dulce y probablemente adulterado para potenciar su dulzor o enmascarar posibles impurezas. Es, pues, distinto del *sack* y del *canaries* que hemos descrito anteriormente.

Como hace notar David Bevington en su edición de 1HIV, *Half-moon* es, junto con *Pomgarnet*⁹¹, uno de los nombres de las habitaciones de la taberna donde Hal y Falstaff se reúnen en

⁹⁰ *OED*, *bastard* 4.

⁹¹ Véase apartado 8, páginas 171-172.

Eastcheap (Bevington, 1987:179). Estos nombres tienen su origen en la costumbre inglesa de nombrar las habitaciones de tabernas y posadas de distinta forma. Tal y como Halliwell (1859) hacía notar en su edición de *Henry IV*: “The custom of naming the different rooms of an inn, formerly universal in England, is still retained in many parts of the country”⁹². Por lo tanto, *Half-moon* es uno de los cuartos a cargo del mozo con quien Hal gastará su extraña broma.

Uno de los hechos que más nos llama la atención de las traducciones de esta alusión lo constituye el que los traductores no se muestran coherentes con sus anteriores traducciones de *pint*. Si en el caso de *pint-pot* Macpherson traducía la medida como *media azumbre*, en éste se vale de un equivalente cultural distinto:

ENR. ...“medid un cuartillo de moscatel para el cuarto de la media luna” [...] (Macpherson, 1897:176).

Aunque Macpherson se mantiene fiel a su criterio de traducir estas medidas mediante equivalentes culturales, resulta llamativo que, en la misma escena del mismo acto, vierta *pint* como *media azumbre* y como *cuartillo*. Al equivaler un *cuartillo* a medio litro escaso, su uso como equivalente de *pint* nos parece acertado, si bien haremos notar que el traductor revela cierta falta de sistematicidad en la conversión de las medidas de capacidad.

En lo que respecta a su traducción de *bastard* por *moscatel*, creemos que Macpherson propone una solución oportuna, porque ambos vinos procedían de España, eran dulces y muy similares en color. Al traducir por el equivalente más próximo, no consideramos que Macpherson comprometa la fidelidad de su traducción, que

⁹² Halliwell, citado en Hemingway (1936:129).

además resulta cercana al público lector al estar éste familiarizado con el vino moscatel.

En cuanto a *Half-moon*, Macpherson se vale de una glosa intratextual en la explica que ése era uno de los cuartos de la taberna. Tal y como comenta Franco Aixelá en *La traducción condicionada de nombres propios (inglés-español)*, las glosas intratextuales consisten en: “[...] incluir una explicación o hacer explícito algo implícito de tal manera que la añadidura del traductor se integre en el texto término como parte indistinta del mismo” (Franco Aixelá, 2000:88). A nuestro juicio, el empleo de esta técnica por parte de Macpherson nos parece tan acertada como necesaria, ya que, de no haberse aclarado que *Half-moon* era una habitación, el texto podría haber resultado incomprensible para los lectores españoles.

Por su parte, Astrana propone una traducción que difiere casi en todos sus elementos de la de Macpherson:

PRÍNCIPE ENRIQUE.— [...] “Medid una pinta de bastardo en la Media Luna” [...].

Nota: “Bastard en el texto. El bastardo era un vino español, dulce, parecido al moscatel” (Astrana, 1961:420).

Lo más notable de esta traducción es el hecho de que Astrana emplea el préstamo naturalizado *pinta* al traducir el inglés *pint*. García Yebra define este tipo de préstamo en *Teoría y práctica de la traducción* como: “[...] una asimilación fónica y morfológica que conserva en lo fundamental el significante de la LO [Lengua de Origen]”, y se distingue del calco en que éste último:

[...] es una construcción imitativa que reproduce el significado de la palabra o expresión extranjera con significantes de la LT [Lengua Término]. Así, *fútbol* es un préstamo naturalizado que trata de

adaptar a la fonología española los elementos fónicos del significante ing[lés] *football*; *balompié* sería un calco, que reproduciría con significantes preexistentes en esp[añol] (*balón* y *pie*) el significado de la misma palabra inglesa (García Yebra, 1982:341).

En nuestra opinión, el empleo del término *pinta* pone de manifiesto que Astrana no aspiraba a adaptar los elementos originales a la cultura española, sino a mantenerlos lo más cercanos y fieles al original shakespeariano. Ésta es una técnica de traducción diametralmente opuesta a la aplicada por Macpherson, y que puede ser interpretada como una respuesta a aquélla. La aparición de *pinta* en la traducción española revela que el traductor esperaba que sus lectores reconocieran y entendieran el término como perteneciente a la cultura inglesa. A pesar de que no todos los lectores puedan conocer la capacidad exacta de una pinta, su uso aporta verosimilitud a la traducción, puesto que resulta lógico que un príncipe inglés que se encuentra en una taberna inglesa se refiera a medidas de capacidad inglesas. Así, el préstamo naturalizado nos parece una propuesta de traducción acertada por cuanto confiere veracidad al texto traducido, está en consonancia con el contexto de la obra y no supone un obstáculo insalvable para la comprensión de los lectores.

La solución que Astrana propone para *bastard* no nos parece la más aceptable, porque, si como él mismo hace notar en la nota al pie de página este vino se parecía al moscatel, la traducción de *bastard* por *moscatel* estaría justificada. Además y, a pesar de la nota, *bastardo* no deja de sugerir unas connotaciones en español que no creemos que sean las más apropiadas en este contexto.

Este traductor también traduce literalmente la alusión a *the Half-moon*, sin especificar, mediante glosa intratextual o nota al pie de página, que éste era un cuarto de la taberna. De esta forma, consideramos que Astrana puede crear cierta confusión en los lectores, que podrían creer que *la Media Luna* era el lugar en donde se medía el moscatel.

En su traducción, Valverde hace uso de las técnicas que ya emplearon Macpherson y Astrana antes que él:

PRÍNCIPE. “[...] Apunta una pinta de moscatel al cuarto de la Media Luna” [...] (Valverde, 1973:1188).

Quizás lo más relevante de esta traducción sea la falta de sistematicidad que muestra Valverde al traducir la medida de capacidad *pint*. Si en el ejemplo de *pint-pot* la adaptaba a la cultura española vertiéndola con el equivalente *cuartillo*, en este caso decide emplear un préstamo naturalizado, *pinta*. Lo que encontramos criticable en Valverde no es el hecho de que emplee soluciones distintas pues, en algunas ocasiones, una asimilación puede resultar más aceptable que un préstamo naturalizado. Lo verdaderamente censurable es que aplique estas dos técnicas a un mismo elemento cultural que aparece en una misma escena de la obra. A nuestro juicio, las distintas soluciones de Valverde ponen de manifiesto que el traductor no tenía un criterio único y definido para traducir medidas, lo que tendremos ocasión de comprobar a lo largo de nuestro análisis.

En lo que se refiere a la traducción de *bastard* y *Half-moon*, las soluciones de Valverde nos parecen tan válidas y acertadas como las de Macpherson.

4.2. Lugares

8. *Pomgarnet*

Como hemos adelantado, en la escena cuarta del acto segundo, el príncipe Enrique idea una extraña broma para desconcertar al mozo de la taberna, que consiste en que Poins lo llame constantemente mientras Hal lo retiene a su lado. Al acudir a la primera llamada de Poins, el mozo le hace la siguiente indicación a otro de los muchachos de la taberna:

Look down into the **Pomgarnet**, Ralph (*1HIV*, 2.4.35-36).

Si en el ejemplo anterior comentábamos la alusión a *the Half-moon*, en esta ocasión el mozo se refiere a otro de los cuartos de la taberna, el así llamado *Pomgarnet*.

Al igual que en el caso anterior, Macpherson traduce haciendo uso de una necesaria glosa intratextual:

FRAN. ¡Atended al **cuarto de la granada!** (Macpherson, 1897:177).

Astrana, que vertía literalmente la referencia a *the Half-moon*, emplea en esta ocasión una glosa intratextual que, si bien ofrece un resultado distinto al de Macpherson, nos parece igual de válida:

FRANCISCO. Echad un vistazo a la **sala de la Granada**, Ralf (Astrana, 1961:421).

Debido a la proximidad de ambas alusiones en el texto, es posible que el lector entienda la anterior referencia a *la Media Luna* al compararla con ésta. Aun así, consideramos que la falta de sistematicidad de Astrana puede causar cierta confusión en el lector, que podría entender una alusión pero no la otra.

Valverde se muestra coherente al traducir las referencias a cuartos de la taberna y, al igual que había hecho anteriormente, se vale de una glosa intratextual:

MOZO. Mira en el cuarto del Granado, Adolfo (Valverde, 1973:1188).

En nuestra opinión, el que Valverde ponga en mayúsculas *Granado* y *Media Luna* puede ayudar al lector a percibir más claramente que ambos son en realidad los nombres de las habitaciones de la taberna⁹³.

9. *Newgate fashion*

Cuando Falstaff descubre que le han robado en la taberna de Eastcheap, se niega a pagar lo que le debe a la posadera alegando que ha perdido, entre otras cosas, un valioso anillo de sello que perteneció a su abuelo. Mistress Quickly le replica que el príncipe había dicho un sinnúmero de veces que ese anillo era de cobre, a lo que Falstaff replica:

How? The prince is a jack, a sneak-up. 'Sblood, an he were here, I would cudgel him like a dog, if he would say so (*1HIV*, 3.3.83-85).

En ese mismo instante entran en la taberna el príncipe y Peto, por lo que Falstaff, que había aparentado pegar con su bastón a un Hal ausente, lo emplea como si fuera un pífano y exclama:

How now, lad, is the wind in that door? Must we all march? (*1HIV*, 3.3.86-87).

⁹³ Curiosamente, y a diferencia de los otros traductores, haremos notar que Valverde entiende *Pomgarnet* como el árbol del granado, no como el fruto de éste.

A esto, Bardolph replica:

Yea, two and two, **Newgate fashion** (*1HIV*, 3.3.88).

En esta alusión, Bardolph se refiere a Newgate, una de las más famosas prisiones londinenses y, como Edward Sugden apunta, también una de las más antiguas:

NEWGATE. One of the gates of Old Lond[on], built in the reign of Henry I in consequence of the temporary blocking up of the thoroughfare to Ludgate by the rebuilding of St. Paul's. The Gate was used as a prison at least as early as 1200, and it continued to be the chief prison of Lond[on] all through its history (Sugden, 1925:363).

La prisión de Newgate era además la que peor reputación tenía en Londres, debido a que las condiciones de vida eran paupérrimas, y los castigos que esperaban a los prisioneros, atroces. Como E.D. Pendry explica en *Elizabethan Prisons and Prisons Scenes*:

The evil odour which still clings to the name of the prison came, not from the escapades of Elizabethan recusants [sic], but from the ancient, violent fate of the felon. The Londoner knew the grim affairs of Newgate as he knew those of no other prison. Through the bars he might catch a glimpse of thieves and murderers, restlessly awaiting the Sessions of Gaol Delivery which would bring them on trial for their lives. During the Sessions he might see them march to the Old Bailey and, when the trial was done, return to Newgate (Pendry, 1974:136).

Es precisamente el caminar lento y abatido de los prisioneros que volvían a Newgate tras el juicio para esperar su ejecución lo que constituye uno de los rasgos característicos de la prisión y su entorno. Tal y como hacía notar William Fennor en *The Compters Commonwealth* (1617), el andar de los presos de Newgate era bien conocido en Londres: “[Few men ever walked] as heavily ... as those poor prisoners that goe up New-gate stairs, after they come

condemned from the Sessions house” (Fennor citado en Pendry, 1974:136).

Por ello, en una escena que precede a la formación del ejército que luchará contra el bando de los Percy, Bardolph se adelanta a los acontecimientos que posteriormente le llevarán a él y a sus compañeros a la compañía liderada por Falstaff, y se imagina una fila de soldados que, tras oír su sentencia en la taberna de Eastcheap, realizan una penosa marcha hacia un campo de batalla en el que probablemente hallen la muerte.

Bardolph sugiere, además, que esta marcha se realizará de dos en dos, tal y como al parecer se ataba a los condenados de Newgate. Aunque no hemos encontrado referencias a que los presos fueran atados por parejas, consideramos probable que así se hiciera; al estar uno sujeto al otro, se evitaría que alguno de ellos pudiera escapar.

Macpherson no ignoraba que Bardolph aludía a una famosa prisión, pero decidió omitir su nombre y generalizar el comentario:

FAL. ¿Tenemos que ponernos todos en marcha?

*BAR. Sí, dos a dos, a **estilo de cárcel*** (Macpherson, 1897:215).

Esta traducción no permite que los lectores conozcan la referencia a una de las prisiones de Londres, pero sí les permite deducir que la marcha se realizará de la misma manera que andan los presos de una cárcel, es decir, atados por parejas. A pesar de la pérdida de información que conlleva la omisión de *Newgate*, la traducción de Macpherson transmite acertadamente la visión de Bardolph, en la que los alegres amigos se verán convertidos en soldados que marcharán con un ominoso peso sobre sus cabezas.

En su traducción, Astrana se refiere a la prisión de Newgate de manera explícita:

FALSTAFF.— ¿Debemos marchar todos?

BARDOLF.— Sí, de dos en dos, a la manera de los presos de Newgate (Astrana, 1961:437).

En nuestra opinión, si bien la omisión de la referencia original puede ser criticada por cuanto conlleva una pérdida de información cultural, su inclusión no tiene por qué resultar necesariamente esclarecedora. Aunque la presencia de *Newgate* en el comentario de Bardolph hace más creíble a sus palabras, creemos que su aparición puede resultar enigmática para los lectores. Esto se debería a que, al ignorar las connotaciones de *Newgate*, los lectores podrían cuestionarse qué era lo característico de los presos que de allí procedían y por qué Bardolph se refiere a ellos y no a otros.

Al igual que Astrana, Valverde también mantiene la referencia a *Newgate* en su traducción, aunque incluye una nota a pie de página para explicar su significado:

FALSTAFF. ¿Tenemos que ponernos todos en marcha?

BARDOLFO. Sí, de dos en dos, a la manera de Newgate.

Nota: Es decir, como los presos, atados uno a otro, de esa cárcel (Valverde, 1973:1217).

Esta explicación se hace necesaria ya que la traducción literal de Valverde no permite deducir que *Newgate* fuera una prisión. Sin embargo, y a pesar de la nota, no creemos que la solución de Valverde resulte más esclarecedora que la de Astrana, pues los lectores pueden seguir preguntándose por qué hace referencia

Bardolph a esta cárcel en concreto y si es que sólo los presos de ella iban de dos en dos.

4.3. Prendas de vestir y tejidos

10. *Kendal green*

Tras haber sido despojado del botín que había robado a los viajeros en la escena segunda del acto segundo, Falstaff inventará un relato para justificar su pérdida ante el príncipe y Poins, ignorando que son ellos quienes le han robado. Entre los muchos atacantes ficticios con quien Falstaff dice haber peleado se cuentan:

[...] three misbegotten knaves in **Kendal green** [...] (*1HIV*, 2.4.214-215).

En *A Topographical Dictionary to the Works of Shakespeare and His Fellow Dramatists*, Edward Sugden describe la ciudad de Kendal en los siguientes términos:

Kendal. The largest town in Westmoreland, on the E[ast] bank of the Ken of Kent, 241 m. N[orth] W[est] of Lond[on] [...] In the 14th cent[ury] Edward III established a number of Flemings in the town, who founded the cloth-weaving industry which has been ever since the staple industry of the place. Specially well known was the coarse green cloth called K[endal] green. It was used for the dress of foresters, archers, etc (Sugden, 1925:290-291).

Kendal green era, pues, un tipo de tela que por su baja calidad y color verde, resultaba idónea para las vestimentas de gentes que vivían en el bosque o se ocultaban en él. Al aludir a este conocido tejido, Falstaff aporta verosimilitud a su ficticio relato, al vestir a los supuestos ladrones de la misma manera que los proscritos que se emboscaban para asaltar a los caminantes. M.

Channing Linthicum explica en *Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* el uso que diversas gentes hacían del *kendal green* y lo acertado de la elección de Falstaff al mencionarlo:

It was a species of rather coarse cloth worn during the fifteenth century by middle-class persons, but during the sixteenth by the lower-class: woodsmen [and] fools in noble families. [It] was scorned by servants. Falstaff's imaginary 'knaves' had dressed true to form, [that is], as robber woodsmen, poor as low-class thieves (Linthicum, 1936:79).

Sabiendo que esta ropa verde era usada por salteadores, Macpherson lo hace constar en su traducción mediante una glosa intratextual:

*FAL. [...] tres pillos malnacidos, con vestidos **del color verde que usan los bandidos** [...]* (Macpherson, 1897:183).

Gracias esta aclaración, Macpherson consigue transmitir las connotaciones de *Kendal green* sin tener que aludir explícitamente a una ciudad y un a tipo de tejido que no tendrían mucho sentido para los lectores españoles. Su explicación, aunque un poco larga, funciona de manera similar al elemento original, es decir, aportando veracidad al fantástico relato de Falstaff, que intenta hacer creer al príncipe por todos los medios que fue asaltado por auténticos bandidos⁹⁴.

En su traducción, Astrana traduce literalmente el comentario de Falstaff, sin ninguna aclaración o nota que aporte información

⁹⁴ Para hacer creíble su mentira, Falstaff hace que Peto y Bardolph se pinchen la nariz con hierba y se ensucien sus ropas para así aparentar que todos se vieron envueltos en una pelea. Véase *1HIV*, 2.4.293-301.

sobre el condado de Kendal, la tela verde y su uso por parte de proscritos:

*FALSTAFF.— [...] tres astutos pícaros **de verde Kendal** [...]*
(Astrana, 1961:424).

A nuestro juicio, esta solución puede resultar un tanto enigmática para los lectores españoles que, al desconocer el significado de *Kendal*, podrían creer que éste es una tonalidad del color verde que se empleaba en Inglaterra. Así, el comentario de Falstaff se vería reducido a una mera anécdota sin aparente motivación. Una vez más podemos comprobar que, si bien la inclusión del elemento original revela la fidelidad del traductor al texto shakesperiano, su aparición en la traducción española puede desorientar más que aportar información cultural.

Valverde también traduce literalmente la alusión de Falstaff, aunque, como en otras ocasiones, incluye una nota al pie de página para explicarla:

*FALSTAFF. [...] tres villanos mal nacidos, vestidos **de verde de Kendal** [...]*
Nota: El paño de Kendal, sobre todo el de color verde, era famoso
(Valverde, 1973:1193).

Esta aclaración permite que la alusión de Falstaff no se quede en una mera anécdota, puesto que la mención del *verde de Kendal* se ve motivada y justificada por la fama que Valverde adscribe al paño. Sabiendo esto, los lectores pueden darse cuenta de que la detallada descripción de Falstaff tiene como fin aparentar veracidad para convencer al príncipe. A pesar de que la aclaración de Valverde nos parece apropiada, ésta es un tanto general y, consecuentemente, poco exacta. La fama del tejido confeccionado

en Kendal se debía a que, como comentamos anteriormente, su color y bajo coste lo ponía al alcance de arqueros, leñadores y otros personajes que, como los bandidos o proscritos, habitaban en los bosques. En nuestra opinión, la falta de una conexión entre el verde y su uso por parte de los bandidos resta parte de la riqueza connotativa del elemento original, que sólo es transmitida con acierto por Macpherson.

11. *Blue-caps*

Las noticias que John Bracy le trae al príncipe en la escena cuarta del acto segundo no son nada halagüeñas. Tal y como le hace saber a Falstaff, Percy, Owen Glendower, Mordake y otros nobles se han rebelado contra el rey. Además de los ejércitos de Percy y Glendower, Falstaff informa al príncipe que a Mordake le acompañan:

[...] a thousand **blue-caps** more (*1HIV*, 2.4.346).

El color azul de las prendas de vestir se obtenía de la tinción de las hojas de la *Isatis tinctoria* o glasto, planta que era extensamente cultivada en Inglaterra. Por ello, el color añil era el más común y barato, y era empleado, sobre todo, en la confección de las prendas que vestían aprendices y sirvientes. Tal y como hace notar Jasper Ridley en *The Tudor Age*:

[...] it became the practice later in the sixteenth century for servants' livery to be blue; and blue became so well established in people's minds as the colour of servants' clothes that most gentlemen would not wear blue (Ridley, 1988:188).

El color azul estaba asociado en la cultura isabelina con la servidumbre, por lo que no es de extrañar que, al ser azul el gorro

de los soldados escoceses, Falstaff se refiera a ellos con desprecio, utilizando una metonimia que los identifica con el atuendo de sus cabezas. Con este comentario podemos comprobar las diferencias entre las sociedades inglesa y escocesa en la época isabelina, y cómo la primera despreciaba determinados usos y costumbres de la segunda.

En su traducción, Macpherson opta por transmitir el significado de la metonimia de Falstaff sin explicar ni traducir literalmente sus palabras:

*FAL. [...] y mil **escoceses** más* (Macpherson, 1897:187).

Esta solución nos resulta acertada por cuanto permite que los lectores entiendan sin dificultad las palabras de Falstaff. Sin embargo, al reflejar en su traducción el sentido último de la alusión de Falstaff, Macpherson no propicia que los lectores conozcan la costumbre de los escoceses de vestir este tipo de gorro ni cómo eran ridiculizados por los ingleses por ello.

Astrana parece desconocer el uso metonímico de las palabras de Falstaff, ya que las traduce literalmente:

*FALSTAFF.— [...] y mil **gorros azules** más [...]* (Astrana, 1961:426).

En nuestra opinión, esta traducción no puede sino suscitar cierta sorpresa e incompreensión en los lectores españoles, quienes encontrarán absurdo que Mordake haya reunido un ejército de *gorros azules* para declararle la guerra al rey. Al no incluir Astrana una nota o glosa que permita deducir que éstos son escoceses, tanto la metonimia como el sentido de la alusión de Falstaff se pierden en la versión española.

A pesar de que su traducción es literal, Valverde incluye una nota al pie de página en la que explica el significado de esta alusión:

*FALSTAFF. ... y otros mil **gorros azules**.
Nota: Escoceses (Valverde, 1973:1197).*

Aunque la nota aclara la referencia y permite constatar el uso metonímico de *gorros azules* por parte de Falstaff, Valverde no explica los motivos por los que los escoceses eran denominados de tal modo, por lo que esta solución no permite a los lectores apreciar el tono despectivo de las palabras de Falstaff.

12. Dowlas, Holland, ell

En la escena tercera del acto tercero, Mistress Quickly acusa a Falstaff de haber inventado el robo de su bolsa para así evitar pagarle lo que le debe. Según la posadera, Falstaff le adeuda, entre otros, el pago de una docena de camisas que le había comprado. El compañero del príncipe intenta eludir el pago aduciendo que éstas habían sido confeccionadas con:

Dowlas, filthy dowlas (*1HIV*, 3.3.67).

A esto, la posadera replica:

Now, as I am a true woman, **holland of eight shillings an ell**
(*1HIV*, 3.3.69-70).

Como en otras ocasiones, en este diálogo aparecen diversos elementos culturales que analizaremos conjuntamente para poder entender el alcance de la conversación entre Falstaff y Mistress Quickly.

El *dowlas* era una tela de ínfima calidad que M. Channing Linthicum define en *Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* de la siguiente manera:

This coarse linen, originally made in Doulas, Brittany, and imported into England by 1300, was used by the rich persons for cloak bags and cases, and by the poor for neckwear and clothing. Bakers made sieves of it [...] (Linthicum, 1936:97).

Como podemos observar, Falstaff intenta evitar el pago de las camisas aduciendo que éstas estaban confeccionadas con un material de tan baja calidad, que sólo le serviría a los panaderos para cerner. La posadera contesta ofendida que las camisas eran de holanda [*holland*], un tejido de gran calidad del que Linthicum comenta:

Holland cloth, a linen fabric first made in Holland, had been used in England by 1423. It was manufactured in a fine quality used for shirts [...] for smocks, kerchiefs, and other garments; and a coarser quality which was used for bed linen and linings [...] (Linthicum, 1936:97-98).

La réplica de la posadera da a entender que había cortado las camisas de la mejor de las telas, hasta el punto que le había costado a ocho *shillings an ell*. La *ell* era una medida de longitud empleada para medir tejidos, equivalente, según el *Dictionary of English Weights and Measures* de Edward Zupko, a 45 pulgadas o 1,143 metros (Zupko, 1968:53). En cuanto al *shilling*, ésta era una de las monedas de plata que, según apunta Llewellyn Jewitt en *English Coins and Tokens* (1886), fue acuñada por primera vez durante el reinado de Enrique VII (de 1485 a 1509). Los posteriores monarcas ingleses siguieron acuñando el *shilling*, si bien introdujeron una serie de cambios en la moneda, como sus propias

efigies y nuevas inscripciones en latín (Jewitt, 1886:43-49). El siguiente cuadro de Singman nos ofrece una valiosa perspectiva sobre el valor de las monedas de plata en la sociedad isabelina y el que, de manera aproximada, podrían alcanzar en la actualidad:

DENOMINATION	VALUE	PURCHASE VALUE	EQUIVALENT
halfpenny (ob.)	½ of a penny	1 quart of ale	\$1
Penny (d.)		1 loaf of bread	\$2
Two-penny (half-groat)	2 d.		\$4
Shilling (s.)	12 d.	1 day's earnings for a craftsman	\$25

Tabla 8. Silver Coins (Singman, 1995:32).

Por lo tanto, si la posadera no miente y la tela de holanda le costó a ocho *shillings an ell*, las camisas de Falstaff fueron un auténtico lujo.

Los tres traductores seleccionados saben que el lienzo llamado *dowlas* era de una ínfima calidad, y lo reflejan en sus traducciones de diferente manera.

Macpherson intenta encontrar un equivalente aproximado a *dowlas* en español y traduce:

FAL. ¡Jerga, inmunda jerga! [...] (Macpherson, 1897:214).

Según el *DRAE* la jerga es una “tela gruesa y tosca”⁹⁵, por lo que el significado de este término se corresponde con la definición de *dowlas*. No obstante, el término *jerga* puede hacer que los lectores piensen en un lenguaje ambiguo, al ser éste el sentido con

⁹⁵ *DRAE*, jerga 1.

que se suele emplear más a menudo en el español actual. De esta forma, los lectores pueden creer que Falstaff desestima la petición de la posadera aduciendo que ésta habla en una jerga que él no entiende. La solución de Macpherson, por lo tanto, no nos parece la más apropiada debido a su ambigüedad.

Astrana transmite el sentido del texto inglés mediante una generalización:

FALSTAFF.— De lienzo, del más burdo lienzo [...] (Astrana, 1961:437).

A nuestro juicio, la solución de Astrana no es del todo acertada, ya que la solución propuesta, *lienzo*, a pesar de ser adjetivada con *burdo*, no transmite, a nuestro juicio, todas las connotaciones negativas de *dowlas* en el original.

Valverde opta por mantener sin cambios el elemento cultural original, manteniendo también la ortografía de la ciudad de Bretaña que dio nombre a la tela. Además, incluye una nota al pie de página en la que aclara el significado del término:

*FALSTAFF. ¡Tela de Doulas, asquerosa tela de Doulas!
Nota: Famosa por lo mala (Valverde, 1973:1216).*

Al igual que en su traducción de *Kendal green*, Valverde aporta a sus lectores la información necesaria para que no juzguen la alusión de Falstaff como anecdótica o inmotivada. La nota a pie de página nos parece, como en otras ocasiones, un recurso acertado, si bien haremos notar que ésta interrumpe la lectura de la obra y recuerda a los lectores la intervención del traductor.

Con respecto al tejido conocido como *holland*, los tres traductores emplean técnicas muy similares en su traducción.

Macpherson parece haber confundido el nombre de la tela con su lugar de procedencia:

*CEL. A fe de mujer honrada que eran de **Holanda, de a ocho chelines la vara*** (Macpherson, 1897:214).

Al escribir *Holanda* en mayúsculas precedida de la preposición *de*, Macpherson da a entender que las camisas están confeccionadas con tela procedente de ese país. En realidad, la *holanda* adquirió este nombre por proceder de los Países Bajos, por lo que no consideramos errónea la interpretación de Macpherson.

Astrana y Valverde traducen de la misma manera:

*QUICKLY.— Tan cierto como que soy una mujer veraz, **holanda de ocho chelines el ana*** (Astrana, 1961:437).

*TABERNERA. Como que soy mujer honrada: **era holandá de a ocho chelines la vara*** (Valverde, 1973:1216).

En estos casos, los traductores emplean el término usado en España para denominar un tipo de lienzo “[...] muy fino de que se hacen camisas, sábanas y otras cosas⁹⁶”, y que es oriundo de Holanda. Con este ejemplo comprobamos que las culturas isabelina y española, pese a ser distantes geográfica y temporalmente, tienen en común una serie de aspectos que en un principio pudieran ser considerados como exclusivos de cada una de ellas.

En lo referente a la traducción de la moneda *shilling*, los tres traductores la traducen haciendo uso de un préstamo naturalizado, *chelín*, solución que nos parece acertada por cuanto conserva la alusión a una moneda típica de la cultura isabelina y confiere exactitud a las traducciones españolas. La única objeción

⁹⁶ *DRAE*, *holanda* 1.

planteable a *chelín* radica en que esta moneda no se ha empleado tradicionalmente en España, por lo que su valor será mayoritariamente desconocido por los lectores, que no serán capaces de apreciar en su totalidad la exageración de *Mistress Quickly*.

Este préstamo naturalizado resulta especialmente llamativo en la traducción de Macpherson, al ser éste un traductor que se caracteriza por sus adaptaciones culturales y que, como tendremos ocasión de comentar más adelante, suele traducir las monedas isabelinas mediante equivalentes españoles.

La exactitud que aporta *chelín* queda inevitablemente comprometida ante los equivalentes culturales que los traductores proponen al traducir *ell*. Macpherson y Astrana emplean *vara*, medida española que el *DRAE* define como: “Medida de longitud empleada hasta el establecimiento del metro y todavía en algunos sitios, equivalente a 835,9 milímetros”⁹⁷. Astrana utiliza otra medida distinta en su traducción, el *ana*, definida por el *DRAE* como: “Antigua medida de longitud que equivalía aproximadamente a un metro”⁹⁸. Como apuntábamos anteriormente, una *ell* equivale 1,143 metros, por lo que, si bien no hay gran diferencia con el *ana* de Astrana, sí la hay con la *vara* de Macpherson y Valverde. La solución de estos dos traductores no es la más exacta.

El empleo de un equivalente cultural en la traducción de Astrana nos llama la atención, ya que, como vamos comprobando en nuestro análisis, este traductor no suele adaptar los elementos

⁹⁷ *DRAE*, vara 5.

⁹⁸ *DRAE*, ana 1.

del original a la cultura española, sino que emplea préstamos naturalizados siempre que le es posible.

Tal y como hicimos notar en el ejemplo de *A pint of bastard in the Half-moon*, el uso de dos técnicas tan distintas como los préstamos o equivalentes culturales no nos parece censurable en sí mismo, pero consideramos que su aplicación a elementos cercanos de similar naturaleza merman la verosimilitud del texto resultante.

4.4. Medidas

13. *Yards, Miles*

Durante la escena segunda del acto segundo, Falstaff, Gadshill y sus compañeros ladrones asaltarán a los viajeros de la posada y les robarán sus pertenencias, siéndoles éstas a su vez sustraídas por el príncipe y Poins. Al inicio de la escena, Poins hace saber a Hal que le ha robado el caballo a Falstaff, y que éste está furioso por ello. El orondo Falstaff no puede mantener el ritmo de sus compañeros a pie, puesto que, como él mismo expone:

Eight **yards** of uneven ground is threescore-and-ten **miles** afoot with me, and the stony-hearted villains know it well enough (*1HIV*, 2.2.23-25).

En este comentario Falstaff alude a dos medidas de longitud inglesas cuyo valor hemos de conocer para así poder apreciar sus exageradas palabras.

El *Dictionary of English Weights and Measures* de Edward Zupko define las medidas en cuestión de la siguiente manera:

Yard. A m-l [measure of length] of 36 inches (0.914 m) or 3 ft for land and sometimes by custom 37 inches (0.940 m) for cloth (Zupko, 1968:183).

Mile. A m-l [measure of length], standardized under Elizabeth I at 5280 ft (1.609 km) or 1760 yd, equal to 8 FURLONGS of 40 PERCHES each, the perch containing 16 ½ ft (Zupko, 1968:106).

Así, pues, al ser una yarda [*yard*] equivalente a 0,914 metros, ocho equivaldrían a unos 7,3152 metros.

Según el *OED*, *score* es “A group of twenty”⁹⁹, por lo que *threescore-and-ten* serían tres veces veinte más diez, es decir, setenta. Por lo tanto, al ser una milla [*mile*] equivalente a 1,609 kilómetros, setenta serán aproximadamente 112,63 kilómetros.

De esta manera, podemos comprobar la exageración de Falstaff, para quien caminar unos siete metros de terreno le supone tanto esfuerzo como recorrer más de cien kilómetros.

En su traducción, Macpherson traduce las medidas inglesas empleando los siguientes equivalentes culturales:

FAL. Ocho **varas** de terreno quebrado son para mí setenta **leguas**, y a esos infames de corazón empedernido, bien les consta (Macpherson, 1897:167).

Como la vara española equivale a unos 835,9 milímetros, ocho varas equivaldrían a siete metros escasos. En lo que respecta a la legua, ésta es definida por el *DRAE* como: “Medida itineraria que en España es de 20.000 pies o 6.666 varas y dos tercias, equivalente a 5.572 metros y 7 decímetros”¹⁰⁰. Si una legua equivale aproximadamente a cinco kilómetros y medio, setenta leguas equivaldrían a unos 105 kilómetros. Los equivalentes

⁹⁹ *OED*, score III.

¹⁰⁰ *DRAE*, legua 1.

culturales empleados por Macpherson se ajustan a las distancias aludidas en el original, y su pertenencia al sistema de medidas tradicionalmente empleado en España permite que los lectores comprendan y aprecien la exclamación de Falstaff. Aunque esta adaptación cultural podría suscitar críticas por los motivos que hemos ido exponiendo a lo largo de nuestro análisis, consideramos que, en este caso concreto, la prioridad es comprender la exageración de Falstaff antes que aportar verosimilitud a sus palabras mediante el uso de préstamos o calcos. Por esto, juzgamos la solución de Macpherson apropiada y pertinente.

En su traducción, Astrana se vale de dos préstamos naturalizados para traducir las medidas inglesas:

*FALSTAFF.— Ocho **yardas** de terreno desigual equivalen para mí a hacer setenta **millas** a pie; y los villanos, de corazón empedernido, lo saben perfectamente (Astrana, 1961:416-417).*

Si bien el uso de estos préstamos aporta veracidad a la traducción, su empleo puede resultar desorientador para los lectores españoles, puesto que, al no haberse utilizado tradicionalmente en España, la longitud de la yarda les será probablemente desconocida. En consecuencia, los términos de la comparación de Falstaff resultan confusos, y privan a los lectores de apreciar la exageración de sus palabras. Por lo tanto y, pese a las ventajas que pueda tener en otras ocasiones, no creemos que la técnica de Astrana sea la más acertada en este caso concreto.

La traducción de Valverde nos llama la atención porque incluye tanto un equivalente cultural como un préstamo naturalizado:

*FALSTAFF. Ocho **varas** de terreno desigual son para mí como setenta **millas** a pie; y esos malvados de corazón de piedra lo saben muy bien* (Valverde, 1973:1182).

Al igual que Macpherson, Valverde opta por traducir *yards* por *varas*, ajustándose las *ocho varas* de su traducción a las *eight yards* del original. Como Astrana, Valverde emplea un préstamo al traducir el segundo término de la comparación, *setenta millas*.

Estas soluciones vuelven a poner de manifiesto que, como vamos viendo, Valverde no era sistemático al traducir las medidas del original, y es precisamente esta falta de coherencia en la aplicación de sus criterios traductológicos lo que constituye, a nuestro juicio, una de las características más notables de sus traducciones. En lo que respecta a este caso, la aparición de una medida española seguida de una inglesa hará que los lectores entiendan el primer término de la comparación mejor que el segundo, lo que creemos que restará comicidad a las palabras de Falstaff.

4.5. Monedas

14. *Penny*

A pesar de las alabanzas que Hotspur le prodiga al hermano de su mujer, Mortimer, el rey Enrique le considera un traidor, y prefiere que siga prisionero de Glendower antes que pagar el rescate necesario para liberarlo. Así lo pone de manifiesto en la escena tercera del acto primero:

For I shall never hold that man my friend
Whose tongue shall ask me for one **penny** cost
To ransom home revolted Mortimer (*1HIV*, 1.3.90-93).

En este comentario, el rey Enrique hace referencia a una típica moneda inglesa, el *penny*, introducida por Guillermo el Conquistador tras la invasión normanda y empleada con diversas variaciones en peso y calidad por los posteriores monarcas ingleses (Ives 1773:1). Como hacía notar Singman en *Daily Life in Elizabethan England*, el *penny* se acuñaba en plata, y era una de las monedas de menor valor de las empleadas por los isabelinos:

DENOMINATION	VALUE	PURCHASE VALUE	EQUIVALENT
Halfpenny (ob.)	½ of a penny	1 quart of ale	\$1
Penny (d.)		1 loaf of bread	\$2
Two-penny (half-groat)	2 d.		\$4
Shilling (s.)	12 d.	1 day's earnings for a craftsman	\$25

Tabla 9. Silver Coins (Singman, 1995:32).

Por lo tanto, al emplear una moneda tan insignificante en su réplica, el rey Enrique enfatiza su rotunda negativa a liberar a quien considera un traidor, zanjando la discusión que mantenía con Hotspur. El *OED* señala que la escasa valía del *penny* hizo que se acuñaran las expresiones como *not a penny*, *never a penny* o *not worth a penny*, todas ellas similares en significado a la empleada por el rey.

En su traducción, Macpherson lleva a cabo una adaptación cultural y sustituye el *penny* inglés por una moneda española:

*REY. Y por amigo no tendré yo nunca
A ninguna persona cuya lengua
Sólo **un maravedí** para el rescate
De ese rebelde Mórtimer me pida (Macpherson, 1897:153).*

El empleo de este equivalente nos parece acertado por cuanto un maravedí era una moneda de tan poco valor que, tal y como señala el *DUEMM*, frases como: “*IMPORTAR [NO IMPORTAR] una cosa UN MARAVEDÍ*¹⁰¹” se emplearon para indicar que algo no importaba nada. Como se puede comprobar, el equivalente cultural propuesto por Macpherson se aproxima notablemente al uso y función del elemento cultural inglés, y su empleo en la traducción facilita la comprensión de los lectores, que no tendrán dificultad para apreciar la intención del rey Enrique. Sin embargo, pese a la similitud en el uso de las expresiones *for one penny* y *sólo un maravedí*, la aparición en una obra de Shakespeare de una moneda que circuló en España antes del reinado de los Reyes Católicos puede sonar inverosímil y, hasta cierto punto, anacrónico. Con este equivalente, consideramos que el traductor manifiesta su determinación por adaptar el texto inglés a los usos y costumbres españoles.

En sus traducciones, tanto Astrana como Valverde emplean el mismo préstamo naturalizado:

*REY.— ... porque no tendré por amigo al hombre cuya lengua me pida gastar **un penique** para rescatar a su casa al rebelde Mortimer (Astrana, 1961:411).*

*REY. ...pues nunca consideraré amigo mío al hombre cuya lengua me pida gastar **un penique** para que vuelva a casa rescatado el rebelde Mortimer (Valverde, 1973:1172).*

¹⁰¹ *DUEMM*, maravedí 2.

En nuestra opinión, y aunque no todos los lectores conozcan el valor exacto del penique, su uso aquí nos parece acertado al estar en consonancia con el contexto cultural en el que se enmarca la obra y aporta verosimilitud a las palabras del rey. Además, no creemos que los lectores precisen en este caso de un equivalente cultural para comprender la intención del monarca, puesto que su negativa a rescatar a Mortimer se desprende claramente de este comentario y de sus anteriores palabras al joven Percy: “Shall our coffers then/Be emptied to redeem a traitor home?” (1HIV, 1.3.85-86).

15. *Denier*

En la escena tercera del acto tercero, Mistress Quickly exige a Falstaff el pago del dinero que le debe por haberle comprado camisas, por proporcionarle comida y bebida y por una deuda de 24 libras (3.3.64-72). Falstaff argumentará que Bardolph ha tenido parte en los gastos, debiendo ser este último el que deba afrontarlos. Ante la insistencia de la posadera, que exculpa a Bardolph por ser pobre, Falstaff exclama:

I'll not pay a **denier** (1HIV, 3.3.76-77).

El contexto nos permite deducir que el uso de esta moneda es similar al que hacía el rey Enrique de *penny* para desestimar el pago del rescate de Mortimer. En este caso, Falstaff alude a “The smallest possible piece of money”¹⁰², declinando así cualquier pago a la posadera.

¹⁰² Wright, citado en Hemingway (1936:232).

Al igual que en el caso anterior, Macpherson se vale de un equivalente cultural para traducir las palabras de Falstaff, aunque en este caso no se trata del *maravedí*:

FAL. Yo no pago un **ochavo** (Macpherson, 1897:215).

El *DRAE* define ochavo como “Moneda de cobre con peso de un octavo de onza y valor de dos maravedís, mandada labrar por Felipe III y que, conservando el valor primitivo, pero disminuyendo en peso, se siguió acuñando hasta mediados del siglo XIX”¹⁰³. Al ser el ochavo una antigua moneda española de escaso valor, su uso en la traducción concuerda, una vez más, con el sentido del elemento original. Si bien el *ochavo* puede ser considerado como un equivalente acertado de *denier*, su uso puede ser criticado por las mismas razones que *maravedí*, es decir, por revelar una manipulación consciente del texto por parte del traductor y por no permitir que los lectores tengan acceso al elemento original.

Astrana parece haber deducido el sentido del comentario de Falstaff y no hace uso de ningún equivalente en su traducción, sino que emplea una generalización que resulta un tanto confusa:

FALSTAFF.— No pagaría ni **mi dinero** (Astrana, 1961:437).

En nuestra opinión, Astrana ha neutralizado el elemento original, bien fuera porque desconocía su significado o porque no encontró una técnica adecuada con que traducirlo al español. Sea como fuere, el traductor ha deducido que Falstaff habla de dinero y que se niega a pagar la deuda, y así lo intenta reflejar en la traducción por medio de la generalización *mi dinero*. Sin embargo,

¹⁰³ *DRAE*, ochavo 2.

ésta nos parece ambigua, ya que la conjunción *ni* hace pensar que Falstaff se refiere a la deuda de otro, tan vejatoria que, si de él se tratara, no pondría su propio dinero. La solución no se corresponde, por lo tanto, con el sentido con que se emplea *denier* en el original.

Valverde emplea la misma técnica que Macpherson, aunque la solución a la que llega no es la misma:

*FALSTAFF. [...] yo no pagaré un **cuarto** (Valverde, 1973:1216).*

El empleo de este equivalente sin duda facilita que los lectores aprecien la determinación de Falstaff a no pagar nada de lo que la posadera le pide. No obstante, algunos lectores pueden considerar que esta moneda española desentona en el contexto de la obra, y que su aparición se debe a la intervención consciente del traductor. A estos inconvenientes se suma, además, el hecho de que el cuarto se acuñó en España en el siglo XIX, por lo que, al emplearlo como equivalente de *denier*, Valverde incurre en un anacronismo que pone aún más de manifiesto su adaptación del texto original.

16. Angel

Al inicio de la escena segunda del acto cuarto, Falstaff le pide a Bardolph que se adelante a Coventry y le llene la botella de jerez. Bardolph le pide dinero para ello, pero Falstaff se desentiende del pago y le dice que pague él. Ante esto, Bardolph se quejará de que:

*This bottle makes an **angel** (1HIV, 4.2.6).*

El *angel* era una moneda de oro de gran valor en la cultura isabelina que adoptó este nombre porque en su reverso se acuñaba

la imagen del arcángel Miguel. Así la describe Henry William Henfrey en *A Guide to the Study and Arrangement of English Coins*:

Angel. *Obv.*, the archangel Michael standing with both feet upon the dragon, and piercing him through the mouth with a spear, the upper end of which terminates in a cross crosslet (Henfrey, 1870:26).

En *Daily Life in Elizabethan England*, Singman ofrece una tabla con las monedas de oro empleadas por los isabelinos en la que podemos comprobar el valor del *angel* y el precio que al que equivaldría en la actualidad:

DENOMINATION	VALUE	PURCHASE VALUE	EQUIVALENT
Half-crown	2 d. 6 s.	1 day's earnings for a gentleman	\$60
Quarter angel	2 d. 6 s.		\$60
Angelet	5 s.		\$100
Crown	5 s.	1 week's earnings for a craftsman	\$100
Angel	10 s.	1 lb. of spices	\$250

Tabla 10. Gold Coins (Singman, 1995:32).

La deuda que Falstaff ha ido acumulando a lo largo de su camino no es nada despreciable, por lo que la queja de Bardolph está más que justificada.

Macpherson traduce la moneda literalmente:

BAR. Esta botella vale un **ángel** (Macpherson, 1897:227).

Al acentuar *angel*, Macpherson lo convierte en *ángel*, criatura celestial cuya aparición en este contexto no puede sino causar incredulidad y extrañeza. La carencia de explicación, bien mediante una glosa intratextual o nota al pie de página, que especifique que

este *ángel* era una moneda, hará que el comentario de Bardolph les suene inmotivado y un tanto absurdo a los lectores.

La solución de Astrana plantea similares inconvenientes a la de Macpherson, si bien su entrecomillado puede llamar la atención de los lectores y hacerles pensar que Bardolph tal vez no se esté refiriendo a un espíritu celeste:

BARDOLF.—Esta botella hace un “ángel” (Astrana, 1961:441).

A nuestro juicio y, a pesar de las comillas, *ángel* sigue sugiriendo la idea de criatura celestial, por lo que creemos que la traducción de Astrana supondrá un serio obstáculo en la apreciación del comentario por parte de los lectores.

Valverde es el único de los traductores que, si bien propone la misma solución que Macpherson y Astrana, incluye una nota a pie de página en la que aclara el significado de este particular *ángel*:

BARDOLFO. Esta botella hace un ángel.

Nota: Angel, moneda de la época (Valverde, 1973:1225).

Aunque esta explicación asegura la comprensión de los lectores, Valverde no hace constar el elevado valor de la moneda ni los motivos por los que era llamada de tal modo. La información aportada es, pues, insuficiente para que los lectores aprecien en su totalidad el comentario de Bardolph.

4.6. Oficios

17. *The hangman hath no lean wardrobe*

En el curso de un diálogo que mantienen el príncipe Enrique y Falstaff en la escena segunda del acto primero, el príncipe parece prometer a su amigo que cuando llegue a ser rey, éste se convertirá en verdugo de los ladrones. Falstaff contesta a esto:

Well, Hal, well; and in some sort it jumps with my humour as well as waiting in the court, I can tell you (*1HIV*, 1.2.65-66).

Ante este comentario, el príncipe le pregunta:

For obtaining of suits? (*1HIV*, 1.2.67).

A lo que Falstaff replica:

Yea, for obtaining of suits, whereof **the hangman hath no lean wardrobe** (*1HIV*, 1.2.68-69).

Para comprender la réplica de Falstaff, debemos tener en cuenta la polisemia de la palabra *suit*, con la que tanto él como Hal juegan en este diálogo. Según el *OED*, *suit* puede significar: “The action or an act of suing, supplicating, or petitioning [...] a petition made to a prince or other high personage”¹⁰⁴. Éste es el sentido en que el príncipe utiliza *suit* cuando pregunta a Falstaff si hará uso de su audiencia en la corte para solicitar alguna petición o nombramiento. Sin embargo, y pensando en su futura condición de verdugo, Falstaff entiende *suit* en el sentido de traje. Así se explica su comentario sobre la guardarropía del verdugo, puesto que en la sociedad isabelina, los verdugos tenían derecho a quedarse con las ropas de los condenados que ejecutaban. Cowl lo comentaba en su

¹⁰⁴ *OED*, *suit* 11 a.

edición de *Henry IV* cuando detallaba el pago de los servicios del verdugo: “The hangman’s fee was thirteen pence half-penny, and the felon’s clothes were his perquisites¹⁰⁵”.

Macpherson traduce la pregunta del príncipe de manera que ésta le permite jugar con la palabra *suit* en su sentido de prenda de vestir en la réplica de Falstaff:

FAL. Bien, Enrique, bien. Hasta cierto punto, cuadra con mi genio, lo mismo que servir en la corte.

ENR. ¿Queréis mudar de vida?

*FAL. Sí. Buena muda me darán: de **la guardarropía del verdugo, que debe estar bien provista** (Macpherson, 1897:145).*

Aunque la relación entre las palabras *mudar* y *muda* aporta continuidad al diálogo entre Hal y Falstaff, la traducción no aclara los motivos por los que el ropero del verdugo estaba tan bien provisto. De esta forma, los lectores pueden preguntarse cómo un tipo social tan desprestigiado como el verdugo disponía de tantas prendas de vestir en la Inglaterra isabelina.

Astrana intenta resolver el juego de palabras entre la pregunta de Hal y la réplica de Falstaff traduciendo *suit* como *investidura*:

FALSTAFF.— Bien, Hal, bien; y en cierto modo se avendría con mi carácter tanto como el hacer antesala en la Corte; puedo asegurártelo.

PRÍNCIPE ENRIQUE.— ¿Para la obtención de una investidura?

*FALSTAFF.— Sí, para la obtención de una investidura, si bien **el verdugo no tiene sino un escaso guardarropa** (Astrana, 1961: 408).*

La elección de la palabra *investidura* para la traducción del juego de palabras puede suscitar dos lecturas de la respuesta de

¹⁰⁵ Cowl, citado en Hemingway (1936:33).

Falstaff. En una de ellas, el compañero del príncipe querría dar a entender que, pese a la investidura que recibirá de la corte, él, como verdugo, tendrá un escaso guardarropa. Si en otra lectura asumimos que Falstaff confunde *investidura* con *vestidura*, su comentario querría decir que pese a las vestiduras que obtenga, su ropero de verdugo seguirá siendo escaso. El problema de comprensión que plantea esta traducción deriva de que el juego de palabras con *investidura* no parece guardar relación alguna con la alusión al ropero del verdugo. Además, Astrana comete un error al traducir la réplica de Falstaff, ya que el texto inglés da a entender que el guardarropa del verdugo contiene abundantes prendas, y su traducción sugiere todo lo contrario. De esta manera, la alusión de Falstaff no tiene mucho sentido para el lector, quien puede preguntarse qué le indujo a referirse al verdugo y a su guardarropa en el curso de su conversación con el príncipe.

Valverde propone otro juego de palabras para traducir las referencias a *suit*, cuyos diversos significados explica en una nota a pie de página:

FALSTAFF. Bueno, Quique, bueno, y hasta cierto punto va tan bien con mi humor como el hacer antesalas en la Corte: te lo puedo asegurar.

PRÍNCIPE. ¿Para obtener prenda?

*FALSTAFF. Sí, para obtener prendas de vestir, de las que **el verdugo no tiene mal guardarropa.***

Nota: Se juega con suit, como “pleito, querella, pretensión” y “traje” (Valverde, 1973:1166).

La solución de Valverde no resulta más apropiada que las anteriores, ya que, si bien al traducir *suit* como *prenda* el traductor establece el juego de palabras con *prendas de vestir* en la réplica de Falstaff, la alusión al verdugo y su guardarropa carece de

motivación aparente. Debido a esto, consideramos que el comentario de Falstaff no será bien entendido por los lectores, que tanto en ésta como en las otras traducciones, tendrán la sensación de que algo del texto se les escapa, pudiendo achacarle por ello la culpa al traductor.

Como se desprende del análisis, ninguna de las tres traducciones logra reflejar los distintos sentidos del texto original. Las soluciones aportadas por los traductores pueden no resultarnos muy acertadas, pero la dificultad de expresar todas y cada una de las connotaciones del original es tal, que dudamos que ninguna traducción ofrezca una solución plenamente satisfactoria.

18. *I wish I were a weaver*

Tras haber sido despojado del botín que había robado a los viajeros, Falstaff expresa su enojo ante Poins y el príncipe en la escena cuarta del acto segundo sin saber que son ellos en realidad quienes se lo han robado. En su exasperación, Falstaff emplea un gran número de juramentos y exclamaciones, entre los que se cuenta:

I would I were a weaver. I could sing psalms or anything (*1HIV*, 2.4.127-128).

La relación entre los tejedores y el canto de salmos se encuentra en el origen de los primeros, que como hace notar Alison Plowden en *Elizabethan England. Life in an Age of Adventure*, eran emigrados de Flandes que huían de las persecuciones de Felipe II a la vecina Inglaterra:

Protestant refugees from France and Flanders streamed across the Channel, bringing with them their skills in silk and linen weaving, glass-making, engraving and printing with them. In some places this caused a good deal of resentment among the English workers, but the government encouraged the immigrants who brought extra prosperity into the south and east. By the early 1570s there was a sizeable community of weavers in Norwich and another at Colchester (Plowden, 1983:258-259).

Estos refugiados flamencos pronto prosperaron en diversos trabajos artesanos, distinguiéndose de sus vecinos ingleses por sus costumbres y especial devoción religiosa. Tal y como apuntaba Warburton en su edición de *Henry IV*, la mayor parte de los tejedores eran: “[...] Calvinists, who were always distinguished for their love of psalmody¹⁰⁶”.

De esta manera, podemos deducir que Falstaff hace un comentario un tanto despectivo sobre los tejedores flamencos, a los que tacha de estar cantando salmos continuamente, dando a entender que él quisiera ser como ellos y cantar para olvidar su enojo. Esta es la interpretación que ofrecía Johnson al comentar esta alusión, y que a nosotros nos parece la más esclarecedora:

Nothing more here is meant than to allude to the practise of weavers, who amuse themselves frequently with songs at their looms. The knight, being full of vexation, wishes he could sing to divert his thoughts¹⁰⁷.

Tanto Macpherson como Astrana traducen literalmente la alusión de Falstaff, y no emplean glosas o notas que aclaren sus palabras a los lectores españoles:

FAL. ¡Ojalá fuera tejedor! Cantara salmos, o haría cualquier otra cosa (Macpherson, 1897:180).

¹⁰⁶ Warburton, citado en Hemingway (1936:33).

¹⁰⁷ Jonson, citado en Hemingway (1936:139).

FALSTAFF.— Quería ser tejedor. Podría cantar salmos u otra cosa (Astrana, 1961:422).

En nuestra opinión, estas traducciones literales no resultan satisfactorias para transmitir el trasfondo cultural de las palabras de Falstaff a los lectores que, en su mayoría, serán incapaces de establecer una relación entre los tejedores y el canto de salmos. Además, los lectores podrían preguntarse por qué necesita ser Falstaff un tejedor para cantar salmos, ya que éstos bien podrían ser cantados por otros artesanos. De esta manera, el comentario de Falstaff resulta inmotivado en la traducción, lo que puede generar, a nuestro juicio, una sensación de ambigüedad en los lectores españoles.

Valverde también traduce literalmente la alusión de Falstaff, pero incluye una nota a pie de página en la que intenta explicarla:

FALSTAFF. [...] ojalá fuera tejedor, podría cantar salmos, o cualquier cosa.

Nota: Muchos de los tejedores eran calvinistas huidos de los dominios españoles en Flandes, y solían cantar salmos mientras trabajaban (Valverde, 1973:1191).

La aclaración de Valverde nos parece acertada y necesaria, así como la técnica empleada para transmitir la información, es decir, la nota al pie de página. Ésta, si bien revela la presencia del traductor y recuerda a los lectores que están leyendo una obra que pertenece a otra cultura, se perfila como el único instrumento al alcance del traductor para esclarecer oscuras alusiones y propiciar el conocimiento de algunos aspectos de la cultura isabelina.

4.7. Creencias populares

19. *The sun in March*

Cuando en la escena primera del acto cuarto Vernon describe el imponente aspecto del príncipe Enrique y alaba su presencia marcial, Hotspur exclama irritado:

No more, no more! Worse than **the sun in March**
This praise doth nourish agues (*1HIV*, 4.1.112-113).

Los contemporáneos de Shakespeare tenían su propia concepción de la ordenación natural de las cosas, el movimiento de los astros y las causas que originaban fenómenos atmosféricos como la lluvia, la nieve o el granizo. Refiriéndose al sol en concreto, William Fulke describía en *A Goodly Gallerye* los distintos tipos de calor que procedían de él, así como su consecuencia sobre la tierra:

[...] the heate of the Sunne [...] is for this purpose two wayes considered.
One waye, as it is meane and temperate.
Otherwise, as it is vehement and burning.

The meane, is by whiche he draweth vapors out of the water and exhalations out of the earth, and not onely draweth them out, but also lifteth them up very high from the earth, into the ayer, where they are tordned into diverse kinde of *Meteors* (Fulke, 1571:29).

Por lo tanto, el calor templado del sol hacía que la tierra exhalara distintos tipos de “meteoros”, cuya naturaleza dependía del tipo de terreno en que incidiesen los rayos. Así lo explica S.K. Heninger Jr. en *A Handbook of Renaissance Meteorology*:

Areas possessing large bodies of water naturally provided abundant vapors, with the consequent moist meteors; desert areas produced but a dearth of vapors, so their characteristic meteor was the hot and dry wind. Evaporations from fens were thought to incorporate the infectious qualities inherent in such places [...] (Heninger, 1960:39).

De esta forma podemos comprender la exclamación de Hotspur, que cree que el débil sol de marzo, al incidir sobre aguas cenagosas, hará que aparezcan vapores que lo contagien y lo hagan enfermar.

La traducción de Macpherson nos llama la atención, ya que traduce erróneamente uno de los elementos del original:

ESP. *Basta, basta;
Que tanto encomio más que **un mes de Mayo**
A la fiebre da pábulo* (Macpherson, 1897:225).

De esta traducción resulta evidente que Macpherson ha confundido *marzo* con *mayo*, mes que ya había sido mencionado anteriormente por Vernon: “As full of spirit as the month of May/And gorgeous as the sun at midsummer” (1HIV, 4.1.102-103). La contradicción entre un mes de mayo “repleto [...] de vida” que seguidamente “da pábulo” a la fiebre es manifiesta, y puede resultar un tanto sorprendente para los lectores, sobre todo por cuanto este mes se considera como benigno y favorable en la cultura española¹⁰⁸.

A nuestro juicio, el error de traducción de Macpherson proporciona a los lectores una imagen de la cultura isabelina inexacta, y como éstos carecen de medios para comprobar la veracidad y validez de lo traducido, podrán creer que el sol de mayo era verdaderamente perjudicial para los isabelinos. Sólo los lectores que sean conscientes de estar leyendo una traducción y tengan en cuenta la anterior intervención de Vernon podrán achacar lo

¹⁰⁸ Así lo recogen dichos y refranes del acervo popular español, como por ejemplo: “Marzo airoso, abril lluvioso sacan a mayo florido y hermoso”.

incongruente del comentario al traductor, y no tachar de extrañas las creencias de la cultura isabelina.

Astrana y Valverde traducen literalmente las palabras de Hotspur, sin glosas o notas que expliquen su peculiar alusión:

*HOTSPUR.—Basta, basta; esas alabanzas engendran más fiebre que **el sol de marzo** (Astrana, 1961:441).*

*HOTSPUR. Basta, basta: estos elogios estimulan la fiebre más que **el sol de marzo** (Valverde, 1973:1224).*

Ante estas traducciones, creemos que el lector no puede sentir sino extrañeza y confusión, pues el hecho descrito no pertenece a su ámbito cultural y carece de la información necesaria para reconocerlo como propio de la cultura isabelina. En nuestra opinión, si el lector era capaz de dar sentido a términos como *pinta*, *penique* o *milla*, es porque sabe que pertenecen a una cultura que, aunque le es ajena, existe y tiene unas características distintas a la suya. El hecho de que algunos términos de esa cultura hayan pasado a formar parte de la lengua castellana mediante un proceso de naturalización es indicativo del contacto que ha habido entre las dos culturas. Sin embargo, un hecho tan peculiar como la creencia de que el sol de marzo engendraba fiebres no es conocido por la mayoría de los lectores, por lo que, a falta de información que les ayude a contextualizar la alusión y darle sentido, podrán percibirla como inmotivada e incomprensible. La traducción literal de este elemento no proporciona verosimilitud a lo traducido, sino que origina un distanciamiento entre ambas culturas y dificulta la comprensión del texto. A nuestro juicio, al ser imposible una adaptación cultural de este elemento por no existir una creencia similar en el ámbito español, la única manera de evitar el

desencuentro que origina la traducción literal es la de explicar la creencia, bien sea mediante glosas intratextuales o notas a pie de página.

20. *The receipt of fern-seed*

Durante la conversación que Gadshill mantiene con el sirviente en la escena primera del acto segundo, el ladrón se jacta de que tanto él como sus compinches pueden cometer cuantas fechorías gusten, ya que:

We have **the receipt of fern-seed**, we walk invisible (*1HIV*, 2.1.83-84).

En *Theatrum Botanicum. The Theater of Plants or An Herball of a Large Extent* de 1640, John Parkinson aseguraba que la simiente de helechos tenía propiedades mágicas:

The seede which this [the male] and the female Ferne doe bare, and to be gathered onely on Midsommer eve at night, with I know not what conjuring words is supersticiously held by divers, not onely Mountebankes and Quacksalvers, but by other learned men (yet it cannot be said but by those that are too supersticiously addicted) to be of some secret hidden vertue, but I cannot find it exprest what it should be [...] (Parkinson, 1640:1037).

Esa virtud secreta consistía, tal y como describe el *OED*, en hacer invisible al portador de las semillas:

Before the mode of reproduction of ferns was understood, they [ferns] were popularly supposed to produce an invisible seed, which was capable of communicating its invisibility to any person who possessed it¹⁰⁹.

¹⁰⁹ *OED*, fern-seed.

Así, pues, los contemporáneos de Shakespeare creían que las semillas del helecho conferían invisibilidad a su portador, siempre que éste las hubiera recogido en la noche de San Juan y supiera el conjuro mágico. Gadshill se refiere a este conjuro como *the receipt*, y por eso se jacta ante el sirviente de que él y los demás ladrones pueden cometer sus asaltos sin temor a ser apresados.

En sus traducciones, Macpherson y Astrana traducen literalmente el comentario del ladrón:

*GAD. Tenemos **la receta de la simiente de helecho**. Somos invisibles* (Macpherson, 1897:166).

*GADSHILL.— Tenemos **la receta de la semilla de helechos**: andamos invisibles* (Astrana, 1961:416).

Al no existir esta creencia en el ámbito cultural español, la traducción literal dificulta la comprensión de los lectores, que podrían achacar la falta de claridad del texto a la lejanía de la cultura isabelina o a una traducción incorrecta.

A nuestro juicio, la única manera de evitar este desconcierto consiste en aportar información que permita a los lectores contextualizar la alusión de Gadshill. Esto es lo que hace Valverde en su traducción:

*GADSHILL. [...] tenemos **la receta de la semilla de helechos**, y andamos invisibles.*

Nota: Era creencia popular que las semillas de helecho podían hacer invisibles mediante una fórmula de hechizo (“la receta”) (Valverde, 1973:1180).

Como podemos observar, Valverde traduce literalmente las palabras del bandido, pero incluye una nota a pie de página en la que explica su significado. En nuestra opinión, esta nota es imprescindible para que los lectores sean conscientes de que el

comentario del ladrón no es inmotivado, sino que forma parte del acervo cultural isabelino. Sin embargo, consideramos que la explicación de Valverde no es todo lo precisa que podría ser, y sus alusiones a la *fórmula de hechizo* y a la *receta* podrían resultar un tanto ambiguas para algunos lectores, que podrían creer que éstas son algún tipo receta culinaria, y no unas palabras pronunciadas en forma de conjuro.

4.8. Referencias a personas

21. *John of Gaunt*

Durante el curso de un equívoco diálogo entre el príncipe Enrique y Falstaff, Hal le recrimina a su compañero su escasa disposición para intervenir en el asalto planeado a los viajeros increpándole:

What, a coward, Sir John Paunch? (*1HIV*, 2.2.62).

A lo que Falstaff replica:

Indeed, I am not **John of Gaunt**, your grandfather, but yet no coward, Hal (*1HIV*, 2.2.63-64).

Para comprender esta réplica hemos de analizar la pregunta del príncipe, pues Falstaff niega las ideas presentes en ella. Hal no sólo pone en duda el valor de su compañero con sus palabras, sino que además lo insulta haciendo referencia a su volumen (*Sir John Paunch*). Falstaff negará que sea un cobarde (*I am [...] no coward*), pero no rebatirá tan abiertamente el ser gordo, porque en el fondo sabe que es verdad. Por lo tanto, y para disimular su gordura, Falstaff le replica a Hal que lo único cierto es que él no es no es

como *John of Gaunt*, es decir, que no es tan flaco [gaunt] como el abuelo del príncipe, a quien Shakespeare había mostrado en la escena primera del acto segundo de *Ricardo II* exhibiendo una delgadez extrema, puesto que en ese momento estaba a punto de morir. En esa escena, Shakespeare establece un famoso y extenso juego de palabras en el que el moribundo Juan de Gante habla de sí mismo aludiendo a su ciudad de origen *Gaunt* [Gante] y a *gaunt*, que, como hemos adelantado y precisa el *OED*, significa: “Abnormally lean, as from hunger; haggard-looking; tall, thin, and angular in appearance”¹¹⁰. Por lo tanto, podemos considerar que Falstaff sale airoso de las acusaciones de Hal, al negar rotundamente que le falte valor y establecer una cómica comparación con el abuelo del príncipe en la que únicamente concede el no ser tan delgado como él.

En su traducción, Macpherson traduce la pregunta y la réplica de la siguiente manera:

ENR. ¿Tenéis miedo, Sir Juan Panza?

*FAL. Francamente, no soy ningún **Juan de Gante**, vuestro abuelo; pero Enrique, no soy cobarde tampoco (Macpherson, 1897:168).*

De saber los lectores españoles que Juan de Gante era tenido como paradigma de extrema delgadez, la traducción de Macpherson sería tan válida como acertada, ya que en ella Falstaff sólo admite que no es ningún *Juan de Gante*, negando posteriormente ser un cobarde. No creemos que el abuelo del príncipe les sea conocido a los lectores españoles, así como tampoco lo será la delgadez que lo caracterizó en la hora de su muerte. De esta forma, la traducción de Macpherson resulta un

¹¹⁰ *OED*, gaunt 2.

tanto ambigua. Si bien en ella Falstaff desmiente ser un cobarde, parece dejar sin réplica la referencia a su gordura, aludiendo en su lugar a un tal Juan de Gante cuya relación con su panza no será comprendida por los lectores españoles.

Por su parte, Astrana traduce el diálogo como sigue:

PRÍNCIPE ENRIQUE.— ¡Cómo! ¿Cobarde sir Juan Panza?
*FALSTAFF.— En verdad que no soy **Juan Flaco**, por tu abuelo; pero tampoco ningún cobarde, Hal (Astrana, 1961:417).*

Al traducir *John of Gaunt* como *Juan Flaco* y no como *Juan de Gante*, Astrana propicia que la respuesta de Falstaff niegue el insulto de Hal, *Juan Panza*. Se establece así cierta coherencia en el diálogo, pues Falstaff parece refutar tanto el ser cobarde como el ser gordo. La única crítica a esta traducción se encuentra, a nuestro juicio, en la aposición a *Juan Flaco, por tu abuelo*, ya que no creemos que los lectores españoles sean capaces de asociar la delgadez a la que alude Falstaff con la que caracterizó al abuelo del príncipe.

En su traducción, Valverde introduce una nota a pie de página para explicar su solución:

PRÍNCIPE. ¡Vaya, qué cobarde, sir John Panza!
*FALSTAFF. Desde luego, no soy **John del Guante**, tu abuelo, pero tampoco ningún cobarde, Quique.*
Nota: Para el juego entre Gaunt, “Gante”, y gaunt, “macilento”, véase Ricardo II, Acto II, Escena I, página 944, nota 1 (Valverde, 1973:1183).

En su respuesta, Falstaff sólo parece negar que sea un cobarde, porque que su alusión al tal *John del Guante* no guarda relación alguna con el insulto del príncipe, *John Panza*. Sin embargo, *John del Guante* niega la idea de gordura presente en

John Panza pues, tal y como apunta Valverde en su nota, ése es el epíteto con que Shakespeare identificó al abuelo del príncipe en *Ricardo II*, y que, como hace notar, contiene un juego de palabras con su lugar de nacimiento y el estado de delgadez extrema que lo caracterizó en el momento de su muerte. A pesar de parecer un tanto confusa, la solución de Valverde es coherente con las soluciones que el traductor había adoptado anteriormente, y no resulta desacertada en este contexto.

Esta alusión cultural nos permite constatar, una vez más, la dificultad que supone reflejar en la traducción todas y cada una las referencias contenidas en el texto inglés. Aunque las soluciones de los traductores pueden no resultarnos las más acertadas, no consideramos que éstas deban ser desestimadas, porque dudamos que ninguna logre transmitir la riqueza connotativa del original de manera plena y satisfactoria.

22. *Old lad of the castle*

La alusión que analizaremos a continuación constituye una de las más oscuras que aparecen en el texto de *1HIV*. Su significado exacto es dudoso, y varios editores y comentaristas la han interpretado de maneras diversas e incluso encontradas. La referencia en cuestión se la debemos al príncipe Enrique, quien corrobora la dulzura de la tabernera querida de Falstaff en el acto primero con las siguientes palabras:

As the honey of Hybla, my **old lad of the castle** (*1HIV*, 1.2.40-41).

Rowe fue el primero en explicar esta alusión aduciendo que: “The part of Falstaff is said to have been written under the name

Oldcastle¹¹¹". Esta es una opinión que ha sido mantenida por la gran mayoría de comentaristas hasta la actualidad, y que confiere sentido a las palabras de Hal, que se estaría refiriendo a Falstaff utilizando el nombre originario del personaje.

A pesar de ello, no todos los críticos han encontrado esta explicación satisfactoria. Malone consideraba que "[...] Falstaff never bore the name Oldcastle, but [...] Shakespeare imitated in Falstaff, the character of Oldcastle in *The Famous Victories of Henry V*¹¹²". Siendo esta obra una de las fuentes de *Henry IV*, no sería descabellado pensar que tal vez Shakespeare se hubiera basado en el personaje de Oldcastle para crear ciertos rasgos de Falstaff. Así lo considera Pujante en su traducción de *Enrique IV*, en cuya introducción sintetiza los distintos puntos de vista sobre el origen del nombre de Falstaff:

En ella [*The famous victories of Henry the fifth*] hay un antecedente de Falstaff, sir John Oldcastle, cuyo nombre utilizó Shakespeare inicialmente en la primera parte y, por lo visto, se vio obligado a cambiar por el de Falstaff ante las quejas de los descendientes del Oldcastle histórico, quemado por hereje en tiempos de Enrique V y celebrado como mártir por los protestantes en el siglo XVI. Sin embargo, el personalísimo Falstaff de Shakespeare no le debe nada al insípido Oldcastle de *The famous victories*, que apenas se distingue de sus demás compañeros (Pujante, 2000:12).

En nuestra opinión, creemos que el comentario del príncipe es una reminiscencia del nombre que Shakespeare ideó en un principio para el personaje de Falstaff, nombre que volverá a aparecer al final de *2HIV*.

¹¹¹ Rowe, citado en Hemingway (1936:31).

¹¹² Malone, citado en Hemingway (1936:31).

Sin embargo, otros autores proponen interpretaciones distintas a la referencia del príncipe. Este es el caso de Rushton, que en su edición de *Henry IV* hacía notar que:

[...] the Prince is merely referring to the brothel known as the Castle [...] and implying that Falstaff frequented this resort, which was likely to be well known, by reputation at least, to the patrons of the Globe Theatre¹¹³.

Por lo tanto, junto con las veladas alusiones al nombre originario del personaje, *my old lad of the castle* podría también apuntar a las visitas que el viejo Falstaff hacía al burdel conocido como *The Castle*.

Macpherson parecía desconocer las connotaciones de las palabras de Hal, pues su traducción obvia cualquier referencia tanto al nombre originario de Falstaff como al burdel que según Rushton frecuentaba:

ENR. Como la miel Hiblea, vejete fanfarrón [...] (Macpherson, 1897:144).

Aunque esta solución resuelve el problema planteado por una alusión demasiado compleja para ser explicada y entendida en el curso de un diálogo escénico, su neutralización priva a los lectores españoles de apreciar las ricas connotaciones que esta referencia podría tener en *1HIV*.

En su traducción, Astrana traduce literalmente el comentario del príncipe e incluye una nota al pie de página en la que aporta información sobre el mismo:

PRÍNCIPE ENRIQUE.— Como la miel de Hibla, mi viejo mozo del castillo.

¹¹³ Rushton, citado en Hemingway (1936:31).

Nota: My old lad og [sic] the castle *juego de palabras con Oldcastle personaje real de quien tomó el nombre Shakespeare* (Astrana, 1961:407).

De esta nota podemos deducir que Astrana se mostraba de acuerdo con la tradición de comentaristas que consideraban que Oldcastle fue el nombre originario de Falstaff. Asimismo, la transcripción del comentario original pone de manifiesto que Astrana presuponía un cierto conocimiento de la lengua inglesa por parte de sus lectores, que serían capaces de apreciar la alusión original y juzgar la solución del traductor. La nota a pie de página nos parece acertada por cuanto permite que los lectores conozcan el cambio que Shakespeare realizó en el nombre de este personaje. Aun así, indicaremos que Astrana no aclara los motivos que originaron este cambio.

En su traducción, Valverde también incluye una nota a pie de página, aunque lo más notable de su solución es su intento por reproducir el juego de palabras del original mediante un equivalente dinámico. Aunque algunos lectores consideren que la traducción de Valverde no constituye un ejemplo sobresaliente de equivalente dinámico, la destacamos por cuanto pone de manifiesto la creatividad del traductor y no interrumpe el diálogo entre el príncipe y Falstaff:

*PRÍNCIPE. Como la miel de Hybla, mi **viejo mozo Falsaestafa** [...]*
Nota: Old lad of the castle *formaba juego de palabras con Oldcastle, nombre del modelo real del personaje Falstaff. Al cambiar el nombre, se perdió el juego, que aquí reemplazamos* (Valverde, 1973:1165).

Tal y como se desprende de esta traducción, Valverde intenta imitar el juego de palabras del original y cambia Falstaff por *Falsaestafa*, que suena parecido al nombre del personaje pero con

la connotación de falsedad. En la nota a pie de página, Valverde también sigue a los comentaristas y editores que consideraban que Oldcastle fue el nombre original de Falstaff, y al igual que Astrana, incluye el texto de la alusión en inglés para que algunos de sus lectores sepan cuál fue el nombre original de Falstaff y juzguen el mérito de su traducción. Aunque la nota a pie de página nos parece oportuna y necesaria para aclarar la oscura referencia del príncipe, haremos notar que en ella Valverde no hace constar los motivos que llevaron a Shakespeare a cambiar el nombre del personaje.

4.9. Referencias literarias

23. *Dame Partlet*

Cuando la tabernera de la posada de Eastcheap haga su aparición en la escena tercera del acto tercero, Falstaff se dirigirá a ella en los siguientes términos:

How now, **Dame Partlet** the hen? (*1HIV*, 3.3.50).

Este comentario parecería inmotivado si no fuera porque, como hacía notar Cowl en su edición de *Henry IV*: “Dame Partler [was] in Shakespeare’s time a generic term for a scolding woman”¹¹⁴. Las palabras de Falstaff no podían ser más apropiadas, pues anticipan un diálogo en el que él y la tabernera discuten sin llegar a ponerse de acuerdo sobre quién le robó el dinero a éste. El nombre de esta gallina tiene su origen en diversas manifestaciones literarias que Steevens aclaraba de la siguiente manera:

¹¹⁴ Cowl, citado en Hemingway (1936:230).

The name of the hen in the old story-book of *Reynard the Fox*; and in Chaucer's *Tale of the Cock and the Fox* [*The Nonne Preestes Tale*], the favourite hen is called Dame Pertelote¹¹⁵.

Siendo esto así, creemos que tal vez el nombre de esta gallina literaria se popularizara hasta el punto de emplearse para designar a mujeres regañonas, entre las que se encontraría Mistress Quickly. Falstaff alude, pues, a un personaje del acervo literario cuyo significado no se les escaparía a los isabelinos, que apreciarían la comicidad y adecuación de las palabras de Falstaff al referirse a la posadera.

Macpherson parece desconocer el origen literario de esta alusión, ya que la traduce de la siguiente manera:

FAL. Ahora bien, gallina del señor Partlet [...] (Macpherson, 1897:214).

Esta traducción nos hace pensar que Macpherson sólo pudo encontrar sentido a las palabras de Falstaff pensando que si éste llamaba a la tabernera *Dame Partlet*, su marido debía ser *Lord Partlet*. Así, el traductor reestructura la sintaxis en español habiendo asumido el elemento que considera implícito en el original: *Dame Partlet, the hen (of Lord Partlet)*. Esta reordenación de los elementos textuales originales pone de manifiesto el desconocimiento que Macpherson tenía de la referencia literaria, pero también revela la creatividad del traductor, que intenta dar sentido por todos los medios a una alusión que le resulta oscura. El resultado, sin embargo, origina una realidad textual paralela cuya veracidad los lectores no pueden corroborar, y que creerán a menos

¹¹⁵ Steevens, citado en Hemingway (1936:230).

que el contexto y el nombre verdadero de la posadera les haga pensar en una intervención errónea del traductor.

Astrana traduce el comentario de Falstaff de la siguiente manera:

*FALSTAFF.— ¡Hola señora **gallina Patlet!** (Astrana, 1961:436).*

Al igual que sucedía con la solución de Macpherson, ésta pone de manifiesto que Astrana desconocía el trasfondo literario de la alusión de Falstaff. Las técnicas empleadas por los dos traductores para traducir esta referencia no pueden ser más distintas: mientras que Macpherson altera el texto shakespeariano para aportarle un mínimo de significado, Astrana mantiene los elementos originales sin modificación alguna, aun siendo probablemente consciente de que éstos carecen de sentido en español. En nuestra opinión, la decisión de traducir literalmente esta alusión revela que Astrana no consideraba la creatividad como parte de su actividad traductora y que, incluso cuando ignoraba el significado del original, prefería no introducir alteraciones que desvirtuaran el texto shakespeariano en lo más mínimo. Como el propio Astrana exponía:

[...] nosotros hemos emprendido la abrumadora tarea de traducir y comentar a Shakespeare, no para mutilarlo ni falsearlo, como nuestros predecesores, sino para expresar exactamente lo que dijo (Astrana, 1961:1979).

El afán de exactitud de Astrana entraña el riesgo de producir traducciones incomprensibles para los lectores, como la que en este caso analizamos y otras que posteriormente tendremos ocasión de comentar.

Valverde es el único de los tres traductores que conoce la referencia literaria del original y que, aparte de explicarla en una nota a pie de página, la intenta reproducir en su traducción mediante un equivalente dinámico:

FALSTAFF. ¿Qué hay, Doña Pita-Pita, Doña Gallina?

Nota: En el original, Dame Partlet, el nombre de la gallina en la versión inglesa del Roman du Renard: también en uno de los cuentos de Chaucer (Valverde, 1973:1216).

En lo que se refiere a la aclaración de la nota a pie de página, Valverde parece ser de la opinión de Steevens, aunque no menciona de qué cuento de Chaucer proviene la alusión. Aun así, consideramos que esta explicación es fundamental para que los lectores sepan que la referencia original se enmarca en un contexto literario.

En cuanto a la traducción de *Dame Partlet*, Valverde hace uso de un equivalente dinámico de su invención, que construye a partir de la onomatopeya empleada tradicionalmente para llamar a las gallinas en español, “pita-pita”, y la aposición *Doña Gallina*. No creemos que esta aposición sea redundante, puesto que proporciona al lector el referente necesario para entender *Doña Pita-Pita*, que de manera aislada quizá no evocara la idea de gallina. Aunque el equivalente dinámico de Valverde no es, en nuestra opinión, el más brillante de los que esta alusión podría suscitar, sí logra transmitir la idea de una Mistress Quickly vivaracha y metomentodo, por lo que lo consideramos aceptable como traducción de *Dame Partlet*.

24. *Maid Marian*

Cuando Mistress Quickly acuse a Falstaff en el acto tercero de haber hablado mal del príncipe y de haber querido pegarle, Falstaff intentará desmentir lo que por otra parte es una acusación veraz restando credibilidad a las palabras de la tabernera. Como ésta ha comprometido su “faith, truth and womanhood” (3.3.106). En la acusación, Falstaff pondrá en duda las tres cualidades de las que Mistress Quickly hace gala para que Hal no crea sus palabras. Al negar la última de ellas, la feminidad de la posadera, Falstaff dirá:

[...] and for womanhood, **Maid Marian** may be the deputy's wife of the ward to thee (*1HIV*, 3.3.110-111).

Maid Marian era uno de los personajes que aparecía en las representaciones que se celebraban durante los *May games*, festejos que tenían lugar durante el mes de mayo en Inglaterra y que irritaban profundamente a los puritanos, contrarios a toda celebración que se saliera del ámbito eclesiástico. De hecho, uno de los más fieles relatos que describen el desarrollo de estas fiestas profanas la encontramos en *The Anatomy of Abuses*, obra escrita en 1583 por el puritano Philip Stubbes, en la que criticaba ferozmente las costumbres de su época:

[...] then have they their hobby-horses, dragons and other antiques, together with their bawdy pipers and thundering drummers to strike up the devil's dance withal; then march these heathen company towards the church and churchyard, their pipers piping, their drummers thundering, their stumps dancing, their bells jingling, their handkerchiefs swinging about their heads like madmen, their hobby-horses and other monsters skirmishing amongst the rout (Stubbes citado en Pritchard, 1999:75).

Entre esta ruidosa multitud no faltaban ciertos personajes que se habían convertido en habituales de estos bailes, también llamados *Morris dances*, y que solían culminar las festividades de mayo. Como señalaba W.S. Davis en *Life in elizabethan Days. A Picture of a Typical English Community at the End of the Sixteenth Century*:

Certain stock characters always appear— a Moor, Robin Hood and Little John in their forest green, Friar Tuck, a wonderful hobbyhorse, and an equally nimble dragon [...] the female part is always taken by Maid Marian, sometimes a boy pinked out in stomacher and farthingale and chose because of his extreme agility (Davis, 1930: 242).

El papel femenino en esta compañía era representado por un muchacho, lo que no es sorprendente en el marco de la cultura isabelina, en la que era costumbre que los muchachos jóvenes asumieran los papeles femeninos en el teatro u otras manifestaciones folclóricas. Por lo tanto, no resulta extraño que debido a su asociación con este tipo de festejos, estos personajes y, en especial la travestida Maid Marian, fueran tachados de lascivos y disolutos por los puritanos.

En nuestra opinión, Falstaff alude a la condición de ligereza y dudosa reputación de Maid Marian para insultar a la posadera, a quien acusa de ser más frívola y liviana que este lascivo personaje. De hecho, tan recatada y virtuosa aparecería Maid Marian comparada con los excesos de Mistress Quickly, que a la primera le correspondería ser la esposa del *deputy of the ward*, cargo muy respetable que según exponía C.T. Onions en *A Shakespeare Glossary*, desempeñaba: “[any] Member of the Common Council of London, who acts instead of an alderman in his absence”. Así pues,

la supuesta feminidad de Mistress Quickly queda desmentida por su condición de mujer pública, algo sobre lo que tanto el príncipe como Falstaff volverán posteriormente¹¹⁶.

Al traducir esta alusión, Macpherson se vale de un equivalente dinámico para informar al lector de la escasa “virtud femenil” de la posadera:

*FAL.[...] y por lo que respecta a vuestra virtud femenil, a **María la bailadora**, antes que a vos, le correspondería ser esposa del Juez del distrito (Macpherson, 1897:216).*

En su traducción, Macpherson sustituye el referente original por uno de la cultura española¹¹⁷ de similares características, *María la bailadora*, expresión con la que se suele aludir a una mujer cualquiera. A nuestro juicio, esta alusión transmite las mismas connotaciones de liviandad que la original, lo que hará que el público español pueda captar la ironía del comentario de Falstaff. No obstante, esta adaptación cultural puede suscitar numerosas críticas, sobre todo porque la solución de Macpherson se refiere a un personaje tan castizo como *María la Bailadora*. La aparición de tal personaje en una obra de Shakespeare no sólo compromete la verosimilitud de ésta, sino que pone de manifiesto la intervención consciente del traductor y hace que los lectores se den cuenta de estar leyendo una traducción.

Astrana traduce la alusión de Falstaff literalmente:

¹¹⁶ Véase *1HIV*, 3.3.122-127.

¹¹⁷ Esta solución refleja no sólo la cultura española, sino más en concreto, la andaluza. No debe olvidarse que Macpherson nació en Gibraltar y que vivió en Cádiz y Sevilla.

*FALSTAFF.—[...] y en cuanto al sexo, **la doncella Mariana** podría servir de mujer del que se encargase de guardarte (Astrana, 1961:437).*

Como sucedía en casos anteriores, el personaje al que alude Falstaff adquiere su plena significación en el contexto cultural isabelino, contexto que los lectores españoles deberán conocer para poder así apreciar la pertinencia de sus palabras. Al traducir literalmente, Astrana no aporta ninguna información que permita a los lectores situar y comprender el comentario de Falstaff, por lo que su solución carece de sentido en la cultura española. En ésta no sólo no existe ningún personaje llamado *la doncella Mariana*, sino que nadie de tal nombre viene a colación en un diálogo sobre virtud femenina.

Valverde también traduce literalmente, pero incluye una nota a pie de página en la que intenta aclarar la alusión de Falstaff:

*FALSTAFF.— [...] y en cuanto a ser mujer, **la doncella Mariana**, a tu lado, podría ser la esposa del concejal del barrio.*

Nota: Maid Marian era un personaje de unas danzas alusivas a la leyenda de Robin Hood: solía representarlo un muchacho o un hombre, por lo que se hizo sinónimo de “mujer de aspecto hombruno” (Valverde, 1973:1217).

Esta nota nos parece imprescindible para que los lectores sitúen el comentario de Falstaff y entiendan que forma parte del folclore isabelino. A pesar de que en ella Valverde hace referencia a las *Morris dances*, y alude a uno de los personajes que aparecían en ellas, Robin Hood, su aclaración sobre Maid Marian no nos parece acertada pues, lejos de ser un personaje hombruno, Maid Marian era todo lo contrario, es decir, un personaje afeminado. Tal y como hacía notar Drake en su edición de *Henry IV*:

Maid Marian was usually represented by a delicate, smooth-faced youth, dressed in all the fashionable finery of the time; and his assumption of female garb gave, not without reason, great offence to the Puritanical dissenters [...] Effeminate and coxcombical men were compared to Maid Marian¹¹⁸.

De esta forma, a pesar de que la traducción de Valverde cuestiona la feminidad de Mistress Quickly, lo hace por motivos opuestos a los que da Falstaff que, a nuestro juicio, tienen más que ver con el carácter disoluto de la posadera que por su aspecto hombruno. Por lo tanto, aunque la aclaración del traductor hace comprensible el comentario de Falstaff, la imagen que ofrece a los lectores sobre Maid Marian es muy distinta a la que sobre este personaje se tenía en la cultura isabelina.

4.10. Conclusiones parciales

Como traductor, Macpherson se caracteriza por su empleo constante de equivalentes para traducir los elementos culturales originales, lo que propicia la comprensión de los lectores españoles pero no permite que éstos conozcan las costumbres y hábitos de la cultura isabelina. Asimismo, muestra una gran tendencia a reducir y simplificar los elementos originales, bien porque considerara determinadas alusiones difíciles de entender por parte de su público lector y, en consecuencia, hasta cierto punto superfluas, o bien porque las restricciones del verso endecasílabo que empleaba en la traducción le impidieran reflejar todas las connotaciones en su versión castellana. Estas técnicas de traducción no sugieren, en ningún caso, un desconocimiento del texto shakespeariano por parte del traductor, sino una concepción muy particular sobre cómo

¹¹⁸ Drake, citado en Hemingway (1936:236).

debía llevarse a cabo la traducción de un dramaturgo como Shakespeare.

Por su parte, Astrana muestra una clara tendencia por la traducción literal de los elementos culturales, aunque ésta no es la única técnica que emplea, puesto que, en determinadas ocasiones, también hace uso de equivalentes culturales. Quizás lo más llamativo de este traductor sean los errores de comprensión y de traducción en los que a veces incurre que, sin ser de excesiva gravedad, suscitan ciertas dudas sobre el bagaje lingüístico y cultural con el que emprendió la traducción de los dramas de Shakespeare.

Valverde puede considerarse un traductor que, sin caer en las reducciones de Macpherson ni en la literalidad de Astrana, emplea diversas técnicas de traducción atendiendo a la naturaleza del elemento cultural que debe traducir. En nuestra opinión, este traductor pone especial empeño en que los lectores comprendan el texto shakespeariano en toda su extensión, y para ello hace constar numerosas aclaraciones y explicaciones en notas a pie de página. Ésta es una técnica de la que Macpherson jamás hace uso, y a la que Astrana sólo recurre en contadas ocasiones. A nuestro juicio, el empleo de las notas a pie de página por parte de Valverde pone de manifiesto tanto su interés porque los lectores entendieran las costumbres de la cultura isabelina como su falta de confianza en las traducciones que él mismo proponía.

5. ANÁLISIS COMPARATIVO DE *HENRY IV (PART TWO)*

5.1. Alimentos y bebidas

25. *Apple-john*

Al comienzo de la escena cuarta del acto segundo, los mozos de la taberna de Eastcheap se disponen a preparar la mesa para la llegada de Falstaff y sus acompañantes. Al empezar a colocar las cosas, uno de ellos le pregunta al otro:

What the devil hast thou brought there— **apple-johns**? Thou knowest Sir John cannot endure an **apple-john** (*2HIV*, 2.4.1-3).

La explicación al disgusto que le causan a Falstaff este tipo de manzanas la explica el segundo mozo, que se da cuenta de su equivocación en seguida:

Mass, thou sayst true. The Prince once set a dish of **apple-johns** before him, and told him there were five more sir Johns; and, putting off his hat, said 'I will now take my leave of these six dry, round, old withered knights'. It angered him to the heart. But he hath forgot that (*2HIV*, 2.4.3-9).

Parece que Falstaff ya no tolera de buen grado que lo comparen con una *apple-john*. Este cambio de opinión resulta sorprendente, puesto que es el propio Falstaff quien se compara a sí mismo con este fruto en *1HIV*. Quizás su irritación se deba a que, en esta ocasión, es el príncipe quien hace un comentario sobre la decrepitud de su amigo, comparándolo con un fruto viejo y arrugado. A nuestro juicio, la aparición de este elemento cultural en *2HIV* no sólo apunta al incipiente cambio de sentimientos de Hal por Falstaff, sino que nos permitirá determinar si los traductores mantienen sus anteriores soluciones.

Macpherson se mantiene sistemático con su anterior traducción y emplea el mismo equivalente que había usado en *1HIV*:

MOZO 1º. ¿Qué diablos traes ahí? ¿Manzanas asperiegas? ¿No sabes que Sir Juan las odia?

MOZO 2º. ¡Voto va! Tienes razón. En cierta ocasión, el Príncipe puso ante él un plato de manzanas asperiegas y le dijo que eran cinco sir Juanes más, y quitándose el sombrero, exclamó: “Despídome de estos seis esféricos, marchitos y viejos seres.” Le llegó al alma, pero ya lo tiene olvidado (Macpherson, 1897:304).

Como ya tuvimos ocasión de comentar en nuestro análisis de *1HIV*, no consideramos que la solución de Macpherson sea la más acertada para traducir *apple-johns*, ya que las manzanas asperiegas se distinguen por su pequeño tamaño y acidez, características que no guardan relación alguna con el aspecto físico de Falstaff. Su uso en este diálogo, si bien es coherente con la anterior traducción de Macpherson, puede hacer que los lectores equiparen las cualidades de las manzanas con Falstaff, lo que parecería tan inoportuno como injustificado.

La traducción de Astrana nos llama la atención porque en ella el traductor propone una solución que difiere notablemente de la que ofreció en *1HIV*:

MOZO. 1º.— ¿Qué diablos has traído ahí? ¿Peros-juanés? Ya sabes que sir Juan no puede sufrir su pero-juan.

MOZO 2º.— ¡Por la misa, que dices verdad! El príncipe puso una vez un plato de peros-juanés delante de él y le dijo que hacían otros cinco sir Juanes, y quitándose el sombrero, añadió: “Me voy a despedir ahora de estos seis viejos resechos, orondos, arrugados caballeros.” Esto le encolerizó enormemente, pero lo ha olvidado (Astrana, 1961:475).

Si en *1HIV* Astrana traducía *apple-john* como *pera de San Juan*, en *2HIV* acuña *pero-juan*, término formado a partir de la

traducción literal de los dos componentes del elemento inglés, *apple* y *john*. En nuestra opinión, este compuesto es lo más censurable de la traducción de Astrana, al ser *pero-juan* un término inexistente en la cultura española que no puede ser reconocido como alusivo a una fruta, a un nombre ni al personaje en cuestión. A nuestro juicio, *pero-juan* es el resultado de intentar reflejar las densas connotaciones de *apple-john* en una construcción simétrica en español, cuya excesiva literalidad impide tanto su comprensión como la del diálogo en que se inserta. Así, pues, dudamos que los lectores sean capaces de dar sentido a la conversación entre los mozos, de deducir cuál era el contenido del plato que colocan en la mesa y de establecer su relación con Falstaff.

La solución de Astrana nos parece insólita, no ya por lo incoherente de *pero-juan*, sino porque el traductor había encontrado una solución aceptable para *apple-john* en su traducción de *1HIV*. La nueva solución pone de manifiesto que, en el momento de traducir *2HIV*, Astrana había olvidado tanto la aparición de *apple-john* en *1HIV* como la solución que entonces encontró. Ante lo que probablemente considerara un nuevo elemento cultural, Astrana se vio obligado a buscar un nuevo equivalente, que no coincide necesariamente con el anterior ni resulta más aceptable. La disparidad de criterios traductológicos entre ambas obras (una adaptación cultural en *1HIV* y una traducción literal en *2HIV*) nos hacen pensar que el traductor no realizó un repaso concienzudo de sus traducciones. De haberlo hecho, probablemente habría corregido y unificado dos soluciones tan distintas para un mismo elemento cultural como son *pera de San Juan* y *pero-juan*.

La traducción que realiza Valverde de *apple-johns* en *2HIV* nos resulta aún más llamativa que la de Astrana, debido a las diversas soluciones que el traductor propone:

MOZO PRIMERO. ¿Qué diablos has traído ahí? ¿Peritas de San Juan? Ya sabes que Sir Juan Falstaff no puede soportar las peritas de San Juan.

MOZO SEGUNDO. Pardiez, tienes razón; el Príncipe le puso una vez delante un plato de peritas de San Juan y le dijo que ahí había cinco sir Juanes más, y, quitándose el sombrero, dijo: “Ahora me voy a despedir de estos seis caballeros, secos, redondos, viejos y marchitos”. Le irritó hasta lo más hondo, pero lo ha olvidado.

Nota: Sustituimos: En el original, apple-johns, “manzanas reinetas”. (Valverde, 1973:1281)

Lo primero que podemos deducir de esta traducción es que Valverde, si bien sigue considerando que *apple-johns* son en realidad *manzanas reinetas*, parece haber encontrado una solución que permite reflejar con mayor acierto la similitud que establece el príncipe entre Juan Falstaff y las *peritas de San Juan*. Haremos notar, además, que la nueva solución guarda un gran parecido con la que Astrana empleó por primera vez en su traducción de *1HIV*, *peras de San Juan*. Al aludir a la fecha en que comienzan a recogerse las primeras peras en España, ambos traductores propician la comparación entre Falstaff, de nombre Juan, y las peras, recogidas por San Juan. Sin embargo, consideramos que *perita* es objetable porque este diminutivo dista mucho de transmitir la idea de vejez y deterioro que el príncipe achaca a Falstaff en este momento de la obra. Por lo tanto, y pese al esfuerzo de Valverde por aportar humor al diálogo escénico, no creemos que su solución sea la más apropiada.

Cabe destacar, no obstante, que Valverde tuvo presentes las soluciones que había tomado en sus anteriores traducciones, y que

no las consideraba como fijas y definitivas, sino susceptibles de ser modificadas con el paso del tiempo y el nuevo contexto en el que pudieran aparecer los elementos culturales.

26. *Sherry-sack*

Al final de la escena segunda del acto cuarto, Falstaff es despedido por un adusto príncipe Juan, cuyo carácter huraño se debe, según el compañero del príncipe, al poco vino que consume. Seguidamente, Falstaff da comienzo a un famoso monólogo en el que alaba las virtudes de su bebida favorita:

A good **sherry-sack** hath a twofold operation in it (*2HIV*, 4.2.93).

En nuestro análisis de *1HIV* establecimos que el término *sack* se empleaba para denominar una gran variedad de vinos de calidad desigual procedentes de la península ibérica. De entre éstos, el oriundo de Jerez era el más apreciado, y el que Falstaff tenía en mayor estima. Su extenso monólogo en el acto cuarto de *2HIV* corrobora esta idea, si bien haremos notar que en él se refiere a este vino como *sherry-sack*, *sherry* y *sack*.

La variedad de términos empleada para denominar esta bebida puede hacernos dudar sobre su origen y composición, así como si este *sherry-sack* es el mismo *sack* al que Falstaff aludía en *1HIV*. Pese a que no podemos afirmar con total certeza que el *sack* y el *sherry* fueran el mismo vino, creemos que Falstaff siempre exigiría beber el que más le gusta, que sin duda era el vino jerezano. Así, como el mejor de los *sacks* era el de jerez y el *sherry* procedía también de allí, no consideramos erróneo equiparar ambos términos y considerar a ambos como jerez.

Al igual que sucedía con *apple-john*, la aparición de *sherry-sack* en *2HIV* constituye una excelente oportunidad para constatar si los traductores mantienen sus soluciones o las modifican atendiendo al nuevo contexto.

En su traducción, Macpherson propone la misma solución que empleó para traducir *sack* en *1HIV*:

FÁL. Un buen vino de Jerez tiene doble efecto [...] (Macpherson, 1897:352).

Aunque en este caso el traductor especifica que *sherry-sack* es *vino de Jerez*, a lo largo del monólogo también emplea el término *Jerez*, que transcribe en mayúsculas en todos los casos. A nuestro juicio, Macpherson ha empleado un criterio unificador al traducir y, no percibiendo una diferencia insalvable entre *sack* y *sherry-sack*, traduce ambos por *jerez*. Esta decisión nos parece acertada por cuanto no contradice los gustos de Falstaff, que se mantienen constantes a lo largo de las dos partes de *Henry IV*.

La solución de Astrana es distinta a la que empleó para traducir *sack* en *1HIV*:

FALSTAFF.— Un buen jerez produce un doble efecto [...] (Astrana, 1961:495).

Esta traducción pone de manifiesto que Astrana sí percibía una diferencia entre el *sack* y el *sherry-sack*, discriminación que probablemente obedece a la aparición de *sherry* como modificador de *sack* en este monólogo. Cabe indicar que aunque Astrana tradujo *sack* como *canarias* en *1HIV*, en *2HIV* opta por traducir *sherry-sack* como *jerez* o *vino de jerez*. Esta última solución nos parece adecuada, aunque no así la primera, que, como tendremos

ocasión de comentar más adelante, ocasionará una contradicción cuando aparezca mencionado el verdadero *canaries* en el texto original. La traducción errónea de Astrana en *1HIV* no propicia, pues, la caracterización de Falstaff como consumidor habitual de jerez a lo largo de las dos obras, lo que creemos resta identidad a este personaje.

Al igual que Macpherson, Valverde emplea un criterio unificador y traduce *sherry-sack* de la misma manera que *sack* en *1HIV*:

FALSTAFF. Un buen vino seco de Jerez lleva consigo un doble efecto [...] (Valverde, 1973:1316).

La traducción de Valverde nos parece apropiada y coherente con la especial predilección que Falstaff muestra por esta bebida a lo largo de las dos partes de *Henry IV*. Sin embargo, haremos notar que la solución *vino seco* no nos parece correcta, al no corresponderse con la naturaleza dulce de este vino ni con la costumbre de los isabelinos de beber el *sherry-sack* fuertemente azucarado.

27. *Canaries*

Doll Tearsheet, mujer de dudosa reputación con quien Falstaff cena durante la escena cuarta del acto segundo, hace su aparición en la taberna temblorosa y mareada, como explica Mistress Quickly, por ha bebido demasiado:

[...] but, i'faith, you have drunk too much **canaries** [...] (2HIV, 2.4.26).

Como hemos explicado en ocasiones anteriores, el *canaries* era una clase de vino importado de las Islas Canarias que, a pesar de sus similitudes con el genérico *sack*, pronto comenzó a distinguirse de éste debido a su procedencia isleña. La traducción de este término requiere, por lo tanto, un equivalente distinto del empleado para traducir *sack* o *sherry-sack*, puesto que éstos aparecen claramente diferenciados del *canaries* en la obra original.

Macpherson es consciente de la diferencia entre ambos vinos, y traduce *canaries* como sigue:

*CEL. Pero, francamente has bebido demasiado **vino de Canarias** [...] (Macpherson, 1897:305).*

A nuestro juicio, la glosa intratextual que puntualiza que *Canarias* es en realidad un *vino* es tan acertada como necesaria, porque en español *Canarias* no se emplea para designar una bebida.

A diferencia de Macpherson, Astrana traduce *canaries* sin especificar que es un vino:

*QUICKLY.— Pero, por mi fe, habéis bebido demasiado **canarias** [...] (Astrana, 1961:475).*

Al no hacer explícito el referente de *canarias* y transcribirlo en minúsculas, Astrana incrementa la incertidumbre semántica de este término que, aunque no vaya a ser confundido con el baile típico de las islas por el contexto, resulta un tanto confuso en la traducción.

Dejando a un lado la ambigüedad en el comentario de Mistress Quickly, creemos que la principal objeción a la solución de

Astrana radica en que *canarias* es el equivalente que el traductor empleaba para traducir *sack* en *1HIV*. En nuestra opinión, la aparición de *canaries* en *2HIV* debía haber hecho a Astrana percibir el error de traducción que había cometido en *1HIV* y enmendarlo siguiendo la nueva solución que propone para *sherry-sack* en *2HIV*, *vino de jerez*.

Al igual que Macpherson, Valverde traduce la alusión de *Mistress Quickly* empleando una glosa intratextual y poniendo en mayúsculas el lugar de origen del vino:

POSADERA. [...] pero, de veras, has bebido demasiado vino de Canarias [...] (Valverde, 1973:1282).

Esta solución nos parece acertada, y su uso refleja que Valverde era consciente de la diferencia que existía entre ambos vinos.

El caso de este elemento cultural es único, y se diferencia de todos los que hemos seleccionado en este trabajo porque no es isabelino de origen. Pese a pertenecer a la realidad isabelina y darle los contemporáneos de Shakespeare un uso particular, el *canaries* tiene un origen español, pues se refiere al vino que se elabora en las Islas Canarias. Creemos que éste es un ejemplo de comunicación intercultural en el que un elemento perteneciente al ámbito español ha pasado a formar parte de la cultura isabelina con una denominación y significado distintos de los empleados en España. Por lo tanto, para traducir este elemento los traductores necesitan conocer qué uso le daban los contemporáneos de Shakespeare a este término, y no sólo tener en cuenta cuál es el referente original de *canaries*.

28. *Tewkesbury mustard*

Durante la escena cuarta del acto segundo, Doll pregunta a Falstaff sobre el carácter del príncipe y de Poins. Sin saber que éstos han entrado a la taberna disfrazados de mozos y le están escuchando, Falstaff contesta despectivamente, comparando a Poins con un mico y opinando que a Hal le cuadraría más ser un mozo de cocina que un príncipe. Respecto al primero, Doll dice haber oído que es ingenioso, a lo que Falstaff replica:

His wit's as thick as **Tewkesbury mustard** [...] (*2HIV*, 2.4.238-239).

La mostaza era uno de los condimentos más apreciados en la cocina isabelina, y era empleada de muy diversas formas para aliñar carnes y pescados. Así lo explica C. Anne Wilson en *Food and Drink in Britain*:

Mustard was eaten with fresh and salt meat, brawn, fresh fish and stock fish, and indeed was considered as the best sauce for any dish. As in Roman times mustard seed was pounded in the mortar and moistened with vinegar. French mustard had powdered spices added to it, while Lombard mustard was made up thick with honey, wine and vinegar, and thinned for use with wine (Wilson, 1973:288-289).

Al parecer, la mostaza de Tewksbury era una de las mejores de la época, y su fama queda recogida en obras como el *Itinerary* (1617) de Fynes Moryson: “Tewksbury is famous for excellent mustard” (Moryson citado en Sugden, 1925:507), o en *Acetaria* (1699) de John Evelyn, en la que el autor recomendaba: “the best Tewksbury” o, en su defecto, aquella: “composed of the soundest and weighiest Yorkshire seed” (Evelyn citado en Wilson, 1973:294). Aunque estas opiniones sugieren la reputación de esta mostaza, no

especifican los motivos por los que era tan apreciada. Según Falstaff, la principal cualidad de la mostaza de Tewkesbury era ser especialmente densa, algo que, a nuestro juicio, sería indicativo de su alta calidad, pues demostraría que no había sido rebajada con vino u otras sustancias. Sin embargo, lo que en la mostaza sugiere una virtud, en el compañero del príncipe apunta a un grave defecto, pues el ingenio se caracteriza por ser rápido y fluido, todo lo contrario del que, según Falstaff, muestra Poins. Centrándose en la calidad de espeso, el comentario de Falstaff consigue aunar una alabanza a la bien conocida mostaza de Tewkesbury y un insulto a la torpe inventiva de Poins.

Los tres traductores seleccionados traducen esta alusión literalmente, siendo la diferencia más notable entre ellos la adaptación que Macpherson realiza de *Tewksbury*:

FÁL. Su talento es tan espeso, como **la mostaza de Tucsburia** (Macpherson, 1897:312).

FÁLSTAFF.— Su talento es tan espeso como **la mostaza de Tewkesbury** [...] (Astrana, 1961:479).

FALSTAFF. [...] tiene un ingenio tan espeso como **la mostaza de Tewksbury** (Valverde, 1973:1288).

La adaptación fonológica y ortográfica del nombre de una ciudad inglesa al español es constante en las traducciones de Macpherson, en las que podemos encontrar *Várvic* por *Warwick*, *Vestmorlandia* por *Westmoreland* y *Norzumbria* por *Northumberland*.

En su estudio *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*, Javier Franco Aixelá denomina esta técnica de traducción “adaptación ortográfica”, y la define como:

[...] la realización de leves cambios en la grafía original sin que éstos lleguen a afectar al rango cultural del segmento original, que se sigue considerando foráneo formalmente (Franco Aixelá, 2000:84-85).

Consideramos que ésta y otras adaptaciones obedecen al esfuerzo consciente de Macpherson por acomodar el texto shakespeariano a la lengua y cultura españolas, algo que ya habíamos tenido ocasión de constatar en nuestro análisis de *1HIV* con las soluciones que da a *pint*, *yard* o *denier*¹¹⁹. La diferencia entre esos casos y el que nos ocupa radica en que la adaptación que Macpherson hacía de esos elementos en *1HIV* era total, pues los sustituía por elementos de la cultura española como *media azumbre*, *vara* y *ochavo*, y en el ejemplo de *Tewskbury* la adaptación es sólo ortográfica, ya que, aun habiendo introducido cambios en la grafía del original, los lectores pueden percibir que *Tucsburia* es un elemento perteneciente al universo cultural isabelino.

Tanto si son de un tipo como de otro, creemos que las adaptaciones se deben a la dificultad que Macpherson percibía en su público lector para comprender elementos de una cultura ajena a la española, ya fueran medidas y monedas que nunca había sido empleadas en España, o términos tan distintos formalmente a la fonología y ortografía castellana como los antes mencionados *Warwick*, *Northumberland* o *Tewkesbury*. Habiendo asumido tal limitación en sus lectores, o tal vez creándola, el traductor decimonónico emplea de manera sistemática la técnica de la adaptación cultural a lo largo de todas sus traducciones

¹¹⁹ Véanse apartados 6, 13 y 15, páginas 159-165; 187-190 y 193-195 respectivamente.

shakespearianas. Si bien es cierto que este criterio asimilador no se cumple en la totalidad de los casos que analizaremos, su uso por parte de Macpherson constituye una característica esencial de su obra.

La aparición de *Tewkesbury* sin modificación alguna en las versiones de Astrana y Valverde muestra que estos traductores tenían objetivos distintos de los de Macpherson, así como una percepción distinta de su público receptor. En nuestra opinión, el hecho de que estos traductores no adaptaran un nombre como *Teweksbury* a la ortografía española revela que el objetivo de asimilación cultural estaba más equilibrado con la intención de presentar una traducción con la mayor fidelidad posible al original. Asimismo, la aparición de *Tewkesbury* sugiere que los traductores tenían en mente a unos lectores con un mayor conocimiento de la lengua inglesa, para quienes tal término no sería imposible de pronunciar o leer.

Dejando a un lado estas consideraciones, haremos notar que, ya aparezca *Tucsburia* o *Tewksbury* en las traducciones, estas soluciones no tendrán mucho significado para los lectores españoles quienes, al ignorar el renombre de la ciudad por su famoso condimento, podrán preguntarse por qué Falstaff se refiere a la mostaza de ese sitio y no a la de ningún otro. Como en otros casos en los que los traductores mantienen el referente cultural en su traducción, su aparición, si bien aporta verosimilitud al texto traducido, no aporta mayor información cultural a los lectores. En este caso, habría sido deseable que los traductores insertaran una nota a pie de página para transmitir la información cultural.

29. *Flap-dragons*

Tras haber escuchado a Falstaff menospreciar el ingenio de Poins, Doll pregunta sorprendida qué es lo que hace de éste el compañero favorito del príncipe. Falstaff contesta a esto enumerando las peculiares cualidades de Poins, entre las que se cuentan:

[...] and [he] drinks off candles' ends for **flap-dragons** [...] (*2HIV*, 2.4.243-244).

El *OED* define *flap-dragon* como “A play in which they catch raisins out of burning brandy and, extinguishing them by closing the mouth, eat them”¹²⁰. Aunque las pasas solían ser los más comunes *flap-dragons*, Dyce apuntaba que los cabos de vela también podían emplearse con tal fin:

In former days gallants used to vie with each other in drinking off flap-dragons to the health of their mistresses,— which flap-dragons were generally raisins, and sometimes even candles' ends, swimming in brandy or other strong liquors, whence, on fire, they were snatched by the mouth and swallowed¹²¹.

Este juego pone a prueba la destreza de los bebedores, que tenían que tragarse la pasa o el cabo de vela ardiendo sin lastimarse los labios. Del comentario de Falstaff se desprende que Poins es un hábil jugador de *flap-dragons*, lo que, unido con su afición a jugar a las *quoits* (*2HIV*, 2.4.243), nos sugiere la idea de un joven ocioso y despreocupado que pasa su tiempo divirtiéndose en las tabernas. Es precisamente ese talante juerguista lo que hace de Poins un compañero tan querido por Hal, pues, según Falstaff: “[...]”

¹²⁰ *OED*, flap-dragon 1 a.

¹²¹ Dyce, citado en H. H. Furness (ed) *A New Variorum Edition of Shakespeare. The Winter's Tale*. (1898:149).

the Prince himself is such another—the weight of a hair will turn the scales between them avoirdupois” (2*HIV*, 2.4.250-252).

En su traducción, Macpherson recrea la imagen de los cabos de vela flotando en licor de la siguiente manera:

FÁL. [...] y se traga cabos de vela como si fueran **guindas en aguardiente** [...] (Macpherson, 1897:312).

Como podemos observar, Macpherson establece un paralelismo entre las pasas flotando en licor y las *guindas en aguardiente*, un refinado postre que en España se sirve en ocasiones especiales. Si bien es cierto que la consumición de esta golosina no supone la participación en ningún juego de taberna, ni implica que las guindas tuvieran que ser tragadas prendiendo el aguardiente y atrapándolas con la boca, consideramos acertada la solución de Macpherson por transmitir la idea de un Poins ocioso y pudiente que se complace en engullir delicados manjares como si de algo insignificante se tratase.

La traducción de Astrana pone de manifiesto que el traductor desconocía el significado de *flap-dragons*, ya que lo entrecomilla y lo deja sin traducir:

FALSTAFF.— [...] y se traga los cabos de vela encendidos como si fueran “**flapdrogonas**” [sic] (Astrana, 1961:479).

Flapdrogonas es posiblemente una errata por *flapdragones*, término que aparece en el original. Quizás lo más destacable de esta traducción no sea el patente desconocimiento de este juego isabelino por parte de Astrana, sino su obstinada transcripción del término inglés a sabiendas de que éste carece de significado en español y que convierte en un absurdo el comentario de Falstaff.

Valverde emplea dos técnicas para traducir el comentario de Falstaff:

FALSTAFF. [...] y se bebe los cabos de vela encendidos en aguardiente [...]

Nota: “Snap-dragon, juego basado en coger con los dedos uvas en licor inflamado, o cabos de vela también inflamados, flotando” (Valverde, 1973:1288).

Como podemos observar, el traductor no alude directamente al elemento original, sino que inserta una glosa intratextual en el curso del diálogo en la que sugiere dos componentes del juego: que los cabos estaban *encendidos* y que flotaban en *aguardiente*. Seguidamente, incluye una nota a pie de página en la que ofrece su particular visión sobre la dinámica de este juego isabelino.

A nuestro juicio, la nota de Valverde es criticable por cuanto la información que aporta sobre los *flap-dragons* es errónea y contradice las palabras de Falstaff. Tal y como acabamos de exponer, los *flap-dragons* eran pasas o cabos de vela, pero no uvas, y éstos no se cogían con los dedos, sino que se tragaban y apagaban con la boca. La contradicción entre lo expuesto en el diálogo escénico y la nota a pie de página nos hace dudar que los lectores vayan a obtener una idea clara de esta típica diversión isabelina. La nota del traductor nos parece superflua por confusa, y lo único acertado de ella es el término *snap-dragon*, que se emplea para aludir al mismo juego que antes definimos como *flap-dragon*¹²².

¹²² Véase *OED*, snapdragon 4.

30. *Stewed prunes*

La llegada de Pistol a la taberna de Eastcheap en la escena cuarta del acto segundo no es bienvenida por Mistress Quickly, que no quiere a bravucones en su casa, ni por Doll Tearsheet, que siente un profundo desprecio por el alférez. El odio de la prostituta hacia Pistol se pone de manifiesto en el sañudo ataque verbal que le dirige, en el que abundan amenazas e insultos de todo tipo. De entre éstos, destacamos el siguiente:

Hang him, rogue, he lives upon mouldy **stewed prunes** and dried cakes (2HIV, 2.4.142-143).

Este comentario acerca de la dieta de Pistol corrobora la imagen de viejo sucio y andrajoso que transmiten los anteriores insultos de Doll: “[You] lack-linen mate” (2HIV, 2.4.120), “Away, you mouldy rogue, away!” (2HIV, 2.4.121), o “I’ll thrust my knife in your mouldy chaps an you play the saucy cuttle with me” (2HIV, 2.4.125-126). Tras haber presentado a Pistol de esta manera, no resulta sorprendente que la prostituta lo acuse de vivir de sobras reseca y mohosas, es decir, de *mouldy stewed prunes and dried cakes*.

No obstante, creemos que la alusión de Doll encierra una mordaz insinuación acerca del lugar de donde Pistol obtiene su sustento. Esta doble interpretación viene propiciada por las connotaciones de *stew* que, como Gāmini Salgādo indica en *The Elizabethan Underworld*, era un término empleado para denominar los burdeles (Salgādo 1995:216). La asociación de *stew* con los prostíbulos se debe a una de las acepciones de esta voz, que significa: “A heated room used for hot air or vapour baths: hence, a

hot bath¹²³". Según el *OED*, *stew* adquirió el significado de burdel: "on account of the frequent use of the public hot-air bath-houses for immoral purposes".

En nuestra opinión, la asociación de *stew* con burdel en la alusión de Doll no nos parece forzada, ya que la propia Doll es una prostituta y antes ha aludido al mal trato que recibió una de sus compañeras a manos de Pistol (*2HIV*, 2.4.140-141). Si además tenemos en cuenta que los escritores de la época solían relacionar las *stewed prunes* con los burdeles, tal vez porque, como N.W. Bawcutt sugiere, éstas se ofrecían a los clientes como aperitivo (Bawcutt, 1991:144), el comentario de Doll da a entender que Pistol es un habitual de los prostíbulos, y que vive de lo que obtiene en ellos.

Macpherson y Astrana traducen el insulto de Doll literalmente:

*DOR. Que ahorquen a ese pillo que vive de **ciruelas pasas mohosas** y de galleta atrasada (Macpherson, 1897:308).*

*DOLL.— ¡Que ahorquen al bribón! Vive de **ciruelas cocidas**, llenas de moho, y de pastelillos secos (Astrana, 1961:477).*

A nuestro juicio, estas soluciones ponen de manifiesto que, conocieran o no la insinuación a los burdeles, los traductores decidieron dar prioridad a la idea de que Pistol se alimenta de sobras insípidas y echadas a perder. Esta idea es consistente con la descripción que Doll realiza del alférez, y resulta coherente en el contexto de insultos y amenazas que le dedica a lo largo de toda esta escena. Sólo podremos determinar el grado de conocimiento que los traductores tenían de las connotaciones sexuales de *stewed*

¹²³ *OED*, *stew* 2, 3.

prunes cuando analicemos las soluciones que ambos proponen para este mismo elemento en su traducción de *MM*¹²⁴.

Valverde es el único traductor que es consciente de la referencia en el comentario de Doll y que decide reflejarla en su traducción:

*DORA. Que le ahorquen a este bribón; vive de **ciruelas cocidas** mohosas y de pasteles secos.*

Nota: “Las ciruelas cocidas eran símbolo de las prostitutas” (Valverde, 1973:1285).

La solución que Valverde ofrece del insulto de la prostituta no difiere mucho de las soluciones de Macpherson y Astrana y transmite, al igual que éstas, la idea de un mugriento Pistol que malvive de comida pasada. A nuestro juicio, la nota a pie de página es lo más llamativo de esta traducción, puesto que en ella Valverde establece una relación entre las ciruelas cocidas y las prostitutas. Aunque esta asociación nos parece un tanto difusa, creemos que con ella los lectores podrán deducir que Pistol probablemente obtuviera su sustento de los ingresos de las prostitutas que frecuentaba. En nuestra opinión, aunque la explicación de Valverde no es la más exacta que podría ofrecerse, su inclusión en la traducción nos parece acertada, ya que refleja el doble sentido de las palabras de Doll y permite a los lectores formarse una idea más precisa de la sórdida vida del alférez.

¹²⁴ Véase apartado 44, páginas 289-293.

5.2. Medidas

31. *A quart, a pottle-pot*

Tras haber cenado con Falstaff y Bardolph durante el acto quinto, el juez Shallow insiste en que éstos vean su huerto, en donde les propone beber y tomar algunas frutas como postre. Los invitados aceptan y comienzan a tomar vino. Ebrio debido a éste, el juez Silence pasa la velada cantando versos y estrofas populares. Ante la camaradería que empieza a surgir entre Bardolph y Davy, el criado del juez, éste exclama:

By the mass, you'll crack **a quart** together, ha, will you not, Master Bardolph? (*2HIV*, 5.3.61-62).

A lo que Bardolph replica:

Yea, sir, in **a pottle-pot** (*2HIV*, 5.3.63).

Las tablas sobre medidas de capacidad que extractamos de la obra de John Perkins en nuestro análisis de *1HIV* nos serán de nuevo útiles para determinar las cantidades a que se refieren el juez Shallow y Bardolph:

Cubic inches					
35 ¼	=	1 Pint			
70 ½	=	2 Pint	=	1 Quart	
282	=	8 Pint	=	4 Quart	= 1 Gallon

Tabla 11. Ale and Beer Measure (Perkins, 1817:33)

4 Gills	=	1 Pint
		2 Pints = 1 Quart
		2 Quarts = 1 Pottle
		4 Quarts = 1 Gallon

Tabla 12. Wine Measure (Perkins 1817:35)

El *quart* equivale, pues, a dos pintas, es decir, a 1,156 litros aproximadamente. Como el *pottle* contiene 2 *quarts*, éste equivaldría a casi dos litros y medio. Bardolph dobla la cantidad sugerida por el juez, insinuando que estaría dispuesto a beber con Davy lo propuesto por Shallow e incluso el doble.

Macpherson traduce *quart* y *pottle* mediante un mismo equivalente cultural:

SOM. ¡Vive Dios! Beberéis ambos **un cuartillo**. ¡Ah! ¿No es eso, señor Bardolfo?
 BAR. Sí, señor, en **un jarro de dos cuartillos** (Macpherson, 1897:382).

Como ya comentamos en nuestro análisis de *1HIV*, el *cuartillo* es una medida de capacidad que contiene 504 mililitros, por lo que, al equivaler un *quart* a más de un litro, no creemos que sea un equivalente apropiado para traducirlo. Aunque *dos cuartillos* doblan la propuesta del juez Shallow en la traducción de Macpherson, éstos suponen la mitad del *pottle-pot* que aparece en el original. El traductor ha rebajado las medidas inglesas a la mitad, lo que no sólo merma la caracterización del que aparece como bebedor empedernido a lo largo de *Henry IV*, Bardolph, sino que además suaviza notablemente una escena en la que todos los personajes se dan a beber alegremente. La solución de Macpherson no nos parece acertada, además, porque de ella no se desprende la

intención de Bardolph de beber el doble de lo sugerido por el juez, sino de ingerir lo propuesto por él —un cuartillo— en un jarro que contiene dos cuartillos.

Astrana traduce el diálogo como sigue:

SHALLOW.— ¡Por la misa!, echaríais juntos **un cuartillo**, ¿eh?

BARDOLF.— Sí, señor, y **un jarro de media azumbre** (Astrana, 1961:507).

La solución de Astrana nos llama la atención porque, contrariamente a su tendencia de emplear préstamos naturalizados para traducir al español medidas y monedas inglesas, el traductor hace uso de dos equivalentes culturales en esta traducción. A nuestro juicio, es posible que, al igual que sucedía con la solución que propuso para *ell* en *1HIV*¹²⁵, Astrana se viera obligado a adaptar las medidas inglesas al no existir préstamos españoles formados a partir de *quart* y *pottle*. Sea como fuere, su elección de equivalentes no es más apropiada que la de Macpherson, puesto que *cuartillo* y *media azumbre* implican, al igual que en la traducción de aquel, una reducción a la mitad de las cantidades aludidas en el original. Esto se debe a que, como ya hemos mencionado, un *cuartillo* contiene la mitad de un *quart*, y el *jarro de media azumbre*, al equivaler a un litro, supone la mitad de un *pottle-pot*.

Pensamos que lo único acertado de la traducción de Astrana es que ésta refleja la disposición de Bardolph a beber el doble de lo sugerido por el juez Shallow. Esta insinuación se desprende de la inclusión de la conjunción *y* por parte del traductor en la respuesta

¹²⁵ Véase apartado 12, páginas 181-187.

de Bardolph, que hace entrever su intención de beber tanto el cuartillo como la media azumbre.

La solución de Valverde nos resulta sorprendente, ya que éste no incluye medida alguna en su traducción:

*BOBO. Por la Misa, **empinaréis el codo** juntos, ¿eh? ¿no es verdad, maese Bardolfo?*

*BARDOLFO. Sí, señor, en **un pote así de alto** (Valverde, 1973:1335).*

El traductor parece haber deducido el sentido de las palabras de Shallow y las ha parafraseado utilizando un registro bajo que, si bien no es muy coherente con el modo de expresarse del juez, resulta muy adecuado en el contexto en que se inserta la conversación. Pese a que la solución de Valverde excluye las medidas del original, la consideramos válida por cuanto transmite la intención de Bardolph de beber con Davy abundantemente y no supone un obstáculo para la comprensión del diálogo.

32. *Yards*

En la escena segunda del acto primero, Falstaff prorrumpe en insultos contra su sastre al saber que éste no le tiene cortado el raso para sus nuevas ropas por no fiarse de su garantía:

*I looked a should have sent me two and twenty **yards** of satin, as I am a true knight, and he sends me 'security'! [...] (2HIV, 1.2.41-43).*

La medida de longitud *yard* ya apareció en nuestro análisis de 1HIV, pero volvemos a incluirla aquí con el fin de constatar si los traductores mantienen las mismas soluciones a lo largo de sus traducciones.

Macpherson traduce *yard* como *vara*, el equivalente cultural que empleó en *1HIV*:

*FÁL. Confiaba yo, como caballero que soy, en que me enviaría veinte y dos **varas** de raso, y me sale con fianza* (Macpherson, 1897:277).

Por lo tanto, el traductor se muestra coherente con su anterior solución y con su criterio adaptador, que facilita la comprensión de los lectores al emplear una medida de longitud que sin duda les será conocida.

Por su parte, Astrana y Valverde proponen idéntica solución para *yard* en *2HIV*:

*FALSTAFF.— Contaba yo con que me enviarían veintidós **yardas** de raso, como soy un verdadero caballero, y él me envía “seguridad”* (Astrana, 1961:462).

*FALSTAFF. Esperaba que me mandara veintidós **yardas** de raso, como que soy legítimo caballero, y me manda “fianza”* (Valverde, 1973:1259).

Este préstamo naturalizado ya fue empleado por Astrana para traducir *yard* en *1HIV*, por lo que el traductor se mantiene coherente con su anterior solución. En nuestra opinión, aunque *yardas* aporta verosimilitud a la traducción, su empleo podría resultar ambiguo para los lectores, que podrían no saber exactamente a qué cantidad de tela se refiere Falstaff en su comentario.

Valverde no se muestra sistemático al traducir esta medida inglesa al español, ya que, si en *1HIV* hacía uso de un equivalente cultural y vertía *yard* como *vara*, en *2HIV* emplea un préstamo naturalizado y traduce *yard* como *yarda*. Con este ejemplo corroboramos nuestra opinión de que Valverde no tenía establecido un criterio único para traducir las medidas originales, y que

empleaba préstamos naturalizados y equivalentes culturales atendiendo al contexto en el que aparecieran.

5.3. Monedas

33. *Groats, pence*

Tras su encuentro con el Lord Chief Justice en la escena segunda del acto primero, Falstaff pregunta a su paje cuánto dinero le queda en la bolsa, y éste le contesta:

Seven groats and two pence (2HIV, 1.2.229).

El *groat* era una moneda de plata que fue introducida por Enrique VII, y que continuó en circulación hasta el reinado de Isabel I (Jewitt 1886:43-48). Para determinar el valor de esta moneda, recurriremos a las tablas de Jeffrey L. Singman que ya utilizamos en *1HIV*:

DENOMINATION	VALUE	PURCHASE VALUE	EQUIVALENT
Farthing (q.)	¼ of a penny		\$.50
Three-farthings	¾ d.		\$1.50
Three-halfpenny	1 ½ d.	1 lb. of cheese	\$3
Threepenny	3 d.	1 lb. of butter	\$6
Groat	4 d.	1 day's food	\$8
Mark (marc.)	13 s. 4 d. (2/3 of 1 li.)		\$350
Pound (li.)	20 s.	1 carthorse	\$500

Tabla 13. Moneys of Account (Singman, 1995:32)

Como un *groat* valía cuatro peniques, siete *groats* equivaldrían a veinticuatro peniques o, lo que es lo mismo, a dos chelines.

En lo referente a *pence*, éste es, según el *OED*: “[the] collective plural of penny¹²⁶”, por lo que a los siete *groats* que Falstaff tiene en la bolsa, habría que añadirle dos peniques más. *Penny* es una moneda que incluimos en nuestro análisis de *1HIV* y que, al aparecer de nuevo en *2HIV*, nos ofrece la posibilidad de comprobar si los traductores emplean el mismo criterio al traducirla.

Macpherson traduce la contestación del paje como sigue:

PAJE. Siete chelines y dos peniques (Macpherson 1897:282).

Recordemos que en su traducción de *1HIV*, Macpherson empleaba equivalentes culturales para traducir las alusiones a monedas, algo que hará posteriormente en sus versiones de *MM* y *WT*¹²⁷. Por esto nos resulta tan sorprendente la aparición de préstamos naturalizados en *2HIV*, una solución que contradice el criterio adaptador que predomina en las traducciones de Macpherson y que les confiere una seña de identidad inconfundible. En nuestra opinión, el empleo de esta técnica de traducción pone de manifiesto las contradicciones de un traductor humano y falible y la imposibilidad de aplicar un criterio traductológico de manera constante a lo largo de la más de veinte traducciones shakespearianas realizadas.

Volviendo a la alusión que nos ocupa, los *siete chelines* de Macpherson no se corresponden con los dos a que realmente

¹²⁶ *OED* pence, a.

¹²⁷ Véanse apartados 14, 15 y 16 (páginas 190-197); 49 y 50 (páginas 311-334) y 64 y 65 (páginas 381-387).

equivalen *seven groats*, por lo que podría pensarse que el traductor ha cometido un error de cómputo. A nuestro juicio, Macpherson se ha limitado a mantener la cantidad aludida por el paje, *siete*, y, en vez de encontrar un equivalente español para *groats*, lo ha sustituido por un préstamo naturalizado de una moneda inglesa, el *chelín*, que aparece varias veces en *2HIV* y cuyo valor es superior a la unidad que el paje menciona a continuación, el *penique*. Contrariamente a su criterio adaptador y a la solución que de *penny* propuso en *1HIV*, *maravedí*, Macpherson traduce *pence* como *peniques*, lo que cuadra con la anterior alusión a chelines y se ajusta a las palabras del paje.

Las razones que llevaron a Macpherson a traducir todas las monedas de *2HIV* mediante préstamos naturalizados nos son desconocidas, pero lo cierto es que la aparición de éstos no implican que el traductor hubiera abandonado su criterio adaptador, que emplea para traducir las medidas *yard*, *quart* y *pottle-pot* en la propia *2HIV*¹²⁸. La falta de sistematicidad de Macpherson, sin llegar a ser tan acusada como la de Valverde, resulta, al igual que en el caso de éste, difícilmente explicable y, como hemos sugerido anteriormente, la consideramos achacable a los errores de un traductor falible antes que a su falta de criterio para la traducción de monedas.

Astrana traduce la contestación del paje de la siguiente manera:

PAJE.— *Siete groats* y *dos peniques* (Astrana, 1961:465).

¹²⁸ Véanse apartados 31 y 32, páginas 245-250.

Esta solución nos hace pensar que, al igual que en el caso de *flap-dragons*¹²⁹, Astrana desconoce el significado de *groats* y, sin ni siquiera interpretarlo, lo incluye en su traducción literalmente. Con respecto a *peniques*, éste es el mismo préstamo que el traductor utilizó para traducir *penny* en *1HIV*, por lo que su solución en *2HIV* es coherente con su anterior decisión. En nuestra opinión, aunque los lectores españoles puedan deducir por el contexto que *groats* era algún tipo de moneda, ignorarán cuánto dinero le queda en la bolsa a Falstaff, por lo que la respuesta del paje les resultará poco comprensible.

Valverde vuelve a demostrar que carece de un criterio estable para la traducción de medidas y monedas, ya que traduce las dos que aparecen en el original mediante dos técnicas distintas:

PAJE. Seis cuartos y dos peniques (Valverde, 1973:1265).

La aparición de una moneda española junto con otra inglesa en el comentario del paje no puede sino resultar inverosímil a los lectores españoles, que podrán achacar la falta de veracidad en esta contestación a un error del traductor. En nuestra opinión, lo único acertado de la traducción de Valverde es que éste se muestra coherente con su anterior solución de *penny*, y traduce *pence* de la misma manera, es decir, mediante el préstamo naturalizado *peniques*.

34. Quoits, a shove-groat shilling

La llegada de Pistol a la taberna de Eastcheap en la escena cuarta del acto segundo crea un gran malestar a todos los que en

¹²⁹ Véase apartado 29, páginas 239-241.

ella se encuentran, y en especial a Mistress Quickly y a Doll Tearsheet. Falstaff, Bardolph y la posadera le piden varias veces al alférez que se vaya, pero éste se niega, y la tensión va creciendo hasta que Doll pide a gritos que alguien lo tire por las escaleras. En ese momento, Falstaff le ordena a Bardolph lo siguiente:

Quoit him down, Bardolph, like a **shove-groat shilling** (2*HIV*, 2.4.189-90).

Falstaff alude con estas palabras a dos conocidos juegos isabelinos, los *quoits* y el *shove-groat*, en los que se empleaba el *shilling* como moneda arrojadiza. En nuestra opinión, los lectores necesitan conocer la dinámica de ambos juegos para poder apreciar en su totalidad el comentario de Falstaff, por lo que analizaremos ambas alusiones conjuntamente.

Los *quoits* eran un popular pasatiempo isabelino que Jeffrey L. Singman describe como sigue en *Daily Life in Elizabethan England*:

A slighter more dangerous form of [bowls] was quoits, in which a stake or spike was driven into the ground and players tossed stones or heavy metal disks at it. The game seems to have been played with vigour rather than finesse, and serious injury was known to result. The modern game of horseshoes is a variant of this game (Singman, 1995:157).

La alusión a este violento juego nos parece acertada por cuanto es coherente con el tenso ambiente que se vive en la taberna, y constituye un preludio a la riña en la que posteriormente se verán envueltos Falstaff y Bardolph. Consideramos que la orden de Falstaff resulta tan agresiva como cómica, ya que con ella sugiere que Bardolph asuma el papel de lanzador y Pistol el de *quoit* que va a ser arrojado fuera de la taberna.

Los elementos de violencia y comicidad también están presentes en la segunda orden de Falstaff, con la que indica a Bardolph que trate a Pistol como si de un *shove-groat shilling* se tratase. Según René Weis, el juego del *shove-groat* consistía en lo siguiente:

[...] a coin was driven down (by a blow of the hand) a polished board into compartments at the end of it; the modern equivalent is shove-half penny (ha'penny) and is played mostly in pubs (Weis, 1997:180).

Así, pues, Falstaff ordena a Bardolph que saque a Pistol de la taberna a golpes, como si estuviera jugando al *shove-groat* y el alférez no fuera más que la pequeña moneda que se arrastra por todo el tablero. Bardolph se convertiría en el ganador de este peculiar juego de conseguir echar a Pistol a la calle.

Los traductores seleccionados traducen las órdenes de Falstaff de diferente manera. Macpherson neutraliza las alusiones a ambos juegos:

FÁL. Tú, tumbalo, Bardolfo, como si fuera una tejoleta (Macpherson, 1897:310).

Creemos que las soluciones de Macpherson suponen una reducción notable de información cultural, que no permiten a los lectores conocer los dos populares juegos isabelinos presentes en el original. A pesar de esto, las soluciones de Macpherson sí transmiten las connotaciones de violencia y desprecio que Falstaff siente hacia Pistol. Así, *tumbalo* pone de manifiesto la agresividad con que el Falstaff ordena a Bardolph que trate al alférez, y *tejoleta*, un “Pedazo de teja o de barro cocido¹³⁰” según el *DRAE*, revela lo

¹³⁰ *DRAE*, tejoleta 1.

insignificante que Falstaff le considera. De esta forma, la traducción de Macpherson es coherente con la tensa situación de la taberna, por lo que no la juzgamos del todo desacertada.

Las traducciones de Astrana y Valverde son sorprendentemente similares, porque ambos emplean el mismo verbo al traducir *quoit*, proponen el mismo equivalente para el juego del *shove-groat* y utilizan el mismo préstamo para *shilling*:

FALSTAFF.— ¡Échale abajo, Bardolf, como si tirases un chelín de jugar al tejo! (Astrana, 1961:478).

FALSTAFF. Échale abajo, Bardolfo, como un chelín jugando al tejo (Valverde, 1973:1286).

Al igual que Macpherson, estos dos traductores deciden neutralizar la alusión al primero de los juegos mencionados por Falstaff, y traducen *Quoit him down* de manera que la orden resulte congruente con las intenciones de Falstaff de expulsar a Pistol de la taberna. Pese a que la referencia al juego de las *quoits* no aparece así en las versiones españolas, la solución de los traductores nos parece apropiada aunque sólo sea por cuanto transmite la violencia implícita en la alusión original.

Astrana y Valverde hacen uso del mismo equivalente cultural para traducir *shove-groat*, al que se refieren como el *juego del tejo* en sus traducciones. Las similitudes entre ambos pasatiempos hacen que la solución resulte aceptable, si bien haremos notar que la mención de un juego tan típicamente español como el tejo en una obra shakespeariana puede resultar un tanto extraña a los lectores, sobre todo cuando en éste se emplea la moneda inglesa *chelín*. La incongruencia de unos personajes ingleses que aluden a un juego español en el que se emplea una moneda inglesa es manifiesta, y

no pasará inadvertida a los lectores, que podrían culpar a los traductores de haber producido un texto confuso y ambiguo.

A pesar de los inconvenientes de estas traducciones, destacaremos que Astrana y Valverde se mantienen coherentes con sus anteriores soluciones a *shilling*, que traducen en *2HIV* empleando el mismo préstamo naturalizado que en *1HIV*, *chelín*.

35. *Sixpence*

Durante la escena segunda del acto segundo, Hal y Poins se encuentran con Bardolph y el paje de Falstaff, un muchacho que entró a su servicio gracias al príncipe. Las insinuaciones del paje sobre la continua embriaguez de Bardolph le granjean el desprecio de éste, que lo llama “whoreson upright rabbit” (*2HIV*, 2.2.81). El muchacho se defiende a su vez llamando a Bardolph “Althea’s dream” (*2HIV*, 2.2.82), un creativo insulto cuya errónea interpretación divierte a Hal y Poins. Tras haber escuchado el significado del peculiar insulto, Poins se acerca al paje diciendo:

O, that this blossom could be kept from cankers! Well, there is **sixpence** to preserve thee (*2HIV*, 2.2.88-89).

En la primera parte de su comentario, Poins establece una comparación entre el paje y un *blossom* [flor] que podría ser atacada por los *cankers* [gusanos]. Esta es una imagen muy frecuente en la poesía isabelina, y para proteger la juventud y salud del muchacho, Poins le ofrece un *sixpence*. La protección que esta moneda conferiría al paje no proviene de la pieza en sí porque, como comentaremos más adelante, el *sixpence* tenía muy poco

valor en la época isabelina¹³¹. Poins se refiere mas bien a “la cruz estampada en una cara de la moneda” que, como hace notar Pujante, lo preservaría mejor que la propia moneda (Pujante, 2000:213). El comentario de Poins necesita, pues, de una explicación para ser comprendido, ya que esta moneda y su particular acuñación no son conocidos en la cultura española. De no producirse ésta, las palabras de Poins resultarían incomprensibles a los lectores españoles, que hasta podrían encontrar ridículo que la moneda ayudara al muchacho a repeler a los gusanos.

Este sentido de absurdo es precisamente lo que transmiten las traducciones seleccionadas, pues carecen de glosas intratextuales o notas a pie de página que aclaren la relación entre el *sixpence* y la supuesta protección de la que gozaría el paje al tenerlo:

POINS. ¡Ojalá tan bella flor evite las orugas! ¡Toma, ahí tienes seis peniques para defenderte! (Macpherson, 1897:298).

POINS.— ¡Oh, si este buen capullo pudiera ser preservado de los gusanos! Toma, ahí tienes seis peniques para preservarte de ellos (Astrana, 1961:472).

POINS. Ah, que este excelente capullito se conserve libre de gusanos. Bueno, aquí tienes seis peniques para conservarte (Valverde, 1973:1277).

Estas traducciones tan literales ponen de manifiesto que los traductores ignoraban que el *sixpence* lleva impresa una cruz y que ésta sería la que preservaría al paje. Incapaces de dar sentido a esta alusión, y tal vez reacios a arriesgarse con un equivalente, Macpherson, Astrana y Valverde optan por traducir la referencia de

¹³¹ Véase apartado 37, páginas 262-265.

manera literal, con lo que transmiten su propio desconocimiento al público lector y no facilitan su comprensión cultural ni semántica de este pasaje.

En lo que se refiere a las soluciones de *sixpence*, los tres traductores lo traducen mediante un préstamo naturalizado, *seis peniques*. Esta solución resulta coherente con las anteriores de Astrana y Valverde, que traducen *penny* y *pence* por *penique* tanto en *1HIV* como en *2HIV*. La traducción de Macpherson contradice, una vez más, el criterio adaptador que muestra este traductor en *1HIV* y que aparecerán en *MM* y *WT*. Sin embargo, esta solución resulta extrañamente coherente con su decisión de traducir todas las monedas de *2HIV* mediante préstamos naturalizados.

36. *Tester*

Durante la escena segunda del acto tercero, Falstaff comienza el reclutamiento de jóvenes que se unirán al ejército del rey en la guerra contra los rebeldes liderados por el conde de Northumberland y el arzobispo de York. Algunos de estos soldados escapan del reclutamiento ofreciéndole dinero a Falstaff, que escoge a los más viejos y flojos. Entre éstos se encuentra Wart, al que Falstaff hace desfilar ante el juez Shallow para demostrarle que el soldado de su elección se encuentra en óptimas condiciones para la guerra a pesar de su aspecto. Concluida la exhibición de Wart con el mosquete, Falstaff le ofrece una moneda:

Hold, there's a **tester** for thee (*2HIV*, 3.2.265-266).

Según el *OED*, *tester* es: "A name for the teston of Henry VIII, esp. as debased and depreciated; subsequently a colloquial or slang

term for a sixpence.¹³² Así, la moneda que Falstaff ofrece a Wart era una de las de menor valor de la época, lo que resulta irónico tras la actuación que le obliga a realizar ante los jueces y demás soldados. No obstante, el proceder de Falstaff era previsible, puesto que éste se queja de no tener dinero (2HIV, 1.2.230-231) e intenta pedir prestado al Lord Chief Justice sin éxito (2HIV, 1.2.217-218), logrando conseguir finalmente del juez Shallow una cantidad nada despreciable en el acto quinto (2HIV, 5.5.10-11). Pese a haber recibido dinero de los otros soldados, la moneda con que Falstaff obsequia a Wart no tiene valor alguno, y creemos que probablemente se la diera para contentarlo y quedar bien ante el juez.

El ínfimo valor del *tester* no queda reflejado en la traducción de Macpherson, que traduce la alusión como sigue:

FÁL. Ten ahí seis peniques (Macpherson, 1897:332).

Macpherson sabía que *tester* era el término coloquial de la moneda *sixpence*, y decide referirse a ésta mediante su equivalencia en peniques. Independientemente de los problemas que esta solución plantea con respecto a los criterios traductológicos de Macpherson, el mayor inconveniente radica en que *seis peniques* no sugieren la idea de escaso valor, por lo que los lectores españoles podrían creer que Falstaff premia a Wart realmente, cuando en realidad no lo hace.

La traducción de Astrana nos llama la atención, porque el traductor emplea una moneda de origen portugués como equivalente de *tester*.

¹³² OED, tester 3 a.

FALSTAFF.— [...] *toma, aquí tienes un **tostón** para ti.* (Astrana, 1961:487)

Según el *DRAE*, el *tostón* era una “Moneda portuguesa de plata¹³³”, y el término también se empleaba para designar diversas monedas que se usaron en Méjico, Nueva Granada y las Islas Canarias en siglos pasados. La aparición de esta moneda resulta incoherente con el contexto de la obra, por lo que su uso no nos parece correcto. En nuestra opinión, el error de Astrana podría deberse a la similitud ortográfica y fonética de *tostón* con *teston*, nombre por el que también se conocía al *tester* según el *OED*. Sea como fuere, su solución es errónea, y los distintos significados que *tostón* tiene hoy en día no hacen sino suscitar una mayor ambigüedad semántica en su traducción.

Valverde propone la siguiente traducción:

FALSTAFF. [...] *toma, aquí tienes **medio chelín**.*

Nota: El premio de enganche (Valverde, 1973:1302).

Esta solución muestra que el traductor conocía que *tester* era uno de los nombres con que se denominaba a la moneda *sixpence*. Como ésta equivalía a seis peniques y el chelín a doce, la traducción de Valverde, *medio chelín*, se ajusta al valor de la moneda original. Esta traducción nos parece criticable por cuanto la información contenida en la nota a pie de página, *premio de enganche*, no parece guardar relación alguna con la alusión a esta moneda. A nuestro juicio, es posible que Valverde estableciera una relación entre el *medio chelín* y el premio de un supuesto juego que, al no especificarse en la nota, hace que ésta resulte difícilmente comprensible.

¹³³ *DRAE*, tostón 2.

37. *Face-royal, sixpence*

Falstaff aparece en la escena segunda del acto primero acompañado por el paje que el príncipe ha puesto a su servicio, un muchacho cuya baja estatura y delgadez hacen resaltar sus enormes dimensiones. Falstaff cree que el príncipe ha escogido a propósito a este paje para burlarse de él, y amenaza con devolvérselo curtido y maltrecho. Al acordarse de Hal, Falstaff resalta su juventud e inexperiencia aludiendo que aún no le ha salido barba, pero que pese a ello, el príncipe insiste en decir que tiene cara de rey. En palabras de Falstaff:

I will sooner have a beard grow in the palm of my hand than he shall get one off his cheek, and yet he will not stick to say his face is a *face-royal* (*2HIV*, 1.2.19-22).

Ante esta reflexión, Falstaff concluye que, independientemente de la estima en que el príncipe tenga su cara, ésta no vale tanto como él alardea:

He may keep it still at a **face-royal**, for a barber shall never earn **sixpence** out of it [...] (*2HIV*, 1.2.23-25).

Como podemos observar, Falstaff menciona dos veces *face-royal*. En su primer comentario, Falstaff da a entender que Hal tiene su cara por una cara real, es decir a *face-royal*, el adjetivo *royal* modificando el sustantivo *face*. Sin embargo, en su segundo comentario alude al *royal* o *rial*, una moneda de oro de la época que fue acuñada por primera vez durante el reinado de Enrique VII bajo el nombre de *rose-noble* o *rial* (Jewitt, 1886:43). Según René Weis, el *royal* llevaba impresa la efigie del rey por una cara y equivalía a: “ten shillings, or half a pound sterling” (Weis, 1997:132), un valor

muy elevado para la época. La ironía de Falstaff radica en que, al no tener Hal barba, por mucho que valore su cara y la considere a la altura de una de las monedas más valiosa de la época, un barbero nunca sacará provecho de ella, ya que en ésta no crece barba. La alusión a *sixpence* establece un marcado contraste con el *royal*, puesto que, como hemos explicado, aquella era una moneda de escasísimo valor en la época.

Los traductores proponen diversas soluciones a los elementos culturales que aparecen en el comentario de Falstaff.

Macpherson traduce sus palabras de la siguiente manera:

*FÁL. Antes me crecerá a mí vello en la palma de la mano, que a él en la cara; y, sin embargo, asegura que tiene **cara de rey**. [...] Guárdela, pues, **como cara de rey**, porque con ella, jamás ganará barbero alguno **seis peniques** (Macpherson, 1897:276-277).*

La solución a *face-royal* es la misma en ambos casos, lo que da continuidad y coherencia al discurso de Falstaff. En cambio, *Cara de rey* no alude a moneda alguna, lo que no permite establecer la ironía con los *seis peniques* que aparecen mencionados a continuación. A nuestro juicio, la traducción de Macpherson transmite el sentido general del comentario de Falstaff, pero creemos que sus soluciones restan ironía y mordacidad al comentario de Falstaff.

Astrana propone la siguiente solución:

*FALSTAFF.— No tendré yo más barba en la palma de la mano que la que él tenga en sus mejillas; y, no obstante, no titubearé en decir que su cara es **una cara real** [...] Puede guardarlo [sic] eternamente como **una efigie regia**, pues un barbero jamás ganará con ella **seis peniques** [...] (Astrana, 1961:462).*

Las distintas soluciones de Astrana, *una cara real* y *una efigie regia* significan lo mismo, y la distinta formulación probablemente se

debió a que el traductor se mostró reacio a repetir los mismos términos en frases tan cercanas. Es precisamente esa repetición la que da sentido a la ironía de Falstaff, y su eliminación nos hace pensar que Astrana no percibió la relación con los posteriores *sixpence*. Esta sensación la vemos corroborada con la solución del segundo *face-royal* que, al no aludir a moneda alguna, hace que *seis peniques* parezca un tanto distanciada de las anteriores caras reales y efigies regias.

Al igual que sucedía con la traducción de Macpherson, la de Astrana resulta comprensible al público español, si bien sus soluciones conllevan una merma notable de la mordacidad por la que se distingue el comentario de Falstaff en el original. Además, haremos notar que Astrana ha cometido un error en la comprensión de las palabras de Falstaff, pues es el príncipe quien no titubea en decir que su cara es real, y no Falstaff como se da a entender en la traducción. En nuestra opinión, este error hace que la versión de Astrana resulte aún más confusa a los lectores españoles, que podrían tachar de contradictorias las declaraciones del compañero del príncipe.

Valverde es el único de los tres traductores que intenta recrear el doble sentido de *royal* en su traducción:

*FALSTAFF. Antes haré crecer barba en la palma de mi mano que él la tenga en su mejilla, y sin embargo, no se priva de decir que su cara es **una real cara** [...] Esa cara es cara **por un real**, pues jamás ganará **un real** el barbero con ella [...]*

*Nota: Sustituimos un juego de palabras a base de *face-royal*, moneda, como nuestro “real” (Valverde, 1973:1259).*

En nuestra opinión, el traductor logra establecer un satisfactorio juego de palabras entre su primera solución, *una real*

cara, que sugiere el sentido de cara principesca, y su segunda solución, *cara por un real*, que insinúa el escaso valor de ésta mediante la alusión a la moneda española *real*. El sentido despectivo del *sixpence* original queda reflejado acertadamente con *real*, moneda que se emplea tradicionalmente para designar algo de escaso valor. A pesar de que la inclusión de una moneda típicamente española como *real* compromete la verosimilitud cultural de la traducción y muestra la intervención consciente del traductor, consideramos su empleo acertado, ya que la prioridad de este pasaje es la de transmitir la mordacidad e ironía de Falstaff, que, gracias a esta solución, será plenamente apreciada por los lectores. A nuestro juicio, la nota a pie de página nos parece un intento de justificación de Valverde por haber empleado una moneda que sabe fuera de lugar en una obra isabelina, y cuya aparición podría suscitar las críticas de algunos lectores. Al incluir el elemento original sustituido, *face-royal*, Valverde parece querer resguardarse de posibles críticas, al tiempo que da la oportunidad de juzgar su solución a aquellos lectores que conozcan el inglés. En nuestra opinión, la preocupación de Valverde por justificar sus decisiones revela tanto su exigencia consigo mismo como la que supone a un público lector preocupado por el resultado final de la traducción.

5.4. Lugares

38. *The Fleet*

Tras haber rechazado públicamente la compañía de Falstaff y sus antiguos compañeros, el ya rey Enrique V los condena a la pena capital si se acercan a menos de diez millas de su persona, y

dispone que les sean concedidos medios para subsistir hasta que vea en ellos voluntad de enmendarse. Siguiendo el mandato del recién coronado rey, el Lord Chief Justice da las siguientes órdenes:

Go carry Sir John Falstaff to **the Fleet**,
Take all his company along with him (2*HIV*, 5.5.89-90).

La prisión a la que el Lord Chief Justice envía a los antiguos corruptores del príncipe Enrique era la que mejor reputación tenía en Inglaterra, y en donde se encarcelaba a nobles y a gentes de alta extracción social. Tal y como expone E.D. Pendry en *Elizabethan Prisons and Prisons Scenes*:

The prisoners of the Fleet were easily moved to complain because many of them were highborn and well-connected, and loath to submit to the ordinary conditions of captivity. There were customary charges at the Fleet for the accommodation of such people as barons, earls, lords spiritual or temporal, knights and doctors, as well as the common run of gentlemen, esquires and yeomen (Pendry, 1974:206-207).

De entre los famosos prisioneros que fueron confinados en esta cárcel, Edward Sugden menciona los siguientes: “[...] the poet Surrey, B[ishop] Hooper, and many of the Marian martyr: Wycherley; William Herbert, Earl of Pembroke; Prynne, and Lilburne” (Sugden, 1925:194-195).

La comodidad y privilegios de que en esta prisión gozaban los presos contrastan notablemente con las ínfimas condiciones de vida que esperaban a otros reos en cárceles como Newgate, cuya sola mención infundía temor a los londinenses (Pendry, 1974:136). A nuestro juicio, la decisión de encarcelar a Falstaff y a los otros compañeros en *The Fleet* se debe a la proximidad que unía a éstos con el príncipe Enrique, y consideramos que de no haber disfrutado

del favor real en días pasados, los antiguos compañeros de aventuras de Hal habrían sido confinados en una prisión de menor rango.

Macpherson traduce la orden del Lord Chief Justice de la siguiente manera:

*JUEZ. A la cárcel llevad a Sir Juan Fálstaf
Y a las personas que con él se encuentran
(Macpherson, 1897:390).*

El traductor sabía que *the Fleet* era una cárcel, y así lo hace constar en su traducción, sin embargo, omitió conscientemente su nombre. Esta omisión podría deberse a que Macpherson juzgó innecesario mencionar el nombre de la prisión cuando lo relevante en este pasaje es el hecho de que Falstaff y sus compañeros van a ser encarcelados. Asimismo, Macpherson pudo omitir el nombre porque consideró que éste carecería de significado para sus lectores, que en su mayoría ignorarían los nombres de las cárceles inglesas y la fama que tenía cada una de ellas. En nuestra opinión, creemos probable que fuera éste último el motivo que llevó a Macpherson a eliminar el nombre de *The Fleet* de su traducción, una decisión que es coherente con las omisiones que el traductor ya realizó en casos similares de *1HIV*¹³⁴.

La solución de Astrana resulta tan sorprendente como confusa, al optar el traductor por traducir el nombre de la prisión:

JUSTICIA.— Vamos, conducid a Sir John a la Flota; llevadle a él y a sus compañeros (Astrana, 1961:510).

¹³⁴ Véanse los apartados 9 y 10, páginas 172-179.

El inconveniente de esta solución radica en que, al desconocer los lectores españoles que el referente de *la Flota* es una famosa prisión londinense, éstos podrían concluir la lectura de *2HIV* sin saber a qué lugar es conducido Falstaff o creyendo que es enrolado en la marina real. La falta de una explicación cultural por parte del traductor supone un verdadero obstáculo para la comprensión de este pasaje, e impide a los lectores apreciar y valorar el final de esta obra.

Valverde traduce esta alusión de la misma manera que Astrana, pero introduciendo una glosa intratextual que despeja las dudas acerca del lugar al que es conducido Falstaff:

JUEZ MAYOR. Id a llevar a sir John Falstaff a la prisión de la Flota, y llevad con él a toda su compañía (Valverde, 1973:1341).

La solución de Valverde nos parece acertada, ya que la breve glosa le permite conservar el nombre propio de la prisión sin que éste genere confusión entre los lectores. No obstante, haremos notar que, pese a la aclaración sobre el significado de *la Flota*, Valverde no incluye ninguna explicación que permita a los lectores inferir la alta condición de los prisioneros que se encerraban en ésta cárcel y la buena reputación que ésta tenía para los isabelinos. Esta falta de información cultural, que es común a las tres traducciones, supone, a nuestro juicio, una sustancial reducción de las connotaciones del original, que podrían haberse transmitido mediante una aclaración en nota a pie de página.

39. *Pie Corner*

Al comienzo de la escena primera del acto segundo, Mistress Quickly da instrucciones a los alguaciles Fang y Snare para que atrapen a Falstaff, a quien ha denunciado por no pagarle lo que le debe. Refiriéndose a las ocupaciones de éste, la posadera dice que:

A comes continually to **Pie Corner** —saving your manhoods— to buy a saddle [...] (2HIV, 2.1.26-27).

Edward Sugden explica en *A Topographical Dictionary to the Works of Shakespeare and His Fellow Dramatists* que: “[Pie Corner] was so called from the cooks’ shops which stood there, at which pigs were dressed during Bartholomew Fair” (Sugden 1925:411). El aire que se respiraba en este lugar estaba, pues, cargado con los malos olores de las numerosas cocinas que en él se encontraban, y, al parecer, es la pestilencia de esta famosa calle londinense lo que hace pedir disculpas a la posadera por aludir a ella. Sugden también señala que: “There were many saddlers’ shops in the neighbourhood of P[ie] C[orner]” (Sugden 1925:411), lo que daría cuenta de las visitas de Falstaff si su intención era la de comprar una silla de montar.

Macpherson traduce las palabras de Mistress Quickly como sigue:

CEL. A menudo viene **el [sic] rincón de las tortas** —con perdón sea dicho— a ver de adquirir una silla de montar [...] (Macpherson, 1897:290).

La pequeña errata de *el* por *a* no supondrá, a nuestro juicio, un impedimento para que los lectores comprendan que Falstaff se

dirige hacia esta calle, que en la versión de Macpherson aparece traducida y españolizada como *el rincón de las tortas*.

Como podemos constatar, el traductor emplea distintos criterios para traducir los nombres de lugares que aparecen en el original. Cuando Macpherson considera que la alusión a un determinado lugar va a carecer de significado para sus lectores, la omite, tal y como hace en los casos de *Newgate*, *The Fleet*, *Manningtree ox* o *Kendal green*¹³⁵. Si por el contrario estima que la alusión es importante para la comprensión del diálogo, bien puede realizar una adaptación ortográfica como en el caso de *Tewkesbury mustard*¹³⁶ o *Turnbull street* (que veremos a continuación), o una adaptación total, como en los casos de *Half-moon*, *Pomgarnet*¹³⁷, *Pie Corner* o el próximo *Inns of Court*. En nuestra opinión, las distintas técnicas que emplea Macpherson para traducir las referencias a lugares revelan su constante preocupación por la comprensión de su público lector, a quien siempre intenta facilitarle la lectura de los dramas de Shakespeare.

Volviendo al *rincón de las tortas*, creemos que la solución de Macpherson resulta ambigua, ya que tanto sugiere que en este lugar se cocían tortas como que se repartían tortas, es decir, se daban golpes y bofetadas. Quizás sea esta segunda interpretación la que da sentido a la disculpa de la posadera, que resultaría incongruente si se entendiese el *rincón de las tortas* como un sitio en el que se cuece este tipo de pasteles. Mistress Quickly se excusaría de aludir a un sitio siniestro en el que se corre el riesgo

¹³⁵ Véanse los apartados 9 (páginas 172-176); 38 (páginas 265-268); 2 (páginas 143-148) y 10 (páginas 176-179).

¹³⁶ Véase el apartado 28 (páginas 235-238).

¹³⁷ Véanse los apartados 7 y 8 (páginas 166-172).

de ser agredido. A nuestro juicio, la solución de Macpherson no resulta acertada, al sugerir interpretaciones que nada tienen que ver con el original e impide que los lectores españoles conozcan los motivos por los que *Pie Corner* era tan famosa en Londres.

Astrana propone la siguiente traducción:

QUICKLY. Viene continuamente a pie-Corner, salvando vuestros respetos, a comprar una silla [...] (Astrana, 1961:468).

La inclusión del nombre inglés de esta calle en la versión de Astrana no es sorprendente, puesto que este traductor suele incluir los nombres de lugares sin modificación o explicación alguna en sus traducciones, como vimos en los casos de *Newgate*, *Manningtree*, *Kendal green*, o *Tewkesbury*¹³⁸. Sin embargo, haremos notar que Astrana traduce en ocasiones algunos nombres, como sucede con las alusiones a *Half-moon*, *Pomgarnet*, *The Fleet*¹³⁹ o la que a continuación comentaremos, *Inns of Court*. En el caso que nos ocupa, Astrana deja sin traducir *Pie Corner*, lo que creemos impide la comprensión de las palabras de Mistress Quickly. Esto se debe a que este lugar no les es conocido a los lectores españoles, que serán incapaces de relacionarlo con una calle londinense famosa por sus malos olores. Las disculpas que pide la posadera resultan difícilmente comprensibles, así como la razón por la que se refiere a este sitio en particular.

Valverde traduce el comentario de Mistress Quickly de la siguiente manera:

¹³⁸ Véanse los apartados 9 (páginas 172-176); 2 (páginas 143-148); 10 (páginas 176-179) y 28 (páginas 235-238).

¹³⁹ Véanse los apartados 7 (páginas 165-170); 8 (páginas 171-172) y 38 (páginas 265-268).

POSADERA. Viene de un momento a otro a **la Esquina de los Fritos** —hablando con respeto— a comprar una silla de montar [...] (Valverde, 1973:1270).

La solución de Valverde pone de manifiesto que este traductor sabía de los malos olores que caracterizaban *Pie Corner*, e intentó reproducir este hecho aludiendo a *los Fritos*, una forma de preparar la comida que provoca un ambiente cargado y pringoso. Si bien es cierto que la solución de Valverde no permite a los lectores conocer las características de la calle londinense, la traducción nos parece acertada por cuanto refleja la idea presente en el original de manera creativa. Quizás el único inconveniente de la *Esquina de los Fritos* lo suponga el hecho de que la mención de tal sitio no conlleva una falta de respeto, por lo que el posterior comentario de Mistress Quickly parece un tanto inmotivado.

Por último, mencionaremos que la traducción de Valverde es coherente con otras que realiza el traductor de lugares, como las anteriormente comentadas *Half-moon*, *Pomgarnet* o *The Fleet*¹⁴⁰, lo que pone de manifiesto que ha mantenido su criterio para traducir este tipo de alusiones a lo largo de sus traducciones shakespearianas.

40. *Turnbull Street*

Al final del acto tercero, Falstaff expone su intención de aprovecharse al máximo del juez Shallow, un conocido de sus años mozos cuya afición a recordar tiempos pasados le sirve para

¹⁴⁰ Véanse los apartados 7 (páginas 165-170); 8 (páginas 171-172) y 38 (páginas 265-268).

forjar una interesada amistad. De entre las correrías que el juez le cuenta a Falstaff, éste menciona:

[...] the feats he hath done about **Turnbull Street** [...] (2HIV, 3.2.292).

Las hazañas de Shallow en tal lugar son verdaderamente particulares. Según Edward Sugden, la calle Turnbull: “[It] was the most disreputable street in Lond[on], a haunt of thieves and loose women” (Sugden 1925:533). Diversos autores corroboran la mala reputación de este sitio, entre ellos M. St. Clare Byrne, que hacía notar en *Elizabethan Life in Town and Country*: “Turnbull street was known as a haunt of prostitutes” (Byrne 1946:54), o Henry Stephenson, que señalaba en *The Elizabethan People*: “Shoreditch and Turnbull where noted haunts of courtesans in London” (Stephenson 1910:151). Esta alusión constituye parte de la mordaz descripción que Falstaff realiza de su viejo amigo, y en la que no escatima otras referencias a las andanzas sexuales que el juez llevó a cabo en su juventud¹⁴¹.

Macpherson traduce la alusión de Falstaff adaptando el nombre de la calle a la pronunciación y ortografía españolas:

FÁL. [...] y de sus hazañas de **la calle de Turbul** [...] (Macpherson, 1897:333).

Esta adaptación ortográfica del elemento cultural original supone una muestra más del criterio adaptador del traductor, que aplica en numerosas ocasiones a lo largo de sus traducciones shakespearianas. El resultado, sin embargo, carece de sentido para los lectores españoles, que al ignorar el referente de *la calle Turbul*,

¹⁴¹ Véase 2HIV, 3.2.300-4.

no podrán apreciar la ironía del comentario de Falstaff. En nuestra opinión, aunque los lectores puedan deducir que *Turbul* era el nombre inglés de alguna calle, la solución de Macpherson, aun no suponiendo un obstáculo para la comprensión del monólogo, les deja con la tarea de imaginarse a qué tipo de hazañas podría estar refiriéndose Falstaff.

Al igual que ocurría el elemento anterior, Astrana traduce literalmente el comentario de Mistress Quickly:

*FALSTAFF.— [...] y de las proezas que ha llevado a cabo en los alrededores de **Turnbull Street** [...]* (Astrana, 1961:488).

Lo más llamativo de esta traducción lo constituye el hecho de que Astrana no traduzca ni siquiera el término *street*, lo que pudiera interpretarse como un descuido o como una muestra de que el traductor esperaba que su público fuera capaz de entender esta voz inglesa. Sea como fuere, esta solución pone de manifiesto que Astrana no comprendía el significado de la alusión original y que, antes de malinterpretarla, optó por transcribirla en inglés en su versión española. *Turnbull Street* resulta de todo punto incomprensible para los lectores españoles, que sólo podrán especular sobre la naturaleza de las proezas del juez Shallow.

Valverde no sólo conocía la mala reputación de esta calle, sino que consideró importante hacérsela saber a sus lectores mediante una nota al pie de página:

*FALSTAFF. [...] y de las hazañas que hizo en **la calle Turnbull** [...]*
Nota: Calle con numerosos burdeles (Valverde, 1973:1303).

Gracias a esta breve pero esclarecedora nota, los lectores podrán comprender la mordacidad del comentario de Falstaff, así

como formarse una idea más precisa sobre el talante del juez Shallow. La solución de Valverde nos parece, por lo tanto, la más acertada de las que hemos analizado de este elemento cultural. Además, esta traducción hará que los lectores valoren el conocimiento del texto shakespeariano que Valverde tenía y su intención de que ellos pudieran apreciarlo en su totalidad.

41. Oxford, Inns o' Court

Los jueces de paz Shallow y Silence se reúnen al comienzo de la escena segunda del acto tercero para esperar la llegada de Falstaff, que se encargará de reclutar a jóvenes locales para enviarlos a la guerra que prepara el rey Enrique. Mientras aguardan, Shallow pregunta a Silence cómo se encuentran sus parientes, y se interesa en particular por su sobrino William, sobre quien los jueces mantienen la siguiente conversación:

SHALLOW

He is still at **Oxford**, is he not?

SILENCE

Indeed, sir, to my cost.

SHALLOW

A must then to the **Inns o' Court** shortly. I was once of Clement's Inn, where I think they will talk of mad Shallow yet (*2HIV*, 3.2.9-13).

El estudioso sobrino del juez Shallow parece, pues, estar cursando estudios en la Universidad de Oxford que, junto con la Universidad de Cambridge, eran consideradas como: “the stepping stones for young men preparing to attend the London Inns of Court and Chancery” (Weis 1997:195). Jeffrey Singman nos ofrece una detallada descripción sobre estas instituciones y sus ocupantes en *Daily Life in Elizabethan England*:

[The Inns of Court and the Inns of Chancery] were residential institutions in London where young men could learn English law by attending lecturers and observing actual legal and Parliamentary proceedings. The Inns of Court housed roughly 1000 students. Some of them were interested in legal careers, but most were acquiring a knowledge of the law and social graces and contacts that would prepare them for a position in elite society. The Inns of Chancery were for young students seeking a basic knowledge in law; studies there might be followed by a stint at the Inns of Court (Singman, 1995:49).

Así, pues, los *Inns of Court* eran instituciones que acogían a jóvenes de la alta sociedad y la nobleza interesados en estudiar leyes, y en donde éstos podían continuar su formación como abogados, juristas o jueces. Los *Inns of Court* combinaban la faceta educativa con otra eminentemente práctica, la de proporcionar alojamiento a sus estudiantes, filosofía que todavía hoy mantienen los actuales *colleges* ingleses. De entre los diversos *Inns of Court* que se encontraban en Londres, Edward Sugden enumera los siguientes:

There were 4 principals [Inns], with others subordinate to them, as follows: (1) Lincoln's Inn with the Inn of Chancery, Furnival's Inn, and Thavie's Inn; (2) Inner Temple with Clifford's Inn and Clement's Inn; (3) Middle Temple with New Inn; (4) Gray's Inn with Staple's Inn and Barnard's Inn (Sugden, 1925:268).

Del diálogo que mantienen Shallow y Silence se deduce que ambos asistieron a *Clement's Inn*, ya el juez Silence precisa algunos de los recuerdos que Shallow tiene de su paso por aquella institución¹⁴².

Los traductores seleccionados traducen el diálogo de los jueces de diversa manera. Macpherson propone las siguientes soluciones a *Oxford* y a *Inns of Court*.

¹⁴² Véase *2HIV*, 3.2.14.

SOM. ¿Está todavía en **Oxfordia**; no es verdad?

CALL. Sí, señor, y a mi costa.

SOM. Entonces, pronto asistirá a **las cátedras de derecho**. Yo estuve en el colegio de San Clemente, donde se me figura que aún hablarán del loco de Somero (Macpherson, 1897:323-324).

Esta traducción nos ofrece un nuevo ejemplo de la adaptación a la ortografía y pronunciación españolas que Macpherson realizaba de los nombres de ciudades o condados ingleses. En este caso, el traductor traduce *Oxford* por *Oxfordia*, siguiendo el mismo criterio que le hace transcribir *Eastcheap* por *Estchepia* o *Surrey* por *Suria* (Macpherson, 1897:263-264). A nuestro juicio, Macpherson añade sufijos de género femenino a estos lugares por asimilación a las provincias y ciudades españolas, que en su mayoría comparten este género gramatical: Galicia, Castilla, Andalucía, Valencia, Barcelona o Murcia. Debido a la sufijación femenina, *Oxfordia* sugiere una comarca o condado inglés, y no hay nada en la traducción que apunte a que ésta fuera una Universidad o una institución de enseñanza superior. De esta forma, no creemos que los lectores puedan percibir una relación directa entre la estancia del sobrino del juez en *Oxfordia* y su posterior ingreso en los *Inns of Court*. La traducción de éstos como *cátedras de derecho* muestra que Macpherson sabía que en los *Inns of Court* se cursaban estudios de leyes, aunque *cátedra* no sea el equivalente que más se ajuste al concepto original. En nuestra opinión, la solución *colegio de San Clemente*, si bien sugiere que existían distintas instituciones donde estudiar derecho, puede resultar en la actualidad un tanto confusa, ya que *colegio* suele emplearse en español moderno para indicar un centro de enseñanza media, y no superior.

Astrana también conocía la referencia cultural a *Inns of Court*, que traduce de la siguiente manera:

SHALLOW.— *Está todavía en **Oxford**, ¿no es cierto?*
SILENCIO.— *Verdaderamente, señor, y mucho me cuesta.*
SHALLOW.— *Será menester que pase pronto a **las aulas de Derecho**. Yo estuve un tiempo en la de San Clemente, donde supongo que todavía se hablará de este loco de Shallow (Astrana, 1961:483).*

La solución que da Astrana a *Inns of Court* nos parece acertada, puesto que transmite la idea de una enseñanza superior en leyes. Quizás el único inconveniente de *aulas de Derecho* sea que *aulas* sugiere que en Londres existía una única Universidad con distintas aulas de distintos nombres, y que el juez Shallow asistió a la llamada *San Clemente*. Esto no nos parece del todo exacto, ya que cada una de las *Inns of Court* londinense constituía en la práctica una Universidad independiente, a cuyas numerosas aulas acudirían los alumnos interesados en estudiar Derecho.

La versión de Valverde es sin duda la más llamativa, tanto por su solución como por la explicación que de ella ofrece en una nota al pie de página:

BOBO. *Sigue en **Oxford**, ¿no es verdad?*
SILENCIO. *En efecto, señor, a mi costa.*
BOBO. *Entonces, en seguida irá a **los Inns of Court**. Yo en otros tiempos fui del Inn de San Clemente, donde creo que todavía hablan del loco de Bobo.*
Nota: *En los Inns of Court (“Posadas del Tribunal”) vivían los abogados, etc., y se resolvían asuntos legales. Allí se iniciaron muchas actividades teatrales (Valverde, 1973:1295).*

Al igual que Astrana, Valverde incluye *Oxford* sin modificación alguna, lo que nos parece correcto. Sin embargo aunque el traductor conoce la referencia cultural de *Inns of Court*, opta por

dejar el término en inglés en el diálogo y ofrecer una solución, *Posadas del Tribunal*, en la nota a pie de página. Esta decisión nos parece un tanto incongruente, porque si los *Inns of Court* son *Posadas del Tribunal* a juicio del traductor, no entendemos por qué éstas no aparecen en el diálogo de la obra. Tal vez la doble solución se deba a que Valverde no estaba del todo satisfecho con su equivalente español, por lo que incluyó el término original para que los lectores más informados no se llamaran a engaño con sus *Posadas del Tribunal*. A nuestro juicio, esta denominación resulta un tanto confusa por literal, ya que las posadas son lugares donde se suelen alojar viajeros por un breve espacio de tiempo, lo que no se corresponde con la naturaleza y función de los *Inns of Court*. Tal vez fuera para evitar la ambigüedad semántica de *posadas* por lo que Valverde explicó en una nota a pie de página que en ellas “vivían los abogados, etc., y se resolvían asuntos legales”. Sea como fuere, la traducción de Valverde parece sugerir que cerca de los tribunales se habían levantado pensiones donde se hospedaban los abogados y en donde se trataban asuntos legales, lo que no sólo no refleja la realidad de los *Inns of Court*, sino que da una visión completamente distinta de éstos.

En nuestra opinión, los problemas de comprensión de la traducción de Valverde se derivan de la decisión del traductor de traducir literalmente el término *Inns*. De haber escogido otra solución, creemos que Valverde habría transmitido más acertadamente el concepto de *Inns of Court* a los lectores españoles, que no podrán deducir que las instituciones a las que alude el juez Shallow estaban dedicadas a la enseñanza de leyes y de derecho. Al poco acierto de *Posadas del Tribunal* y a la todavía

menos precisa explicación sobre ésta se suma, además, una información que consideramos poco pertinente en este momento de la obra, y que no hará más que aumentar la confusión de los lectores. Ésta es la que el traductor incluye al final de su nota, y en la que hace saber que en los *Inns of Court*: “se iniciaron muchas actividades teatrales”. Tal y como apunta R.E. Pritchard en *Shakespeare’s England. Life in Elizabethan and Jacobean Times*, las representaciones teatrales eran fomentadas desde distintas instituciones educativas, entre las que se cuentan los *Inns of Court*:

‘Morality’ plays, single plays on Christian and Humanist virtues, were approved and performed in noblemen’s and city halls; schools, universities and Inns of Court encouraged improving dramatic performances (Pritchard, 1999:180).

A pesar de que la información del traductor es exacta, no consideramos que los lectores precisen conocer este aspecto de la vida de los *Inns* en un contexto en el que la prioridad es dar a conocer la faceta universitaria que los caracterizaba, y que Valverde no especifica en ningún momento de su traducción.

5.5. Referencias a personas

42. *John o’ Gaunt*

La amistad que en su juventud trabaron Falstaff y el juez Shallow le permite al primero detectar y desmentir ciertos hechos que el juez se atribuye, como haberse codeado con personalidades como John of Gaunt en sus años mozos. En el monólogo que concluye el acto tercero, Falstaff afirma que Shallow verdaderamente conoció a John of Gaunt, porque éste: “[...] burst his head [Shallow’s] for crowding among the marshal’s men” (2HIV,

3.2.308). Falstaff, que al parecer contempló la escena, hace el siguiente comentario:

I saw it, and told **John o' Gaunt** he beat his own name, for you might have thrust him and all his apparel into an eel-skin (2*HIV*, 3.2.308-311).

Esta imagen se añade a las numerosas con las que el Falstaff describe la extrema delgadez que caracterizó al juez en su juventud, un hombrecillo que, como menciona anteriormente, era “like a man made after supper of a cheese paring” (2*HIV*, 3.2.295), “like a forked radish” (2*HIV*, 3.2.296) o “the very genius of famine” (2*HIV*, 3.2.299). La alusión a *John of Gaunt* resulta, pues, apropiada, porque como comentamos en nuestro análisis de 1*HIV*, Shakespeare había presentado al abuelo del príncipe Enrique en un avanzado estado de extenuación y debilidad en el momento de su muerte, que ocurre en la escena primera del acto segundo de *Ricardo II*. Falstaff equipara, por tanto, la delgadez de Shallow con la de John of Gaunt, y de ahí su comentario en el sentido de que éste golpeaba su propio nombre al golpear a un hombre tan enclenque como el juez Shallow.

La mención a *John of Gaunt* en 2*HIV* nos permitirá comprobar si los traductores hacen uso de la misma solución que propusieron para traducir esta referencia en 1*HIV*.

Macpherson traduce el comentario de Falstaff literalmente:

FÁL. Yo lo ví, y dije a **Juan de Gante** que había herido su propio nombre, porque el tal y toda su ropa cabía dentro de una piel de nutria (Macpherson, 1897:33).

En nuestra opinión, no creemos que los lectores españoles encuentren mucho sentido en las palabras de Falstaff, pues la mayoría desconocerá la delgadez que caracterizó a Juan de Gante

en la hora de su muerte y, por lo tanto, ignorará los motivos por los que Falstaff se refiere a él al hablar del juez Shallow. La solución de Macpherson, si bien es coherente con la traducción que de este nombre propuso en *1HIV*, resulta difícilmente comprensible para el público lector, que podría preguntarse por qué Falstaff alude a este personaje y no a otro.

A nuestro juicio, lo más llamativo de esta traducción es *piel de nutria*, la solución que Macpherson da a *eel-skin*. No creemos que el traductor confundiera *eel*, *anguila*, con *otter*, *nutria*, por lo que tal vez empleara ésta por creerla un paradigma de piel exigua. La piel de la nutria, pese a ser muy apreciada en peletería, no es particularmente fina, por lo que la comparación de Macpherson pierde la fuerza de la original, y puede hacer que los lectores se pregunten la razón que llevó a Falstaff a aludir a la piel de este animal para establecer una comparación con el juez Shallow.

La traducción de Astrana presenta los mismos inconvenientes que la de Macpherson, al traducir éste el comentario de manera literal:

*FALSTAFF.— Yo le vi, y dije a **Juan de Gante** que zurraba a su propio nombre, pues pudierais podido hacerle entrar a él y a todas sus prendas, en una piel de anguilla [sic] (Astrana, 1961:488).*

La falta de información que permite relacionar a Juan de Gante con un personaje flaco hace que esta alusión carezca de significado para los lectores españoles, que podrían considerar inmotivadas las palabras de Falstaff. La solución de Astrana nos parece especialmente criticable, puesto que en *1HIV* ofreció una traducción de *John of Gaunt*, *Juan Flaco*, que ponía de manifiesto la delgadez del abuelo del príncipe. Esta solución permitía a los

lectores comprender su referencia en *1HIV*¹⁴³ y, de haberla empleado en *2HIV*, el comentario de Falstaff no sólo habría tenido más sentido, sino que causaría la risa del público lector. No llegamos a comprender la razón por la que Astrana no empleó *Juan Flaco* en *2HIV*, aunque creemos que, al igual que en casos anteriores, el traductor pudo haber olvidado la aparición de este nombre en *1HIV* y la solución a la que entonces llegó.

Por último, haremos notar que Astrana reproduce *eel-skin* de manera literal en su traducción, aunque para ello emplea un término, *anguilla*, que bien puede ser una errata por *anguila* o la forma antigua de esta voz española.

Valverde traduce la alusión de Falstaff de la siguiente manera:

*FALSATFF. Yo lo vi, y le dije a **Juan de Gante** que pegaba a su propio nombre, porque se le podría haber metido con ropa y todo en un guante.*

Nota: Sustituimos: hay un juego de palabras en Gaunt, "Gante" y gaunt, "macilento", diciendo luego que se podría haber metido "en una piel de anguila" (Valverde, 1973:1303).

Como podemos observar, el traductor traduce literalmente las palabras de Falstaff e incluye una nota a pie de página en la que explica las distintas connotaciones del original.

La solución que aparece en el diálogo escénico, *Juan de Gante*, presenta los mismos problemas de comprensión que las soluciones de Macpherson y Astrana, y nos parece criticable por cuanto difiere notablemente de la que Valverde empleó en el diálogo de *1HIV*, *John del Guante*¹⁴⁴. En esa obra, el nombre de pila del personaje no aparece traducido, y el apellido alude a la solución

¹⁴³ Véase apartado 21 (páginas 209-212).

¹⁴⁴ Véase apartado 21 (páginas 209-212).

que Valverde estableció para el juego de palabras entre *Gaunt* y *gaunt* en *Ricardo II*. En *2HIV*, sin embargo, el nombre del abuelo del príncipe ha sido traducido como *Juan*, y su apellido hace referencia a su lugar de nacimiento. Creemos que las dos soluciones para *John of Gaunt* pueden desorientar a los lectores españoles, que podrían creer que *John del Guante* y *Juan de Gante* son dos personajes distintos. De concluir que éstos son uno mismo gracias a la explicación de la nota a pie de página, los lectores podrían preguntarse el motivo por el que Valverde se refiere a este personaje de manera tan distinta en *1HIV* y *2HIV*.

En lo que se refiere a la nota a pie de página, ésta contiene una información similar a la que Valverde incluyó en su traducción de *1HIV*, y deja constancia del juego de palabras original y el que el traductor ha empleado al traducir la alusión. En la nota, Valverde también incluye la traducción literal de *eel-skin*, *una piel de anguila*, que ha sustituido por *un guante* en el diálogo con el fin de propiciar el juego de palabras entre *Gante* y *guante*. De esta forma, podemos concluir que la decisión de traducir *John of Gaunt* por *Juan de Gante*, si bien no es congruente con la solución de *1HIV*, parece motivada por el juego de palabras que Valverde pretendía realizar al cambiar *eel-skin* por *guante*. En nuestra opinión, a pesar de que Valverde realiza un esfuerzo notable por transmitir el humor y la ironía de las palabras de Falstaff, su solución no resulta muy satisfactoria porque al final el lector puede no saber muy bien si era a *Juan de Gante* o a *Shallow* a quien se podía meter en un guante.

43. *Oldcastle*

Al final de *2HIV*, el actor que recita el epílogo se despide de los espectadores prometiendo nuevas andanzas de Falstaff, a quien augura una muerte entre sudores si es capaz de escapar a las duras críticas del respetable. Previendo una posible confusión entre el personaje de Falstaff y Oldcastle, de quien al parecer Shakespeare tomó ciertos rasgos para crear al orondo compañero del príncipe, el actor hace la siguiente aclaración:

For **Oldcastle** died martyr, and this is not the man (*2HIV*, Epilogue 30-31).

Esta explicación se hace necesaria ya que, tal y como comenta el profesor Pujante en su traducción de *Enrique IV*, los descendientes del Oldcastle histórico presentaron quejas por la utilización del nombre de su antepasado, y Shakespeare se vio obligado a cambiar el nombre por el de Falstaff (Pujante 2000:12)¹⁴⁵. La precisión que consta en el epílogo puede, pues, entenderse como un intento por disipar cualquier duda que el público pudiera albergar sobre la identidad de Falstaff, que como menciona el actor, no guarda relación alguna con el Oldcastle real.

La alusión a Oldcastle ya apareció, aunque de manera soslayada, en nuestro análisis de *1HIV*, en donde Hal llamaba a Falstaff *my old lad of the castle* (*1HV*, 1.2.40-41). En aquella obra, Macpherson evitaba hacer referencia a este personaje¹⁴⁶, pero en *2HIV* sí que incluye su nombre:

¹⁴⁵ Valverde también aclarará este extremo, pero no de manera tan sintética.

¹⁴⁶ Véase apartado 22 (páginas 212-216).

*EPÍLOGO. [...] porque **Old Castle** murió mártir, y no es este hombre* (Macpherson, 1897:392).

La aparición de un tal *Old Castle* al final de *2HIV* no puede sino suscitar la extrañeza y la incompreensión de los lectores españoles, que no podrán entender a quién se refiere el actor, la razón por la que alude a él, ni qué relación tiene con Falstaff.

La solución que Macpherson aporta en esta obra, así como la que ofrecía en *1HIV*, *vejete fanfarrón*, no nos permite determinar hasta qué punto el traductor conocía las implicaciones de Oldcastle en *Henry IV*. Creemos probable que Macpherson fuera consciente de que Oldcastle era el nombre que Shakespeare escogió para su personaje en un principio. Pero bien fuera por considerar este hecho poco relevante para los lectores españoles, o por carecer de espacio para esclarecer esta alusión, lo cierto es que deja sin explicar sus connotaciones, lo que supone, a nuestro juicio, una sustancial pérdida de información cultural.

Astrana había incluido una nota a pie de página en *1HIV* para explicar a sus lectores quién era Oldcastle¹⁴⁷, y en *2HIV* no juzga oportuno volver a hacerlo:

*EPILOGO.— [...] pues **Oldcastle** murió mártir, y este no es nuestro hombre* (Astrana, 1961:511).

En nuestra opinión, si bien los lectores pueden recordar la alusión a Oldcastle, la distancia que separa una obra de otra es tal, que probablemente la mayoría la hayan olvidado. Así, pues, consideramos que habría sido más conveniente volver a insertar

¹⁴⁷ Véase apartado 22 (páginas 213-217).

una aclaración en la que se apuntara brevemente el motivo para distinguir a Oldcastle de Falstaff al final de *2HIV*.

Esto es precisamente lo que hace Valverde en su traducción:

*EPÍLOGO. [...] pues **Oldcastle** murió mártir, y éste no es el mismo hombre.*

Nota: El nombre de Oldcastle era el primitivo de Falstaff, pero hubo de dejarlo para evitar las protestas por la alusión al personaje real de ese nombre, que, efectivamente, había inspirado a Shakespeare la idea de su personaje (Valverde, 1973:1342).

A Juzgamos necesaria y acertada la explicación de Valverde en este contexto, ya que despeja las dudas que podrían suscitar en los lectores las palabras del epílogo. La aclaración de Valverde es, además, congruente con la que hizo en *1HIV*, lo que aporta coherencia a la lectura de la obra y revela que el traductor tenía presentes las decisiones que había tomado en traducciones anteriores para traducir las siguientes obras.

5.6. Conclusiones parciales

En su traducción de los elementos culturales de esta obra, Macpherson se muestra sistemático con las técnicas que había empleado anteriormente, como lo son el empleo de equivalentes culturales y la reducción de ciertas connotaciones del original. Por lo tanto, no resulta llamativo que, en su empeño por adaptar la obra shakespeariana a la cultura española, adapte ortográficamente los nombres de determinados lugares ingleses, permitiendo una lectura y pronunciación más acordes con la fonética española. Debido a esta coherencia en sus técnicas de traducción, nos parece inexplicable que traduzca las monedas isabelinas mediante unos préstamos y calcos que no volverán a parecer en sus otras

traducciones y que están en franca oposición al principio de adaptación que guía sus versiones españolas. A pesar de esta puntual falta de sistematicidad traductológica, Macpherson demuestra conocer con detalle la obra de Shakespeare, y su comprensión sobre aspectos culturales de ésta se perfila mayor que el de los demás traductores.

Al igual que sucedía en su traducción de *1HIV*, Astrana mantiene su tendencia a traducir literalmente los elementos culturales, si bien haremos notar que, en algunos casos, parece haber olvidado las traducciones que para ellos había propuesto en *1HIV*, y vuelve a traducirlos de nuevo empleando una técnica distinta. Ésta es sólo una muestra más de las incongruencias de Astrana como traductor, que vuelve a incurrir en varios errores de comprensión y traducción en *2HIV*, bien por ignorancia de las costumbres isabelinas o por falta de métodos apropiados para afrontar su traducción al español.

Por su parte, Valverde continúa con su tendencia de aclarar las referencias culturales mediante el uso de notas a pie de página, en las que no sólo especifica cuál es el texto original, sino que explica las sustituciones que ha hecho para que se comprendan en castellano. Al igual que en *1HIV*, Valverde alterna el uso de traducciones literales, calcos y préstamos con equivalentes culturales, lo que pone de manifiesto que este traductor no contaba con un criterio estable para la traducción de elementos culturales, sino que empleaba distintas técnicas de traducción atendiendo a la naturaleza del elemento cultural y al contexto en que aparece.

6. ANÁLISIS COMPARATIVO DE *MEASURE FOR MEASURE*

6.1. Alimentos y bebidas

44. *Stewed prunes*

Durante la escena primera del acto segundo, Pompey relata, no sin ciertos tropiezos e incoherencias, las razones por las que la mujer del alguacil Elbow tuvo un altercado con Mistress Overdone. El motivo no llega a aclararse durante una conversación atropellada y llena de interrupciones, aunque, al verse retado por Elbow para que lo explique, Pompey intenta recapitular los hechos de la siguiente manera:

Sir, she came in great with child, and longing, saving your honour's reverence, for **stewed prunes** (*MM*, 2.1.86-87).

Las *stewed prunes* son una fruta que ya habíamos tenido ocasión de comentar en nuestro análisis de *2HIV*, y que, tal y como entonces sugerimos, se asociaban con los burdeles por el doble sentido del término *stew* y porque es posible que se ofrecieran a los clientes como aperitivo¹⁴⁸. Las disculpas de Pompey al mencionarlas ponen de manifiesto que el criado es plenamente consciente de su asociación con el prostíbulo, y que considera que tanto los jueces como el alguacil serán capaces de establecer la misma relación.

La solución de Macpherson al traducir *stewed prunes* en *MM* es distinta a la que aportó en *2HIV*:

¹⁴⁸ Véase apartado 30 (páginas 242-244).

POMP.— Señor, allí llego adelantada en su embarazo, apeteciendo, *con perdón de Vucencia sea dicho*, ***ciruelas asadas*** (Macpherson, 1895:324).

La diferencia entre las *ciruelas pasas* de *2HIV* y las *ciruelas asadas* de *MM* no es especialmente significativa, por lo que creemos que la opinión de Macpherson sobre el término no cambió de una obra a otra. Por desgracia, la traducción de Macpherson no nos permite determinar si el traductor conocía la asociación entre las *stewed prunes* y los burdeles, ya que el texto español no muestra ningún indicio que así lo sugiera. Sin embargo, haremos notar que el hecho de que Macpherson no explicitara la alusión a los prostíbulos no es indicativo de que la desconociera: podría haberla conocido y elidido de su traducción por razones morales. Creemos muy probable que así fuera ya que, como hemos demostrado en el artículo “Translating *Measure for Measure* in Nineteenth-Century Spain. Republican and Conservative Readings”¹⁴⁹, Guillermo Macpherson manipuló conscientemente ciertas alusiones sexuales que aparecen en esta obra, modificando su contenido o eliminándolas por completo en los casos en los que las que podrían considerarse ofensivas.

En cualquier caso, su nueva solución no permite, al igual que la aportada en *2HIV*, que los lectores entiendan el motivo por el que Pompey se disculpa por mencionar las *ciruelas cocidas*, una fruta que, aunque sorprenda por el hecho de estar hervida, no podrá asociarse con ninguna connotación indecente.

¹⁴⁹ Véase Laura Campillo Arnaiz, “Translating *Measure for Measure* in Nineteenth-Century Spain. Republican and Conservative Readings” (2004a:17-30).

Astrana traduce la alusión del criado literalmente, ofreciendo así la misma solución que en *2HIV*:

POMPEYO.— Señor, está encinta; ha venido con antojos de mujer embarazada, *salvando los respetos a vuestra excelencia, por ciruelas cocidas* [...] (Astrana, 1961:1536).

Al igual que en el caso de Macpherson, esta traducción no nos permite determinar el grado de conocimiento que Astrana tenía sobre la alusión de Pompey, ya que, aun habiendo conocido su asociación con los burdeles, podría haber optado por no reflejar esa información en la traducción. Como sucedía en el ejemplo de Macpherson, las razones por las que Pompey se excusa siguen siendo incomprensibles para los lectores, que no podrán entender por qué la mención de las *ciruelas cocidas* suscita tantos escrúpulos a un personaje que conocen como bribón y alcahuete.

Valverde resuelve el comentario de Pompey empleando las mismas técnicas que en *2HIV*, es decir, una traducción literal y una nota a pie de página:

POMPEYO. Señor, entró preñada, y, con perdón de Vuestro Honor, con antojos de ciruelas cocidas [...]

Nota: "Ciruelas cocidas" se llamaba a las prostitutas, por juego de palabras con stew, "burdel" y "cocido". Parece que se pintaba un plato de ciruelas como muestra de los burdeles (Valverde, 1973:492-493).

Las *ciruelas cocidas* de *MM* son así las mismas que en *2HIV*, lo que nos indica que Valverde no había cambiado su opinión sobre este elemento en el curso de sus traducciones. Lo verdaderamente relevante de esta solución es su nota a pie de página, en la que amplía la información de la que insertó en *2HIV*. En aquella, Valverde hacía notar que: "Las ciruelas cocidas eran símbolo de las

prostitutas”¹⁵⁰, explicación un tanto difusa que es aclarada en *MM* al indicar el traductor que la asociación entre la fruta y las prostitutas se debe al doble sentido de *stew*, a la vez *burdel* y *cocido*. A pesar de esto, los comentarios de la nota a pie de página nos parecen criticables por dos motivos. En primer lugar, porque la alusión con la que el traductor concluye la nota no es del todo exacta, ya que no tenemos constancia de que el dibujo de las ciruelas fuera un icono de los burdeles. Más bien, nos inclinamos a pensar con Bawcutt que en los prostíbulos se disponían estos platos como adorno o aperitivo, siendo su presencia, y no su dibujo, prueba del lugar en el que se encontraban¹⁵¹. En segundo lugar, y más importante, porque la explicación de que las *ciruelas cocidas* eran en realidad una forma de llamar a las prostitutas puede hacer que los lectores españoles creen que la mujer de Elbow era lesbiana, porque si como dice Pompey: “[...] entró preñada, y, con perdón de Vuestro Honor, con antojos de ciruelas cocidas [...]”, al ser estas *ciruelas cocidas* prostitutas, Pompey estaría insuando que la esposa del alguacil fue al burdel para conseguir una prostituta. Esta es una idea que se desprende de la errónea asimilación que hace Valverde entre las ciruelas cocidas y las prostitutas, y que no se encuentra en el texto original. En éste Pompey alude a las *stewed prunes* de manera soslayada y, a nuestro juicio, un tanto imprudente, ya que su mención sugiere a los jueces y al alguacil que la casa de su ama, Mistress Overdone, es en realidad un burdel, y que la mujer de Elbow, al entrar en ella y ver el plato de ciruelas, sintió el antojo de comerlas. En nuestra opinión, la información cultural que aporta

¹⁵⁰ Véase apartado 30 (páginas 242-244).

¹⁵¹ Véase Bawcutt (1991:14).

Valverde en su nota es errónea, y antes de aclarar las palabras de Pompey, puede hacerlas más confusas y dar lugar a que los lectores se formen una idea equivocada sobre los hechos que describe Pompey en el drama original.

45. *Brown and white bastard*

Pompey es conducido a prisión en la escena primera del acto tercero por el alguacil Elbow, que exclama al hacer su aparición con el reo:

Nay, if there be no remedy for it, but that you will needs buy and sell men and women like beasts, we shall have all the world drink **brown and white bastard** (*MM*, 3.1.270-272).

La alusión al vino conocido como *bastard* y a sus dos posibles variedades, una *brown* y otra *white*, puede parecer un tanto inmotivada en el comentario de Elbow, que parece estar refiriéndose a la que considera como odiosa profesión de Pompey, que en su condición de alcahuete se dedica a vender “[...] *men and women like beasts*”. La conclusión que se deduce de este oficio, el hecho de que todo el mundo beba *white and brown bastard*, no parece guardar relación con lo anterior, y puede llevarnos a creer que, tal y como ha demostrado en casos anteriores, el alguacil equivoca los términos al hablar y trastoca el significado de sus palabras. Sin embargo, en esta ocasión Elbow no incurre en ninguna equivocación, y dice exactamente lo que quiere decir. Tal y como hacía notar el comentarista Lever en sus comentarios a *MM*, la alusión del alguacil encierra el doble sentido de: “Procreate

bastards of all races [...] of dark and light complexions¹⁵²”. Así, pues, si obviamos el sentido estrictamente literal de *drink white and brown bastard* y atendemos al juego de palabras, el comentario de Elbow es tan coherente como pertinaz, ya que sugiere que, de quedar sin castigo la actividad de Pompey, el mundo se poblaría de hijos bastardos que pondrían de manifiesto las uniones ilegítimas de sus progenitores.

Los traductores no parecen haber conocido el doble sentido de las palabras de Elbow, puesto que ninguno advierte al lector de una posible interpretación mas allá de la referida al vino. Una de las soluciones establecidas nos hace pensar que tal vez el traductor no desconociera en su totalidad el significado que expresaba el texto original. Ésta se debe a Macpherson, que traduce las palabras de Elbow como sigue:

CODO.— *Pues si preciso es que compréis y que vendáis hombres y mujeres, el mundo entero acabará hasta por beber **vino bastardo*** (Macpherson, 1895:361).

Diversos hechos nos hacen sospechar que a este traductor no le era completamente ajena la acusación de Elbow. En primer lugar, Macpherson proponía *moscatel* como equivalente a *bastard* en *1HIV*¹⁵³ y, aunque podría haber cambiado de opinión al traducir este mismo término en *MM*, creemos que su elección de *bastardo* pudo deberse a su intención de hacer notar la naturaleza impura del vino. La traducción literal no es una técnica a menudo empleada por Macpherson y su uso en este caso, junto con la elisión de las

¹⁵² Lever, citado en M. Eccles (ed) *A New Variorum Edition of Shakespeare. Measure for Measure* (1980:158).

¹⁵³ Véase 7 (páginas 165-170).

variedades *brown* y *white* del vino, nos hace pensar que el traductor quería resaltar el término *bastardo*, cuyas connotaciones en relación con el oficio de Pompey no pasarán desapercibidas a los lectores.

Manteniendo la coherencia con su traducción de *1HIV*, Astrana traduce *bastard* literalmente, y añade una nota a pie de página para despejar posibles dudas sobre su significado:

ELBOW.— Verdaderamente, si no hay remedio en eso, y si habéis de continuar vendiendo los hombres y las mujeres como bestias, todo el mundo acabará por beber del **bastardo tinto y blanco**.

Nota: *Bastard*, nuestro vino dulce español, parecido al moscatel, que ya hemos citado en La primera parte de Enrique IV (acto II, escena IV) (Astrana, 1961:1551).

La explicación de la nota es idéntica a la que aparece en *1HIV*, y nuestro comentario, de índole similar al que entonces hicimos. De parecerse tanto el *bastard* al *moscatel*, encontraríamos justificada la aparición de este último en la traducción con el fin de dar mayor sentido a las palabras del alguacil. Aunque pudiera pensarse que Astrana emplea *bastardo* intencionadamente, para así poner de manifiesto el posible doble sentido de Elbow, la aparición de sus dos variedades, *tinto* y *blanco*, nos indica todo lo contrario.

La solución de Valverde no es muy distinta de la de Astrana, porque en ella el traductor ofrece una traducción literal y una nota a pie de página:

CODO. Bueno, si no hay remedio para ello y por fuerza habéis de vender y comprar hombres y mujeres como animales, haremos que todo el mundo beba **bastardo tinto y blanco**.

Nota: Así se llamaba a cierto vino dulce español (Valverde, 1973:518).

La crítica que suscita esta traducción radica, como en el caso de Astrana, en el empleo del término *bastardo* acompañado de una nota que explique su significado, sobre todo cuando este traductor traduce *bastard* por *moscatel* en *1HIV*. Como en el ejemplo anterior, la aparición de *tinto* y *blanco* nos hace pensar que Valverde no conocía el sentido de la alusión original.

6.2. Prendas de vestir y tejidos

46. *Three-pile, English Kersey, French velvet*

Al comienzo de la escena segunda del acto primero, el extravagante Lucio y otros dos caballeros comparten mesa y bebida en la casa de Mistress Overdone, jactándose y lanzándose pullas hasta que la alcahueta les comunica la noticia del arresto de Claudio. Durante el intercambio de ocurrencias y soslayadas ofensas de su conversación inicial, hemos seleccionado el siguiente diálogo por contener varios elementos culturales referidos a tejidos:

FIRST GENTLEMAN. Well, there went but a pair of shears between us.

LUCIO. I grant, as there may between the lists and the velvet. Thou art the list.

FIRST GENTLEMAN. And thou the velvet. Thou art good velvet; thou'rt a **three-piled** piece, I warrant thee. I had as lief be a list of an **English kersey**, as be piled as thou art piled for a **French velvet** (*MM*, 1.2.27-34).

En este caso, como en otros que tendremos ocasión de comentar a lo largo de nuestro análisis de *MM*, los elementos culturales aparecen vinculados a juegos de palabras, lo que incrementa notablemente su traducción y el análisis que nos proponemos llevar a cabo. En estas ocasiones, hemos decidido

analizar conjuntamente el significado del elemento cultural y la dinámica del juego de palabras, al formar ambos una unidad indisoluble en el texto original y puesto que su traducción depende de que tanto uno como otro sean comprendidos por el traductor.

En su primera intervención, el caballero hace notar que tanto él como Lucio comparten idéntica disposición y talante, empleando para ello una frase hecha, *there went but a pair of shears between us*, cuyo equivalente aproximado en español podría ser “estar cortados del mismo patrón.” En su respuesta, Lucio desarrolla la metáfora textil resaltando que, de haber sido cortados de la misma pieza, el caballero es el filo de ésta, burdo y deshilachado. El primer caballero se muestra impasible ante el insulto y devuelve el golpe a Lucio con ingenio y humor. En un primer momento, su contestación parece aceptar el hecho de que él sea el filo de la tela, concediendo a Lucio ser el paño de calidad resultante, en este caso, el terciopelo. De hecho, el caballero no sólo admite que Lucio sea el terciopelo, sino que además lo halaga asegurando que es un *three-piled piece*. El comentario resulta verdaderamente adulador, pues el terciopelo era uno de los tejidos más caros de la época, y su empleo en prendas de vestir denotaba la riqueza y posición social del que lo vestía. En *Daily Life in Elizabethan England*, Jeffrey L. Singman ofrece una interesante comparación entre los precios de las telas más apreciadas por los isabelinos:

Finer fabrics were invariably made of silk and quite expensive. Satin was one of the cheaper luxury fabrics, ranging from 3s[hillings] to 14 s[hillings] a yard; taffeta might cost 15 s[hillings]; velvet 31 s[hillings]; and damask a princely £4, more than most people made in a year. Plain silk was used for fine shirts, satin and taffeta for outer layers and for lining, velvet for outer layers (Singman, 1995:95).

Así, pues, el terciopelo era un verdadero lujo, tanto más si el tejido estaba compuesto de tres capas, es decir si era *three-piled*. M. Channing Linthicum ofrece en *Costume in the Drama of Shakespeare and his contemporaries* una definición de este término que nos permite valorar el alcance de las palabras del caballero:

Velvet was made also in two piles upon a ground of satin. Since this makes three heights, if the satin ground be counted as one, it is probably the 'three pile velvet' mentioned in *Westward Hoe*, *Winter's Tale* and many other plays, and used as a figure of perfection in *Measure for Measure* (Linthicum, 1936:125-126).

Por lo tanto, el *thee-piled velvet* era el mejor de los terciopelos que se vendían, un encomio exagerado que a continuación se convertirá en doloroso insulto. En efecto, si seguimos analizando las palabras del caballero, nos encontraremos con una aparente contradicción, porque después de halagar a Lucio comparándole con el *three-piled velvet*, exclama que él preferiría ser un vulgar *kersey*, una tela inglesa de ínfima calidad. Aunque el caballero parece estar negando en apariencia lo anteriormente expuesto, su comentario encierra un juego de palabras que confiere coherencia a sus anteriores intervenciones y que propicia el insulto a Lucio.

Este juego de palabras era explicado por Dyce de la siguiente manera: “[There is a] quibble between *piled=peeled*, ‘stripped of hair, bald’ (from the French disease) and *piled* as applied to velvet.¹⁵⁴” La similitud fonética entre *piled* y *peeled* permite que el caballero se burle de Lucio al insinuar que, pese a que pueda vestir tupidas ropas de terciopelo (*three-piled*), Lucio se encuentra en realidad *piled* (*peeled*), puesto que padece enfermedades venéreas

¹⁵⁴ Dyce, citado en Eccles (1980:24).

que lo han dejado calvo. La alusión a estas enfermedades la sugiere el adjetivo *French*, que no sólo indica un tipo de terciopelo confeccionado en Francia, sino también la sífilis, enfermedad denominada *French pox* o *French disease* en inglés. De esta forma, podemos entender el deseo del caballero de vestir un *kersey* antes que llevar el lujo y enfermedad propios de los franceses. El empleo del *kersey* no es inmotivado, pues su mala calidad hacía que tuviera un filo muy ancho:

[Kerseys] which were only fourteen to seventeen yards long and less than a yard in width, had very wide selvedge or 'list', sometimes one fifth of the width of the cloth. So wasteful were these kersies that there was little demand for them, and they were held in contempt (Linthicum, 1936:79-80).

Por consiguiente, el caballero escoge un tipo de tela que resulta idónea para concluir la metáfora textil que él mismo había comenzado, y que termina por devolver la pulla inicial de Lucio.

Los juegos de palabras, las alusiones a tejidos franceses e ingleses y la soterrada alusión a enfermedades venéreas hacen de este diálogo un verdadero desafío para los traductores, que resolverán las complejas alusiones de distintas maneras.

Macpherson traduce la conversación como sigue:

NOBLE 1º.— No nos diferenciamos más que en el corte.

LUCIO.— Concedido. Ésa es la diferencia que hay entre el terciopelo y su orilla. Tú eres la orilla.

*NOBLE 1º. Y tú el terciopelo. Bonito terciopelo eres tú. Más quisiera yo ser **orilla de paño burdo** que **terciopelo cortado a la francesa** como tú (Macpherson, 1895:307).*

La primera intervención del caballero y de Lucio transmiten acertadamente la idea presente en el original, con *orilla* como equivalente de *list* y *terciopelo* de *velvet*. Sin embargo, en la tajante

contestación del caballero, Macpherson ha llevado a cabo una notable simplificación, que reduce el contenido de su agudo comentario.

En primer lugar, el traductor evita el término *three-pile*, que equipara al anterior *terciopelo*. La pérdida de información cultural es evidente, al igual que en el caso de *kersey*, que ha sido explicado por Macpherson como *pañó burdo*, evitando así cualquier mención al lugar de origen de esta tela. Aunque la aclaración de Macpherson hace que la traducción carezca de un elemento directamente relacionado con la cultura isabelina, y cuya aparición en el texto podría conferirle verosimilitud, su solución es coherente con las traducciones que ofrece en *1HIV* de nombres de tejidos como *Kendal green*¹⁵⁵.

Además, al explicar que *kersey* es un *pañó burdo*, Macpherson permite que sus lectores puedan apreciar la diferencia entre éste y el terciopelo, algo que tal vez no hubiera conseguido de haber incluido *kersey* en la traducción. Si bien el contraste entre las dos telas es obvio, la razón por la que el caballero prefiere ser la tela de menor calidad no lo es tanto. El único motivo que se deduce de la traducción de Macpherson radica en el peyorativo “estar cortado a la francesa”, un comentario que los lectores españoles pueden entender como despectivo debido a que las modas afrancesadas han sido tradicionalmente criticadas en España. En nuestra opinión, el desprecio por lo que se consideraba una afectada moda francesa también está presente en el comentario original, pudiendo ser ésta una de las razones por las que el

¹⁵⁵ Véanse apartados 10 (páginas 176-179) y 12 (páginas 181-187).

caballero prefiere ser la patriótica y honrada tela inglesa antes que el terciopelo francés¹⁵⁶. Aun así, todo indica que el motivo principal que origina la burla del caballero se basa en las enfermedades venéreas de Lucio, que no aparecen mencionadas en la traducción de Macpherson. Así, pues, la reducción de los dobles sentidos del original no permite que los lectores lleguen a apreciar la maliciosa pulla del caballero, ni a saber de los males venéreos que afligen a Lucio.

Astrana traduce la conversación de la siguiente manera:

CABALLERO 1º.— Bien; entonces un mismo tijeretazo nos ha cortado de la misma tela.

LUCIO.— Somos de la misma tela, te lo concedo, como el orillo es de la misma tela que el terciopelo; tú eres el orillo.

*CABALLERO 1º.— Y tú, el terciopelo; un buen terciopelo. Una pieza de terciopelo de **superficie tres veces rasa**, te lo garantizo. Tanto me diera ser **orillo de sarga inglesa** como estar raso igual que el **terciopelo francés**, pues te veo esquilado (Astrana, 1961:1529).*

Al igual que Macpherson, Astrana traduce de manera literal las primeras intervenciones del caballero y Lucio, siendo su equivalente *orillo* más exacto, a nuestro juicio, que la anterior *orilla*. Esto se debe a que, como señala el *DRAE*, *orillo* es: “Orilla del paño o tejido en piezas, hecho, por lo regular, en un hilo más basto y de uno o más colores”¹⁵⁷, por lo que su adecuación al contexto de la metáfora textil es más preciso que en el caso anterior. A diferencia de Macpherson, Astrana sí explicita la diferencia entre *velvet* y *three-piled piece*, valiéndose para ello de *terciopelo* y de *terciopelo de superficie tres veces rasa*. Sin embargo, el *terciopelo tres veces raso* no se ajusta a la idea de *three-pile*, pues si éste era grueso y

¹⁵⁶ Véase Bawcutt (1991:93).

¹⁵⁷ *DRAE*, orillo 1.

velludo, un terciopelo rasado tres veces sugiere todo lo contrario, es decir, una tela fina y desgastada. Así, el caballero parece contradecirse antes incluso de que comience la calculada pulla del original, pues identifica a Lucio con dos terciopelos de características muy distintas, el *terciopelo* y el *terciopelo de superficie tres veces rasa*. Éste no es el primer error de comprensión de Astrana sino que, como podemos apreciar, confunde el sentido de la construcción *I had as lief be ... as* creyendo que es de igualdad, cuando en realidad indica preferencia por lo expresado en el primer término de la comparación. Debido a esto, la conclusión del caballero carece de sentido, pues en ella expresa que le da igual ser una *sarga inglesa* que un *terciopelo francés*, incluso cuando Lucio está *esquilado*. Como podemos comprobar, la solución de Astrana, aunque parecía prometedora por cuanto había logrado establecer un juego de palabras entre *estar raso* y *estar esquilado*, no logra el efecto deseado en los lectores, que no podrán entender qué motiva el último e inconexo comentario del caballero.

Con respecto a *sarga inglesa* haremos notar que, siguiendo una técnica similar a empleada por Macpherson, Astrana incluye en su traducción una explicación al término *kersey*, obviando para ello la voz inglesa original. Esta técnica resulta novedosa en Astrana porque, en casos anteriores de *1HIV* y *2HIV*, siempre había incluido en la traducción los nombres de las telas inglesas literalmente, aun a riesgo de que éstas no aportasen gran información a los lectores¹⁵⁸. Aunque pudiera pensarse que la explicación *sarga*

¹⁵⁸ Véanse apartados 10 (páginas 176-179) y 12 (páginas 181-187)

inglesa tenía por objeto ejercer un marcado contraste con *terciopelo*, éste no llega a ser tan pronunciado como en el caso de Macpherson, puesto que *sarga* es, según el *DRAE*, una: “Tela cuyo tejido forma unas líneas diagonales¹⁵⁹”. Por lo tanto, la solución de Astrana no transmite la idea de un tejido inglés de baja calidad y de abundantes filos deshilachados que el caballero prefiere al lujoso pero corrupto terciopelo francés.

Valverde traduce el diálogo entre Lucio y el caballero de la siguiente forma:

*CABALLERO PRIMERO. Bueno, nos han cortado del mismo paño.
LUCIO. De acuerdo, si es lo mismo el orillo que el terciopelo. Tú eres el orillo.*

*CABALLERO PRIMERO. Y tú el terciopelo: eres buen terciopelo: te lo aseguro, eres un terciopelo **de tres pelos**. Prefiero ser **un orillo de una jerga inglesa** que estar pelado como tú para ser **un terciopelo francés**.*

Nota: Alusión a las enfermedades venéreas (“mal francés”) que dejaban la cabeza pelada (Valverde, 1973:480).

Al igual que sucedía en los dos casos anteriores, la primera intervención de Lucio y del caballero reflejan acertadamente el sentido del original. Como Astrana, Valverde también opta por traducir *list* por *orillo*, siendo este equivalente el más adecuado en el contexto de la metáfora textil. Su traducción de *three-piled* plantea los mismos problemas que la de Astrana, ya que un *buen terciopelo* es grueso y tupido, mientras que un *terciopelo de tres pelos* sugiere la idea de una tela roída y muy usada. Esta aparente contradicción, si bien puede ser criticada porque no refleja la idea del original, permite al traductor introducir el término *pelos* en la respuesta del caballero, lo que posteriormente le permitirá establecer el juego de

¹⁵⁹ *DRAE*, sarga 1.

palabras con *pelado*. Este juego es sin duda lo más acertado de la traducción de Valverde, aunque su resolución no está libre de inconvenientes. El principal radica en el empleo de *jerga inglesa* como equivalente de *kersey*. *Jerga*, tal y como apunta el *DRAE*, es una “Tela gruesa y tosca”¹⁶⁰, por lo que, en un principio, se adecua a la definición de *kersey*. Sin embargo, como ya tuvimos ocasión de señalar en nuestro análisis de *1HIV*, en donde Macpherson empleaba *jerga* como equivalente de *Dowlas*, este término suele emplearse con el sentido de “Lenguaje difícil de entender”¹⁶¹, por lo que su aparición en el contexto de la metáfora textil puede dar lugar a dudas por parte de los lectores españoles, que pueden no entender muy bien qué es lo que el caballero prefiere ser antes que *terciopelo francés*.

Con respecto a esta tela, creemos que Valverde se muestra tan ingenioso como acertado en su solución, al establecer que para ser *un buen terciopelo francés* hay que estar *pelado*, una clara alusión a las enfermedades venéreas que explica en su nota a pie de página. Con esta conclusión, el *terciopelo de tres pelos* antes mencionado parece adquirir un nuevo significado, que pondría de manifiesto el lamentable estado en el que se encuentra Lucio, que, al igual que una ajado terciopelo, ha sufrido un gran deterioro por la sífilis, que sólo le ha dejado tres pelos en la cabeza.

Aunque la traducción de Valverde pueda suscitar algunas críticas, consideramos que es la que mejor transmite los elementos culturales y dobles sentidos del original, una tarea nada fácil en la que los dos anteriores traductores no tuvieron tanto éxito.

¹⁶⁰ *DRAE*, jerga 1.

¹⁶¹ *DRAE*, jerga 2.

47. Master Three-pile, suits of peach-coloured satin

Al comienzo de la escena tercera del acto cuarto, Pompey nos hace saber que cuenta con numerosas amistades en la cárcel, porque en ella se encuentran muchos de los clientes que frecuentaban la casa de Mistress Overdone. Seguidamente, el alcahuete comienza una cómica enumeración de los detenidos y de los correspondientes cargos que se les imputan, entre los que destacamos el siguiente:

Then is there here one Master Caper, at the suit of **Master Three-pile** the mercer, for some four **suits of peach-coloured satin**, which now peaches him a beggar (*MM*, 4.3.8-11).

Como ocurría en el caso anterior, el texto original contiene una serie de juegos de palabras destinados a hacer reír al público, que analizaremos brevemente junto con los elementos culturales a los que se refiere Pompey.

Cabe destacar, en primer lugar, que los nombres de los personajes a los que alude el alcahuete son ingeniosos y reveladores. *Caper* significa: “A frolicsome leap, like that of a playful kid; a frisky movement, esp. in dancing”¹⁶², lo que apunta a la naturaleza inquieta del caballero. De la misma manera, *Three-pile* resulta idóneo como apodo o nombre del sastre, al tiempo que sugiere su alta posición y la calidad de las telas con las que trabaja. Los dos juegos de palabras que establece Pompey se basan en la homonimia entre *suit*, que, como expusimos en nuestro análisis de *1HIV*¹⁶³, significa tanto *demanda* como *traje*; y el empleo de *peach*,

¹⁶² *OED*, *caper* 1 a.

¹⁶³ Véase apartado 17 (páginas 198-201).

que usado como adjetivo indica un color y como verbo tiene el sentido de: “To accuse (a person) formally; to impeach, indict, bring to trial¹⁶⁴”. El tal Master Caper habría encargado unos trajes de raso color rosado, *suits of peach-coloured satin*, a Master Three-pile, que interpuso una demanda (*suit*) contra él, probablemente porque Master Caper no podía pagar el encargo. Como consecuencia, el sastre le acusa de ser un vagabundo (*peaches him a beggar*), por lo que Master Caper se encuentra en la cárcel.

Los juegos de palabras con *suit* y *peach* son resueltos de diversa forma por los traductores, que también dan diferentes soluciones a *three-pile*, que no se corresponden en todos los casos con las que habían propuesto en el acto primero.

Macpherson traduce las palabras de Pompey como sigue:

POMP.— Luego, aquí está un tal Cabriola, a instancias de Felipechín el mercero, por causa de cuatro piezas de raso negro, y negro se verá para pagarlas (Macpherson, 1895:383).

Durante el monólogo de Pompey, el traductor se esfuerza por encontrar equivalentes jocosos a los nombres de los personajes, y *Cabriola* y *Felipechín* no son una excepción¹⁶⁵. Si bien *Cabriola* se adecua al significado de *Caper*, *Felipechín* parece haber sido acuñado por el propio Macpherson, tal vez con la intención de crear un diminutivo de Felipe. Sea como fuere, esta solución no guarda una relación directa con la profesión del personaje, por lo que creemos que la comicidad del original se ve un tanto reducida. Macpherson, por el contrario, consigue que la descripción de

¹⁶⁴ OED, peach 1 a.

¹⁶⁵ Así, por ejemplo, Macpherson propone *Cargadados* como traducción de *Dizzy* o *Lindatorta* como solución a *Pudding*.

Pompey resulte graciosa al lograr reproducir con éxito uno de los dos juegos de palabras, aunque para ello se vea forzado a remodelar el contenido del original. Para ello, Macpherson modifica el color de las prendas que Master Caper encargó a Three-pile, que pasan del rosado del original al negro del texto español. Este cambio se hace necesario, al tener previsto el traductor glosar el sentido de *peach* como “procesar” y expresarlo de manera más general mediante la locución “verse uno negro para hacer algo.” Aunque esta frase hecha se aleja del sentido legal de *peach*, no nos parece desacertada, puesto que se ajusta al tono informal de Pompey y a la situación en la que se encuentra Master Caper.

Al emplear esta locución, Macpherson consigue establecer una relación entre el color de las prendas y las dificultades de Caper para pagarlas, lo que no sólo se ajusta al sentido del original, sino que produce su mismo efecto: suscitar la risa de los lectores.

Astrana propone la siguiente traducción al caso de Master Caper:

*POMPEYO.— Se halla aquí también un señor Cabriola, que está encerrado a requerimiento del **señor Tres Pelos, el mercero, por cuatro vestidos de raso, color melocotón, que le han reducido ahora a la mendicidad** (Astrana, 1961:1561).*

En nuestra opinión resulta curioso que sea Astrana quien traduzca *Three-pile* como *Tres pelos*, pues ésta es una solución que posteriormente empleará Valverde para traducir *three-pile* en el acto primero de *MM*. De todas formas, la solución de Astrana nos parece poco sistemática, ya que el traductor había empleado anteriormente *terciopelo de superficie tres veces raso* como traducción a *three-pile*, una solución que cuadraría mucho mejor

con quien, en este caso, ejerce de sastre o mercero. En cuanto a los juegos de palabras, ninguno aparece reflejado en la traducción de Astrana, que nos parece además un tanto ambigua, ya que de ella puede deducirse que el que ha quedado “reducido a la mendicidad” es el propio Master Three-pile, que no ha recibido el pago de los vestidos, cuando en realidad es Master Caper quien ha sido acusado de ser un mendigo por no realizar el pago. En nuestra opinión, la solución de Astrana no sólo no consigue reproducir los ingeniosos juegos de palabras de Pompey, sino que su confusa solución puede suscitar la sospecha de una mala comprensión del original por parte del traductor.

Valverde traduce el comentario de Pompey de la siguiente manera:

POMPEYO. Luego está un tal maese Cabriola, por demanda del señor Terciopelo el mercero, por cuatro trajes de raso color de melocotón, que me-lo tienen preso como un mendigo.

Nota: Se juega con peach, “melocotón” y to peach (hoy to impeach), “acusar” (Valverde, 1973:534).

A diferencia de Macpherson y Astrana, Valverde emplea *Terciopelo* como equivalente de *Three-pile*. Ésta es, quizás, la traducción más acertada, pues, como ya tuvimos ocasión de comentar anteriormente, el *three-pile* era un tipo de terciopelo, muy tupido y muy caro. El empleo de este término está en consonancia con la profesión de mercero, por lo que, a pesar de no ser la misma solución que empleó al traducir *three-pile* en el primer acto de *MM*, su aparición en este contexto nos parece la más apropiada.

Con respecto a los juegos de palabras, comentaremos brevemente que no creemos que sea muy acertado el paralelismo que Valverde intenta establecer entre el color melocotón de los

cuatros trajes de raso y la contigüidad de los pronombres “me” y “lo”, que forman las dos primeras sílabas de la palabra *melocotón*. En nuestra opinión, esta traducción no permite que los lectores aprecien un juego de palabras claro y divertido como el que aparece en el original y que reproduce con mayor éxito Macpherson. La fallida solución de Valverde pone de manifiesto la poca habilidad del traductor para traducir juegos de la palabras, aunque también deja constancia de su voluntad por reflejarlos tanto en la traducción como en la explicación de la nota a pie de página, en la que incluye el juego original probablemente para que aquellos lectores que supieran inglés pudieran apreciarlo en esa lengua.

6.3. Medidas

48. *League*

En la escena tercera del acto cuarto, el Duque explica su intención de escribir cartas a Angelo, en las que va a comunicarle que se encuentra cerca de Viena y que diversos motivos le obligan a entrar en la ciudad públicamente. En las misivas, el Duque también se propone ordenar a Angelo que se encuentre con él en un lugar convenido:

Him I'll desire
To meet me at the consecrated fount
A league below the city, and from thence,
By cold gradation and well-balanced form,
We shall proceed with Angelo
(*MM*, 4.3.94-98).

La *league* es una medida de longitud que el *OED* define de la siguiente manera: “An itinerary measure of distance, varying in different countries, but usually estimated roughly at about 3 miles

[...] ¹⁶⁶. Esta es una definición que se ajusta a la que Edward Zupko ofrece en *A Dictionary of English Weights and Measures*, y que, a nuestro juicio, resulta más precisa: “A m-l [measure of length] generally of 15,840 ft (4.827 km) or 3 mi[les] of 5280 ft each” (Zupko, 1968:98) Así, pues, si un pie equivale a 0,305 metros, 5280 pies serían 1610,4 metros, siendo éste el valor de la milla establecida. Como la *league* equivale a tres millas, ésta tendría un valor de 4831,2 metros, es decir, unos 5 kilómetros aproximadamente.

La traducción de Macpherson resulta sorprendente por cuanto en ella no aparece alusión alguna a la medida de longitud:

*DUQUE. Junto a la santa fuente que se halla
A la entrada del pueblo le suplico
Que me espere, y de allí, con paso lento
Acompañado de Angelo, en solemne
Procesión entraré
(Macpherson, 1895:386).*

En nuestra opinión, el motivo por el que *league* no aparece traducida en el texto español no se debe a que Macpherson cometiera un error o a que desconociera su valor, ya que en *1HIV* emplea correctamente el equivalente *legua*, traducción literal de la *league* inglesa ¹⁶⁷. A nuestro juicio, la razón por la que la traducción de Macpherson no expresa la distancia a que se encuentran la *santa fuente de la entrada del pueblo* se debe a una cuestión puramente métrica, ya que el traductor traduce los pasajes en verso del original en endecasílabos, y el computo silábico de las palabras del Duque no admite la introducción de *legua*. Como la omisión de

¹⁶⁶ OED, league a.

¹⁶⁷ Véase apartado 13 (páginas 187-190).

la medida de longitud no supone una pérdida sustancial de contenido en el comentario del Duque, no consideramos desacertada la traducción de Macpherson, sobre todo teniendo en cuenta las restricciones que le imponía el cómputo silábico.

Tanto Astrana como Valverde emplean el mismo equivalente al traducir *league*:

DUQUE.— Le expresaré el deseo de que venga a esperarme a la fuente consagrada, a una legua más debajo de la ciudad, y de allí, con tranquila progresión y metódica lentitud, descubriremos poco a poco a Angelo (Astrana, 1961:1562-1563).

DUQUE. [...] le mandaré que me salga a recibir a la fuente consagrada, a una legua al pie de la ciudad, y desde allí, con fría gradación y forma refrenada, avanzaremos con Ángelo (Valverde, 1973:537).

Como explicamos en nuestro análisis de *1HIV*, aunque la legua española es un tanto mayor que la *league* inglesa, que comprende 4827 metros, creemos que el equivalente es adecuado, y que permite a los lectores comprender la distancia a que se refiere el Duque.

6.4. Monedas

49. *Three thousand dolours, a French crown*

Las chanzas entre los caballeros y Lucio en la escena segunda del acto primero concluyen cuando Mistress Overdone les comunica la detención de Claudio, una noticia que hace que la despreocupada jovialidad de su conversación se transforme en un sentimiento de pesadumbre y preocupación que sólo se verá aliviado por los comentarios de Pompey (*MM*, 1.2.84-110). Aun así,

antes de que la alcahueta les dé la noticia, los tres compañeros siguen con su conversación llena de pullas y equívocos:

LUCIO I have purchased as many diseases under her roof as come to—
SECOND GENTLEMAN To what, I pray?
LUCIO Judge
SECOND GENTLEMAN To **three thousand dolours** a year.
FIRST GENTLEMAN Ay, and more.
LUCIO **A French crown** more (*MM*, 1.2.43-50).

En este diálogo se continúa con las alusiones a enfermedades venéreas sugeridas en 1.2.31-34, y que ya tuvimos ocasión de comentar anteriormente¹⁶⁸. Sin embargo, a diferencia del caso anterior, en el que el primer caballero acusaba veladamente a Lucio de padecer la sífilis, en esta ocasión es el propio Lucio quien manifiesta abiertamente que ha comprado enfermedades bajo el techo de Mistress Overdone, lo que no deja lugar a dudas sobre el oficio de la alcahueta ni sobre las actividades que se desarrollan en su casa. Retado por Lucio a que adivine cuánto le han costado las enfermedades que padece, el segundo caballero calcula que unos *three thousand dolours*, estimación que encierra un doble sentido según se entienda el término *dolours*. Si se contempla como sinónimo de “Physical suffering”¹⁶⁹, el caballero estaría cifrando los muchos dolores que Lucio ha padecido como consecuencia de las enfermedades que le han contagiado las prostitutas de Mistress Overdone. Sin embargo, si se entiende *dolours* como homófono de la moneda *dollars*, el caballero podría estar refiriéndose en realidad a la cantidad de dinero que Lucio ha de pagar en el burdel de Mistress Overdone. Así, pues, el término *doulours* contiene un doble

¹⁶⁸ Véanse los apartados 46 (páginas 296-304) y 47 (páginas 305-309).

¹⁶⁹ *OED* *dolour* 1.

sentido que volverá a ser empleada por Lucio cuando se refiera a *French crown*. Entendida como unidad monetaria, una *French crown* es una moneda francesa acuñada en oro y de elevado valor en la época. Esta alusión puede entenderse como relativa a las enfermedades venéreas, uno de cuyos síntomas es, como ya comentamos anteriormente, la caída del cabello y la consiguiente calvicie. Una *French crown* [corona francesa], por lo tanto, sería la calva que muestra Lucio, que ha contraído la sífilis o mal francés.

Por lo tanto, toda esta conversación puede interpretarse de dos maneras, según se priorice el sentido económico o el venéreo. De dársele prioridad a la interpretación monetaria, el segundo caballero cifraría el coste que ha pagado Lucio en la casa de Mistress Overdone en *three thousand dollars*. El primer caballero interviene diciendo que falta algo más en esa cuenta, extremo corroborado por el propio Lucio, que añade *a French crown more*, es decir, una corona francesa al total de dinero gastado. De otorgársele prioridad al sentido venéreo, el segundo caballero estaría dando a entender que Lucio ha padecido tres mil dolores al año por visitar el burdel de Mistress Overdone, a lo que el primer caballero apunta que falta algo. Lucio concluye la conversación confirmando que aparte del dolor ha conseguido *a French crown*, es decir, una corona francesa, en clara alusión a la calva que tiene como consecuencia de la sífilis.

En nuestra opinión, creemos que la conversación debe interpretarse en este segundo sentido, ya que antes se ha aludido a las enfermedades venéreas: *thou arte piled for a French velvet* (MM, 1.2.33-34), *whilst I live forget to drink after thee* (MM, 1.2.37-38) y, seguidamente, los personajes hacen comentarios que ponen de

manifiesto la presencia de la sífilis tanto en el primer caballero: *Thy bones are hollow; impiety has made a feast on thee* (MM, 1.2.54-55) como en la propia Mistress Overdone: *How now, which of your hips has the most profound sciatica?* (MM, 1.2.56-57). Por todo ello, la aparición de las monedas *dollars* y *crown* en el texto no supone tanto un intento por determinar la cantidad exacta de dinero que se ha dejado Lucio en la casa de Mistress Overdone sino por sugerir las sórdidas aficiones del personaje.

Ésta es, sin duda, una de las conversaciones de MM que más problemas puede plantear a los traductores, que tendrán que decidir cuál de las dos interpretaciones reflejan en su traducción, si es que han percibido el doble sentido del texto y quieren o pueden transmitirlo.

Las decisiones de Macpherson al traducir este diálogo revelan que era consciente de sus implicaciones y ambigüedades:

NOBLE 1º.— *Los males que adquirí bajo su techo suman.....*

NOBLE 2º.— *¿Cuánto, dime?*

NOBLE 1º.— *Adivina.*

NOBLE 2º.— ***Mil duros..... de pelar.***

NOBLE 1º.— *Más, más.*

LUCIO.— ***Y una corona..... de motilón***

(Macpherson, 1895:308).

A nuestro juicio, las soluciones *Mil duros... de pelar* y *Y una corona... de motilón* son tan creativas como acertadas, puesto que logran transmitir los dos sentidos de la conversación, el económico y el relativo a las enfermedades venéreas. El traductor consigue esto empleando dos monedas, el *duro* y la *corona*, que son posteriormente modificados por dos alusiones que desarrollan su significado más allá del puramente económico.

La elección de *Mil duros*, en cambio, plantea varios inconvenientes. En primer lugar, el duro alude a una típica moneda española, la pieza de cinco pesetas, que se estableció como unidad monetaria en España tras la revolución de 1868¹⁷⁰. Su aparición en esta conversación, si bien pudiera permitir que sus lectores apreciaran la suma de dinero gastada por Lucio en la casa de Mistress Overdone, es anacrónica y revela la intervención consciente del traductor en el texto. En segundo lugar, los *mil duros* no pueden ser sino una aproximación muy general de los *three thousand dollars*, ya que el *dollar* o tálero alemán tenía un valor variable y se desconoce a cuánto ascendía en la época isabelina. En nuestra opinión, la elección de *duro* obedece a su semejanza con *dolours*, es decir, *dolores*, una coincidencia demasiado tentadora para que el traductor la dejara escapar. Una vez escogida esta moneda, Macpherson la transforma en la locución *duros de pelar*, que indica la difícil consecución de algún objetivo. En nuestra opinión, es posible que el traductor añadiera *de pelar* a los *Mil duros* para obtener así un comentario gracioso acorde con el tono del diálogo.

Para la respuesta final de Lucio, Macpherson decide traducir *A French crown more* como *Una corona... de motilón*. Aquí, el sentido económico queda patente con *corona*, mientras que la alusión a las enfermedades venéreas se sugerirá con *de motilón*, que significa: “Que tiene muy poco pelo, pelón”¹⁷¹.

Al igual que en el caso anterior y en nuestra opinión, la elección *corona* plantea inconvenientes. En primer lugar, esta

¹⁷⁰ http://www.tesorillo.com/1web/paginas/monedas_espana.htm#D

¹⁷¹ DRAE, motilón 1.

moneda se acuñó durante la Edad Media en España, por lo que estaba en desuso en el siglo XIX. Su aparición en la traducción puede crear, una vez más, problemas de anacronismo y verosimilitud. En segundo lugar, la corona que aparece en el texto español no es la misma que la que aparece en el original, que es concretamente francesa. Tanto España como Francia acuñaron coronas a lo largo de su historia, siendo su valor y peso distintos, por lo que algunos podrían considerar que Macpherson debió explicitar que el tipo de corona aludida no era la española, sino la francesa. No obstante, creemos que Macpherson tenía buenas razones para excluir el gentilicio, ya que éste no es lo verdaderamente importante en el diálogo, sino la posterior modificación que hará con *de motilón* en una estructura paralela a la anteriormente establecida con *Mil duros... de pelar*. Como ya hemos anticipado, esta *corona de motilón* no se refiere tanto al dinero que Lucio ha tenido que desembolsar para completar la cuenta iniciada con los mil duros, sino la propia cabeza de Lucio, que está pelada a consecuencia de padecer éste la sífilis.

Como conclusión a este comentario, consideramos que la traducción de Macpherson resulta acertada pese a los inconvenientes que pueda tener el empleo de *duros* y *corona*, ya que logra transmitir los dos sentidos del original en una solución original y creativa.

La solución de Astrana difiere notablemente de la de Macpherson:

CABALLERO 1º.— *He adquirido bajo su techo enfermedades bastantes para formar una suma...*

CABALLERO 2º.— *¿De cuánto, me hacéis el favor?*

CABALLERO 1º.— *Adivina.*

CABALLERO 2º.— *¿De tres mil dólares por año o de tres mil dolores?*

CABALLERO 1º.— *Sí, y aún más todavía.*

LUCIO.— *Añadid una corona francesa.*

Nota: Toda esta escena, como habrá advertido el lector, es un continuo juego de palabras, imposible de traducir. Aquí, retruécano entre dollar y dolour (Astrana, 1961:1529).

De la traducción de Astrana se deduce que el traductor, aun siendo consciente del juego de palabras entre *dolour* y *dollar*, prefirió interpretar el diálogo en su vertiente económica. Así lo demuestra la primera intervención de Lucio, en la que Astrana explicita que lo gastado en casa de Mistress Overdone fue *una suma* de dinero. En una clara referencia al importe de ésta, el segundo caballero pregunta por *cuánto*, a lo que el primer caballero, y no Lucio como en el original, lo reta a adivinar. La contestación del segundo caballero es un tanto confusa, en primer lugar, porque formula una pregunta y no un cálculo concreto, y, en segundo, porque rompe con el sentido estrictamente económico del diálogo anterior e introduce el referido a las enfermedades venéreas.

La pregunta *¿De tres mil dólares por año o de tres mil dolores?* pone de manifiesto que Astrana era consciente de que había un juego de palabras con *dolours* y *dollars* y que, incapaz de decidirse por un sentido u otro, decidió incluir ambos en la traducción. En principio, esta decisión no nos parece criticable, ya que la pregunta que plantea el caballero podría sugerir que a Lucio le han costado las visitas a Mistress Overdone tanto dinero como dolores. Sin embargo, la decisión de traducir *dollars* como *dólares* es del todo censurable, ya que el término inglés no alude a la moneda norteamericana, que entró en circulación en 1794, sino a una unidad monetaria alemana cuya traducción al español es

táleros. La inclusión del dólar en una obra isabelina escrita entre 1604 y 1605, no sólo plantea problemas de verosimilitud y anacronismo, sino que, muy probablemente, será considerada de errónea y absurda por los lectores.

La nota a pie de página que Astrana introduce en este punto no ayuda a despejar estos problemas, ya que en ella el traductor asume que los lectores habrán sido capaces de deducir que la conversación gira en torno a un juego de palabras, juego que manifiesta no haber sido capaz de traducir. A esta confusa nota se añade la ambigua contestación del otro caballero, que contesta *Sí* a la pregunta anterior, no sabiéndose muy bien qué parte de ésta afirma, si la de los *tres mil dólares* o la de los *tres mil dolores*. Además, este caballero indica que el coste ha sido superior, *aún más todavía*, a lo que Lucio contesta que se ha de añadir *una corona francesa*. Al no existir una clara relación entre la corona francesa y los dolores antes mencionados, creemos que los lectores interpretarán la contestación de Lucio en su vertiente económica, es decir, que a los *tres mil dólares* de antes tuvo que añadir *una corona francesa* más para completar el pago.

En nuestra opinión, creemos que aunque Astrana era consciente del juego entre *dolours* y *dollars*, éste no supo traducir con acierto la soterrada alusión a la sífilis. Sus posteriores traducciones de comentarios alusivos a ésta así lo confirman, ya que en ninguno de ellos aparece manifiestamente un doble sentido o una nota aclaratoria. La conversación entre Lucio y los caballeros en esta segunda escena del acto primero se ve así privada de un subtexto rico en connotaciones alusivas a las enfermedades venéreas que es fundamental en el contexto de esta obra.

Valverde traduce el diálogo de la siguiente manera:

LUCIO. Bajo su techo he adquirido tantas enfermedades como para...

CABALLERO SEGUNDO. ¿Para qué, decid?

LUCIO. Juzgado.

*CABALLERO SEGUNDO. **Para tres mil dolores al año.***

CABALLERO PRIMERO. Sí, y más.

*LUCIO. **Una corona francesa más.***

Nota: Dolours sonaba parecido a dollars "dólares".

Nota: Como moneda y como calva de origen venéreo

(Valverde, 1973:480-481).

Este traductor demuestra conocer la posible doble interpretación del texto original, y aunque destaca la interpretación de las enfermedades venéreas, incluye notas a pie de página en las que deja constancia del juego de palabras con las unidades monetarias. A pesar de que alguna de las soluciones de Valverde puede ser criticable, consideramos que su traducción, sin ser tan creativa como la de Macpherson, resulta apropiada y aceptable.

La primera intervención de Lucio es tan general como en el original, lo que permite que sus palabras se adecuen tanto al sentido alusivo a la sífilis como al económico. La solución de Valverde nos parece más acertada que la de Astrana, ya que no reduce a una sola interpretación el comentario del personaje.

La estimación del segundo caballero cifra la adquisición de Lucio no en monedas, sino en *tres mil dolores al año*. Esta respuesta pone de manifiesto que Valverde consideró más importante revelar a los lectores que el tema de conversación gira en torno a las enfermedades venéreas, aunque no por ello renunciara a hacerles saber de la existencia de un juego de palabras con la moneda *dollar*. Esta información se incluye en una nota a pie de página, cuya única crítica radica en el equivalente

propuesto por Valverde para *dollar*, *dólar*. Éste es el mismo error en que cometió Astrana, y que no puede sino extrañar a los lectores, que tendrán dificultades en creer que tal moneda estuviera en circulación en la época isabelina.

Aunque esta nota no obtenga los resultados deseables, consideramos que su empleo aquí es acertado, puesto que transmite una información que está estrechamente relacionada con el siguiente juego de palabras, que también se basa en el doble sentido de moneda y enfermedad. El uso de esta nota pone de manifiesto, a nuestro juicio, que el traductor no pudo encontrar un juego de palabras en español con el que traducir el juego original, o que, aun habiéndolo encontrado, prefirió cifrar la información a través de una nota a pie de página.

El primer caballero parece mostrarse de acuerdo con que Lucio haya pagado *tres mil dolores al año* en casa de Mistress Overdone, aunque objeta que a ese precio habría que añadirle algo más. Lucio confirma este extremo contestando *Una corona francesa más*, traducción literal del original que Valverde explica mediante otra nota al pie de página. En ésta, el traductor deja constancia del doble sentido de corona, que tanto puede significar una moneda como la calva originada por las enfermedades venéreas. De esta forma, los dos sentidos presentes en el original quedan patentes en la traducción, con lo que los lectores serán conscientes de las soterradas acusaciones dirigidas a Lucio, que no sólo se revela como un asiduo comprador de placeres en el burdel, sino también como un enfermo de sífilis.

En nuestra opinión, las notas a pie de página de Valverde son la técnica más acertada para transmitir al lector contemporáneo las

veladas alusiones que sobre las enfermedades venéreas aparecen en el texto original. Aunque la solución de Macpherson nos parece creativa, creemos que puede resultar insuficiente para que el lector perciba las referencias a la sífilis, ya que su impacto en la población y sus efectos, tan conocidos en otras épocas, no lo son tanto hoy en día. Así, pues, juzgamos oportuno la explicitación de esas alusiones mediante el empleo de una nota a pie de página, si bien queremos destacar que, dada la aclaración que Valverde hizo en 1.2.31-34 sobre este mismo tema, podría haberse ahorrado esta segunda nota explicando en la anterior que la alusión a la sífilis continuaría en los sucesivos diálogos.

50. *A commodity of brown paper and ginger, pounds, marks.*

Al inicio de la escena tercera del acto cuarto, Pompey realiza una descripción de los presos que se encuentran en la cárcel, enumerando sus nombres y las causas que les han llevado a prisión. El primero de los casos al que se refiere es el siguiente:

First, here's young Master Rash, he's in for a **commodity of brown paper and old ginger**, nine score and seventeen **pounds**, of which he made five **marks** ready money. Marry, then ginger was not much in request, for the old women were all dead (*MM*, 4.3.4-8).

La complejidad del comentario de Pompey se debe a los varios elementos culturales a los que alude, y que deberemos analizar conjuntamente para poder así comprender sus palabras.

En primer lugar, Pompey explica el motivo que ha llevado a prisión al tal Master Rash: *he's in for a commodity of brown paper and old ginger*. La clave de esta alusión se encuentra en *commodity*, un término que se empleaba en la Inglaterra de los

siglos XVI y XVII para designar una práctica común entre usureros y prestamistas. En su edición de *MM*, N. W. Bawcutt explica en qué consistían las *commodities* de la siguiente manera:

The term [commodity] refers to a practice by which usurers cheated their clients, who contracted to pay back a certain sum of money, but received part of the loan in the form of goods or commodities, which they were supposed to sell. These were frequently of poor quality and worth only a small fraction of the sum owed for them (Bawcutt, 1991:190).

Ante la petición de un crédito por parte de un cliente, el usurero podía conceder una parte o la totalidad de éste en forma de *commodity*, o lo que es lo mismo, en especie. El género ofrecido por el prestamista estaría valorado en la cantidad solicitada por el cliente, que la conseguiría al venderlo a otras personas. El inconveniente de este tipo de práctica radicaba en la baja calidad del género, cuyo valor era menor que lo establecido por el usurero, con lo que su reventa no otorgaba beneficios al cliente. En el caso concreto de Master Rash, la *commodity* estaba formada por *brown paper and ginger*, es decir, de jengibre y de un tipo de papel de estraza muy basto. Estos géneros son de muy distinta naturaleza y de desigual calidad, y la única posibilidad que tendría el caballero de sacar provecho de ellos sería revendiendo el jengibre, que era muy valorado en la sociedad isabelina. Así lo hace notar Alison Sim en *Food and Feast in Tudor England*: “Green ginger was also a favourite, being another expensive import and therefore yet another expression of wealth” (Sim, 1997:154). Este extremo es corroborado por Jeffrey L. Singman, que indica:

[...] the use of spices was a good way to demonstrate one’s social position. Elizabethan recipes call for a distinctive range of spices,

particularly cinnamon, nutmeg, cloves, mace, saffron, ginger, and pepper. Other imported flavoring [sic] agents were capers, olives, and lemons (Singman, 1995:134).

Sin embargo, parece que la reventa de la *commodity* de jengibre no fue tan bien como Master Rash esperaba. Según Pompey, el género valía *nine score and seventeen pounds*, ciento noventa y siete libras, lo que es un precio exorbitante. El dinero que el caballero consiguió obtener de su venta fue sólo de *five marks ready money*, apenas tres libras y media, una cantidad ridícula empleada intencionadamente para destacar tanto la deuda del caballero como la falta de escrúpulos del prestamista. Pompey explica que Master Rash obtuvo tan poco dinero de la *commodity* porque no había gran demanda de jengibre, ya que *the old women were all dead*. La relación entre esta especia y las mujeres viejas es en realidad un tópico de la época, ya que se suponía que el jengibre era una delicia para las mujeres de edad avanzada. Al haber muerto éstas, Master Rash no pudo revender el jengibre, e, incapaz de afrontar la deuda, fue encarcelado por el usurero.

A nuestro juicio, la dificultad del comentario de Pompey es doble, puesto que el traductor, antes que encontrar una solución que le permita expresar las distintas ideas del original, deberá conocerlas y entenderlas. Como veremos a continuación, los traductores seleccionados desconocían el significado de las alusiones de Pompey, por lo que sus traducciones son difícilmente comprensibles.

Macpherson traduce el comentario como sigue:

POMP.—En primer lugar, aquí está Briosó, por razón de **un pliego de papel de estraza con jengibre añejo** valuado en ciento noventa y siete **doblones**, por lo que sacó cinco **escudos** al contado. ¡Voto

va! El jengibre no estaba entonces en boga por haber muerto todas las viejas (Macpherson, 1895:383).

Resulta evidente de su traducción que Macpherson ignoraba el significado de *a commodity of brown paper and old ginger*, que, a pesar de todo, traduce como *un pliego de papel de estraza con jengibre añejo*. En nuestra opinión, el traductor sólo pudo dar sentido al término *commodity* a través del sintagma preposicional que lo modifica, y que juzgó que únicamente se componía de *of brown paper*. Sabiendo que éste significaba *de papel de estraza*, creemos que Macpherson intentó encontrar un objeto que se ajustara a esta descripción, proponiendo *pliego* como equivalente de *commodity*. Esta solución es una invención del traductor, y el principio de una cadena de errores que no facilitará en nada la comprensión de los lectores.

Inmediatamente después de proponer *un pliego de papel de estraza*, Macpherson se encontró con el primer problema, ya que se percató de que había olvidado *and old ginger*. A nuestro juicio, el traductor percibió demasiado tarde que el sintagma preposicional modificador de *commodity* no llegaba hasta *paper*, como había pensado en un principio, sino que incluía también *and old ginger*. Incapaz de encontrar un significado al conjunto de *commodity of brown paper and old ginger*, Macpherson decidió quedarse con su solución inicial, *un pliego de papel de estraza*, y hacer que *and old ginger*, de una manera u otra, se adecuara a ésta. De ahí que cambiara la conjunción inglesa *and* por la preposición española *con* y vertiera *old* por *añejo*, con lo que la solución final fue *un pliego de papel de estraza con jengibre añejo*. Esta traducción da a entender que el pliego de papel de estraza estaba condimentado con

jengibre, un absurdo al que hay que añadir su disparatado precio, *ciento noventa y siete doblones*. El motivo por el que Briosó sólo llegó a obtener *cinco escudos* de este pliego es desconocido. En nuestra opinión, ningún lector español será capaz de entender esta traducción, ni de apreciar la intención de este comentario en el contexto carcelario de la escena.

En lo que se refiere a la traducción de las monedas mencionadas en el original, Macpherson propone *doblones* como equivalente de *pounds* y *escudos* como equivalente de *marks*. Según explica Jeffrey L. Singman en *Daily Life in Elizabethan England*, los *pounds* y los *marks* eran en realidad *moneys of account*:

Some denominations were only “moneys of account,” used only for reckoning, and did not actually exist in currency. Such were the mark and the pound, large denominations that served to simplify the task of dealing with large sums of money (Singman, 1995:32).

Tal y como establece el mismo autor en la siguiente tabla, tanto una como otra moneda se encontraban entre las de más elevado valor en la sociedad isabelina:

DENOMINATION	VALUE	PURCHASE VALUE	EQUIVALENT
Farthing (q.)	¼ of a penny		\$.50
Three-farthings	¾ d.		\$1.50
Three-halfpenny	1 ½ d.	1 lb. Of cheese	\$3
Threepenny	3 d.	1 lb. of butter	\$6
Groat	4 d.	1 day's food	\$8
Mark (marc.)	13 s. 4 d. (2/3 of 1 li.)		\$350
Pound (li.)	20 s.	1 carthorse	\$500

Tabla 14. Moneys of Account (Singman, 1995:32).

Partiendo de las equivalencias ofrecidas por Singman, podemos calcular cuántas libras son los *five marks* que consiguió obtener Master Rash de la *commodity* del usurero. De esta manera, podremos apreciar mejor la diferencia entre éstos y las *nine score and seventeen pounds* de su deuda. Un *mark* equivalía a trece *shillings* y cuatro *pence*, es decir, a 160 *shillings*, dos tercios de un *pound*, formada por 240 *shillings*. *Five marks* serían 800 *shillings* o 3,3 *pounds*. *Nine score and seventeen pounds* son en realidad 197 libras, por lo que la diferencia entre éstas y las tres y pico que Rash obtuvo de la *commodity* es exorbitante. Como ya comentamos anteriormente, esta cómica exageración sirve para poner de manifiesto la dificultad económica de Master Rash y la falta de escrúpulos del prestamista, que consiguió que lo encarcelaran por no pagar su deuda.

Las monedas españolas que Macpherson emplea, *doblones* y *escudos*, son definidos de la siguiente manera en la pagina web www.tesorillo.com:

DOBLÓN. Moneda de oro de dos escudos, peso 6,80 gramos. Se dice doblón de a cuatro a la media onza con valor de 4 escudos de oro. Doblón de a ocho a la onza con valor de 8 escudos de oro.

ESCUDO DE ORO. Moneda de oro, peso 3,40 gramos, con valor de 350 maravedís. Acuñada por primera vez en 1535 en Barcelona para sufragar los gastos de la Expedición a Túnez. El escudo es la unidad para la moneda de oro acuñada desde Felipe II hasta Fernando VII. Aparece después con Isabel II.

Por tanto, si un doblón equivale a dos escudos, ciento noventa y siete doblones serian trescientos noventa y cuatro escudos. Como la diferencia entre estos y los cinco escudos es tan exagerada como en el original, podemos concluir que Macpherson supo encontrar

dos monedas españolas que cumplieran la misma función que las inglesas.

Con respecto a la última alusión de Pompey, *for the old women were all dead*, ésta aparece literalmente traducida por Macpherson como *por haber muerto todas las viejas*. El empleo de la técnica de traducción literal no propicia la comprensión de esta referencia, ni su posible relación con el jengibre, Master Rash y la deuda. A nuestro juicio, esta solución revela que Macpherson también desconocía el significado de este elemento cultural, y que, ante la imposibilidad de darle sentido, decidió traducirlo palabra por palabra.

Para finalizar el análisis de esta traducción, podemos establecer las siguientes conclusiones. En primer lugar, Macpherson es un traductor que no se desalienta ante alusiones o referencias que no entiende. Antes que eliminarlas del texto o de traducirlas literalmente, intenta encontrarles sentido por todos los medios, aunque para ello tenga que modificar el texto original. Desgraciadamente, estas interpretaciones no suelen tener éxito, y así, casos como el que nos ocupa o el de *gallina del señor Partlet* en *1HIV*¹⁷² son difíciles de entender. En segundo lugar, si bien podemos censurar a Macpherson por su error de comprensión o conocimiento, debemos tener en cuenta sus innegables aciertos, como es, en el caso que nos ocupa, el empleo de monedas españolas para transmitir a los lectores la cómica exageración de Pompey. En nuestra opinión, todo esto hace de Macpherson un traductor tan complejo como interesante, pues es capaz de realizar

¹⁷² Véase el apartado 23 (páginas 216-219).

las traducciones más disparatadas junto con otras sumamente acertadas.

Astrana propone la siguiente solución al comentario de Pompey:

*POMPEYO.— Primero está el joven maese Rash, encerrado por haber recibido **un paquete de papel de estraza y de viejo jengibre**, importante la suma de ciento noventa y siete **libras**, de las cuales ha vendido cinco **marcos**, dinero contante. ¡Pardiez! El jengibre no se pidió entonces gran cosa, porque todas las mujeres y viejas habían muerto (Astrana, 1961:1561).*

Como en el caso de Macpherson, la solución que Astrana da a *commodity of brown paper and old ginger* es la que mejor nos permite determinar su grado de conocimiento del original. A nuestro juicio, al traductor no le era completamente ajeno el significado que tenía *commodity*, ya que decide traducir el término como *paquete*. Aunque no creemos que esta traducción sea acertada, podríamos encontrar la razón del empleo de *paquete* en la definición que el *OED* da de *commodity*:

A parcel of goods sold on credit by a usurer to a needy person, who immediately raised some cash by re-selling them at a lower price, generally to the usurer himself¹⁷³.

Como podemos observar, el *OED* define *commodity* como un *parcel*, que es, literalmente, *paquete* en español. Creemos que esto quiere decir que el usurero entregaba el género al cliente envuelto en un paquete, y no suelto. En nuestra opinión, Astrana, desconocedor del sentido de *commodity* en el ámbito económico, encontró una definición general de este término en la que se sugiere su calidad de paquete, y creyendo que éste era su

¹⁷³ *OED*, commodity 7 b.

verdadero significado, decidió incluirlo así en su traducción. Una vez encontrada la solución a *commodity*, el proceso de interpretación de Astrana es similar al de Macpherson, pues para que la alusión al paquete tenga sentido en el discurso de Pompey, el traductor se ve obligado a introducir diversas glosas intratextuales. Éstas se encuentran en el hecho de que el joven Rash *recibiera* el paquete y lo hubiera *vendido*, lo que, junto a la explicitación de que el caballero estaba *encerrado*, aporta una nueva perspectiva sobre el relato de Pompey. Estas novedades revelan la voluntad del traductor por aportar sentido a una alusión que no entiende muy bien, pero que no se puede limitar a ignorar o a traducir literalmente. Si bien es cierto que la interpretación de Astrana no guarda parecido alguno con el texto original, las modificaciones introducidas, así como los errores cometidos con *commodity* y, posteriormente, con *of which*, hacen que su traducción, si no más creíble que la de Macpherson, no resulte tan absurda.

El contenido del supuesto paquete es traducido literalmente por Astrana, acertando en sus equivalentes *papel de estraza* y *viejo jengibre*. Fiel a su costumbre de emplear préstamos naturalizados para traducir monedas inglesas, Astrana propone *libras* como traducción de *pounds* y *marcos* como equivalente de *marcs*. A nuestro juicio, esta solución plantea dos inconvenientes. En primer lugar, el empleo de monedas extranjeras no permite que los lectores aprecien la exagerada diferencia entre *ciento noventa y siete libras* y *cinco marcos*, al ignorar probablemente su valor. En segundo, la alusión al término *marcos* puede resultar sorprendente para los lectores, puesto que creemos posible que entendieran el marco como la que fue moneda alemana, por lo que podrían

preguntarse a qué se debe su aparición en una obra shakespeariana.

A pesar de estos inconvenientes, un segundo error de interpretación juega a favor de Astrana. Éste se encuentra en su traducción de *of which* en *nine score and seventeen pounds, of which he made five marks ready money*. Contrariamente a lo que creyó Astrana, este pronombre de relativo no se refiere a las libras, sino a la *commodity* antes mencionada. En cambio, el traductor tradujo la alusión entendiendo que los cinco marcos dependían de las libras: *la suma de ciento noventa y siete libras, de las cuales ha vendido cinco marcos, dinero contante*. Como podemos observar, este error le hizo reinterpretar el verbo *made* como si el caballero hubiera *vendido* parte del paquete y sólo hubiera obtenido cinco marcos. Esta venta ilícita sería la que, por un motivo u otro, lo hubiera llevado a la cárcel.

En nuestra opinión, la alusión a *for the old women were all dead*, aunque traducida literalmente como *por haber muerto todas las viejas*, también podría encontrar cabida en esta interpretación, ya que podría pensarse que fue a estas mujeres a quien Rash intentó vender el paquete esperando obtener gran cantidad de dinero. Sin embargo, al haber fallecido todas ellas, sólo pudo sacar un total de cinco marcos.

Aunque algunos críticos no estarán de acuerdo con esta posible interpretación de la traducción de Astrana, lo cierto es que la suma de todos sus errores y modificaciones tienen como resultado una solución tan alejada del original como la de Macpherson, pero que tiene más sentido, por muy fantasioso que éste sea. Podemos concluir, pues, que las decisiones que Astrana tomó al traducir este

complicado pasaje jugaron tanto a su favor como las elecciones de Macpherson en su contra.

Valverde propone la siguiente traducción al comentario de Pompey:

*POMPEYO. Primero, está el señorito Temerario, encerrado por **un pedido de papel de estraza y gengibre viejo**, ciento noventa y siete **esterlinas**, de lo que sacó cinco **marcos** al contado: pardiez, el gengibre no estaba entonces en gran demanda, pues todas las viejas estaban muertas.*

Nota: Se alude a la venta ficticia practicada por los usureros. El gengibre [sic] se considera como predilecto de las viejas (Valverde, 1973:535).

En lo que respecta a la traducción de *commodity*, creemos que el caso de Valverde es sustancialmente distinto al de Macpherson y Astrana. Tal y como expusimos con anterioridad, la complejidad del comentario de Pompey se debe tanto a su difícil comprensión, que requiere del conocimiento del traductor sobre las prácticas económicas de los prestamistas ingleses de los siglos XVI y XVII, como a su no menos difícil traducción, para la que el traductor deberá hallar una fórmula con la que transmitir la idea expresada por *commodity* de la manera más eficaz. Macpherson y Astrana no comprendieron la alusión a esta práctica abusiva, pero Valverde sí parece conocer el significado de *commodity*, ya que introduce una nota a pie de página en la que define el término como: “Venta ficticia practicada por los usureros”. En nuestra opinión, esta explicación es demasiado imprecisa para que los lectores entiendan el comentario de Pompey. Además, el equivalente español de *commodity* empleado por Valverde, *pedido*, no refleja la definición incluida en la nota a pie de página, y se

parece mas al *paquete* de Astrana que a esa supuesta venta ficticia de los usureros.

Así, podemos constatar que el conocimiento del traductor sobre el significado de un elemento cultural no es suficiente para que su traducción sea esclarecedora. Aunque Valverde conocía el significado de *commodity*, no supo encontrar una solución que propiciase su comprensión por parte de los lectores españoles.

Al igual que Astrana, Valverde traduce literalmente el resto de la alusión de Pompey, siendo su *papel de estraza y gengibre* [sic] *viejo* correcto, y presentando sus *ciento noventa y siete esterlinas* y sus *cinco marcos al contado* los mismo inconvenientes que ya comentamos en el caso de Astrana. A estos problemas se añade, además, el que Valverde traduzca *pounds* como *esterlinas*, omitiendo el termino *libras*. Si bien creemos que los lectores serán capaces de reconocer *esterlinas* como sinónimo de *libras*, no encontramos un motivo que justifique la decisión de Valverde, sobre todo cuando *libras* suele emplearse con independencia de *esterlinas*, pero no a la inversa.

Otro de los inconvenientes de la traducción de Valverde lo plantea su escrupuloso respeto por las fórmulas sintácticas del original, que le hace traducir *a commodity of brown paper and old ginger, nine score and seventeen pounds* por *un pedido de papel de estraza y gengibre viejo, ciento noventa y siete esterlinas*. Aunque no dudamos que los lectores podrán deducir que el *pedido* valía ciento noventa y siete libras, las glosas intratextuales de Macpherson y Astrana, que indican explícitamente el *valor* o la *suma* a la que ascendía la *commodity*, nos parecen más acertadas.

La glosa intratextual que Valverde introduce es idéntica a la de Astrana, pues al aludir al término *encerrado*, no deja lugar a dudas sobre la condición de prisionero de Master Rash. Sin embargo, el motivo que lo llevó a la cárcel es más difuso. Siguiendo la interpretación del traductor, lo único que parece haber hecho el personaje es haber sacado cinco marcos de un pedido de ciento noventa y siete “esterlinas”, algo que no creemos que los lectores puedan considerar ilegal, ya que para ello, habrían de entender esta alusión, algo bastante difícil dada la confusa traducción de Valverde.

Con respecto al comentario que asocia a las mujeres de avanzada edad con el jengibre, éste aparece traducido literalmente por Valverde: *el gengibre [sic] no estaba entonces en gran demanda, pues todas las viejas estaban muertas*. En nuestra opinión, esta traducción literal no implica que el traductor desconociese la relación existente entre las viejas y el jengibre en la sociedad isabelina, puesto que introduce una nota a pie de página en la que intenta aclarar el motivo de la alusión de Pompey: *El gengibre [sic] se considera como predilecto de las viejas*. Desafortunadamente, en el contexto de una traducción tan ambigua como la de Valverde, esta aclaración no basta para establecer una relación de causalidad entre el jengibre del pedido, los cinco marcos obtenidos por Rash y las viejas a las que alude Pompey.

Por lo tanto, podemos concluir que una traducción desacertada y oscura no siempre es indicativa de la falta de conocimiento del traductor sobre el original. El caso de Valverde pone de manifiesto que el traductor era consciente del significado de las alusiones a *commodity*, al jengibre y a las viejas, pero que no

supo encontrar unas soluciones que reflejaran ese conocimiento de manera satisfactoria. En nuestra opinión, aunque una traducción se debe juzgar por lo que es, y no por lo que no es o pudo haber sido, no podemos dejar de reconocer el mérito de un traductor que demuestra conocer las connotaciones culturales del original mejor que otros.

6.5. Juegos

51. *A game of tick-tack*

Antes de ser llevado a prisión, Claudio ruega a Lucio que visite a su hermana, Isabella, y le pida que persuada a Angelo de que cambie de parecer con respecto a su sentencia de muerte. Lucio se muestra de acuerdo con esta idea y accede a hablar con Isabella, ya que si la joven novicia tiene éxito, su petición no sólo salvará la vida de Claudio, sino que librará a otros como él de ser castigados con la misma pena. Lucio se muestra sinceramente preocupado por la vida de Claudio, que, según comenta, sentiría que se perdiera:

[...] as for the enjoying of thy life, who I would be sorry should be thus foolishly lost at a **game of tick-tack** (*MM*, 1.2.187-188).

El juego al que alude Lucio era muy popular en la Inglaterra isabelina, y un claro precursor del actual *backgammon*. Sus orígenes se remontan a la *Duodecim scripta* o *Alea* latina, que se jugaba con fichas y dados en un tablero dividido en trece casillas¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Para una explicación ilustrativa de este juego, consúltese http://www.geocities.com/nrhispania/XIIscripta_es.html

Distintas versiones de este juego se extendieron por Europa durante la Edad Media, y la mencionada por Lucio se diferenciaba de otras en que el tablero tenía un contador que permitía conocer la puntuación de cada jugador. Tal y como explica el *OED*, el *tick-tack* se jugaba en: “[...] a board with holes along the edge, in which pegs were placed for scoring¹⁷⁵” Este juego también era conocido como *tric-trac*, nombre francés que deriva su origen del ruido que hacían las fichas al moverse¹⁷⁶.

Al comentar que la vida de Claudio podría perderse *at a game of tick-tack*, Lucio podría estar comparando el azar de la condena a Claudio, que sólo es uno de los muchos que han cometido una ofensa parecida, con el azar del juego, que depende de la tirada de dos dados.

El comentario de Lucio cabe ser interpretado desde otra perspectiva, que pondría de manifiesto una cruda alusión sexual. Ésta se debería precisamente a la imagen del contador del tablero, en el que se introducen clavijas en los agujeros provistos a tal efecto. Lucio estaría diciendo que Claudio se ha visto involucrado en un juego de *tick-tack* con su prometida Julieta, cuyo resultado ha sido que ésta se ha quedado embarazada. Posteriormente, Lucio aludirá a la relación sexual mantenida por los dos amantes en términos igualmente gráficos —*the rebellion of a codpiece* (3.1.376-377) o *filling a bottle with a tundish* (3.1.430)— lo que nos permite deducir que el sentido primordial de sus palabras es el sexual.

Macpherson traduce el comentario de Lucio como sigue:

¹⁷⁵ *OED*, tick-tack 2.

¹⁷⁶ *OED*, tric-trac.

LUCIO.—[...] y para que pueda yo gozar de tu vida, que sentiría se perdiese en semejante **juego de damas** (Macpherson, 1895:313).

Como en otras ocasiones, Macpherson vuelve a poner de manifiesto tanto su conocimiento del elemento cultural original como su creatividad al proponer una solución que refleja las connotaciones de éste. Su *juego de damas* nos parece una solución muy acertada, pues con ella el traductor alude a un juego parecido al *tick-tack*, las *damas*, que al mismo tiempo sugiere que Claudio ha sido encarcelado debido a una cuestión de damas, es decir, debido a su relación con Julieta. La alusión sexual, aunque presente en la traducción, es menos cruda que en el original, puesto que las *damas* no tiene las mismas características que el *tick-tack*. Aun así, consideramos que el equivalente de Macpherson resulta sumamente apropiado en este contexto, y que permitirá a los lectores apreciar el doble sentido de las palabras de Lucio.

La solución de Astrana es la siguiente:

LUCIO.— [...] como por la salud de tu vida, que me disgustaría ver tan neciamente perdida en **un juego de tictac** (Astrana, 1961:1532).

En nuestra opinión, Astrana desconocía el significado de *tick-tack* y, reacio a aventurar una solución o a omitir su mención en la traducción, decidió transcribirlo literalmente, adaptando la ortografía inglesa a la española. Ésta es una solución de la que ya había hecho uso en su traducción de *2HIV*, en la que transcribe el término *flapdragons* de manera literal¹⁷⁷. A nuestro juicio, estas transcripciones ponen de manifiesto tanto el desconocimiento del traductor sobre el significado del original como su determinación por

¹⁷⁷ Véase el apartado 29 (páginas 239-241).

incluir todas y cada una de las palabras shakesperianas en su traducción, aun a riesgo de que no fueran entendidas por sus lectores.

Esta solución contrasta notablemente con el anterior caso de *commodity*, en el que Astrana intentaba aportar sentido al oscuro comentario de Pompey introduciendo elementos nuevos y explicitando cierta información ya conocida por los lectores. Quizás la explicación a esta disparidad de criterios se deba a que el contexto de la alusión de Pompey permite realizar una interpretación general de sus palabras, mientras que en el caso del *tick-tack*, no aparece ninguna pista, ni en la intervención de Claudio ni en de Lucio, que permita dilucidar su significado. Ante la imposibilidad de aportar sentido a este elemento, Astrana decide dejarlo intacto en la traducción, lo que creemos hará imposible la comprensión de esta alusión por parte de los lectores.

Valverde traduce el comentario de Lucio como sigue:

*LUCIO. [...] para que disfrutes de la vida, que lamentaría que se perdiese así, tan neciamente, en **un juego de chaquete**.*

Nota: En el original trick-track: hemos puesto este dieciochesco juego que coincide con el primitivo en usar piezas que se clavan en agujeros (Valverde, 1973:484).

Al igual que Macpherson, Valverde conocía el significado del juego original, y decide traducirlo aludiendo a otro, el *chaquete*, definido por el *DRAE* como: “Nombre que adoptó el juego de las tablas reales, al introducirse nuevamente desde Francia¹⁷⁸”. El mismo diccionario aporta la siguiente definición de *tablas reales*: “Juego antiguo parecido al de las damas, donde se combina la

¹⁷⁸ *DRAE*, chaquete 1.

habilidad con el azar, ya que son los dados los que deciden el movimiento de las piezas¹⁷⁹". El *chaquete* parece ajustarse más al juego del *tick-tack* que las *damas* de Macpherson, ya que en éstas no intervienen los dados. No obstante, la solución de Valverde plantea diversos inconvenientes. En primer lugar, el traductor explica en su nota a pie de página que si optó por *chaquete* fue porque tanto en éste como en el *tick-tack* se introducen fichas en agujeros. Este hecho revela que Valverde era plenamente consciente de las características del *tick-tack* original, y de cómo éstas son empleadas por Lucio para soslayar una alusión sexual. Su uso de *chaquete* querría, pues, establecer una imagen similar a la del original. El problema radica en que, que sepamos, el juego de *chaquete* se juega en un tablero liso con dados y fichas, y en ningún caso "se clavan [piezas] en agujeros", tal y como apunta el traductor en su nota a pie de página.

Como conclusión podemos afirmar que, al igual que sucedía con el caso anterior de *commodity*, Valverde demuestra tener un amplio conocimiento de las alusiones culturales del original que, sin embargo, no consigue reflejar en ocasiones en la traducción

6.6. Lugares

52. *The Bunch of Grapes*

Tras ser llevado a presencia de Angelo y Escalo por el alguacil Elbow, Pompey intenta explicar los hechos que sucedieron en la casa de Mistress Overdone, en la que también se encontraba otro personaje, Master Froth, al que Pompey aludirá en su largo y

¹⁷⁹ DRAE, tablas reales 1.

confuso relato. La participación de Froth en el altercado por el que ambos fueron detenidos no se llega a aclarar, aunque Pompey insiste en detallar tanto su renta como el lugar en el que se encontraba:

He, sir, sitting, as I say, in a lower chair, sir— 'twas in **the Bunch of Grapes**, where indeed you have a delight to sit, have you not? (*MM*, 2.1. 121-124).

Durante nuestro análisis de *1HIV* tuvimos ocasión de analizar dos alusiones referidas a sendas salas de la taberna de Eastcheap, *the Half-moon* y *the Pomgarnet*¹⁸⁰. En este caso, parece que las estancias de la casa de Mistress Overdone también tenían un nombre, siendo en la de *Bunch of Grapes* en donde se encontraba Froth cuando sucedió lo que Pompey nunca termina de contar.

Los traductores seleccionados emplean las mismas técnicas que emplearon en *1HIV* para traducir esta alusión. Macpherson introduce una glosa intratextual que le permite especificar que *Bunch of Grapes* era en realidad el nombre de una estancia:

POMP.— Sentado este señor, como digo, en una silla baja **en la sala de los racimos de uvas**, donde tanto sentaros os agrada... ¿No es cierto? (Macpherson, 1895:325).

Quizás lo único destacable de esta solución sea que el traductor traduce *Bunch* por el plural *racimos* y que, al igual que en *1HIV*, el nombre de la sala aparece en minúsculas.

Astrana traduce el comentario como sigue:

POMPEYO.— Este hombre, señor, estaba sentado, como digo, en una silla baja; era **en la sala del Racimo de uvas**, donde os gusta sentaros, ¿no es así? (Astrana, 1961:1537)

¹⁸⁰ Véanse los apartados 7 (páginas 165-170) y 8 (171-172).

Como en el caso de *Pomgarnet*, Astrana introduce la glosa *sala* para indicar que éste era el nombre de la habitación, y pone *Racimo* en mayúsculas pues así aparece la alusión en el original.

La solución de Valverde es la siguiente:

POMPEYO. Él, señor, como decía, estaba sentado en una silla baja; era en el cuarto del Racimo de uvas, donde, desde luego, a vos os gusta sentaros, ¿no? (Valverde, 1973:493).

Al igual que los dos traductores anteriores, Valverde también introduce una glosa intratextual al traducir este comentario, *cuarto*, y, como Astrana, pone *Racimo* en mayúsculas, tanto porque así aparece en el texto inglés como porque, de esa forma, los lectores podrán apreciar mejor que ése era el nombre de la estancia.

6.7. Leyes

53. *The forfeits in a barber's shop*

Aparentando indignación al oír la acusación que Isabella y Mariana hacen contra Angelo, el Duque, que hasta entonces había presidido el tribunal de justicia, decide abandonarlo para que sea el propio Angelo, quien, junto con Escalus, dicte sentencia contra las calumniadoras. El proceder del Duque obedece a su intención de reaparecer en escena como el fraile que ha aparentado ser a lo largo de toda la obra, y desvelar así la trama urdida junto a Isabella y Mariana para burlar a Angelo. Al volver a entrar disfrazado junto con un oficial, Lucio lo identifica como el fraile que calumnió al Duque en su ausencia, por lo que Escalus comienza a interrogarle. Encapuchado, el Duque declara que el que creen ausente regidor de Viena es injusto, y que el que ahora lo representa, Angelo, no es más que un villano. Escandalizado por las palabras del fraile,

Escalus ordena que lo lleven al potro, pero el fraile alega que, al no ser un súbdito del Duque, no está sujeto a sus leyes. Sobre éstas habla a continuación, explicando que, en calidad de visitante, ha visto cómo la corrupción campaba sin freno por toda la ciudad:

[I have seen] laws for all faults,
But faults so countenanced that the strong statutes
Stand like **the forfeits in a barber's shop**,
As much in mock as mark
(*MM*, 5.1.321-324).

Este es, sin duda, uno de los pasajes que más interpretaciones ha suscitado a críticos y comentaristas de *MM*. Su dificultad estriba en determinar qué eran exactamente los *forfeits in a barber's shop*, y por qué se exhibían *as much in mock as mark*. Tal vez una de las explicaciones más esclarecedoras a este respecto la propuso Thiselton Dyer en su obra de 1883 *Folklore of Shakespeare*:

In order to enforce some kind of regularity in barber shops, which were places of resort for the idle, certain laws were usually made, the breaking of which was to be punished by forfeits¹⁸¹.

La necesidad de imponer orden en las barberías se debía a que, como señala Margaret Pelling en “Appearance and Reality: Barber-Surgeons, The Body and Disease”, éstas eran mucho más que meros lugares en los que ejercía su profesión el cirujano barbero:

Barber-surgeons' shops in town and cities emerge as places of resort for men, offering music, drink, gaming, conversation, and news, as well as the services already mentioned [grooming, trimming hair and beard, providing medicinal advice] (Pelling, 1986:95).

¹⁸¹ Dyer, citado en Stephenson (1910:72).

Al concurrir en las barberías los ociosos en busca de noticias, conversación y otros servicios, es comprensible que los dueños establecieran una serie de leyes para prevenir y multar a aquellos que rompieran el orden. Estas pequeñas multas por las infracciones cometidas serían precisamente los *forfeits in a barber's shop*. De hecho, el *OED* define *forfeit* como “A trivial mulct or fine imposed, e.g., for breach of some rule or by-law in a tavern parlour, a club, etc.”¹⁸² y cita como primera instancia de este sentido la alusión que aquí comentamos.

Según Kenrick, las leyes de la barbería solían ir rimadas, se las conocía como *Rules of Seemingly Beahaviour* y entre ellas se contaba la siguiente: “Who checks the barber in his tale, Must pay for each pot of ale”¹⁸³. En nuestra opinión, no resulta descabellado pensar que estas reglas, fueran del estilo de la mencionada por Kenrick o no, serían mayoritariamente ignoradas por parte de los clientes de la barbería, que con toda probabilidad se mofarían de ellas. Éste es, pues, el sentido de *as much in mock as mark*, ya que las leyes establecidas, aunque se colgaran para servir de aviso, terminarían siendo objeto de escarnio.

Por consiguiente, no es de extrañar que Escalus, enfurecido, mande a la prisión al que cree un simple fraile, pues lo que éste denuncia es que, pese a todas las leyes existentes en Viena, que penan severamente toda clase de delitos, éstos reciben tal amparo por los poderosos que, como resultado, las leyes se han convertido en algo tan trivial como las reglas del barbero y, más que obedecerse, se ridiculizan. El diagnóstico del Duque parece haber

¹⁸² *OED*, *forfeit* 3.

¹⁸³ Kenrick, citado en Eccles (1980:258).

hecho realidad el temor que Angelo expresaba al comienzo de la obra, cuando comparaba a la ley con un espantapájaros, que, de mantenerse tanto tiempo inmóvil, había dejado de asustar a las aves, que se colgaban de él sin temor (*MM*, 2.1.1-4).

Macpherson traduce el comentario del Duque de la siguiente manera:

*DUQUE. Leyes hallo
Para todas las faltas; mas las faltas
De tal manera toleradas veo,
Que esos severos cánones parecen
El reglamento de una barbería
Que de chacota solamente sirve
(Macpherson, 1895:407).*

Consideramos que la traducción de Macpherson es acertada al dar a entender que las normas de una barbería no incitan mas que a la burla. Aunque no tenemos constancia de que en España se haya dado una costumbre similar a la descrita en el original, creemos que los lectores podrán comprender el alcance de las palabras del Duque, que compara las severas leyes de Viena con otras, las de la barbería, que parecen haber sido escritas para que los clientes se burlen de ellas. En nuestra opinión, los dos términos de la comparación quedan bien definidos en la traducción de Macpherson, lo que permitirá a los lectores apreciar el sincero atrevimiento del Duque y la consecuente reacción de Escalus.

Astrana traduce de manera similar la alusión del Duque:

*DUQUE.— La ciudad tiene leyes para todas las faltas, es verdad; pero esas faltas hállanse tan poderosamente protegidas, que los más fuertes estatutos se parecen a **las prohibiciones colgadas en la tienda de un barbero**, se las lee, pero se hace burla de ellas
(Astrana, 1961:1571).*

A nuestro juicio, el concepto de *forfeit*, multa trivial según el *OED*, es empleado por el Duque con el fin de establecer un marcado contraste con *strong statues*. Es por esto por lo que no creemos que la solución que da Astrana para *forfeit*, *prohibiciones*, sea la más apropiada, puesto que el empleo de este término resta impacto a los *fuertes estatutos* mencionados por el Duque. La solución de Macpherson, *reglamento*, sin ser la más precisa con respecto al sentido de *forfeit*, permite que el comentario del Duque tenga, a nuestro juicio, un mayor calado en los lectores.

La traducción de Valverde resulta sorprendente, ya que el traductor introduce una idea que no parece constar en el original:

*DUQUE. [...] leyes para todas las culpas, pero culpas tan toleradas que los recios decretos están como **los dientes condenados en la tienda del barbero**, tanto en burla como señal (Valverde, 1973:550).*

Aunque la alusión a *dientes* en lugar de a las multas que sugiere *forfeits* puede parecer inmotivada, incluso disparatada, ésta se debe a una peculiar interpretación que editores como H. C. Hart ya habían propuesto de *the forfeits in a barber's shop*:

[...] there is one kind of forfeit the barber took possession of from his customers and hung up as part of his insignia in his shop, and that was their *teeth*. For the barber was the dentist of the time [...] If it be objected that the idea of these shop fittings cannot be called forfeits, since the idea of penalty is not present, no doubt [the barber] would reply if the sufferers had visited him earlier their teeth would have been saved by proper treatment, and they forfeited them for neglect (Hart citado en Stephenson, 1910:73-74).

Según este autor, la *multa* o *forfeit* que los clientes pagaban en la barbería consistía en sus propios dientes que, tras perderlos por falta de higiene, eran exhibidos por el barbero para advertir de la suerte que otros clientes descuidados podrían correr. Pese a su

naturaleza preventiva, esta exhibición sin duda despertaría la burla de los clientes sanos, que se reirían de aquellos que habían perdido su dentadura.

Esta interpretación presenta, sin embargo, diversos inconvenientes. En primer lugar, no hemos encontrado referencias que indiquen que los barberos colgaran los dientes extraídos como muestra de su oficio o como advertencia a los clientes. En segundo, la alusión a estos peculiares *forfeits* haría que su comparación con *strong statues* perdiera fuerza y credibilidad, puesto que, en nuestra opinión, el Duque pretende demostrar cómo las leyes de Viena han quedado reducidas a meras amonestaciones, y esto es harto difícil de conseguir si se comparan con dentaduras perdidas a manos del barbero.

Aunque esta explicación no es del todo descabellada, no creemos que sea la más apropiada en el contexto del acto final de *MM*, en el que las cuestiones referidas a la ley, la justicia y la clemencia alcanzan su punto álgido.

Por lo tanto, la traducción de Valverde, en la que se comparan los *recios decretos* con los *dientes condenados en la tienda del barbero*, incurre en un sin sentido, al no existir semejanza alguna entre estos dos términos que justifique el paralelo que establece el Duque. En nuestra opinión, esta solución no hará sino suscitar la duda y la incompreensión en los lectores, que no podrán entender por qué el Duque sugiere la idea de los dientes en una barbería para criticar la manifiesta tolerancia de la ciudad de Viena hacia todo tipo de delito o falta cometido.

54. A true contract

El conflicto que desencadena la trama de *MM* aparece planteado muy pronto en la obra, y es el propio Claudio quien da cuenta de él a su amigo Lucio en la escena segunda del acto primero:

Thus stands it with me: **upon a true contract**
I got possession of Julietta's bed.
You know the lady; **she is fast my wife,**
Save that we do the denunciation lack
Of outward order (*MM*, 1.2.143-147).

El *contract* al que se refiere Claudio es un acuerdo formal de matrimonio, una fórmula mediante la que una pareja no sólo expresaba su compromiso de casarse, sino que quedaba unida como marido y mujer. El *OED* registra esta acepción de *contract* como “The act whereby two persons take each other in marriage¹⁸⁴”, y su realización podía llevarse a cabo de dos maneras distintas. Éstas aparecen explicadas en el libro de David Cressy *Birth, Marriage and Death. Ritual, Religion, and the Life-Cycle in Tudor and Stuart England*:

In principle, a marriage existed if the man and the woman committed themselves to each other by words of consent expressed in the present tense. It would be enough to say, ‘I, N, *do* take thee, N, to be my wedded wife/husband.’ A marriage was technically made valid in law by this contract or spousal *per verba de presenti*, providing there were no overriding impediments. A contract *de futuro*, made in the future tense (such as, ‘I *will* marry you’), became immediately binding if followed by sexual intercourse. Such was the core of medieval law, which was not changed in England until Lord Hardwicke’s Marriage Act of 1753 (Cressy, 1997:317).

¹⁸⁴ *OED*, contract 3 a.

Por lo tanto, este *contract* era un verdadero casamiento, legal a todos los efectos en la Inglaterra isabelina, y que lo diferencia de los esponsales o la promesa de matrimonio en países católicos en que ésta fue prohibida por el concilio de Trento en 1553. La tensión de la obra se origina en que *MM* transcurre en Viena, un país católico en el que se encontraba vigente la prohibición de los esponsales, y que, sin embargo, está dirigida a un público isabelino, que sin duda encontraría desproporcionado penar una práctica que se había estado realizando en Inglaterra desde la Edad Media.

De esta forma, en la Inglaterra isabelina se realizaban *contracts per verba de presenti* y *per verba de futuro*, y, aunque no podemos saber con exactitud cuál fue la fórmula empleada por Claudio y por Julieta, parece que ambos se casaron según la fórmula *de futuro*, y que su unión sexual completó el proceso de legitimación de su matrimonio. Aun así, los dos amantes también podían haber contraído matrimonio *per verba de presenti* y haberlo consumado como legítimos esposos. En cualquier caso, y como Claudio afirma, su enlace con Julieta fue perfectamente válido, y sólo les faltó dar a conocer que el enlace se había realizado. El caballero explica a Lucio el motivo por el que no lo hicieron en los siguientes términos:

This we came not to
Only for the propagation of a dower
Remaining in the coffer of her friends
From whom we thought it meet to hide our love
Till time had made them for us (*MM*, 1.2.147-151).

Por ello, pese a estar lícitamente casados, los jóvenes esposos ocultaron su unión con el fin de que la dote de los parientes de Julieta no le fuera negada. Aunque este motivo pueda

hacernos ver a Claudio y Julieta como dos personas frías y calculadoras, lo cierto es que su decisión no era inusual en la cultura isabelina. En su edición de *MM*, Hotson comenta un caso en el que razones similares llevaron a una pareja a la realizar un *contract* que no fue confirmado hasta tiempo después por la Iglesia:

[Shakespeare's] friend Thomas Russell and Mrs. Ann Digges were contracted about 1600 and lived as man and wife, but did not marry until 1603 because marriage ended an annuity left her by her first husband¹⁸⁵.

El enlace que los recién casados de *MM* prevían ocultar cierto tiempo se puso de manifiesto con el embarazo de Julieta, lo que provocó la detención de Claudio y su posterior condena.

Debemos señalar que la causa que originó la sentencia de Angelo no se encuentra en un defecto formal del *contract* ni en que éste no se hubiera hecho público, sino en que esta práctica tradicional no contaba con la aprobación de las autoridades legales. Aunque extenso, el siguiente extracto de *Birth, Marriage and Death. Ritual, Religion, and the Life-Cycle in Tudor and Stuart England* resulta imprescindible para comprender el conflicto entre la costumbre inglesa de contraer matrimonios mediante formulas *de presenti* o *de futuro*, y la cada vez mayor presión por parte de la Iglesia para que éstos se realizaran según las preceptos eclesiásticos:

In practice, however, such simple, private, secular commitments were related as seriously deficient. Even if they took place with some degree of formality, in the presence of witnesses, with ritual handfasting and exchange of gifts, and even if the parties thereafter called each other 'husband' and 'wife', the mere expression of spousal consent no longer satisfied the mainstream expectations of

¹⁸⁵ Hotson, citado en Eccles (1980:35)

early Protestant England. Even though mutual consent remained at the core of the contract, a wedding was insufficient if not conducted by a priest. In the course of the sixteenth century, the majority of the population conformed to the view that marriage was incomplete without ecclesiastical solemnization. Court cases differentiated espousals and pre-contract from actual marriage, while considerations of the binding legitimacy of a marital union turned less on whether each party had expressed consent, and more on whether their marriage had been performed by a minister in a church (Cressy, 1997:317-318).

La costumbre inglesa de contraer matrimonio mediante *contracts* fue cayendo en desuso durante los siglos XVI y XVII, auspiciada por unas autoridades eclesiásticas que temían los peligros de una sociedad excesivamente licenciosa y por unos tribunales de justicia que asimilaron estas inquietudes morales en forma de nuevas leyes. Aunque ambas fórmulas convivieron hasta el siglo XVIII, la ley parlamentaria de Lord Hardwicke de 1753 puso fin a los *contracts*, terminando así con una práctica del derecho consuetudinario inglés que se había estado realizando desde la Edad Media.

Una de las más importantes consecuencias que esta nueva visión del matrimonio tuvo para las parejas, fue la prohibición de mantener relaciones sexuales previas al casamiento eclesiástico. Si la unión sexual era lícita bajo las fórmulas *de presenti* o *de futuro*, ahora ésta sólo podía ser tolerada tras el enlace sacramental, constituyendo un delito de fornicación si se producía con anterioridad. Éste es el motivo por el que Angelo condena a Claudio porque, al no contemplar la ley su *contract* con Julieta como válido, sus relaciones sexuales lo convierten en culpable de fornicación. La sentencia dictada por Angelo es excepcionalmente cruel, sobre todo

si tenemos en cuenta cuáles solían ser los castigos para quienes cometían este delito:

Although the courts were growing more rigorous in the sense of stepping up prosecutions for antenuptial [sic] incontinence, churchmen and court officials continued to recognise a difference between this offence —the understandable if regrettable result of strong passion between courting couples— and unmitigated adultery or fornication. Culprits were generally spared the full rigour of public penance and allowed instead to confess their offence in their ordinary clothes or even in semi-private before the minister and churchwardens [...] Whether the form of penance, it was frequently supplemented by a sizeable burden of fees: in early seventeenth century Wiltshire husbands of pregnant brides were commonly mulcted of 8s. 4d., no mean sum for a poor man (Ingram, 1987:236).

La condena a muerte es sin duda desproporcionada, y sirve para acentuar el conflicto de *MM*, que se basa en la tensión existente entre las prácticas jurídicas tradicionales de la sociedad isabelina y la imposición de una nueva ley que es contraria a ellas. Al igual que Hawkins, creemos que éste es un conflicto que: “Shakespeare himself chose to raise, not to answer¹⁸⁶”, por lo que deberá ser cada lector el que juzgue la validez de la justicia que Angelo dispensa en la obra.

Macpherson propone la siguiente traducción de las palabras de Claudio:

*CLAUD. Esto me pasa. **Por legal contrato**
Me hice dueño del lecho de Julieta.
A la dama conoces; **es mi esposa**
Sin género de duda: sólo falta
El dar publicidad a nuestro enlace [...]
(Macpherson, 1895:311).*

En nuestra opinión, la única crítica a esta solución se encuentra en el empleo del término *contrato*, que en español dista

¹⁸⁶ Hawkins, citado en Eccles (1980:35).

mucho de transmitir las connotaciones que tenía el *contract* de la época isabelina. No creemos que ésta solución sea la mas acertada, puesto que los variados usos de *contrato* en los ámbitos económico y mercantil pueden inducir a error a los lectores, que en ningún caso podrán sopesar las vicisitudes legales que se derivan del *contract* de Claudio.

Consideramos, sin embargo, que la traducción de Macpherson es acertada por cuanto transmite la idea de que Julieta es la esposa legítima de Claudio (si bien en virtud de un contrato algo vago y difuso), y que la falta de publicidad de su enlace no anula la legitimidad de su unión. Creemos que este hecho es importante, al dar a entender que la falta de conocimiento público del casamiento no es el motivo de la condena de Angelo. Tal y como expusimos anteriormente, Angelo condena a Claudio por lo que entiende que son relaciones sexuales ilícitas, y no por un defecto de forma en la realización del *contract*.

En cambio, ésta es la idea que se desprende de la traducción de Astrana:

CALUDIO.— He aquí mi situación. En virtud de un contrato legal, he tomado posesión del lecho de Julieta. Conocéis a la dama; de hecho, es mi mujer, salvo esta circunstancia: que falta la declaración oficial, requerida por las leyes, para nuestra unión (Astrana, 1961:1531).

Como podemos observar, Astrana introduce una glosa intratextual, *requerida por las leyes*, que confiere un nuevo significado a las palabras de Claudio. Según la interpretación del traductor, Claudio y Julieta no son legítimos esposos ya que, para serlo necesitan de una *declaración oficial requerida por las leyes*. Al

no haberla realizado, su matrimonio es inválido, lo que justificaría la condena de Angelo.

En nuestra opinión, la explicación de Astrana pone de manifiesto que el traductor no conocía los detalles sobre la validez de los *contracts* isabelinos, por lo que sólo pudo dar sentido a este pasaje interpretando que había habido un defecto de forma en la realización del matrimonio. A pesar de solucionar de manera creativa el problema planteado por un texto lleno de connotaciones jurídicas, la traducción de Astrana no permite que los lectores imaginen siquiera las tensiones que suscitaba la anulación de unos *contracts* que, aun siendo socialmente válidos, no cumplían con los requisitos legales y eclesiásticos exigidos por la ley.

La traducción de Valverde adolece de los mismos inconvenientes que las anteriores:

*CLAUDIO. Así me ocurre a mí: **por un leal contrato**, tomé posesión del lecho de Julieta. Ya conocéis a la dama: **es mi mujer en firme; salvo que nos falta la declaración de orden exterior** (Valverde, 1973:483).*

Al empleo del ambiguo e inexacto *contrato* se une la aparente contradicción de que Julieta sea la mujer *en firme* de Claudio a pesar de que la pareja necesite cumplir con un requisito, el de *la declaración de orden exterior*. Esta solución puede suscitar dudas sobre la legitimidad del matrimonio en los lectores, puesto que parece incompleto si no se ha hecho público. La interpretación de Valverde es, pues, similar a la de Astrana, y, aunque no impide la comprensión del texto por parte de los lectores, no les permite conocer las tensiones legales que perduraron en Inglaterra hasta

mediados del siglo XVIII, y que son la clave de los conflictos que se plantean en *MM*.

6.8. Oficios

55. *Your hangman [...] doth oftener ask forgiveness*

Tras ser llevado a prisión al final de la escena primera del acto tercero, Pompey tiene la oportunidad de librarse de su condena si accede a ayudar al verdugo de la cárcel en sus tareas. Tras entablar una equívoca conversación con él, Pompey se muestra de acuerdo con su nueva asignación:

Sir, I will serve him, for I do find that **your hangman** is a more penitent trade than your bawd, he **doth oftener ask forgiveness** (*MM*, 4.2.46-48).

Esta alusión de Pompey era explicada de la siguiente forma por Grey: “[Pompey is here] alluding to the executioner’s begging pardon of the criminal, before he does his office¹⁸⁷”. Tras reflexionar sobre su oficio de alcahuete, Pompey decide convertirse en verdugo, ya que éste solía pedir a los presos que lo perdonaran por matarlos, algo que no hacían los alcahuetes, que con sus tramas y contactos también condenaba a sus clientes a padecer enfermedades venéreas que les podían ocasionar la muerte sin que por ello tuvieran que excusarse o pedirles perdón. El comentario de Pompey refleja una gran ironía, ya que su renuncia a seguir siendo alcahuete no está motivada por su sincero arrepentimiento, y el nuevo oficio que acepta es tan o más infame que el anterior.

Los tres traductores seleccionados traducen las palabras de Pompey literalmente:

¹⁸⁷ Grey, citado en Eccles (1980:196).

POMP.— Señor, le serviré; pues veo que es más penitente oficio que el de rufián el de verdugo. **Pide más a menudo perdón** (Macpherson, 1895:376).

POMPEYO.— Señor, quiero de veras servirle, pues encuentro que hay más penitencia en **el oficio de verdugo** que en el alcahuete; **se pide en él perdón más a menudo** (Astrana, 1961:1558).

POMPEYO. Señor, le serviré, pues encuentro que **el verdugo es oficio más penitente** que el alcahuete: **pide perdón más a menudo** (Valverde, 1973:529).

En nuestra opinión, aunque ninguna de estas soluciones supone un obstáculo insalvable para la comprensión de los lectores, la técnica de traducción empleada no propicia que éstos puedan apreciar los motivos por el que el verdugo era más penitente que el alcahuete. Empleada sin glosas intratextuales o notas a pie de página, la traducción literal se revela insuficiente para propiciar el conocimiento de esta costumbre isabelina que, a pesar de aparecer en una obra situada en Viena, alude a una práctica de los verdugos ingleses que, al parecer, no se practicaba en España. Por este motivo, creemos que los lectores podrán preguntarse las razones por las que el verdugo al que se refiere Pompey pide perdón tan a menudo.

6.9. Referencias literarias

56. *Thomas Tapster*

Mistress Overdone se muestra consternada tras saber que todas las casas públicas de Viena han de ser derribadas, pues de cumplirse la ley, se vería sin clientes ni ingresos. Ante la preocupación de la alcahueta, Pompey le asegura que siempre

podrá ejercer su profesión y que, con respecto a él, se mantendrá a su lado:

I'll be your **tapster** still (*MM*, 1.2.107).

Debido a que el oficio de alcahuete estaba perseguido en Viena que nos presenta *MM*, Pompey siempre se refiere a sí mismo como un *tapster*, es decir, como un mozo de taberna al servicio de Mistress Overdone. Así lo afirma al ser interrogado por Escalus en la escena primera del acto segundo, si bien el juez no se deja engañar (*MM*, 2.1.209-211). A pesar de salir bien librado de la entrevista con Escalus, Pompey no renuncia a su oficio de alcahuete, que encubre aparentando ser mozo de taberna. Tras afirmar su intención de seguir al servicio de Mistress Overdone, los alguaciles de la prisión entran en escena con Claudio y Julieta, lo que hace que la alcahueta exclame:

What's to do here, **Thomas tapster**? (*MM*, 1.2.111).

En nuestra opinión, no creemos que Mistress Overdone se equivoque de nombre al referirse a su criado que, como él mismo hace saber a Escalus, se llama Pompey Bum (*MM*, 2.1.202-206). Más bien, creemos que la alcahueta emplea un nombre genérico que se daba a los mozos de taberna de la época. Así lo exponía Dyce en su edición de esta obra: “*Thomas* or *Tom* was the name commonly applied to a *tapster*. for the sake of alliteration, it would seem¹⁸⁸”. La aliteración entre *Tom* y *tapster* propició que a los mozos se les llamara por ese nombre, independientemente del que tuvieran en realidad.

¹⁸⁸ Dyce, citado en Eccles (1980:30).

En su traducción, Macpherson es consciente del uso genérico de *Thomas tapster*, y traduce las dos alusiones como sigue:

POMP.—[...] y yo siempre seré tu **zascandil**.
RECOC.—¿Qué he de hacer, **zascandil mío**?
(Macpherson, 1895:310).

La elección de *zascandil* puede resultar sorprendente, al no reflejar el significado de la alusión original. Según el *DRAE*, *zascandil* es aquel “Hombre despreciable, ligero y enredador” o bien, el “Hombre astuto, engañador, por lo común estafador”¹⁸⁹. Tal vez fuera este último el sentido que Macpherson quiso transmitir con esta solución, pues Pompey es un personaje que muestra un carácter engañoso a lo largo de toda la obra, aparentando ser lo que no es para librarse de posibles castigos o represalias.

La solución de Astrana pone de manifiesto que el traductor ignoraba el significado *Thomas tapster*.

POMPEYO.—[...] y siempre seré vuestro **encargado**.
OVERDONE.—¿Qué tenemos que hacer aquí, **mi querido Tomás, el encargado**? (Astrana, 1961:1530).

En nuestra opinión, la traducción de Astrana es un sin sentido. Al referirse a un tal *Thomas*, *el encargado* en tercera persona, Mistress Overdone parece hablarle a un tercer personaje que no ha aparecido en escena, y que los lectores no podrán identificar con Pompey. La traducción de *tapster* por *encargado* no nos parece, además, la más acertada, ya que Pompey no es el que representa los negocios de Mistress Overdone o lleva su casa de trato, sino quien colabora con ella buscando clientes.

¹⁸⁹ *DRAE*, zascandil 1 y 2.

Al igual que Macpherson, Valverde conocía el uso que se hacía de *Thomas* para referirse de manera genérica a los *tapsters*, y traduce las dos alusiones del diálogo como sigue:

POMPEYO. [...] yo seguiré siendo vuestro tabernero.
PASADA. ¿Qué hay que hacer aquí, compadre tabernero?
(Valverde, 1973:482).

A nuestro juicio, creemos que la solución de Valverde es más apropiada que la de Macpherson, pues conserva la mentira de Pompey con respecto a su oficio y permite que Mistress Overdone se refiera a él en términos de igualdad. En nuestra opinión, el empleo de *compadre* es un gran acierto de Valverde, ya que su uso en esta conversación no sólo sugiere la amistad entre Pompey y Mistress Overdone, sino su idéntica dedicación al negocio de la alcahuetería.

6.10. Conclusiones parciales

Macpherson se muestra sistemático con las técnicas de traducción que ha empleado para traducir los elementos culturales de las obras anteriormente analizadas, y entre las que prima la adaptación cultural. Este traductor vuelve a demostrar que conoce las connotaciones del texto shakespeariano, y que no ignora el trasfondo cultural, social y legal de muchas de las alusiones que en él aparecen. Macpherson hace uso de su creatividad traductora para traducir determinadas referencias jocosas que precisan de una rápida comprensión por parte de su público lector, incluso cuando esto le obliga a prescindir de algunos elementos presentes en el original.

Astrana, por su parte, pone de manifiesto un menor conocimiento de las connotaciones culturales presentes en la obra shakespeariana, lo que tiene como consecuencia o bien unas traducciones literales que no permiten la comprensión de los lectores o bien unas recreaciones de los elementos del original que pueden resultar igual de confusas. Astrana introduce, asimismo, una serie de notas a pie de página que no son tan esclarecedoras como se podría desear, y que, en algunas ocasiones, revelan los errores de interpretación del traductor.

Valverde hace un uso más variado de las notas a pie de página, puesto que en ellas puede desde incluir información necesaria para entender las alusiones del original hasta manifestar, de manera soslayada, que su solución a determinados juegos de palabras no es la más satisfactoria. En este último caso, Valverde suele acompañar su solución del texto original, en nuestra opinión para que los lectores juzguen su grado de éxito al traducir. Al igual que Macpherson, Valverde demuestra conocer el trasfondo cultural de la obra shakespeariana, si bien sus soluciones traductológicas no son tan brillantes como las del primero.

7. ANÁLISIS COMPARATIVO DE *THE WINTER'S TALE*

7.1. Alimentos y bebidas

57. *Flapdragon*

En la escena tercera del acto tercero, el hijo del pastor describe a su padre las aterradoras escenas que acaba de presenciar, la del naufragio de un barco cerca de la costa y la de la muerte de uno de sus ocupantes, que fue perseguido y descuartizado por un oso. Al relatar el fragor de la tormenta, el pastor comenta:

But to make an end of the ship, to see how the sea **flapdragoned** it [...] (*WT*, 3.3.94-95).

Flapdragon es un término que ya tuvimos ocasión de analizar en *2HIV*. En dicha obra, Falstaff contaba la habilidad de Poins para tragar *flapdragons* como una de las virtudes que lo hacían tan querido por el príncipe¹⁹⁰. Según establecimos entonces, *flapdragon* significa: “A play in which they catch raisins out of burning brandy and, extinguishing them by closing the mouth, eat them¹⁹¹”. Según el *OED* éste es el único caso en el que el sustantivo *flapdragon* se emplea como verbo, y lo define de la siguiente manera: “To swallow as one would a flap-dragon”. El rústico evoca con su descripción la imagen de un mar embravecido que engulle con sus gigantescas olas una indefensa embarcación, al igual que un ávido bebedor se tragaría las pasas encendidas que flotan en una copa de licor.

¹⁹⁰ Véase el apartado 29 (páginas 239-241).

¹⁹¹ *OED*, *flapdragon* 1 a.

Macpherson traduce esta alusión como sigue:

PAYO.— Pero volvamos a lo del buque. Ver cómo el mar se lo engullía [...] (Macpherson, 1892:367).

En nuestra opinión, el traductor lleva a cabo una notable simplificación del contenido original con esta solución, lo que, si bien propicia la comprensión de los lectores, no les permitirá apreciar la adecuación de la imagen evocada por el hijo del pastor. Esta reducción nos llama la atención, sobre todo porque Macpherson era el único traductor que demostraba conocer en *2HIV* las características de este juego, y su solución entonces, aunque no del todo exacta, lograba transmitir una idea aproximada de cómo se desarrollaba¹⁹². Ignoramos las razones por las que Macpherson no hizo uso de la misma solución en esta ocasión, aunque tal vez el cambio de criterio pudo deberse bien a un olvido del traductor o bien a que la gravedad de la situación descrita por el rústico lo hizo reacio a emplear una imagen de diversión como la que transmite el juego de los *flapdragons*.

Por su parte, Astrana propone la siguiente solución:

BOBO.— Pero, para acabar con la nave, había que ver cómo el mar se la tragaba como una pasa [...]

Nota: How to [sic] sea flap-dragoned it. Según Onions (de acuerdo con el cual vertemos), flap-dragon es raisin of the like used in the game of snap-dragon; y aquí como verbo, to swallow as one would a “flap-dragon” (Astrana, 1961:1990).

Si en *2HIV* criticábamos a Astrana no por ignorar el significado de esta alusión, sino por incluirla en inglés en su traducción¹⁹³, en esta ocasión debemos apreciar su solución, ya que *tragar como una*

¹⁹² Véase el apartado 29 (páginas 239-241).

¹⁹³ Véase el apartado 29 (páginas 239-241).

pasa no sólo refleja acertadamente en el sentido del original, sino que su empleo en la descripción del naufragio resulta muy acertada. Al parecer, la nueva solución que Astrana da a este elemento cultural se debió, tal y como el propio traductor apunta en su nota al pie de página, a una aclaración que Onions, el editor del texto que Astrana empleó en sus traducciones, insertó en este punto de la obra. La información de Onions sobre la dinámica del juego fue determinante para la comprensión de Astrana, que pudo incluir una solución más apropiada que la transcripción literal que hizo de este elemento cultural en *2HIV*.

Quizás lo más llamativo de este caso sea la inclusión de los comentarios de Onions en inglés en la nota a pie de página. En nuestra opinión, ésta se debe a un intento del traductor por justificar debidamente sus soluciones traductológicas, cuya adecuación podrá ser juzgada por aquellos lectores que sepan inglés. La nota del traductor parece indicar que éste consideraba que gran parte de sus lectores serían capaces de comprender el comentario inglés, pues, de lo contrario, su aparición resultaría tan incomprensible como molesta.

En su traducción, Valverde hace uso de la siguiente solución:

CAMPESINO. Pero, para acabar la cosa, fue de ver cómo el mar se lo tragaba [...] (Valverde, 1973:1455).

Al igual que Macpherson, este traductor optó por simplificar el contenido del elemento original, reduciendo sus connotaciones en una solución española que, si bien no supondrá ningún obstáculo para la comprensión de los lectores, resulta insatisfactoria, sobre todo porque Valverde demostraba conocer el significado de

flapdragon en su traducción de *2HIV* y proponía una mejor solución que en este caso¹⁹⁴.

58. *Aqua vitae*

Al final de la escena cuarta del acto cuarto, Autólico escucha la conversación entre el pastor y su hijo y se entera de que Perdita no es en realidad hija del rústico, sino que éste la recogió tras encontrarla abandonada en el bosque. Al percatarse de que esta noticia podría servirle para congraciarse con su antiguo amo el príncipe, que se vería así libre del castigo de su padre, Autólico decide hacerse pasar por un noble cortesano con el fin de obtener más información de los rústicos. Tras convencerse de la nobleza del pícaro, los pastores le explican que desean hablar con el rey sobre un asunto de extrema importancia. Autólico les informa de que el rey se encuentra ausente, y que ha ordenado severos castigos para el padre adoptivo de Perdita. A la pregunta del rústico sobre si el rey piensa castigar al hijo del pastor, Autólico contesta:

He has a son, who shall be flayed alive, then 'noited over with honey, set on the head of a wasps' nest, then stand till he be three-quarters and a dram dead, then recovered again with **aqua vitae** or some other hot infusion [...] (*WT*, 4.4.778-782).

La atrocidad de este castigo es intencionada, y la detallada explicación de Autólico suscitará tanto miedo en el pastor como hilaridad en los lectores, que saben que todo es invención de Autólico. Entre los crueles tormentos que éste augura se encuentra el de ser reanimado para seguir siendo torturado, algo que se logrará mediante el empleo del *aqua vitae*, una bebida alcohólica de

¹⁹⁴ Véase el apartado 29 (páginas 239-241).

elevada graduación que se conseguía de la destilación de alcoholes de baja calidad. Tal y como explica C. Anne Wilson en *Food and Drink in Britain*:

Those in the distilling trade used wine-lees and broken wines (obtained cheaply from vintners and coopers) to produce *aqua vitae* which, as a result, was often very crude. To conceal the nauseous flavour of the raw spirit they added aromatic herbs and spices, and these in turn gave their supposed medicinal properties to the drink. [...] All such warming drinks stimulated the actions of the heart, and they became known as 'cordial waters' (Wilson, 1973:395-396).

Por lo tanto, las supuestas cualidades curativas de esta bebida, unidas a su contenido de alcohol puro, harían del *aqua vitae* la bebida idónea para reavivar a quien, según el relato de Autólico, habría quedado medio muerto tras el tormento que le ha sido infligido.

Macpherson traduce esta alusión como sigue:

*AUT.— Tiene un hijo, que será desollado vivo. Luego le untarán de miel, y lo pondrán junto un nido de avispas y lo dejarán hasta que esté tres cuartas y una pulgada muerto, cuando lo reanimarán con **espíritu de vino**, ó alguna otra infusión ardiente (Macpherson, 1892:408).*

Aunque la solución de Macpherson, *espíritu de vino*, pueda parecer sorprendente, según el *DUEMM*, éste es en realidad: "Nombre vulgar del alcohol etílico¹⁹⁵". De esta manera, el traductor se estaría refiriendo a que el rústico sería reanimado con un alcohol de elevada graduación, crudo y poco destilado, lo que se ajusta a la alusión que aparece en el original. A pesar de esta adecuación, la solución de Macpherson presenta diversos inconvenientes. En primer lugar, el empleo de este equivalente no permite a los lectores

¹⁹⁵ *DUEMM*, espíritu 10.

conocer el nombre, composición y propiedades de esta destilación típicamente sabelina. En segundo, no creemos que todos los lectores conozcan el verdadero significado de *espíritu de vino*, lo que podría inducir a algunos a creer que se esta bebida está compuesta simplemente de vino, que no resultaría lo más apropiado para reanimar a quien está al borde de la muerte.

Astrana y Valverde proponen el mismo equivalente para *aqua vitae*:

*AUTÓLICO.— Tiene un hijo que será desollado vivo; luego, untado de miel y expuesto ante un nido de avispa. Se le dejará allí hasta que sea tres cuartos y medio muerto; entonces se le hará volver en sí con **aguardiente** u otra cualquier infusión cálida [...] (Astrana, 1961:2008).*

*AUTÓLICO. Tiene un hijo, que será desollado vivo, y luego untado todo de miel, puesto encima de un avispero, dejándole hasta que esté más de tres cuartos muerto: luego se le hará recobrar con **aguardiente** o alguna otra infusión caliente [...] (Valverde, 1973:1485).*

En nuestra opinión, *aguardiente* nos parece una solución mucho más acertada que *espíritu de vino*, ya que suscitará menos dudas de comprensión en los lectores, que podrán identificarla fácilmente con una bebida de elevada graduación alcohólica. Al igual que sucedía con la solución de Mapcherson, el empleo de este equivalente por parte de Astrana y Valverde no permite que los lectores españoles conozcan las características de la bebida isabelina. Sin embargo, creemos que una glosa intratextual o extratextual que la explicara no sería lo más adecuado, pues interrumpiría el fantástico relato de Autólico.

7.2. Prendas de vestir y tejidos

59. *Three-pile*

Autólico hace su aparición en la escena tercera del acto cuarto, y el público pronto puede deducir de la canción que canta que se trata de un vagabundo sin oficio, que malvive de pequeños hurtos y de la venta ambulante. Tal y como el propio Autólico hace saber, su vida no fue siempre ésa:

I have served Prince Florizel, and in my time wore **three-pile**, but now I am out of service (*WT*, 4.3.13-14).

El terciopelo conocido como *three-pile* era objeto de un extenso juego de palabras en *MM*, en donde, al comienzo de la escena segunda del acto primero, uno de los caballeros acompañantes de Lucio lo acusaban veladamente de padecer enfermedades venéreas al compararlo con este tejido¹⁹⁶. La alusión a la sífilis no está presente en el comentario de Autólico que aquí analizamos, y su mención por parte del vagabundo sirve para informar a los espectadores de la alta posición de la que gozó en el pasado al servicio del príncipe, que le permitió vestir ropas confeccionadas con uno de los tejidos más caros y lujosos de la época. Como en el momento en que hace su aparición Autólico se encuentra sin empleo, su apariencia andrajosa creará un marcado contraste con la evocación del anterior *three-pile*, que quedó tan atrás como su anterior vida al servicio de Florizel.

¹⁹⁶ Véase el apartado 46 (296-304).

Curiosamente, y pese a que los traductores seleccionados emplearon distintas soluciones para traducir la alusión al *three-pile* en *MM*, en esta obra los tres emplean el mismo equivalente:

AUTOLICO. He servido al príncipe Floricel, y en mi tiempo de **terciopelo** me vestía, pero de ocupación carezco ahora (Macpherson, 1892:373).

AUTÓLICO.— He servido al príncipe Florisel, y en mi tiempo he llevado **terciopelo**; pero ahora estoy fuera del servicio (Astrana, 1961:1993).

AUTÓLICO. He servido al príncipe Florisel, y en mis tiempos he vestido **terciopelo**, pero ahora estoy sin empleo (Valverde, 1973:1460).

En nuestra opinión, creemos que los traductores consideraron que la alusión al *terciopelo* bastaría para hacer notar la elevada posición de la que disfrutó Autólico en el pasado, no requiriendo este equivalente de mayor precisión para transmitir el contraste a los lectores. A nuestro juicio, la solución es acertada, no requiriéndose más explicaciones para informar a los lectores de las connotaciones sociales que tenía el vestir este tipo de ropa.

60. *The picking on's teeth*

Tras haber intercambiado sus ropas con Florizel, Autólico se encuentra con los rústicos, ante quienes aparenta ser un refinado cortesano con el fin de averiguar qué propósito les lleva a ver al rey. Como los pastores dudan de que sea un cortesano y se muestran suspicaces ante sus preguntas, Autólico les llama la atención sobre las ropas que viste y el amaneramiento de que hace gala para convencerlos: “Seest thou not the air of the court in these enfoldings? Hath not my gait in it the measure of the court?” (*WT*,

4.4.725-727). Aun así, lo que finalmente hará que el rústico crea encontrarse ante un auténtico cortesano es un gesto del vagabundo:

A great man, I'll warrant— I know by **the picking on's teeth** (*WT*, 4.4.747-748).

Este hecho, que hoy nos resultaría poco educado, era considerado como propio de nobles y caballeros en la época isabelina, pues sólo éstos podían permitirse el lujo de atender su higiene dental con un mondadientes. Tal y como señala Alison Plowden en *Elizabethan England. Life in an Age of Adventure*:

In an age before toothbrushes were known, a toothpick was the principal method of cleaning the teeth, supplemented by rubbing them with a piece of mallow or linen (Plowden, 1983:101).

Los mondadientes que se empleaban eran verdaderas piezas de orfebrería pues, como indica Elizabeth Burton en *Elizabethans at Home*:

Everyday care of the teeth included washing them three times a day and a stern injunction never to pick them with an iron toothpick. Wood, only, was to be used. But a wooden toothpick was hardly suitable to the rank and style of a rich Elizabethan, so toothpicks were made of gold or silver and carried about in jewelled cases (Burton, 1958:243).

Por lo tanto, los mondadientes fabricados en metales preciosos constituían uno de los diversos accesorios que incluso guarnecían el atuendo de un caballero, pudiéndose llevar en el sombrero junto con otros adornos como plumas y cintas. Aunque el original no permite saber cómo era el mondadientes empleado por Autólico, creemos que éste se encontraba entre las ropas que

cambia con el príncipe y que, por lo tanto, podría estar hecho de oro o plata.

Macpherson traduce el comentario de la siguiente manera:

*PAYO.—Es un gran señor, te lo aseguro. Lo conozco en que se **monda los dientes*** (Macpherson, 1892:407).

A nuestro juicio, esta traducción literal puede originar diversos problemas a los lectores, de entre los que una cierta aprensión hacia el gesto de Autólico no es descartable. Esto se debe a que la costumbre de mondarse los dientes en público no es una muestra de buenos modales en la actualidad, sino todo lo contrario, un hábito descortés y vulgar que suele asociarse con personas de baja extracción social. Los lectores pueden sentirse verdaderamente sorprendidos de que sea este hecho el que convenza a los rústicos de que Autólico es un verdadero noble, pudiendo achacar esta incongruencia tanto a un error del traductor como a las costumbres de la época shakespeariana.

La traducción de Astrana plantea los mismos inconvenientes que la de Macpherson, aunque haremos notar que el traductor introduce un elemento nuevo en su solución:

*BOBO.— Es un hombre poderoso, os lo garantizo. Lo conozco por **su manera de limpiarse los dientes*** (Astrana, 1961:2007).

Al especificar Astrana que es *la manera* de limpiarse los dientes lo que le permite deducir a los rústicos que están ante un *hombre poderoso*, algunos lectores podrían pensar que los señores ingleses tenían una manera peculiar de mondarse los dientes que los distinguía de los demás súbditos. En nuestra opinión, Astrana ignoraba el trasfondo cultural de esta alusión, y, como hizo en el

caso de *commodity*¹⁹⁷, interpreta lo mejor posible el extraño comentario, aportándole un sentido en la traducción del que carece el original.

Valverde, si bien opta por traducir el comentario del rústico de manera literal, incluye una nota al pie de página en un intento por esclarecer la extraña alusión:

*CAMPESINO. [...] un gran hombre, lo garantizo. Lo sé por **cómo se monda los dientes**.*

Nota: El mondadientes enjoyado era una moda elegante de entonces (Valverde, 1973:1484).

A nuestro juicio, la inclusión de esta nota es sumamente necesaria, porque sin ella los lectores tendrían serias dificultades para comprender el comentario del rústico. De la explicación de Valverde se deduce que el empleo de un mondadientes enjoyado sólo podía ser propio de un noble cercano a la corte, siendo esta ostentación la que convence a los pastores de encontrarse ante un gran hombre. Aunque la solución de Valverde puede suscitar la misma ambigüedad que la de Astrana, pues el traductor hace notar que el pastor se fija en *cómo* Autólico se monda los dientes, creemos que la nota ayudará a disipar las posibles dudas que los lectores tuvieran al respecto.

7.3. Medidas

61. *Quart*

La canción de Autólico en el acto cuarto deja patente que el vagabundo no desaprovecha ninguna oportunidad que le reporte

¹⁹⁷ Véase el apartado 50 (páginas 321-334).

algún beneficio económico, incluso cuando éste provenga del hurto de propiedades ajenas:

The white sheet bleaching on the hedge,
With hey, the sweet birds O how they sing!
Doth set my pugging tooth on edge,
For **a quart of ale** is a dish for a king
(*WT*, 4.3.5-8).

En esta estrofa, Autólico da a entender que no puede resistir la tentación de robar las sábanas que se cuelgan al aire libre, pues su posterior venta le reportaría el dinero suficiente para poder beber cerveza, un lujo que está fuera de su alcance. La medida de capacidad a la que se refiere al mencionar esta bebida es el *quart*, una medida que ya tuvimos ocasión de analizar en *2HIV*¹⁹⁸. En nuestro comentario, establecimos que un *quart* equivalía a dos pintas, o lo que es lo mismo, a 1,156 litros aproximadamente. La aparición de *quart* en esta obra nos permitirá comprobar si los traductores emplean el mismo equivalente que en la traducción de *2HIV* o si proponen uno nuevo.

Macpherson traduce la estrofa de Autólico como sigue:

*Al sol en las cercas la ropa se tiende,
Ya cantan las aves alegres ¡y olé!
A hacérseme agua la boca propende,
Pensando en **el jarro** que apaga mi sed*
(Macpherson, 1892:373).

En nuestra opinión, no consideramos que la decisión de traducir *quart* por *jarro* se debiera a que el traductor ignorase el significado de la medida inglesa o a que hubiera olvidado su anterior solución, *cuartillo*, que, como ya indicamos en nuestro análisis de *2HIV*, resulta inapropiada como equivalente de *quart* al

¹⁹⁸ Véase el apartado 31 (páginas 245-248).

contener tan sólo medio litro. A nuestro juicio, el empleo del *jarro* se debe a la versificación de la estrofa, que Macpherson reformula en endecasílabos siguiendo el patrón métrico que estableció para traducir las obras de Shakespeare. Éste es un nuevo caso en el que el cómputo silábico obliga al traductor a prescindir de determinados elementos del original, algo que ya pudimos comprobar en sus traducción de *league* en *MM*¹⁹⁹. En esta ocasión, creemos que la reducción del contenido ha sido excesiva, pues Macpherson no sólo no menciona la medida de capacidad, sino que evita la referencia al contenido del jarro, la cerveza. Aunque no creemos que la estrofa resulte incomprensible para los lectores, que muy probablemente puedan suponer el contenido del jarro, creemos que la decisión de Macpherson no es la más acertada en este contexto.

A nuestro juicio, el hecho más significativo de esta traducción no radica en la reducción del traductor, sino en la inclusión de la castiza interjección *olé* a lo largo de la canción de Autólico. La aparición de esta interjección resulta tan desconcertante como fuera de lugar, y revela la presencia de un traductor de origen andaluz que, al igual que en su traducción de *Maid Marian* en *1HIV*²⁰⁰, hace uso de su bagaje cultural para traducir las obras de Shakespeare. La poca verosimilitud de *olé* en este contexto, así como su anacronismo, puede hacer que los lectores se den cuenta de estar leyendo una traducción en la que el traductor ha intervenido notablemente.

Astrana traduce la estrofa de Autólico de la siguiente manera:

¹⁹⁹ Véase el apartado 48 (páginas 309-311).

²⁰⁰ Véase el apartado 24 (páginas 220-224).

*La sábana blanca blanquea en el cercado,
Con el ¡hurra! la[s] lindas aves, ¡oh cómo cantan!,
Me da dentera de robo,
Pues **un cuartillo** de cerveza es un plato de rey
(Astrana, 1961:1993).*

La solución de Astrana es coherente con su anterior solución de *2HIV*, en donde vertía *quart* por *cuartillo*. Sin embargo, y como ya comentamos entonces, un *cuartillo* es la mitad de un *quart*, por lo que su empleo como equivalente de éste no nos parece acertado. Además, la reducción en la medida puede hacer que los lectores españoles no perciban a Autólico como el bebedor que parece ser en *WT*.

Valverde propone la siguiente traducción al extracto seleccionado:

*Las sábanas tendidas en las matas
—cómo cantan los pájaros, qué bueno—
incitan a los filos de mi gancho
—**un pote** de cerveza vale un reino—
Nota: El gancho con que roba las sábanas tendidas
(Valverde, 1973:1460).*

Al igual que Macpherson, Valverde no traduce *quart* mediante una medida equivalente española, tal vez porque ésta desentonaría en una canción, que, contrariamente a su costumbre, traduce en verso. En nuestra opinión, la versificación en endecasílabos de estas estrofas pudo ser el motivo por el que Valverde empleó el más genérico *pote* al traducir *quart*, una solución que, aunque correcta, no pone de manifiesto el gusto por la bebida que demuestra Autólico. Curiosamente, Valverde también omitió *quart* de su traducción de *2HIV*, en donde parafraseaba la alusión de

Bardolph en la que se menciona²⁰¹. Lo más llamativo de esta traducción lo constituye la nota a pie de página, en la que Valverde explica a los lectores los hurtos de Autólico, que tal vez consideró no quedaban suficientemente claros en su solución *incitan a los filos de mi gancho*, una reformulación muy libre del original *Doth set my pugging tooth on edge*. Ésta interpretación tal vez se originó en una errónea interpretación de *pugging tooth*, que el traductor creyó era una herramienta afilada con la que robar las sábanas, cuando, en realidad se refiere a los dientes del personaje, que se afilan o se alargan de pensar en el botín que puede sacar de la venta de las sábanas robadas.

62. *Furlongs, acre*

Tras conseguir que Polixenes prolongue su estancia en Sicilia, la reina Hermione recibe las felicitaciones de Leontes, para quien tan sólo en una ocasión anterior habló con tan buen acierto. La reina insiste en conocer cuál fue aquella otra ocasión, y solicita elogios de su marido, puesto que, como ella misma expone, ése es el premio que reciben las mujeres:

Our praises are our wages. You may ride's
With one soft kiss **a thousand furlongs** ere
With spur we heat **an acre** (*WT*, 1.2.93-95).

En su comparación, Hermione alude a dos medidas de longitud, el *furlong* y el *acre*, cuya disparidad es intencionada. Según el *Dictionary of English Weights and Measures* de Edward Zupko, el *furlong* es: "A m-l [measure of length] equal to 1/8 mi and

²⁰¹ Véase el apartado 31 (páginas 245-248).

generally containing 660 ft (2.012 km) or 40 PERCHES of 16 ½ ft each” (Zupko, 1968:68). Por tanto, si un *furlong* equivale a unos 200 metros, los mil *furlongs* a los que alude Hermione serían más de doscientos kilómetros.

El *acre*, pese a ser empleado normalmente como una medida de superficie, también puede ser utilizada para designar longitud. Así lo indica el *OED*, que establece la longitud de un acre en “[...] 40 poles or a furlong (i.e. furrow-length)²⁰²”. De esta forma, si un *acre* equivale a un *furlong*, doscientos metros es la distancia que podría recorrer la reina con la espuela, mientras que, con un beso, sería capaz de sobrepasar los doscientos kilómetros. La diferencia entre las dos longitudes sirve, a nuestro juicio, para que la imagen evocada por la reina tenga mayor impacto en sus interlocutores, Leontes y Polixenes.

La solución de Macpherson nos llama la atención por diversos motivos:

*HER. Las alabanzas son nuestro salario.
Tan sólo con un beso cariñoso
Leguas correr nos hace; con la espuela
Ni siquiera una milla
(Macpherson, 1892:313).*

En primer lugar, Macpherson evita mencionar la cantidad exacta de *furlongs*, o, en este caso, “leguas” que recorrería la reina con la espuela. Al igual que en casos anteriores²⁰³, esta omisión puede deberse a la estricta versificación del traductor, que le impediría mencionar todos y cada uno de los elementos que aparecen en el original. En nuestra opinión, aunque no creemos que

²⁰² *OED acre* 3.

²⁰³ Véanse los apartados 48 (páginas 309-311) y 64 (páginas 381-385).

los lectores encuentren dificultades para comprender este comentario, la solución de Macpherson les impedirá apreciar la intencionada exageración de la reina.

En segundo lugar, y más importante que el hecho de omitir el número de *furlongs*, lo supone la disparidad de criterios con la que el traductor traduce estas dos medidas. Si Macpherson decide emplear un equivalente cultural para traducir *furlong*, *legua*, inmediatamente después emplea el préstamo naturalizado de una medida inglesa, *mile*, que no aparece mencionada en el original. En nuestra opinión, aunque consideramos que la milla es una medida inglesa que será conocida por gran parte de los lectores, creemos que éstos no sabrían determinar con exactitud su longitud exacta, por lo que su empleo en este contexto reduce significativamente la exageración de Hermione. A pesar de que su empleo en la traducción aporte visos de credibilidad a las palabras de la reina, su aparición junto a la *legua* puede provocar cierta confusión en los lectores, y poner de manifiesto la actuación consciente y, a nuestro juicio, desacertada, del traductor.

La inclusión de *milla* pudo deberse a que el traductor, creyendo ilógico que Hermione estableciese una comparación entre una medida de longitud y una de superficie, decidiera corregir esta última y traducirla por la más lógica, aunque inexistente, *milla*. A nuestro juicio, esta decisión pone de manifiesto la determinación de Macpherson por hacer el texto shakespeariano lo más comprensible posible a sus lectores, evitando pequeñas incongruencias como la que probablemente considerara que Shakespeare había cometido en este pasaje.

Astrana traduce el comentario de Hermione como sigue:

*HERMIONA.— Nuestros elogios son nuestras soldadas. Con un dulce beso podéis recorrer **mil estadios** antes que la espuela pueda hacernos devorar **un acre** (Astrana, 1961:1970).*

Al igual que Macpherson, Astrana emplea dos criterios distintos para traducir estas medidas, un equivalente cultural, *estadios*, y un préstamo naturalizado, *acre*. La elección de *estadio* nos parece acertada, ya que se ajusta de manera precisa a la longitud de un *furlong*. Tal y como apunta el *DUEMM*, un estadio es: “Medida de longitud equivalente a ciento veinticinco pasos (201,2 metros), o sea, la octava parte de una milla romana²⁰⁴”. De esta forma, creemos que los lectores podrán deducir que los mil estadios son en realidad doscientos kilómetros, distancia que se adecua a la aludida en el original. Aunque el público lector pueda comprender el primer término de la comparación, no creemos que logre entender el segundo, ya que el *acre* es una medida inglesa que no se ha empleado tradicionalmente en España. Si bien algunos lectores pueden reconocer la medida como perteneciente al sistema anglosajón, dudamos que la mayoría sepa de su longitud exacta, lo que les impedirá apreciar en su totalidad las palabras de la reina.

A nuestro juicio, la traducción de Astrana plantea los mismos inconvenientes que la de Macpherson, puesto que el traductor ha empleado dos criterios distintos para traducir dos elementos culturales muy similares. Esta flexibilidad en las técnicas traductológicas empleadas, si no censurable en sí misma, resulta criticable cuando se aplica en dos casos tan cercanos, que en nuestra opinión requieren de un criterio unificado para su traducción.

²⁰⁴ *DUEMM*, estadio 1.

Por último, haremos notar que Astrana parece haber malinterpretado el original, pues su traducción da a entender que son el rey y Políxenes quienes recorrerían los mil estadios con un beso mientras que ella sólo recorrería un acre con la espuela. Aunque este error no perjudica la comprensión de los lectores tan gravemente como otros, vuelve a poner de manifiesto que el traductor no interpretaba el texto con toda la precisión y atención necesarias.

Valverde traduce la alusión de Hermione de la siguiente manera:

*HERMIONE. Nuestros elogios son nuestra paga. Podéis hacernos galopar **mil leguas** con un beso tierno, mejor que cubrir **cien pasos** a fuerza de espuela (Valverde, 1973:1419).*

La diferencia entre esta traducción y las dos anteriores se encuentra en la sistematicidad de Valverde, que traduce las dos medidas empleando un único criterio, el de adaptarlas a la cultura española. El empleo de equivalentes culturales nos parece acertado en este caso, ya que consideramos prioritario que los lectores sean capaces de apreciar la diferencia entre las dos distancias aludidas por la reina.

A pesar de esto, creemos que la elección de *leguas* es criticable por cuanto esta medida supera notablemente al *furlong*. Si en el original Hermione se refiere a una distancia de doscientos kilómetros, las mil leguas serían cinco mil kilómetros, lo que, a nuestro juicio, resulta incluso más exagerado que la consciente disparidad del original.

El equivalente de *acre*, *cien pasos*, nos parece apropiado por cuanto indica una medida de longitud que, si bien no se

corresponde exactamente con los doscientos metros el original, crea un marcado contraste con las mil leguas anteriores.

En nuestra opinión, y, a pesar de las críticas que pueden suscitar las soluciones de Valverde, consideramos que ésta es la solución más acertada de las que hemos analizado.

63. *Forty thousand fathom*

En la escena cuarta del acto cuarto, Autólico aparece disfrazado de buhonero en la fiesta del esquila, y diversos pastores se aproximan a él para comprar sus mercancías. La pastora Mopsa le pide al rústico que le compre algunas baladas impresas, puesto que, como ella misma dice: “I love a ballad in print, a-life, for then we are sure they are true” (*WT*, 4.4.228-229). Al contrario de lo que cree la pastora, el hecho de que las baladas se vendieran impresas no suponía ninguna garantía de veracidad, tal y como atestiguan los extraordinarios acontecimientos que narran. De entre éstos, se encuentra el siguiente:

Here's another ballad, of a fish that appeared upon the coast on Wednesday the fourscore of April **forty thousand fathom** above water, and sung this ballad against the hard hearts of maids (*WT*, 4.4.273-276).

Lo inverosímil de esta balada no sólo lo constituye el hecho de que fuera un pez el que la cantara, sino el día en que apareció *the fourscore of April*, y a una distancia de la costa igual a *forty thousand fathom above the water*. A pesar de los claros indicios de que la balada de Autólico es tan ficticia como descabellada, los pastores la creerán firmemente, lo que no sólo pone de manifiesto

su ignorancia e incredulidad, sino que sin duda provocará la risa del público.

Como ya tuvimos ocasión de comentar en nuestro análisis de *1HIV*, *score* es “A group of twenty”²⁰⁵, por lo que *fourscore* serían cuatro veces veinte, es decir, ochenta. En lo que respecta a *fathom*, el *Dictionary of English Weights and Measures* de Edward Zupko lo define como: “A m-l [measure of length] generally containing 6 ft (1.829 m), but occasionally 7 ft (2.134 m)” (Zupko, 1968:58). Si un *fathom* equivale normalmente a 1,829 metros, cuarenta mil serían unos 73.160 metros, más de setenta kilómetros.

Macpherson traduce las palabras del buhonero como sigue:

*AUT. Aquí traigo otro. De un pez que apareció en la playa el miércoles ochenta de Abril, **cuatro mil brazas** sobre el agua, y lo cantó contra las doncellas de corazón insensible* (Macpherson, 1892:388).

A nuestro juicio, esta solución resulta sorprendente por cuanto contiene tanto errores como aciertos. En primer lugar, Macpherson ha calculado correctamente el día imaginario en que apareció el pez, *el miércoles ochenta de Abril*. De la misma manera, ha dado con un equivalente muy apropiado para traducir *fathom*, ya que, según el *DRAE*, una *braza* es una: “Medida de longitud, generalmente usada en la marina y equivalente a 2 varas ó 1,6718 metros”²⁰⁶. La diferencia entre las dos medidas es apenas apreciable, por lo el uso de *braza* como solución a *fathom* nos parece el más indicado. Sin embargo, nos llama la atención que, pese a estas acertadas traducciones, Macpherson se haya

²⁰⁵ *OED*, *score* III.

²⁰⁶ *DRAE*, *braza* 1.

equivocado en el cómputo de brazas, que no son *cuatro mil* como aparece en su traducción, sino cuarenta mil. En nuestra opinión, no creemos que el traductor redujera la cantidad de brazas conscientemente para hacer más creíble la balada, ya que antes ha aludido al disparatado día del calendario, sino que se trata de un error de Macpherson, tal vez debido a una mala comprensión del inglés *forty thousand*.

La traducción de Astrana se parece a la de Macpherson en que el traductor propone soluciones acertadas y erróneas:

*AUTÓLICO.— He aquí otra, la de un pez que apareció sobre la costa un viernes veinticuatro de abril a **cuarenta mil brazas** por debajo del agua y cantó esta balada contra las doncellas de corazón empedernido (Astrana, 1961:1999).*

Resulta evidente que Astrana se equivocó al interpretar *fourscore*, que traduce erróneamente por *veinticuatro*. Tal vez esto se debiera a que el traductor creyó que *fourscore* era, en realidad, *four and score*, es decir, cuatro y veinte. Esta equivocación nos llama la atención puesto que, en su traducción de *1HIV*, Astrana había traducido acertadamente el término *score*²⁰⁷. Sin embargo, lo más llamativo de esta traducción lo supone el hecho de que Astrana tradujera *Wednesday* como *viernes*, un error que sólo puede achacarse a un descuido del traductor. La elección del acertado *brazas* como equivalente de *fathoms*, queda, en nuestra opinión, un tanto ensombrecido por los manifiestos errores que Astrana cometió al traducir las palabras de Autólico.

²⁰⁷ Véase el apartado 13 (páginas 187-190).

La traducción de Valverde no deja de ser menos sorprendente que las dos anteriores, si bien el traductor no incurre en tantos errores como Astrana:

*AUTÓLICO. Aquí hay otra balada de un pez que apareció en la costa, el miércoles veinticuatro de abril, a **cuarenta mil brazas** sobre el agua, y cantó esta balada contra los corazones duros de doncellas [...] (Valverde, 1973:1471).*

Pese a traducir acertadamente *forty thousand fathoms* y referirse al día *miércoles*, Valverde comete la misma equivocación que Astrana al calcular equivocadamente la cantidad *fourscore*, que traduce como *veinticuatro*. Esta solución resulta llamativa no sólo por su extraño parecido con la anterior, sino porque Valverde había traducido acertadamente *score* en *1HIV*²⁰⁸.

7.4. Monedas

64. *Tod, pound, shilling*

Al comienzo de la escena tercera del acto cuarto, el rústico hace su aparición sumido en sus pensamientos y sin percatarse de la presencia de Autólico:

Let me see, every 'leven wether **tods**; every **tod** yields **pound and odd shilling**; fifteen hundred shorn, what comes the wool to? (*WT*, 4.3.31-33).

Autólico no tarda en darse cuenta de la simpleza del rústico, a quien más tarde robará fingiendo haber sido apaleado por ladrones del camino. Nuestro interés se centra en las cavilaciones del pastor, que intenta sin éxito dilucidar cuánto obtendrá de la venta de la lana de sus carneros. Según sus palabras, de once carneros esquilados

²⁰⁸ Véase el apartado 13 (páginas 187-190).

obtiene un *tod*, que es una de las medidas que se empleaba en el comercio de la lana. En *Tables in Arithmetic Mensuration, with those of Money, Weights, Measures, &C.* de 1817, John Perkins incluye una tabla con los nombres y equivalencias de las medidas empleados para pesar la lana:

Pounds			
14	=	1 stone	
28	=	2 stone	= 1 Tod

Tabla 15. Wool Weight (Perkins, 1817:35).

Como se puede comprobar, un *tod* equivalía a 28 *pounds*, una medida de peso muy variable según la época y los bienes pesados. Como la mercancía a tasar es lana, deberemos emplear el sistema de medición denominado *Avoirdupoise Weight* para determinar su valor, ya que era mediante éste que la lana y otros productos como la carne, verduras, mantequilla jabón o heno eran pesados. Según el *Avoirdupoise Weight*, un *pound* equivale a 453,6 gramos, por lo que 28 serían aproximadamente unos 12,7 kilos. Este sería el peso de cada uno de los *tods* del rústico, por el que obtendría un total de *pound and odd shilling*. Como esta cantidad de dinero es imprecisa, no podemos determinar con exactitud su valor definitivo. El problema del rústico se debe a que es incapaz de calcular cuánto dinero le pagarían por quince carneros esquilados, una cuenta para la que dice necesitar el ábaco.

Macpherson da la siguiente solución:

PAYO.— *Vamos a ver. Cada oveja, veintiocho libras de lana. Cada veintiocho libras de lana, diez ducados y pico de maravedís. Mil quinientas ovejas esquiladas, ¿a cómo sale la lana?* (Macpherson, 1892:373).

A nuestro juicio, esta traducción resulta llamativa porque el traductor ha ignorado algunos elementos del original y ha introducido otros nuevos. En primer lugar, no creemos que *oveja* sea el equivalente más apropiado para *wether*, pues este término significa, según el *OED*: “A male sheep, a ram; esp. a castrated ram”²⁰⁹. En segundo lugar, Macpherson ha omitido el número de carneros castrados, que en el original asciende a once, y en su traducción sólo alude a una única oveja. Estos errores u omisiones son tanto más sorprendentes cuanto Macpherson demuestra conocer la medida *tod*, que traduce empleando su equivalencia exacta en *pounds*, *veintiocho libras de lana*. Esta explicación de *tod* nos parece acertada, ya que no conocemos ninguna medida española que se emplee exclusivamente para el peso de la lana. Si bien es cierto que la mayoría de los lectores ignorarán la equivalencia de veintiocho libras, su aparición en el texto aporta credibilidad a las palabras de este rústico que, pese a encontrarse en Bolonia, emplea el sistema de medición anglosajón al referirse a sus carneros castrados.

La verosimilitud que aportan las *libras*, sin embargo, se ve reducida por la siguiente solución de Macpherson, que decide traducir el precio de la lana, *pound and odd shilling* mediante sendos equivalentes culturales, *diez ducados y pico de maravedís*. Esta solución no sólo es contradictoria con el criterio empleado anteriormente, sino que puede crear cierta confusión en los

²⁰⁹ *OED*, ram 1.

lectores, que tendrán que interpretar cantidades y medidas pertenecientes a dos sistemas distintos.

Por último, haremos notar que si antes Macpherson omitía la alusión al número de carneros castrados, aquí introduce un número ficticio, *diez*, supuestamente referido a la cantidad de *ducados* que el rústico obtendría de la lana.

Astrana propone la siguiente traducción a las palabras del pastor:

*BOBO.— Veamos, cada once corderos dan veintiocho **libras** de lana; cada veintiocho libras hacen **una libra esterlina y algunos chelines**. Mil quinientos corderos trasquilados, ¿qué suma hacen de lana? (Astrana, 1961:1993).*

Once corderos nos parece más apropiado como traducción de *'leven wethers*, aunque señalaremos que *wether* sugiere la idea de un carnero castrado antes que la de un cordero. Quizás lo más llamativo de esta traducción es que, al igual que Macpherson, Astrana no sólo conocía la equivalencia de *tod*, sino que decide incluir la traducción de la medida, que aparece expresada como *veintiocho libras*. Al igual que en el caso anterior, y pese a que no todos los lectores puedan deducir el peso de esta lana, creemos que la solución de Astrana es la más acertada en este contexto.

Igualmente acertada nos parece la solución a *pound and odd shillings*, que el traductor traduce como *una libra esterlina y algunos chelines*. *Libra esterlina* es la denominación correcta de la moneda inglesa *pound*, por lo que su empleo en este comentario nos parece apropiado, sobre todo porque permitirá a los lectores diferenciar las *veintiocho libras* de peso de la *libra* que alude a una unidad monetaria. En nuestra opinión, estas soluciones son coherentes con la traducción de la medida anterior, y aunque muchos lectores

ignoren la cantidad exacta de lana, y si el precio ofrecido es mucho o poco, consideramos que el empleo de estos préstamos naturalizados confieren verosimilitud a las cavilaciones de este rústico.

La traducción de Valverde es muy parecida a la de Astrana:

*CAMPESINO. Vamos a ver: cada once carneros, veintiocho **libras** de lana: cada veintiocho libras, dan **una libra y unos pocos chelines**. ¿A cuánto sale la lana de mil quinientos esquilados?* (Valverde, 1973:1461).

En nuestra opinión, la traducción de *wether* que realiza Valverde nos parece la más acertada de las analizadas hasta ahora, puesto que se ajusta con mayor precisión al término inglés. Tal vez lo único criticable de esta traducción sea la cercanía de la medida *libra*, que indica peso, con la moneda *libra*, que podría suscitar cierta confusión en los lectores. Sin embargo, consideramos que la posterior aparición de *chelines* disipará las posibles dudas del público lector, que podrá así apreciar el distinto valor de estos dos términos.

Al igual que en el caso de Astrana, creemos que las soluciones de Valverde son acertadas en este contexto, ya que aportan credibilidad al discurso del rústico.

65. Pennyworth

Tras ser repudiado por su padre por haberse casado sin su consentimiento, Florizel huye a Sicilia por consejo de Camilo, en donde el rey Leontes dará asilo a él y a su prometida. Con este fin, Camilo persuade a Autólico de que cambie sus viejas ropas con las

del príncipe, para que así éste pueda salir de Bohemia sin ser reconocido. Ante la resistencia de Autólico, Camilo exclama:

Though the **pennyworth** on his side be the worst, yet hold thee, there's some boot (*WT*, 4.4.630-632).

Aunque el original no explicita qué es lo que recibe Autólico, creemos que sería algún dinero, lo que ayudaría a que su resistencia al intercambio desapareciese. Camilo intenta convencer al buhonero de que aunque Florizel parezca llevarse la peor parte, *Though the pennyworth on his side be the worst*, Autólico no ha de preocuparse, pues sus propósitos no le conciernen. *Pennyworth* no se emplea, pues, como moneda equivalente a un penique, sino en su sentido de pieza de escaso valor.

Macpherson traduce este comentario de la siguiente manera:

CAM. — [...] y aunque **los ochavos de ganancia** no estén en su favor, toma, ahí tienes aún más (Macpherson, 1892:402).

En nuestra opinión, el traductor ha querido seguir con excesiva literalidad la alusión original, y su solución, *ochavos de ganancias* resulta un tanto confusa en este comentario. A nuestro juicio, Macpherson se decantó por este equivalente porque es una moneda de muy poco valor, y porque ésta le permitiría sugerir que Camillo da más que eso a Autólico para terminar de convencerlo a intercambiar las ropas con el príncipe. Como ya hemos comentado en ocasiones anteriores, la aparición de esta moneda española desentona en el contexto de la obra, pudiendo hacer que las palabras de Camilo suenen inverosímiles a los lectores. Asimismo, consideramos que la mayoría de éstos verán en el uso de esta moneda una intervención consciente del traductor, pues resulta

poco creíble que Shakespeare la utilizara originalmente al escribir este diálogo.

Tanto Astrana como Valverde evitan la alusión directa a una moneda al traducir este comentario, y transmiten el sentido general de Camilo como sigue:

*CAMILO.— Aunque sea **él quien sale perdiendo**, toma, coge, he aquí algo fuera de lo convenido (Astrana, 1961:2005).*

*CAMILO. [...] aunque **el valor sea peor por tu parte**, sin embargo, toma, aquí tienes algo de añadidura (Valverde, 1973:1481).*

En nuestra opinión, las generalizaciones de Astrana y Valverde transmiten de manera más clara la intención de Camilo, y ponen de manifiesto que el caballero se apresta a compensar al buhonero para acallar sus posibles recelos. La única crítica que podríamos realizar a estas soluciones se centraría en la solución de Valverde. En ella, el traductor parece haber confundido las personas de las que habla Camilo, y da a entender que es Autólico quien se lleva la peor parte, cuando en realidad es al contrario.

7.5. Juegos

66. *Troll-my-dames*

En la escena tercera de acto cuarto, Autólico se aprovechará de la ingenuidad del pastor para robarle el dinero que tiene aparentando haber sido robado y golpeado por un supuesto ladrón del camino. El rústico le preguntará qué tipo de hombre fue su atacante y, describiéndose a sí mismo, Autólico contesta:

A fellow, sir, that I have known to go about with **troll-my-dames** [...] (*WT*, 4.3.85-86).

El juego al que se refiere Autólico es, según el *OED*: "A game played by ladies, resembling bagatelle²¹⁰". El mismo diccionario aporta la siguiente definición de *bagatelle*:

A game played on a table having a semi-circular end at which are nine holes. The balls used are struck from the opposite end of the board with a cue. The name is sometimes applied to a modified form of billiards known also as semi-billiards²¹¹.

Autólico era, pues, aficionado a este juego, que se haría muy popular en Gran Bretaña durante los siglos posteriores junto con otras versiones como el billar. En nuestra opinión, el vagabundo probablemente llevaría consigo las bolas necesarias para jugar y un taco con el que golpearlas, pero no así la mesa o tablero necesario para el juego, que es imposible de transportar por su peso y dimensiones.

Macpherson propone la siguiente traducción:

AUT.— *Uno que he visto caminando siempre con un **juego de boliches** a cuestras.* (Macpherson, 1892:375).

El empleo de *boliche* como equivalente de *troll-my-dames* nos parece adecuado, ya que este juego tenía una dinámica bastante parecida al mencionado en el original. El *DRAE* define boliche de la siguiente manera:

Juego que se ejecuta en una mesa cóncava, donde hay unos cañoncillos que salen como un palmo hacia la circunferencia, y echando con las manos tantas bolas como hay cañoncillos, según el

²¹⁰ *OED*, troll-madam 1.

²¹¹ *OED*, bagatelle 2.

mayor número de bolas que entran por ellos, se gana lo apostado o parado²¹².

Creemos que los lectores podrán deducir que Autólico llevaba parte de los componente de este juego consigo, lo que posiblemente lo haría reconocible al no ser éstos los típicos objetos que portan los pastores. Aun así, haremos notar que Macpherson indica que el personaje llevaba el juego *a cuestras*, lo que nos hace pensar que tal vez el traductor creyese que llevaba incluso la mesa consigo.

La traducción de Astrana es muy parecida a la de Macpherson:

*AUTÓLICO.— Una buena alhaja, señor, a quien he conocido buhonero del **juego del boliche**.*

Nota: Troll-my-dames, en el texto. Justamente el juego del boliche, que consiste en hacer pasar bolitas de marfil por ciertos aros numerados (Astrana, 1961:1994).

La elección de este equivalente nos parece apropiada, pero no la introducción de la nota a pie de página, pues si el parecido entre ambos juegos es tan manifiesto, la justificación de Astrana es superflua. En nuestra opinión, la explicación del traductor no hace sino confirmar la adecuación de su equivalente y no creemos que esta información sea de gran valor para los lectores, a menos que les haga reconocer el buen quehacer traductor de Astrana.

Valverde traduce el comentario de la siguiente manera:

*AUTÓLICO. Un tipo, señor, que sé que anda por ahí con **unos trucos** [...]*

Nota: Una especie de billar (Valverde, 1973:1462).

²¹² *DRAE*, boliche 2.

En nuestra opinión, Valverde sabía que el troll-my-dames era un juego parecido al billar, pero, al resultar inverosímil el hecho de que Autólico fuese cargado con uno de ellos, creemos que decidió traducir el término por trucos en el diálogo, lo que lo hace más plausible y sugiere la idea de que el personaje es un malabarista o prestidigitador. Este efecto, sin embargo, pierde eficacia por la nota a pie de página, en la que Valverde no puede evitar indicar el verdadero sentido del original. A nuestro juicio, el resultado de la lectura de esta traducción no es sino confuso, pues la alusión a trucos contradice la de billar y los lectores pueden preguntarse qué es lo que Autólico verdaderamente llevaba consigo.

67. Bowling

Uno de los entretenimientos que tienen lugar durante la fiesta del esquileo en el acto cuarto de *WT* es un baile que realizan un grupo de pastores, carreteros y porqueros tras haberse disfrazado de sátiros. Aunque al principio el rústico los rechaza por temor de cansar a sus reales invitados, su sirviente les asegura que han bailado ante el mismo rey, y que su danza será del agrado de los presentes:

[...] if it be not too rough for some that know little but **bowling**, it will please plentifully (*WT*, 4.4.319-326).

El sirviente alude en este comentario a un juego muy popular entre la aristocracia de la época, *bowling*, que normalmente era practicado por nobles y cortesanos en galerías especialmente diseñadas a tal efecto, las *bowl-alleys*. En *Daily Life in Elizabethan England*, Jeffrey L. Signman se refiere a este juego de la siguiente manera:

A less demanding outdoor game was Bowls, similar to the modern English game of that name, or to Italian *bocce*. Bowls involved casting balls at a target with the goal of having your balls end up closest to target. It was a very popular pastime (Singman, 1995:157).

Por lo tanto, éste es un juego muy similar al conocido en España como los bolos, equivalente que será empleado por Macpherson en su traducción:

SIR.— [...] *si no se juzga demasiado tosco por quienes entienden poco de **juego de bolos**, agradaará extraordinariamente* (Macpherson, 1892:390).

Aunque la adaptación cultural nos parece adecuada, el traductor no parece haber interpretado correctamente el sentido del comentario, pues en el original el sirviente alude a que los refinados invitados, que no saben más que de juegos como *bowling*, quizás puedan juzgar la danza de los sátiros como demasiado tosca y ruda. La traducción de Macpherson sugiere todo lo contrario, es decir, que los invitados *entienden poco de juego de bolos*, lo que no se corresponde con el original. En nuestra opinión, creemos que el traductor malinterpretó *know little but bowling*, probablemente al no percatarse de la presencia de la conjunción *but*, que cambia el sentido de la frase.

La traducción de Astrana resulta sorprendente por cuanto el traductor ofrece un equivalente distinto:

CRIADO.— [...] *si ese baile no pareciera demasiado rudo a las personas acostumbradas a **bailar** de un modo más tranquilo, agradaaría sobre manera* (Astrana, 1961:2000).

A nuestro juicio, la solución de Astrana no resulta errónea, ya que diversos editores y comentaristas de esta obra han considerado el término *bowling* como referido a un tipo de baile pausado. Ésta

era la opinión de Johnson, que explicaba la alusión del sirviente como sigue: “This is here, I believe, a term for a dance of smooth motion, without great exertion or agility²¹³”. Esta interpretación crea, en nuestra opinión, un mayor contraste entre el baile que se disponen a realizar los sátiros, lleno de saltos y cabriolas, y el estilo de bailar propio de los invitados, más pausado y tranquilo. Sin embargo, este mismo contraste es el que sugiere *bowling* en el original, pues, como hemos indicado anteriormente, el juego se asociaba con cortesanos y aristócratas, que lo practicaban sin tanta violencia como se juega hoy en día. Por lo tanto, aunque la solución de Astrana resulta coherente en el contexto y se justifica en las interpretaciones de comentaristas como Johnson, creemos que hubiera sido más acertado traducir la alusión a *bowling* en tanto que referida al juego de los bolos.

Esto es precisamente lo que hace Valverde en su traducción:

*CRIADO. [...] gustará mucho si no resulta demasiado ruda para algunos que no entienden más que de **bolos** (Valverde, 1973:1472).*

La solución de este traductor nos parece acertada, ya que refleja el sentido del original de manera precisa, sin las equivocaciones de Macpherson. Aun así, haremos notar que el juego de los bolos practicado por los isabelinos no tenía las mismas características que el que se juega hoy en día en las boleras, y que suele ser la adaptación americana del juego mencionado. Por esto, consideramos que la introducción de una glosa, nota o explicación resultaría adecuada para disipar las dudas que pudieran surgir en los lectores.

²¹³ Johnson, citado en Furness (1898:225).

7.6. Leyes

68. *As a prisoner [...] you shall pay your fees when you depart*

La determinación de Polixenes de volver a Bohemia no es del agrado de Leontes y Hermione, que insisten en que se quede durante más tiempo en Sicilia. Polixenes se muestra decidido a marcharse, por lo que la reina despliega todo su ingenio para hacer que cambie de voluntad. Al final de su argumento, y ya casi convencido, Hermione le pide que elija qué tipo de huésped quiere ser durante su estancia en Sicilia, si un prisionero o un invitado:

Will you go yet?
Force me to keep you **as a prisoner**,
Not like a guest; so **you shall pay your fees**
When you depart, and save your thanks
(*WT*, 1.2.50-53).

La alusión a las *fees* o tasas que Polixenes debería pagar a Hermione si decidiera ser su prisionero se explica si tenemos en cuenta que los condenados en las cárceles isabelinas tenían que pagar a los carceleros una cantidad de dinero por su entrada en prisión, por su manutención y demás servicios mientras durase su condena, así como por su puesta en libertad. Según expone E. D. Pendry en *Elizabethan Prisons and Prisons Scenes*, el pago de tasas era una más de las formas mediante la que los carceleros explotaban a los prisioneros, que debían hacerse con una notable suma para pagarlas:

The fee paid for entrance to the Fleet was a costly introduction to the scale of charges usual there; even a yeoman had to find more than 25/- [shillings] in his first week. And then, on departure, "dismission" had to be paid (Pendry, 1974:210).

De esta forma, Hermione da a entender que si decide quedarse como prisionero, Polixenes tendrá que pagarle las tasas a ella en calidad de carcelera. De ser esto así, Polixenes sólo se ahorraría darle las gracias a la reina, que sería el único pago que ella recibiría si aceptase quedarse como su invitado.

Macpherson traduce la alusión de Hermione como sigue:

*HER. ¿Quieres que te tenga prisionero,
No cual huésped, pagando de ese modo
Tu rescate, y ahorrándote las gracias?
(Macpherson, 1892:311).*

En nuestra opinión, el traductor conocía la costumbre de las cárceles isabelinas, aunque su solución, *rescate*, no se ajusta a la idea que *fees* sugiere en el original. Creemos que una aclaración acerca de esta costumbre hubiera permitido a los lectores de Macpherson apreciar en su totalidad el contenido cultural de esta alusión.

La traducción de Astrana es la siguiente:

*HERMIONA.— En ese caso, obligadme a guardaros como prisionero, no como huésped; de esta manera pagaréis vuestros gastos cuando os marchéis y podréis ahorrar vuestras gracias
(Astrana, 1961:1969).*

A nuestro juicio, la excesiva literalidad de esta traducción no permitirá que los lectores encuentren mucho sentido en el comentario de la reina, puesto que no podrán deducir que los prisioneros de la época pagaban los gastos incurridos durante su encarcelación. Es posible que Astrana ignorase esta costumbre, lo que tal vez le hiciera traducir esta alusión literalmente. Aun así, también cabe pensar que sí la conocía, pero que estimó que una traducción literal bastaría para comprenderla. En nuestra opinión, su

solución resulta insuficiente para que los lectores puedan apreciar su significado.

La traducción de Valverde es muy similar a la de Astrana:

*HERMIONE. Obligadme a reteneros **prisionero**, y no como invitado: **pagaréis vuestros gastos al marcharos** y os ahorraréis las gracias.*

Nota: Los prisioneros de rango noble debían pagar la manutención al carcelero al quedar liberados (Valverde, 1973:1418).

Pese a optar por una traducción literal del diálogo escénico, Valverde incluye una nota a pie de página en la que expone clara y sucintamente el trasfondo cultural de la alusión. Una vez más, la inclusión de esta nota es acertada, ya que resulta imprescindible para la comprensión de los lectores. La solución de Valverde, es, por lo tanto, la que juzgamos más apropiada para transmitir la información cultural del original.

7.7. Creencias populares

69. *Changeling*

Tras encontrarse con su padre en la escena tercera del acto tercero, el rústico narra el naufragio que ha presenciado frente a la costa de Bohemia, en el que perecieron todos los pasajeros que venían de Sicilia menos Antígono, que fue devorado por un oso en el bosque. El viejo pastor le habla entonces del descubrimiento de un recién nacido, una niña que ha recogido junto con una mantilla y un fardo. El pastor le pide a su hijo que abra el fardo para ver qué contiene:

So, let's see— it was told me I should be rich by the fairies. This is some **changeling**; open't—what's within, boy? (*WT*, 3.3.113-115).

La creencia del pastor de que la niña abandonada era un *changeling* se entiende si conocemos el folclore feérico anglosajón, según el cual las hadas solían robar niños y cambiarlos por criaturas propias, siendo éstas últimas las llamadas *changelings*. Según explica M.W. Latham en *The Elizabethan Fairies. The Fairies of Folklore and the Fairies of Shakespeare*:

There are no record in England until the middle of the 16th century, of the exchange of fairy children for mortal offspring which resulted in the disappearance of the human infant and the appearance of a strange and supernatural baby instead (Latham, 1930:150).

Según este mismo autor, los *changelings* eran fácilmente reconocibles:

There was no mistaking a fairy changeling. Instead of possessing the usual plumpness and roundness of ordinary babies, the changeling was inordinately thin, a poor, lean, withered deformed creature. Its emaciation reached the point of translucency [...] (Latham, 1930:155).

El hecho de que Perdita no mostrara estas características debía haber llamado la atención del pastor, lo que tendría que haberle hecho razonar que la pequeña no era una hija de las hadas, sino una expósita. Sin embargo, la aparición de oro en el fardo del bebé y la superstición del pastor, a quien habían dicho que las hadas le harían rico, terminan por convencerlo de que la hija que ha encontrado es en realidad un *changeling*. Esta idea está presente en el acto cuarto, cuando es el hijo del pastor quien de nuevo se refiere a su hermana como un *changeling*:

There is no other way but to tell the King she's a **changeling**, and none of your flesh and blood (*WT*, 4.4.682-684).

Por ello, los pastores han estado creyendo en el origen sobrenatural de Perdita durante todos los años que han vivido con ella, lo que planean utilizar como argumento para escapar al castigo del rey Polixenes en el acto cuarto.

Macpherson traduce el primer comentario del pastor como sigue:

*PAS.— A ver. Veamos. Me han pronosticado que las hadas me enriquecerían. **Este es un niño que las hadas han cambiado.** Ábrelo. ¿Qué hay dentro, muchacho?* (Macpherson, 1892:367).

En nuestra opinión, debido a que en España no ha existido la creencia de que las hadas cambiaran niños humanos por los suyos, resulta prácticamente imposible traducir *changeling* mediante un equivalente cultural. De esta forma, consideramos acertado que Macpherson intente explicar este concepto isabelino mediante una paráfrasis en la traducción. A pesar de que *Este es un niño que las hadas han cambiado* no es la definición más exacta de *changeling*, creemos que permitirá a los lectores apreciar las creencias supersticiosas del pastor y el quehacer de unas hadas traviesas que, por motivos desconocidos, han cambiado a dos recién nacidos de cuna.

La alusión del hijo del pastor aparece traducida posteriormente como:

*PAYO.— No hay más remedio que decirle al Rey que **es una expósita**, y que no es de tu ralea* (Macpherson, 1892:405).

A nuestro juicio, *expósita* es una solución que no transmite las mismas connotaciones que *changeling*, y cuyo empleo puede resultar poco sistemático en comparación con la anterior solución

de Macpherson. Creemos, sin embargo, que si el traductor cambió su solución fue probablemente porque el contexto de ambos comentarios es distinto: en la primera ocasión, el hallazgo de Perdita está rodeado de misterio y de las supersticiones del pastor, mientras que, en la segunda, el rústico intenta resaltar el hecho de que, al no ser hija del pastor, éste no deberá temer el castigo del rey Políxenes.

Astrana también da una explicación al concepto de *changeling* la primera vez que éste aparece en el texto original, si bien su aclaración resulta más confusa que la de Macpherson:

*PASTOR.—Me habían dicho que las hadas me enriquecerían. **Este es algún niño sustituido por otro.** Ábrelo. ¿Qué hay dentro, muchacho? (Astrana, 1961:1991).*

La crítica a esta solución radica en que no se percibe una relación directa entre las hadas y la sustitución del niño, que podría haber sido realizada por cualquier persona. Al no mencionar explícitamente a las hadas como las artífices del cambio, creemos que Astrana reduce el aspecto sobrenatural del hallazgo del pastor, así como su inclinación a creer en supersticiones populares. En este sentido, esta solución es más cercana a la objetiva *expósita* empleada anteriormente por Macpherson. A pesar de esto, Astrana conocía la relación entre *changelings* y hadas, pues así lo demuestra en su siguiente traducción:

*BOBO.— No hay otro remedio que informar al rey de que **es una hija de las hadas** y que nada tiene de vuestra carne y vuestra sangre. (Astrana, 1961:2006).*

A nuestro juicio, esta solución se aproxima más al concepto de *changeling*, y transmitirá a los lectores la idea de una niña

abandonada a quienes los supersticiosos pastores creen “hija de las hadas”. Creemos que la solución de Astrana en el segundo caso es más acertada que en la del primero, y que habría funcionado en ambos de haberse mantenido el traductor más sistemático en sus traducciones.

Valverde es el único traductor que se muestra coherente en sus dos soluciones:

*PASTOR. Mira aquí, tómalo, tómalo, muchacho, ábrelo: vamos a ver; vamos a ver; una vez me dijeron que me haría rico gracias a las hadas. **Éste será un niño robado por las hadas** (Valverde, 1973:1455).*

*CAMPESINO. No hay más remedio que decirle al Rey que ella es **una niña robada por las hadas**, y no es nada de tu carne y sangre. Nota: *Changeling*: se decía que los niños muy hermosos a veces eran arrebatados por las hadas dejando un niño feo en su lugar (Valverde, 1973:1482).*

A pesar de esta sistematicidad, creemos que la solución de Valverde presenta varios inconvenientes. En primer lugar, el *niño robado por las hadas*, si bien confiere un cierto aspecto mágico al recién nacido, plantea la duda de por qué lo abandonarían las hadas tras haberlo robado. En segundo lugar, la explicación de la nota a pie de página, aunque demuestra el conocimiento de Valverde y se corresponde con la realidad de los *changelings*, no despeja la duda anterior, y puede hacer que los lectores, siguiendo la lógica del argumento, se pregunten si Perdita no sería en realidad el niño feo dejado atrás por las hadas. Por último, creemos que la nota a pie de página habría resultado más oportuna en el acto tercero, cuando el pastor se refiere al *changeling* por primera vez. En ese contexto, la información sobre la presencia sobrenatural de las hadas y su interferencia en el mundo de los humanos habría

estado más acorde con los miedos y supersticiones del pastor que con los argumentos de su hijo en el acto cuarto.

7.8. Referencias literarias

70. *Dame Partlet*

Tras el nacimiento de la hija de la reina Hermione, su dama Paulina se apresura a presentarla a Leontes en un intento de que el recién nacido sea capaz de ablandar el corazón del rey y devolverle la cordura perdida. Leontes, sin embargo, rechaza a la niña, y ordena que se expulse a Paulina de su presencia. Tras varios infructuosos intentos de echarla, el rey arremete contra Antígono, su marido, por permitir que su mujer se imponga a su voluntad:

Thou dotard, thou art woman-tired, unroosted
By thy **Dame Partlet** here
(*WT*, 2.2.74-75).

La alusión a *Dame Partlet* no es nueva en nuestro estudio, ya que en *1HIV* Falstaff se refiere con tal apelativo a Mistress Quickly. Como expusimos entonces, éste era el nombre de una gallina que aparecía en *Reynard the Fox* y en uno de los cuentos de Chaucer, *The tale of the Cock and the Fox*²¹⁴. La popularidad de estos personajes habladores y regañones creemos que sirvió para establecer *Dame Partlet* como denominación despectiva de mujeres propensas a discutir y a querer ver cumplida su voluntad. No es, por lo tanto, inmotivado que el enfurecido Leontes llame de esta forma a Paulina, que no sólo se atreve a desafiar las órdenes de su marido, sino las del propio rey.

Macpherson traduce esta alusión como sigue:

²¹⁴ Véase el apartado 23 (páginas 216-219).

LEO. Tú, viejo caduco,
Tú, gurrumino, tú que a **tu gallina**
Dejas tu puesto
(Macpherson, 1892:345).

Aunque el empleo de *gallina* pone de manifiesto que el traductor sabía que *Dame Partlet* era el nombre de una gallina literaria, no creemos que su solución transmita las connotaciones despectivas del original. Éstas quedan reflejadas de manera más efectiva con *gurrumino*, término que el *DRAE* define como: “El que tiene contemplación excesiva con la mujer propia²¹⁵”. A pesar de que *gallina* es empleado con desprecio por el rey, no creemos que los lectores entiendan porqué Leontes escoge ése y no otro apelativo.

En nuestra opinión, Macpherson no sabía más de este personaje al traducir esta obra que en su traducción de *1HIV*. En aquella, intentó dar sentido al uso de *Dame Partlet* por parte de Falstaff traduciendo la alusión como *gallina del señor Partlet*²¹⁶. En este caso, creemos que las restricciones métricas le impidieron expandir su traducción, que concretó en la referencia de la *gallina* sin más aclaraciones. Aunque el resultado no es tan confuso como en *1HIV*, creemos que el empleo de este término puede suscitar algunas dudas de comprensión en los lectores.

Astrana traduce el comentario como sigue:

LEONTES.— Y tú, imbécil, eres un gallino, suplantado aquí por tu **dama gallina** (Astrana, 1961:1982).

²¹⁵ *DRAE* gurrumino 3.

²¹⁶ Véase el apartado 23 (páginas 216-219).

Al igual que en el caso de Macpherson, Astrana también sabía que *Dame Partlet* era el nombre de un personaje referido a una gallina, y así es como decide traducirlo. Pese a esto, el traductor tal vez consideró que *dama gallina* era insuficiente para transmitir las connotaciones que refleja el original, por lo que decidió llamar a Antígono *gallino*. Mediante esta oposición, Astrana intenta establecer la superioridad de la *dama gallina*, es decir, de Paulina, que se impone a su marido y a los demás hombres de la corte. No creemos que la solución de Astrana sea la más satisfactoria, ya que *gallino* no define necesariamente a una persona tímida y apocada, siendo su oposición con *gallina* un tanto forzada.

A nuestro juicio, esta solución no revela que Astrana supiese más de este elemento cultural que lo que demostró en *1HIV*, donde lo traducía como *señora gallina Patlet*²¹⁷. Aun así, y pese a que su solución en *WT* no nos parece muy acertada, reconocemos su intento por hacer la alusión de Leontes lo más accesible posible a los lectores.

Valverde, por su parte, traduce las palabras del rey de la siguiente manera:

LEONTES. [...] viejo chocho, que te dejas dominar por las mujeres: esta Doña Clueca te echa del ni[d]o (Valverde 1973:1440).

Creemos que ésta es la solución más apropiada a *Dame Partlet*, pues sugiere la presencia de una mujer mayor y mandona que se atreve a enfrentarse a su marido y que le domina en todo. Esta es la manera en que Leontes percibe a Paulina, y creemos que la solución de Valverde lo refleja agudamente. En nuestra opinión,

²¹⁷ Véase el apartado 23 (páginas 216-219).

las soluciones que el traductor da a este elemento, *Doña Pita-Pita*, *Doña Gallina* en *1HIV* y *Doña Clueca* en *WT* no sólo ponen de manifiesto su conocimiento de la alusión original, sino su esfuerzo por ajustar su traducción al contexto en el que ésta aparece. Aunque la solución de *1HIV* no nos parece tan acertada como la de *WT*, creemos que Valverde merece reconocimiento por su creatividad en las soluciones traductológicas.

71. *Lady Margery*

Tras decidir deshacerse de la que cree su hija bastarda, Leontes escucha los ruegos de los nobles que solicitan que a la niña no se le dé muerte. Cediendo en su determinación, el rey se dirige a Antígono, a quien posteriormente encomendará el abandono de su hija, y le espeta:

You that have been so tenderly officious
With **Lady Margery**, your midwife there [...]
(*WT*, 2.2.158-159).

En efecto, Leontes no parece haber olvidado el altercado con Paulina momentos antes, y, al hablarle de nuevo a Antígono, le recuerda lo que piensa de su mujer, a quien llama *Lady Margery*. Esta es una alusión muy similar en su contenido a *Dame Partlet*, pues, según el *OED*, una *margery-prater* es en realidad: “a hen”²¹⁸.

Leontes vuelve a emplear un apelativo referido a las gallinas cuyo sentido despectivo es obvio al ir dirigido a Paulina.

Macpherson traduce este comentario como sigue:

²¹⁸ *OED*, *margery-prater*.

LEO. [...] tú, que mostraste
Tanta solicitud, conjuntamente
Con **doña Lenguaraz**, tu comadrona
(Macpherson, 1892:348).

En principio, la solución de Macpherson nos parece acertada, ya que *doña Lenguaraz* refleja el desprecio de Leontes y el carácter de Paulina, que ha hablado profusamente en su encuentro con el rey. Sin embargo, consideramos que en el original se establece una continuidad entre *Dame Partlet* y *Lady Margery* que no se ve reflejada en las soluciones de Macpherson. En nuestra opinión, la insistencia del rey al llamar a Paulina de esta manera es relevante en el contexto de su proceder celoso e irracional hacia su propia mujer, Hermione, por lo que consideramos que las soluciones a estas referencias deberían ser igual de consistentes.

Astrana resuelve este elemento de la siguiente manera:

LEONTES.—[...] vos, que os habéis mostrado tan tiernamente
oficioso con **la señora Paulina**, vuestra partera mujer [...] (Astrana,
1961:1983).

En nuestra opinión, la solución de Astrana es más criticable que la anterior *doña Lenguaraz* por aparecer despojada de todo el desprecio y odio que Leontes transmite en el original. Esta neutralización podía deberse a que el traductor desconocía el significado de *Lady Margery* pero que, entendiendo que iba dirigido a Paulina, decidió traducirlo como si a ella hubiera referido el rey Leontes directamente.

Valverde, por su parte, emplea la misma solución que había propuesto para *Dame Partlet*:

LEONTES. [...] vos, que habéis sido tan tiernamente oficioso con
Doña Clueca, vuestra comadrona [...] (Valverde, 1973:1442).

En nuestra opinión, ésta es la solución más acertada, ya que se mantiene consistente con la anterior solución y da continuidad a los insultos del rey, para quien Paulina no es más que una vieja entrometida y chismosa.

7.9 Conclusiones parciales

En su traducción de *WT*, Macpherson demuestra una diversidad de criterios traductológicos que creemos obedece a los nuevos contextos en los que aparecen los elementos culturales. A pesar de que se mantiene fiel a su tendencia de adaptar los elementos a la cultura española, las nuevas situaciones en las que aparecen éstos, así como las limitaciones métricas de su traducción, le obligan en ocasiones a adoptar técnicas que no son coherentes con los criterios anteriormente empleados. Aunque comete errores de interpretación en algunos casos, Macpherson sigue demostrando ser el traductor que mejor comprende el texto shakespeariano.

Astrana también se muestra flexible en las técnicas de traducción empleadas, aunque se mantiene coherente con el criterio de traducir los elementos culturales mediante traducciones literales y préstamos naturalizados. Las costumbres de la cultura isabelina le son a veces desconocidas, lo que le lleva a reinterpretar el original y a ofrecer una solución que no se corresponde con lo expresado en el texto shakespeariano. Las notas a pie de página que incluye en esta traducción revelan el empleo de ediciones y diccionarios que mejoraron su comprensión del original, pero que le hicieron ofrecer soluciones distintas de los mismos elementos que ya había traducido en ocasiones anteriores.

Valverde es el traductor que más flexibiliza sus criterios traductológicos, ajustando sus soluciones al contexto en el que aparecen los elementos culturales. Lo más notable de sus traducciones sigue siendo su empeño por hacer que los lectores aprecien y valoren los rasgos culturales isabelinos presentes en la obra shakespeariana, y que el traductor explica en sus numerosas notas a pie de página independientemente de que su traducción haya sabido reflejarlos con mayor o menor acierto.

CAPÍTULO 4

CONCLUSIONES FINALES

1. VALORACIÓN DEL ESTUDIO CONTRASTIVO

Una vez concluido el estudio contrastivo, pasamos a realizar una valoración global de los resultados obtenidos atendiendo a los objetivos que nos propusimos al comienzo de nuestra tesis.

Tal y como entonces establecimos, nuestro objetivo fundamental es el de determinar en qué medida las técnicas de traducción empleadas por Guillermo Macpherson, Luis Astrana y José M^a Valverde, al traducir los elementos culturales de las obras de Shakespeare, pueden propiciar el conocimiento de la cultura isabelina por parte de los lectores españoles.

A lo largo de nuestro análisis, hemos definido las técnicas que Macpherson, Astrana y Valverde utilizan para traducir cada uno de los elementos culturales seleccionados, y hemos juzgado si su uso permite conocer a los lectores los aspectos culturales que aparecen en las obras shakespearianas.

Presentaremos las conclusiones respecto de cada uno de los traductores estudiados, exponiendo las técnicas traductológicas que caracterizan sus traducciones y reflexionando sobre los posibles motivos que pudieron determinar su empleo.

1.1. Guillermo Macpherson

El traductor debe, sobre todo aclarar el desarrollo del pensamiento, después escribirlo, comentarlo y explicarlo de modo que el mismo pensamiento sea claro y comprensible en la otra lengua. Y esto sólo se puede conseguir cambiando a veces todo lo que le precede y le sigue, traduciendo un solo término por más palabras o varias palabras por una sola, dejando aparte algunas expresiones y juntando otras, hasta que el desarrollo del pensamiento esté

perfectamente claro y ordenado y la misma expresión se haga comprensible, como si fuera típica de la lengua a la que se traduce.

Maimónides
(Carta dirigida a Ben Tibbon, 1199)

La característica fundamental de Macpherson, como traductor de las obras de Shakespeare estudiadas, es la adaptación que realiza de los elementos culturales que aparecen en ellas. La asimilación de las costumbres, hábitos y estilos de vida isabelinos a los equivalentes españoles aparece de manera constante y sistemática a lo largo de sus traducciones. Macpherson articula el proceso de adaptación cultural mediante dos técnicas de traducción que, aunque en un principio pudieran parecer contradictorias, son complementarias: la reducción y la ampliación.

La reducción de algunos elementos culturales permite a Macpherson producir una traducción que no obstaculiza la comprensión de los lectores. Al convertir *a roasted Manningtree ox with the pudding in the belly* en *ese buey relleno* (apartado 2, páginas 143-148), *Thomas Tapster* en *zascandil* (apartado 56, páginas 354-357) y *English kersey* en *pañó burdo* (apartado 46, páginas 296-304), el traductor facilita la lectura de la traducción, si bien reduce significativamente el contenido cultural de los elementos originales.

La ampliación de determinados elementos culturales, bien mediante paráfrasis, explicaciones o glosas intratextuales, permite que el traductor obtenga una traducción de sencilla lectura por parte de los lectores. Al explicar *Kendal green* como *[el] color verde que usan los bandidos* (apartado 10, páginas 176-179); *Inns of Court* como *las cátedras de derecho* (apartado 41, páginas 275-280) y

The Bunch of Grapes como *la sala de los racimos de uvas* (apartado 52, páginas 338-340), Macpherson diluye el contenido cultural de los elementos originales. Por lo tanto, podemos concluir que estas dos técnicas no propician que los lectores tengan acceso a determinados aspectos de la cultura isabelina, es más, su empleo sistemático por parte del traductor impide al público lector tener cualquier conocimiento de los elementos culturales que aparecen en las obras originales.

Junto con estas dos técnicas de traducción, Macpherson emplea otras que contribuyen a la asimilación cultural y que evitan, igualmente, que los lectores puedan conocer ciertos hechos de la cultura isabelina²¹⁹. Entre estas técnicas cabe destacar el empleo de equivalentes culturales, como *María la bailadora* (apartado 24, páginas 220-224); *ochavos* (apartado 65, páginas 385-387) y *cuartillo* (apartado 7, páginas 165-170). Mediante estos equivalentes culturales, Macpherson consigue inscribir el texto shakespeariano en la cultura española, por lo que los lectores podrán percibirlo como accesible, cercano e, incluso, propio²²⁰.

²¹⁹ Pese a que la reducción, ampliación y los equivalentes culturales son las técnicas mayoritariamente empleadas por Macpherson, recordaremos que el traductor también hace uso de otras, en ocasiones puntuales, que contradicen la intención adaptadora que manifiesta a lo largo de sus traducciones. Éste es el caso de los préstamos naturalizados que Macpherson emplea al traducir las monedas y medidas de *2HIV*. Desconocemos los motivos que originaron este cambio de criterio, pero creemos que tal vez pudo deberse a un descuido del traductor, puesto que Macpherson sólo hace uso de los préstamos al traducir ése grupo concreto de elementos en *2HIV*.

²²⁰ A pesar de esto, consideramos que la inclusión de elementos típicos de la cultura española en las obras de Shakespeare puede poner de manifiesto la manipulación del texto original por parte del traductor y romper la ilusión lectora del público. Al encontrarse con los casos anteriormente citados, los lectores podrían darse cuenta de estar leyendo una obra traducida, pues su presencia compromete la verosimilitud del texto shakespeariano.

En nuestra opinión, los motivos que llevaron a Macpherson a reducir, explicar y sustituir los elementos culturales shakespearianos pueden ser varios.

En primer lugar, el traductor podría haber juzgado estos elementos superfluos o demasiado difíciles de comprender por su público lector. Si esto fuera así, las limitaciones que Macpherson pudo haber asumido sobre sus lectores podrían haber determinado el uso de las técnicas de traducción antes comentadas.

En segundo lugar, consideramos que la decisión de traducir en verso impuso a Macpherson una serie de limitaciones que pudieron haber condicionado, en ocasiones, la omisión de determinados elementos culturales²²¹.

En tercer lugar, no debemos olvidar la concepción que el propio Macpherson tenía sobre la labor traductora, y que él mismo expuso en el prólogo de su segunda edición de *Hámlet*:

En una traducción la mayor parte de [las] aclaraciones son, hasta cierto punto, innecesarias, pues la misión del traductor es presentar el original que se propone verter a otro idioma revestido [...] del modesto atavío de un lenguaje inteligible, ya que carece de otras galas; y no le es lícito dejar confuso ni aun lo que, acaso, confusamente se escribiera en un principio (1879:XVI).

Por lo tanto, Macpherson creía que uno de los objetivos fundamentales del traductor era clarificar el texto original y no contemplaba la posibilidad de producir una traducción que resultara confusa o ambigua²²². Creemos que la opinión de Macpherson

²²¹ Véanse los casos de *quart* (apartado 61, páginas 369-373) y *league* (apartado 48, páginas 309-311) en nuestro análisis.

²²² Esta es la explicación por la que el traductor siempre intenta dar sentido al texto shakespeariano, incluso en aquellos casos en los que desconoce el significado del elemento cultural al que se enfrenta. En tales ocasiones, Macpherson interpreta la alusión cultural y hace uso de su creatividad

sobre la traducción fue determinante en la elección de unas técnicas de traducción que, como hemos visto, despojan al texto shakespeariano de parte de sus señas de identidad cultural y no permite que los lectores españoles las conozcan.

En cuarto y último lugar, consideramos que los criterios traductológicos de Macpherson pudieron obedecer al momento en el que se encontraba la recepción shakespeariana en España en las últimas décadas del siglo XIX. Hasta 1873, año en el que Macpherson publicó su primera traducción del dramaturgo inglés, la producción poética y dramática de Shakespeare sólo había aparecido de manera fragmentaria y, en su mayoría, a partir de las versiones francesas de sus obras. En nuestra opinión, las traducciones de Macpherson aspiraban a llenar un vacío intolerable: el del genio dramático de la humanidad, cuyas obras eran ya consideradas el centro de la dramaturgia universal y que, sin embargo, seguían siendo desconocidas en España. A nuestro juicio, Macpherson era consciente de que el suyo era el primer intento por introducir al verdadero Shakespeare en España de manera sistemática, y tal vez creyera que la mejor manera de garantizar el éxito de esta tarea fuera la de adaptar al dramaturgo inglés a la cultura española.

traductora para obtener una solución inteligible que, pese a no corresponderse con el texto original, le parece siempre más apropiada que una traducción literal que sus lectores no puedan comprender. Tal es el caso de las soluciones que da a *Dame Partlet the hen* (apartado 23, páginas 216-219) o *A commodity of brown paper and old ginger* (apartado 50, páginas 321-334). En estos casos, las traducciones de Macpherson no suelen tener mucho sentido, pero manifiestan su voluntad por aclarar el texto original por todos los medios posibles.

Mostrando a un Shakespeare que hablaba español, se expresaba en uno de los patrones métricos más comúnmente utilizado en la literatura española, y además aludía a hábitos propios de los españoles, pensamos que Guillermo Macpherson intentaba garantizar la aceptación del dramaturgo inglés entre sus contemporáneos. A ello contribuiría notablemente que el texto shakespeariano no presentara dificultades que pudieran suponer su rechazo por parte de los lectores, lo que, en última instancia, explicaría el uso constante que Macpherson hace de reducciones, paráfrasis y equivalentes culturales.

Aunque Macpherson no pudo llenar completamente el vacío literario en la España de finales del siglo XIX, bien porque no se propusiera traducir las obras completas de Shakespeare o porque no pudiera dar fin a esta tarea, el éxito de sus traducciones fue considerable. Éstas continuaron reeditándose hasta mediados del siglo XX, lo que pone de manifiesto que los lectores aceptaron gustosos el Shakespeare que este traductor ofrecía, y que tanto se diferenciaba del original y del que posteriormente mostrarían Astrana y Valverde.

1.2. Luis Astrana

Es cosa clara que el público de un país no agradece una traducción hecha en el estilo de su propia lengua. Para esto tiene de sobra con la producción de los autores indígenas. Lo que agradece es lo inverso: que llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua transparezcan en ella los modos de hablar propios al autor traducido.

José Ortega y Gasset
“Miseria y esplendor de la traducción”
(*Obras completas*, 1961)

El aspecto más notorio de Astrana como traductor shakespeariano es el empleo que hace de la traducción literal y de los préstamos naturalizados al traducir los elementos culturales que aparecen en las obras estudiadas. Estas dos técnicas se asemejan en que su empleo consigue producir un texto muy cercano al original, y éste era, en nuestra opinión, el objetivo fundamental que Astrana se propuso al traducir las obras de Shakespeare.

Tal y como el propio Astrana exponía en la introducción de sus traducciones:

[...] nosotros hemos emprendido la abrumadora tarea de traducir y comentar a Shakespeare, no para mutilarlo ni falsearlo, como nuestros predecesores, sino para expresar exactamente lo que dijo (Astrana, 1961:1979).

Una de las formas mediante las que el traductor puede conseguir esa exactitud consiste en emplear técnicas que alteren lo menos posible los elementos originales. Entre éstas se cuentan la traducción literal, que pudimos observar en los casos de *Kendal green* (apartado 10, páginas 176-179), *Pie Corner* (apartado 39, páginas 269-272) y *tick-tack* (apartado 51, páginas 334-338), y los préstamos naturalizados que, como *penique* (apartado 14, páginas 190-193), *yardas* (apartado 32, páginas 248-250) o *chelines* (apartado 64, páginas 381-385) imitan la forma del elemento original mediante elementos propios del español²²³. Por lo tanto, podemos

²²³ A pesar de estas consideraciones, no podemos obviar el hecho de que Astrana no era del todo sistemático al traducir. Elementos culturales muy similares aparecen traducidos de distinta forma a lo largo de sus traducciones (como en los apartados 7 y 8, páginas 165-172) y, en ocasiones, el mismo elemento cultural es traducido de forma muy diversa en distintas obras (apartados 1 y 25, páginas 139-143 y 226-230, respectivamente).

concluir que las técnicas empleadas por Astrana propician un mayor conocimiento de la cultura isabelina por parte de los lectores españoles que las traducciones de Macpherson, pues presentan una serie de elementos propios de esa cultura con mínimas adaptaciones culturales.

Consideramos que la presencia de elementos culturales sin apenas modificaciones reproduce con mayor exactitud el original y puede hacer que los lectores conozcan determinados aspectos de la cultura isabelina. Sin embargo, no creemos que esto sea así en todos los casos. En ocasiones, la aparición de elementos traducidos de manera literal puede distanciar a los lectores de unos textos que, en consecuencia, podrían percibir como extraños y ajenos. Esto ocurre con las soluciones *un “ángel”* (apartado 16, páginas 195-197), *la doncella Mariana* (apartado 24, páginas 220-224) o *mostaza de Tewkesbury* (apartado 28, páginas 235-238) que no transmiten conocimiento cultural alguno al público lector y son, en su mayoría, difícilmente comprensibles.

Por lo tanto, podemos constatar una de las contradicciones que hemos señalado a lo largo de nuestro análisis, y es que la traducción literal de un elemento cultural, pese a poder aportar una mayor exactitud y verosimilitud a la traducción, no propicia necesariamente el conocimiento de la cultura isabelina por parte de los lectores.

El empeño de Astrana por aferrarse a la letra del original lo lleva a emplear una literalidad que, en ocasiones, produce resultados manifiestamente ininteligibles. Éste es el caso de *flapdragons* (apartado 29, páginas 239-241), *groats* (apartado 33, páginas 250-253) y *Turnbull street* (apartado 40, páginas 272-275),

cuya presencia en las traducciones constituyen un auténtico sin sentido para los lectores españoles.

Junto con su afán por la literalidad, una de las características de Astrana como traductor es el patente desconocimiento que, en ocasiones, demuestra tener con respecto a determinados aspectos de la cultura isabelina. Aunque esta falta de conocimiento puede a veces disfrazarse de traducción literal, las soluciones que da a elementos como *blue-caps* (apartado 11, páginas 179-181) o a los anteriormente mencionados, *Turnbull Street* o *Dame Partlet*, evidencian que el traductor no conocía el significado cultural de esas expresiones, y que prefería incluir estos elementos literalmente antes que aventurar una interpretación que desvirtuara su sentido. El problema que presenta esta táctica radica en que las soluciones obstaculizan seriamente la comprensión de las traducciones, pues difícilmente podrán los lectores encontrarle sentido a lo que ni siquiera el traductor supo comprender.

A modo de resumen, podemos concluir que las técnicas traductológicas empleadas por Astrana para traducir los elementos culturales, si no consiguen transmitir información cultural a los lectores en todos los casos, permiten que el traductor cumpla con su objetivo de fidelidad al texto shakespeariano.

Otro de los criterios traductológicos que Astrana utiliza para traducir a Shakespeare con la mayor exactitud posible es el empleo de la prosa, ya que ésta le permite reflejar todas sus ideas, imágenes y pensamientos. Para Astrana, la prosa se articula como un instrumento al servicio de la expresión de todos y cada uno de los elementos que aparecen en el texto shakespeariano; un recurso

que le permite producir un texto en el que no se omite nada del original.

En nuestra opinión, utilizar la prosa para traducir las obras shakespearianas entraña el riesgo de que el contenido que se quiere preservar en realidad se diluya, pues el traductor puede caer en la tentación de explicar y parafrasear el texto original antes que traducirlo. La manifiesta verbosidad de Astrana es buena muestra de que, en ocasiones, al traductor le preocupaba más explicar el pensamiento shakespeariano que traducirlo.

Aunque el empleo de la prosa y de las técnicas de traducción antes mencionadas tuvieran su origen en la personal concepción que Astrana tenía de la labor traductora, consideramos que su utilización también puede entenderse como una reacción consciente contra la forma en que los traductores anteriores a él habían traducido la producción shakespeariana.

Tal y como el traductor exponía al comienzo de su Estudio Preliminar:

Doy en la lengua más hermosa del mundo la obra entera del autor dramático más grande de todo el universo, de uno de los espíritus más serenos, de uno de los corazones más privilegiados de la Humanidad. Este *monumentum oere perennius* (para el que sólo parecen escritas las palabras de Horacio) habíase intentado algunas veces traducirlo al idioma de Castilla; mas aunque ciertas ediciones ostentan el título de obras completas, ni lo son, ni, por otra parte, sus traslados se muestran dignos del poeta inmortal ni de la excelencia de nuestra habla (Astrana, 1961:13).

De esta cita resultan evidentes dos hechos. En primer lugar, que Astrana era plenamente consciente a comienzos del siglo XX de que en España todavía no se contaba con una traducción de las obras completas del Shakespeare. Al igual que Macpherson,

consideró que el vacío literario era intolerable y, contrariamente a aquél, consiguió llenarlo con la publicación de las obras completas del dramaturgo en 1929. En segundo lugar, Astrana no estaba de acuerdo con los métodos que habían utilizado otros traductores para verter a Shakespeare al castellano, y desdeñaba sus traducciones por considerarlas falsas y espurias. Creemos que las traducciones de Astrana se deben a la urgencia que sentía el traductor por divulgar el conocimiento shakespeariano y a la necesidad de hacerlo según unos criterios que consideraba más acertados que los anteriores.

Jorge Luis Borges (1968), a quien nos referíamos al inicio de nuestro trabajo, decía que un traductor puede traducir contra otro²²⁴, y esto es precisamente lo que creemos que Astrana hizo: traducir contra los traductores shakespearianos que le precedieron, empleando para ello unas técnicas que no sólo pretendían distanciar su versión de las anteriores, sino que aspiraban a establecer la suya como una de las traducciones shakespearianas de referencia. Si bien es cierto que Astrana contribuyó a la difusión de Shakespeare como ningún otro traductor había hecho hasta entonces, cabe destacar que, tal y como exponía Esteban Pujals (1985:82-3), su traducción: “[...] no puede considerarse un trabajo sobresaliente, pero es dign[a] de elogio por su intencionada fidelidad y el esfuerzo realizado para penetrar en el texto inglés y verterlo a un español que resultara un adecuado hilo conductor del sentido original”.

²²⁴ Véase “Los traductores de las mil y una noches” en *Historia de la eternidad*.

1.3. José M^a Valverde

¡Oh, cuántos pensarán, que en este cálculo me estrecho demasiado, siendo muchos los que están persuadidos, a que para traducir de lengua a lengua, no se necesita más que la inteligencia de una, y otra! ¡Qué error! Es necesaria tanta habilidad para traducir bien, que estoy por decir, que más fácilmente se hallarán buenos autores originales, que buenos traductores.

Benito Jerónimo Feijóo
(*Cartas eruditas y curiosas*, 1760)

Una de las características que creemos define a Valverde como traductor de las obras de Shakespeare seleccionadas es la flexibilidad de criterios que emplea para traducir los elementos culturales presentes en ellas. Valverde no tenía un criterio único y definido para traducir estos elementos, y empleaba diversas técnicas en su traducción, desde la adaptación cultural hasta el empleo de préstamos naturalizados.

Así, las alusiones a *tickle-brain* (apartado 6, páginas 159-165) o a *Maid Marian* (apartado 24, páginas 220-224) han sido vertidas literalmente por *cosquillasesos* y *doncella Mariana*; las referencias a *pint* (apartado 7, páginas 165-170) o *yard* (apartado 32, páginas 248-250), aparecen traducidas mediante los préstamos naturalizados *pinta* y *yarda*, y un elemento como *a game of tick-tack* (apartado 51, páginas 334-338) es sustituido por el equivalente cultural *juego de chaquete*.

En ocasiones, el traductor aplica distintas técnicas de traducción a elementos muy similares y cercanos en el texto shakespeariano, como es el caso de *eight shillings an ell* (apartado 12, páginas 181-187), que aparece como ocho chelines la vara, o

eight yards of uneven ground is threescore-and-ten miles (apartado 13, páginas 187-190), cuya solución traductológica es *ocho varas de terreno desigual son para mí como setenta millas a pie*. Como consecuencia de esta disparidad en la aplicación de técnicas de traducción, las soluciones pueden considerarse poco sistemáticas e incluso contradictorias.

Valverde emplea, asimismo, equivalentes dinámicos en sus traducciones, como en el caso de *Doña Pita-Pita*, *Doña Gallina* por *Dame Partlet* (apartado 23, páginas 216-219), o *Doña Clueca* por *Lady Margery* (apartado 71, páginas 403-405). De la misma manera, el traductor emplea ampliaciones y glosas intratextuales, tal y como se puede comprobar en los casos de *Pomgarnet* (apartado 8, páginas 171-172) y *The Bunch of Grapes* (apartado 52, páginas 338-340)

Esta variedad de criterios, y su flexible aplicación, pone de manifiesto que Valverde no consideraba que existiera una única técnica para traducir los elementos culturales, por lo que el traductor empleaba diversas técnicas atendiendo al elemento cultural y al contexto en que éste apareciese.

Este criterio traductológico, si bien podría juzgarse de poco sistemático en un traductor, guarda estrecha relación con una de las ideas con las que comenzábamos este trabajo. En nuestra opinión, no consideramos que unas técnicas para traducir elementos culturales sean intrínsecamente mejores que otras; en abstracto, tan aceptable puede resultar el empleo de un préstamo naturalizado como un equivalente cultural. El juicio que emitimos sobre el uso que de ellas hacen los traductores lo hacemos con respecto a uno de los objetivos fundamentales de nuestra investigación: determinar

en qué medida el uso de estas técnicas propicia el conocimiento de la cultura isabelina por parte de los lectores españoles.

El empleo que hace Valverde a lo largo de sus traducciones de esta gran variedad de técnicas podría hacernos dudar de si el traductor tenía entre sus objetivos el dar a conocer aspectos de la cultura isabelina a los lectores españoles, ya que unas técnicas propician este conocimiento y otras pueden dificultarlo.

Consideramos que la clave para poder determinar este aspecto de las traducciones de Valverde se encuentra en las notas a pie de página. Éstas son la característica más notoria de las traducciones de Valverde y, a nuestro juicio, su aparición revela la voluntad del traductor por explicar numerosos aspectos de la cultura isabelina a los lectores españoles. Así, independientemente de la técnica de traducción utilizada y de la solución obtenida, Valverde casi siempre suele acompañar su traducción de elementos culturales de una nota extratextual. En la nota, el traductor transcribe el elemento cultural original, explica su significado y justifica su solución.

De esta forma, podemos concluir que Valverde es, de los tres traductores seleccionados, quien más propicia el conocimiento de la cultura isabelina por parte de los lectores españoles, pues les ofrece la versión original del elemento, una aclaración cultural y su solución española. Por lo tanto, el público lector dispone de elementos de juicio para poder entender el sentido del original y para evaluar el mayor o menor acierto de Valverde al encontrar una solución traductológica.

A pesar de esto, cabe señalar que las abundantes notas a pie de página también pueden considerarse como la expresión de la

falta de confianza que tenía el traductor con las soluciones a las que él mismo había llegado. En opinión de A. W. Schlegel, crítico literario y traductor de Shakespeare al alemán, el traductor no debe resucitar en las notas los problemas que ya ha solucionado en el texto²²⁵, y creemos que si Valverde explica todas las dificultades a las que se ha enfrentado, transcribiendo el elemento original e intentando justificar su traducción, es porque no se sentía satisfecho con la solución a la que había llegado. Según este criterio, las notas a pie de página se convertirían en la constatación del fracaso del traductor por traducir de manera satisfactoria un determinado elemento del texto original, puesto que si su solución inicial le satisficiera, no tendría que incluir aclaración extratextual alguna.

En nuestra opinión, la inclusión de notas a pie de página por parte de Valverde no sólo obedece a la concepción que tenía sobre la labor traductora y a su inseguridad como traductor, sino a la necesidad de realizar una traducción que se diferenciara de las anteriores y aportara algo nuevo a los lectores españoles. En las últimas décadas del siglo XX, éstos ya conocían a Shakespeare mediante otras traducciones, por lo que creemos que Valverde emplea las notas a pie de página como estrategia diferenciadora para justificar la existencia de una traducción temporalmente cercana a la de Astrana y para satisfacer las necesidades de un público lector que, a principios de los setenta, exigiría algo más que la mera reproducción en prosa de lo expresado por el dramaturgo. La inclusión de abundante información sobre la cultura isabelina en las notas constituiría un valor añadido a una traducción de similares

²²⁵ "The translator should [...] not resuscitate in the notes the problems he has solved in the text". Schlegel, citado en Lefevere (1992:66).

características a la de Astrana que, sin embargo, pretendía rivalizar con ella.

2. UNA ÚLTIMA REFLEXIÓN

Los traductores seleccionados en nuestro estudio hacen uso de técnicas de traducción radicalmente opuestas al traducir elementos culturales. Mientras a finales del siglo XIX Macpherson empleaba reducciones y equivalentes culturales con el fin de adaptar a Shakespeare a la cultura española, a comienzos del siglo XX Astrana utilizaba traducciones literales y préstamos naturalizados para conseguir una traducción que reflejara con exactitud el original shakespeariano. En la década de los sesenta del siglo XX, Valverde optaba por una diversidad de criterios que englobaba los ya empleados anteriormente, pero a los que añadía su particular y constante uso de notas a pie de página.

Estos cambios en el empleo de las técnicas de traducción no obedecen, a nuestro juicio, a una evolución lineal en el curso de las traducciones shakespearianas en España, pues ni unas técnicas son intrínsecamente mejores que otras ni su uso implica que un determinado traductor obtenga una traducción superior a la anterior. Así, algunos críticos pueden considerar que la traducción de Macpherson, pese a asimilar la cultura isabelina a la española, tiene mayor mérito que la de Astrana o la de Valverde, mientras que estos traductores pueden, desde otra perspectiva, obtener mayor reconocimiento por intentar transmitir los aspectos culturales de las obras de Shakespeare con más eficacia que Macpherson.

Por lo tanto, podemos concluir que la historia de la traducción no es necesariamente una historia de mejoras, pues junto con éstas

podemos encontrar importantes retrocesos. La claridad que Macpherson aporta a sus traducciones de elementos culturales desaparece de las traducciones de Astrana para matizarse en las de Valverde, mientras que las explicaciones contextuales que tanto abundan en Valverde son escasas en Astrana y prácticamente inexistentes en Macpherson.

Debido a esto, podría pensarse que estudiar las traducciones que se han realizado de un autor en diversos periodos de tiempo es el mejor instrumento para constatar que, a pesar de sus esfuerzos, los traductores nunca lograrán obtener una traducción definitiva que iguale al original en el que se basan. En cambio, ésta no es la conclusión que nosotros obtenemos de nuestro trabajo, pues si algo ponen de manifiesto las diversas traducciones que hemos analizado en nuestra investigación es el gran patrimonio traductológico que sobre Shakespeare existe en España, un patrimonio en su mayoría ignorado que esperamos que nuestro estudio anime a recuperar.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar e Silva, V. M. (1986) *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Amestoy, I. (1997) “¿Ésta es la cuestión o ésta es la opción?” En *La Esfera-El Mundo*, 14.6.1997:6-7.
- Amin-Zaki, A. (1995) “Religious and Cultural Considerations in Translating Shakespeare into Arabic”. En A. Dingwaney and C. Maier, (eds.) *Between Languages and Cultures*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 223-243.
- Andioc, R. (1976) *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March.
- Argelli, A. (1997): *La presencia de Shakespeare en la literatura española de los siglos XVIII y XIX. Cuatro dramas ejemplares: "Hamlet", "Romeo and Juliet", "Othello" y "Macbeth"*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid.
- Arnaldo Márquez, J. (1883-1884) *Dramas de Guillermo Shakspeare*. Barcelona: Biblioteca “Artes y Letras” (2 vols.).
- Arnold, M. (1869) *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*. London: Smith, Elder and Co.
- Astrana Marín, L. (1916a) “La muerte de Shakespeare”. En *El Liberal*, 13.3.1916:s.p.
- (1916b) “El misterioso Shakespeare”. En *El Liberal*, 9.5.1916:s.p.
 - (1920?) *El libro de los plagios*. Madrid: Revista Hispano-Americana "Cervantes".
 - (1929) *Obras Completas de William Shakespeare*. Madrid: Aguilar, (1961, 13ª edición).
- Atkinson, M. E. (1958) *August Wilhelm Schlegel as a Translator of Shakespeare*. Oxford: Blackwell.

- Bardin, L. (1986) *El análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Barker, C. (2000) *Cultural Studies. Theory and Practice*. London: Sage Publications.
- Barrera Morate, J. L. (2002) "Biografía de José Macpherson y Hemas (1839-1902)". En *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 45, 1-16, www.fundacionginer.org/boletin/bol_45.htm.
- Bassnett, S. (1996) *Translation Studies*. London: Routledge.
- Bawcutt, N.W. (1984) "'He Who the Sword of Heaven Will Bear': The Duke versus Angelo in 'Measure for Measure'". En *Shakespeare Survey*, 37, 89-97.
- (ed.) (1991) *William Shakespeare. Measure for Measure*. Oxford: Oxford University Press.
- Blánquez Fraile, A. (1960) *Diccionario Latino-Español*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Benavente, J. (1911) *El rey Lear*. Madrid: La Lectura.
- Berenguer, L. (1998) "La adquisición de la competencia cultural en los estudios de traducción". En *Quaderns. Revista de traducció*, 2, 119-129.
- Best, M. (ed.) (1986) *Gervase Markham. The English Housewife*. Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Bevington, D. (ed.) (1987) *William Shakespeare. Henry IV (Part One)*. Oxford: Oxford University Press.
- (ed.) (1998) *William Shakespeare. Troilus and Cressida*. The Arden Shakespeare: Thomas Nelson and Sons.
- Bödeker, B. und Freese, K. (1987) "Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie". En *Textcontext*, 2(2-3), 137-165.

- Bödeker, B. (1991) "Terms of Material Culture in Jack London's *The Call of the Wild* and Its German Translations". En H. Kittle and A. P. Frank (eds.) *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlin: Erich Schmidt, 64-70.
- Borges, J. L. (1968) "Los traductores de las mil y una noches". En *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: MC editores, 117-159, 5ª ed.
- (1986) "Una versión inglesa de los cantares más antiguos del mundo". En *Textos Cautivos*. Madrid: Alianza Editorial, 276-278.
- Briggs, J. (1983) *This Stage-Play World. English Literature and Its Background 1580-1625*. Oxford: Oxford University Press.
- Brooke, I. (1933) *English Costume in the Age of Elizabeth, the Sixteenth Century*. London: A & C Black.
- Brooker, P. (1999) *A Concise Glossary of Cultural Theory*. London: Arnold.
- Brown, J. R. (1993) "Foreign Shakespeare and English-speaking Audiences". En D. Kennedy (ed.) *Foreign Shakespeare. Contemporary Performace*, Cambridge: Cambridge University Press, 21-35.
- Burton, E. (1958) *Elizabethans at Home*. London: Longman.
- Byrne, M. St. C. (1946) *Elizabethan Life in Town and Country*. Methuen: London, 4th ed.
- Cadalso, J. (1772) *Los eruditos a la violeta*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Calleja Medel, G. (1987) "Luis Astrana Marín, Traductor de Shakespeare". En J.C. Santoyo; R. Rabadán; T. Guzmán y J. L. Chamosa (eds.) *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales sobre Historia de la Traducción*. León: Universidad de León, vol. I, 333-339.

- Calvo López, C. (2002) "Románticos españoles y tragedia inglesa: El fracaso del *Macbeth* de José García de Villalta". En F. Lafarga; C. Palacios y A. Saura (eds.) *Neoclásicos y románticos ante la traducción*. Murcia: Universidad de Murcia, 59-73.
- Calvo López, C. y González Fernández de Sevilla, J. M. (2000) "Shakespeare y la generación del 98: Relación y trasiego literario". En *New Comparison: A Journal Of Comparative And General Literary Studies*, 29, 174-76.
- Camilleri, C. (1985) *Antropología social y educación*. París: UNESCO.
- Campillo Arnaiz, L. (2004a) "Translating *Measure for Measure* in Nineteenth-Century Spain. Republican and Conservative Readings". En *Folio*, 11(2), 17-30.
- (2004b) "El deseo de Troilo y la realidad de Crésida. Cernuda traduce a Shakespeare". En *Tonos Digital*, 7, 1-25.
- (2005) "New Findings about Jaime Clark And Guillermo Macpherson, Translators of Shakespeare". En *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* (en prensa).
- Campos Pampano, Á. (1996) "José María Valverde: Ser de palabras". En *Gazetilla de la U.B.Ex* 15, 4, <http://www.unex.es/ubex/n15/pag4.htm>.
- Celada, A.; Pastor, D. y Pardo P. J. (2003) *Actas del XXVII Congreso Internacional de AEDEAN*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Cladera, C. (1800) *Examen de la tragedia intitulada Hamlet*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Clark, J. (1873-74) *Obras de Shakspeare*. Madrid: Medina y Navarro (5 vols.).
- Conejero, M. Á. (1991) *Rhetoric, Theatre and Translation*. Valencia: Fundación Shakespeare de España.

- Craik, T. W. (ed.) (1999) *William Shakespeare. The Merry Wives of Windsor*. Oxford: Oxford University Press.
- Cressy, D. (1997) *Birth, Marriage and Death. Ritual, Religion, and The Life-Cycle In Tudor And Stuart England*. Oxford: Oxford University Press.
- Cunnington, C. W. (1954) *Handbook of English Costume in the Sixteenth Century*. London: Faber & Faber.
- Chaffey, W. (1992) "Culture-Specific Elements in Translation". En *Translation and Meaning*, 2, 147-154.
- Checa Beltrán, J. (1996) "Opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua". En J. Martínez; C. Palacios y A. Saura (eds.) *Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 593-600.
- Davis, W. S. (1930) *Life in Elizabethan Days. A Picture of a Typical English Community at the End of the Sixteenth Century*. New York and London: Harper & Brothers.
- Delabastita, D. (1993) *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*. Amsterdam: Rodopi.
- Delabastita, D. and D'hulst, L. (1993) *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Dingwaney, A. and Maier, C. (eds) (1995) *Between Languages and Cultures*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Donaire Fernández, M. L. (1991) "(N. Del T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural". En M. L. Donaire y F. Lafarga (eds.) *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 79-91.
- Doncaster, I. K. (1960) *Elizabethan and Jacobean Home Life*. London: Longman.

- Dover Wilson, A. (ed.) (1949) *Life in Shakespeare's England*. Harmondsworth: Penguin.
- Duque, P. J. (1991) *España en Shakespeare: Presencia de España y lo español en Shakespeare y su obra*. León: Universidad de León.
- Eccles, M. (ed.) (1980) *A New Variorum Edition of Shakespeare. Measure for Measure*. New York: Modern Language Association of America.
- Embleton, S. (1991) "Names and their Substitutes. Onomastic Observations on *Astérix* and Its Translations" En *Target*, 3(2), 175-206.
- Eurrutia Cavero, M. (1996) "Literatura y traducción: Problemas que plantea y situación actual". En J. Martínez; C. Palacios y A. Saura (eds.) *Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 445-457.
- Even-Zohar, I. (1990) "Polysystem Studies". *Poetics Today*, 11(1), 9-94.
- Ewbank, I. S. (1995) "Shakespeare Translation as Cultural Exchange". En *Shakespeare Survey*, 48, 1-12.
- Feijóo, B. J. (1769) *Cartas eruditas y curiosas*. Tomo V, § XI, 54, 389-90, <http://www.filosofia.org/bjf/bjfc523.htm>.
- Fernández de Moratín, L. (1798) *Hamlet*. Madrid: Oficina de Villalpando.
- Fernández, M. y Gaspin, F. (1991) "Astérix en español y/o la opacidad de la traducción de un código cultural". En M.L. Donaire y F. Lafarga (eds.) *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 93-107.
- Finch, P. (ed.) (1874) *The New Elizabethan Reference Dictionary*. London: George Newnes.

Franco Aixelá, J. (1996) "Culture-Specific Items in Translation". En R. Álvarez y M. C. Vidal (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 52-78.

- (2000) *La traducción condicionada de nombres propios (inglés-español)*. Salamanca: Almar.

Frank, A. P. and Bödeker, B. (1991) "Trans-culturality and Interculturality in French and German Translations of T.S. Eliot's *The Waste Land*". En H. Kittle and A. P. Frank (eds.) *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlin: Erich Schmidt, 41-63.

Fulke, W. (1571) *A Goodly Gallerye*. London: Wylliam Gryffith.

Furness, H. H. (ed.) (1874) *A New Variorum Edition of Shakespeare. Romeo and Juliet*. Philadelphia: Lippincott.

- (1898) *A New Variorum Edition of Shakespeare. The Winter's Tale*. Philadelphia & London: J.B. Lippincott.

Galván, F. (1996) "Ángel-Luis Pujante (trad. y ed.) *Macbeth*" En *Atlantis*, XVIII, (1-2), 526-531.

García Castaño, F. J. y Granados Martínez, A. (1999) *Lecturas para la educación intercultural*. Madrid: Trotta.

García López, R. (1991) "Las implicaturas idiolectales en la traducción literaria". En M. L. Donaire y F. Lafarga (eds.) *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 477-484.

García Martín, M. et al. (1997) *Aproximación a las nuevas migraciones. Entre la inmigración y la cooperación al desarrollo*. Valencia: NAU Llibres.

García Yebra, V. (1982) *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.

- Garret, G. P. (1985) "Daily Life in City, Town and Country". En J. F. Andrews (ed.) *William Shakespeare. His World, His Work, His Influence*. New York: Charles Scribner's Sons, 215-232.
- Gentzler, E. C. (1993) *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge.
- González Fernández de Sevilla, J. M. (ed.) (1993) *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*. Alicante y Zaragoza: Universidad de Alicante y Libros Pórtico.
- González Fernández de Sevilla, J. M. and Klein, H. (eds.) (2002) *Shakespeare Yearbook 13. Shakespeare and Spain*. New York: The Edwin Mellen Press.
- Gregor, K. (2001) "Introduction: More European Shakespeares". En *Cuadernos de Filología Inglesa*, 7(2), 7-13.
- (2002) "From Tragedy to Sainet: *Othello* on the Early Nineteenth-Century Spanish Stage". En J.M. González Fernández de Sevilla and H. Klein (eds.) *Shakespeare Yearbook 13. Shakespeare and Spain*. New York: The Edwin Mellen Press, 322-342.
 - (2003) "Shakespeare as a Character on the Spanish Stage: A Metaphysics of Bardic Presence". En Á. L. Pujante and T. Hoenselaars (eds). *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark: University of Delaware Press, 43-53.
- Halio, J. L. (1998) *William Shakespeare. The Merchant of Venice*. Oxford: Oxford University Press.
- Hardwick, L. (2000) *Translating Words, Translating Cultures*. London: Duckworth.
- Haro Tecglen, E. (1985) "En el nombre de Astrana". En *Cuadernos de Traducción e interpretación*, 5(6), 87-89.
- Hatim. B y Mason I. (1991) *Discourse and the Translator*. London and New York: Longman, (2nd ed.).

- (1997) *The Translator as Communicator*. London: Routledge.
- Hattaway, M.; Sokolova, B. y Roper, D. (eds.) (1994) *Shakespeare in the New Europe*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Hawkings, S. H. (1982) "Henry IV: The Structural Problem Revisited". En *Shakespeare Quarterly*, 33, 278-301.
- Hemingway, S. B. (ed.) (1936) *A New Variorum Edition of Shakespeare. Henry the Fourth. Part I*. Philadelphia & London: J.B. Lippincott.
- Henfrey, H. W. (1870) *A Guide to the Study and Arrangement of English Coins*. London: John Russell Smith.
- Heninger (Jr), S.K. (1960) *A Handbook of Renaissance Meteorology. With Particular Reference to Elizabethan and Jacobean Literature*. Durham: Duke University Press.
- Herbert, F. (1965) *Dune*. Philadelphia: Chilton Books.
- Herder von, J. G. (1968) *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Hermans, T. (ed.) (1985) *The manipulation of Literature. Studies in Literay Translation*. London: Croom Helm.
- Herrero Rodes, L. (1999) *La traducción entre culturas: La traducción de los marcadores culturales específicos en la novela angloindia de la década de los 90*. Tesis doctoral: Universidad de Alicante.
- Heylen, R. (1993) *Translation, Poetics and the Stage. Six French Hamlets*. London: Routledge.
- Hibbard G.R. (ed.) (1987) *William Shakespeare. Hamlet*. Oxford: Oxford University Press.
- Holmes, M. J. R. (1969) *Elizabethan London*. London: Cassell.

- Holmes, J. S. and van den Broeck, R. (eds) (1978.) *Literature and Translation*. Leuven: Acco.
- Holmes, J. S. (ed.) (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, (2nd ed.).
- Huelin, E. (1873a) "Poesías líricas alemanas". En *La ilustración española y americana*, XXV, 406.
- (1873b) "Obras de Shakspeare". En *La ilustración española y americana*, XL, 654-655.
- Hurtado Albir, A. (1996) "Pasado, presente y futuro sobre los estudios de traducción". En *SENDEBAR*, 6, 73-93.
- (1999) *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa.
- Ingram, M. (1987) *Church Courts, Sex and Marriage in England. 1570-1640*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Inigo, M. y Westall, D. (1998) "The Translation of *Realia* in *A Perfect World*". En P. Orero (ed.) *Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció (març 1996)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 91-102.
- Ives, J. (1773) *Select Papers Chiefly Relating to English Antiquities*. London: M. Hingeston.
- Jandt, F. E. (2001) *Intercultural Communication. An Introduction*. London: Sage Publications, (3rd ed.).
- Jewitt, LI. (1886) *English Coins and Tokens*. London: Swan Sonnenschein, Le Bas & Lowrey.
- Juliá Martínez, E. (1918) *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Tip. de la "Rev. de Arch., Bibl. y Museos".

- Katan D. (1999) *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome.
- Kennedy, D. (ed.) (1992) *Foreign Shakespeare. Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirtland, G.B. [Snyder, J.] (1963) *One Day in Elizabethan England*. London: Macmillan & Co.
- Koller, W. (1992) *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Wiesbaden.
- Kroeber, A. L. and Kluckhohn, C. (1963) *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Vintage Books.
- Lafarga, F. (1994) "Ramón de la Cruz y el teatro europeo". En *Ínsula*, 574, 13-14.
- Latham, M. W. (1930) *The Elizabethan Fairies. The Fairies of Folklore and the Fairies of Shakespeare*. New York: Columbia University Press.
- Lefevere, A. (1992) *Translation, History, Culture. A Sourcebook*. London and New York: Routledge.
- Leppihalme, R. (1997) *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Liarte, J. P. (2000) "Glosario de términos de educación intercultural". En P. Arnaiz Sánchez; L. Baño Hernández, y E. Fuster Espinosa (eds.) *Intercultur@net. Formación telemática en Interculturalidad. Diversidad para convivir: Educar para no discriminar*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura, 1-6.
- Linthicum, M. C. (1936) *Costume in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press.
- López, D. (1883) "Shakespeare en España". *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 10-11.

- (1883) "Shakespeare en España". *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 58-9.

- (1883) "Shakespeare en España". *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 74-5.

López Román, B. (1989) "Transformaciones galoclásicas en el texto de la traducción de "Hamlet" de Moratín". En J. C. Santoyo (ed.) *Translation Across Cultures. La traducción entre el mundo hispánico y anglosajón: Relaciones lingüísticas, culturales y literarias. Actas del XI Congreso de AEDEAN. (1987)* León: Universidad de León, 119-125.

Lorés, R. (1992) *An Assessment of the Translation into Spanish of Cultural Terms*. Thesis submitted for the Degree of Master of Philosophy: University of Salford.

Lörscher, W. (1991) *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: A Psycholinguistic Investigation*. Tübingen: Narr.

MacFarlane, A. (1968) *Marriage and Love in England, 1300-1840*. Oxford: Basil Blackwell.

Macionis, J. J. y Plummer, K. (1999) *Sociología*. Madrid: Prentice Hall.

Maimónides (1199) "Carta dirigida a Ben Tibbon". En J. C. Santoyo (ed.) (1987) *Teoría y crítica de la traducción: Antología*. Barcelona: EUTI Universitat Autònoma de Barcelona, 12.

Macpherson, G. (1873) *Hámlet, príncipe de Dinamarca*. Cádiz: Imprenta de la Revista Médica de Federico Joly Velasco.

- (1879) *Hámlet, príncipe de Dinamarca*. Madrid: Imprenta de Fortanet.

- (1882) *Hámlet. Príncipe de Dinamarca*. Madrid: Luis Navarro.

- (1885-1897) *Dramas de Guillermo Shakespeare*. Madrid: Luis Navarro. (8 vols.).

- Markham, G. (1623) *The English Housewife*. Kingston: McGill-Queen's University Press (ed. Michael Best).
- Martínez Ascaso, R. M. y Usandizaga Sainz, A. (1979) "Bibliografía de traducciones españolas de las obras de William Shakespeare (1930-1977)". En *Cuadernos Bibliográficos*, XXXVIII, 213-244.
- Martínez, J; Palacios C. y Saura, A. (eds.) *Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Marvin, H. (1981) *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza.
- Menéndez Pelayo, M. (1881) *Dramas de Guillermo Shakespeare*. Barcelona: Biblioteca "Artes y Letras".
- Mitchell, R.J. and Leys, M. D. R. (1963) *A History of London Life*. Harmondsworth: Penguin.
- Moliner, M. (1996) *Diccionario del uso del español*. Edición en CD-ROM, versión 1.0. Madrid: Gredos.
- Moryson, F. (1617) *An Itinerary*. London: J. Beale.
- Mountfield, D. (1978) *Everyday Life in Elizabethan England*. Geneve: Minerva.
- Mulhern, F. (2002) *Culture/Metaculture*. London: Routledge
- Muñoz Sedano, A. (1997) *Educación intercultural. Teoría y práctica*. Madrid: Escuela Española.
- Navarro, L. (1873) "Contraportada". En J. Clark *Obras de Shakspeare*. Madrid: Medina y Navarro.
- (1882) "Al lector". En G. Macpherson *Hámlet. Príncipe de Dinamarca*. Madrid: Luis Navarro.
- Navarro Lamarca, J. (1903a) "Con motivo de una refundición del "Hamlet"". En *Helios*, VIII, 475-491.

- (1903b) "Shakespeare" y "Ricardo II". En *Helios*, IX, 129-136.
- Newmark, P. (1981) *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.
- (1988) *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Nida, E. A. (1964) *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Nida, E. A. and Taber, C. R. (1982) *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Brill.
- Onions, C. T. (1988) *A Shakespeare Glossary*. Enlarged and Revised throughout by R. D. Eagleson. New York: Oxford University Press.
- Orellana, F. J. (ed.) (1866-1868) *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*. Barcelona: Salvador Manero, (4 vols.).
- Orgel, Stephen (ed.) (1996) *William Shakespeare. The Winter's Tale*. Oxford: Oxford University Press.
- Ortega y Gasset, J. (1961) "Misericordia y esplendor de la traducción". En *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, Vol. 5, 431-452.
- Oxford University (1992) *Oxford English Dictionary*. CD- ROM edition, version 1.01. Oxford: Oxford University Press.
- Par, A. (1930) *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare*. Barcelona: Instituto del Teatro Nacional.
- (1935) *Shakespeare en la literatura española*. Madrid y Barcelona: Librería general de Victoriano Suárez y Biblioteca Balmes, (2 vols.).
 - (1936) *Representaciones shakespearianas en España*. Barcelona: Librería general de Victoriano Suárez y Biblioteca Balmes, (2 vols.).

- París, C. (1994) *El animal cultural: Biología y cultura en la realidad humana*. Barcelona: Crítica.
- Parkinson, J. (1629) *A Garden of Pleasant Flowers*. London: H. Lownes and R. Young.
- (1640) *Theatrum Botanicum. The Theater of Plants, or An Herball of a Large Extent*. London: T. Cotes.
- Pedraza Jiménez, F. B. (1983-1984) "José M^a Valverde". En *Publicaciones de la Nueva Revista de Enseñanzas Medias*, 6, 15-24.
- Pelling, M. (1986) "Appearance and Reality: Barber-Surgeons, The Body and Disease". En A. L. Beier and R. Finlay (eds.) *London 1500-1700. The Making of the Metropolis*. London and New York: Longman, 82-112.
- Pendry, E.D. (1974) *Elizabethan Prisons and Prisons Scenes*. Salzburg: Universität Salzburg.
- Penry, W. (1969) *Life in Tudor England*. London: B.T. Batsford.
- Pérez Echevarría, F. (1875) "A Jaime Clark". En *Suplemento a La ilustración española y americana*, XXIV, 422.
- Perkins, J. H. (1817) *Tables in Arithmetic Mensuration, with those of Money, Weights, Measures, &C.* Manchester: G. Normanwell.
- Platts, J. and Razzell, A. (1977) *Elizabethan England*. London: Macmillan.
- Plowden, A. (1983) *Elizabethan England. Life in an Age of Adventure*. London: Reader's Digest.
- Portillo, R. and Gómez-Lara, M. J. (1994) "Shakespeare in the New Spain: or, What You Will". En M. Hattaway; B. Sokolova and D. Roper (eds.) *Shakespeare in the New Europe*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 208-220.

Portillo, R. y Salvador, M. (1997) "Shakespeare in Spanish Translations: Recent Findings About the Nacente Collection". En *SEDERI*, 8, 233-238.

Portillo, R. (2000) "El teatro de Shakespeare en España: Apuntes para el debate". En J. Pérez Guerra (ed.) *AEDEAN. Select Papers in Language, Literature and Culture*. Vigo: AEDEAN, 85-92.

Pritchard, R. E. (1999) *Shakespeare's England. Life in Elizabethan and Jacobean Times*. Sutton: Stroud.

Prosser, M. H. (1978) *The Cultural Dialogue. An Introduction to Intercultural Communication*. Boston: Houghton Mifflin.

Pujals, E. (1985) "Shakespeare y sus traducciones en España: Perspectiva histórica". En *Cuadernos de Traducción e interpretación*, 5-6, 77-85.

Pujante, Á. L. (1989) "Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare". *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 133-157.

- (1992) "Traducir Shakespeare: Mis tres fidelidades". En *Vasos Comunicantes*, 5, 10-21.

- (1993) "Shakespeare en traducción: Problemas textuales del original". En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*. Alicante y Zaragoza: Universidad de Alicante y Libros Pórtico, 227-252.

- (1999a) "Spanish and European Shakespeares". En *Folio*, 6(2), 18-38.

- (1999b) *El cuento de invierno*. Madrid: Espasa Calpe.

- (2000) *Enrique IV (Partes I y II)*. Madrid: Espasa Calpe.

- (2001) "Translating Shakespeare's Songs: The letter and the musical spirit". En P. Fernández y J.M. Bravo (eds.) *Pathways of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 205-216.
- (2004) *Medida por medida*. Madrid: Espasa Calpe.
- Pujante, Á.L. y Gregor, K. (eds.) (1996) *Teatro clásico en traducción. Texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pujante, Á.L. and Hoenselaars, T. (2003) "Shakespeare and Europe: An Introduction". En Á. L. Pujante and T. Hoenselaars (eds.) *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark: University of Delaware Press, 15-25.
- Quennell, M. y Quennell C.H.B. (1930) *A History of Everyday Things in Britain*. London: Batsford, (2nd ed.).
- Rabadán, R. y Fernández Nistal, P. (2002) *La traducción inglés-español: Fundamentos, herramientas, aplicaciones*. León: Universidad de León.
- Real Academia Española (1992) *Diccionario de la lengua española*. Edición en CD-ROM, 21.1.0. Madrid: Espasa Calpe.
- Reynolds, A. G. (1951) *Elizabethan and Jacobean 1558-1625*. London: Georger G. Harrap & Co.
- Ridley, J. (1988) *The Tudor Age*. London: Constable.
- Rojo, A. (1998) *Esquemas y traducción: un acercamiento cognitivo a la traducción de elementos culturales*. Tesis doctoral: Universidad de Murcia.
- Rosales López, C. (1999) "Interculturalidad e innovación: Retos para la formación". En J. M. Touriñán y M. A. Santos Rego (eds.) *Interculturalidad y educación para el desarrollo. Estrategias sociales para la comprensión internacional*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 287-299.

Rosales Sequeiros, X. (1998) "Degrees of Acceptability in Literary Translation". En *Babel*, 44(1), 1-14.

Ruiz Casanova, J. F. (2000) *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.

Rupérez, Á. (1998) "Shakespeare revisitado". En *Babelia-El País*, 8.8.1998:12.

Ruppert y Ujaravi, R. (1920) *Shakespeare en España. Traducciones, Imitaciones e Influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Tip. de la "Rev. de Arch., Bibl. y Museos"

Salgado, G. (1995) *The Elizabethan Underworld*. Sutton: Stroud.

Sánchez Hernández, P. (1999) *Acotaciones escénicas de las obras de Shakespeare en las traducciones españolas de Macpherson, Astrana y Valverde*. Tesis doctoral: Universidad de Murcia.

Santamaría, L. (2001) "Cultural Translation. The Referential and Expressive Value of Cultural References". En R. M. Agost y F. Chaume (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 159-164.

Santoyo, J.C. (1985) *El delito de traducir*. León: Universidad de León.

- (ed.) (1989) *Translation Across Cultures. La traducción entre el mundo hispánico y anglosajón: Relaciones lingüísticas, culturales y literarias. Actas del XI Congreso de AEDEAN. (1987)* León: Universidad de León.

Santoyo, J.C.; Rabadán, R.; Guzmán, T. y Chamosa, J. L. (eds.) (1989) *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales sobre Historia de la Traducción*. León: Universidad de León. (2 vols.).

- Schäffner, C. and Kelly-Holmes, H. (eds.) (1995) *Cultural Functions of Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Schökel, L. A. y Zurro, E. (1977) *La traducción bíblica: lingüística y estilística*. Madrid: Cristiandad.
- Schultze, B. (1991) "Problems of Cultural Transfer and Cultural Identity: Personal Names and Titles in Drama Translation". En H. Kittle and A. P. Frank (eds.) *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlin: Erich Schmidt, 91-109.
- Secara, M. (2001) *A Compendium of Common Knowledge (1558-1603)*. <http://www.renaissance.dm.net/compendium/>
- Serrano Ripoll, Á. (1983) *Bibliografía shakespeariana en España: Crítica y traducción*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- Shaaber, M. A. (ed.) (1940) *A New Variorum Edition of Shakespeare. The Second Part of Henry the Fourth*. Philadelphia & London: J.B. Lippincott.
- Siles Ratés, J. (1969) "Shakespeare en España desde 1933 a 1964". En *Filología Moderna*, XV-XVI, 235-240.
- Sim, A. (1997) *Food and Feast in Tudor England*. Sutton: Stroud.
- Singman, J. L. (1995) *Daily Life in Elizabethan England* London: Greenwood Press.
- Snell-Hornby, M. (1995) *Translation Studies: An Integrated Approach*. Philadelphia: John Benjamins.
- Steiner, G. (1992) *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press, (2nd ed.).
- Stephenson, H. T. (1910) *The Elizabethan People*. New York: Henry Holt and Company.
- Storey, J. (1998) *Cultural Theory and Popular Culture*. New York: Prentice Hall, (2nd ed.).

Strutt, J. (1903) *Sports and Pastimes of the People of England*. London: Methuen & Co.

Sugden, E. H. (1925) *A Topographical Dictionary to the Works of Shakespeare and His Fellow Dramatists*. Manchester: Manchester University Press.

Thomas, H. (1949) "Annual Shakespeare Lecture. Shakespeare in Spain". En *Proceedings of the British Academy*, 35, 3-24.

Tylor, E. B. (1871) *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. London: John Murray.

Urainziqui, I. (1996) "Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: Los horizontes del traductor". En J. Martínez; C. Palacios y A. Saura (eds.) *Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 623-638.

Valera, J. (1873) "Prólogo". En *Obras de Shakspeare*. Madrid: Medina y Navarro, ix-xxvi.

Valverde, J. M. (1967-1968) *Teatro Completo: William Shakespeare*. Barcelona: Planeta, (1973, 3ª edición).

- (1993) "Confesiones de un traductor shakespeariano". En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.) *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*. Alicante y Zaragoza: Universidad de Alicante y Libros Pórtico, 187-191.

- (2003a) *El mercader de Venecia*. Barcelona: Planeta.

- (2003b) *Las alegres casadas de Windsor*. Barcelona: Planeta.

Velasco y Rojas, M. (Marqués de Dos Hermanas) (1872a) *El mercader de Venecia*. Madrid: R. Berengüillo.

- (1872b) *Romeo y Julieta*. Madrid: R. Berengüillo.

- (1877) *Poemas y Sonetos*. Madrid: Manuel Minuesa.

- Venuti, L. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- (1998) *The Scandals of Translation*. London and New York: Routledge.
- Verdager, I. (1999) "Shakespeare Translations in Spain". En *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 36, 87-110.
- Weis, R. (ed.) (1997) *William Shakespeare. Henry IV (Part Two)*. Oxford: Oxford University Press.
- Wharton, T.F. (1983) *Henry the Fourth, parts 1 and 2*. London: Macmillan.
- Williams, R. (1958a) "Culture is Ordinary". En N. MacKenzie (ed.) *Conviction*. London: MacGibbon & Kee, 3-18.
- (1958b) "The Idea of a Common Culture" En N. MacKenzie (ed.) *Conviction*. London: MacGibbon & Kee, 32-38.
- (1976) *Keywords*. Glasgow: Fontana Press.
- (1997) "The Analysis of Culture". En J. Storey (ed.) *Cultural Theory and Popular Culture*. New York: Prentice Hall, 48-56, (2nd ed.).
- Wilson, C. A. (1973) *Food and Drink in Britain. From the Stone Age to Recent Times*. London: Constable.
- Zabala y Lera, P. (1930) *La revolución de 1868; La restauración borbónica*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili.
- Zojer, H. (2000) *Kulturelle Dimensionen in der literarischen Übersetzung*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz.
- Zupko, E. (1968) *Dictionary of English Weights and Measures*. Madison, Milwaukee and London: University of Wisconsin Press.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

<http://www.bne.es/esp/catalogos.htm>

http://catalogue.bl.uk/F/?func=file&file_name=login-bl-list

http://www.geocities.com/nrhispania/XIIscripta_es.html

<http://www.hersheys.com/products/reese.shtml>

<http://pages.unibas.ch/shine/>

<http://rebiun.crue.org/cgi-bin/abnetop/X16004/ID356378580?ACC=101>

<http://www.renaissance.dm.net/compendium/>

<http://shakespeare.folger.edu/>

http://www.tesorillo.com/1web/paginas/monedas_espana.htm#D

<http://www.uv.es/~fse/historia.html>

ANEXO I

TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE EN ESPAÑA (1772-2004)

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Ramón de la Cruz?	Hamleto, rey de Dinamarca	1772	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1769	Hamlet
Leandro Fernández de Moratín (Inarco Celenio)	Hamlet	1798	Traducida del inglés	Hamlet
Teodoro de la Calle	Otelo, o El moro de Venecia	1802	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1792	Othello
Manuel Bernardino García Suelto	Julia y Romeo	1803	Traducida de la versión francesa de Le Tourneur de 1783	Romeo and Juliet
Teodoro de la Calle	Macbeth	1803	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1784	Macbeth
Dionisio Villanueva y Ochoa (Dionisio Solís)	Romeo y Julieta	1817	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1772	Romeo and Juliet
Manuel Bernardino García Suelto	Macbé, o Los remordimientos	1818	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1784	Macbeth
José M ^a Carnerero	Hámlet	1825	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1769	Hamlet
José Somoza	El perdonavidas o El capitán Juan Falstaff (fragmentos de Enrique IV, tomados de la escena cuarta del acto segundo, la escena tercera del acto tercero y la escena cuarta del acto quinto)	1832	Traducidos del inglés	Henry IV

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Manuel Bretón de los Herreros	Los hijos de Eduardo	1835	Traducida de la versión francesa de Delavigne de 1833	Richard III
José García de Villalta	Macbeth	1838	Traducida del inglés	Macbeth
José M ^a Díaz	Julio César	1841	Probablemente traducida de la versión francesa de de la Place (1746-49)	Julius Caesar
José García de Villalta	Otelo (escena primera del acto primero)	1841-1842?	Traducida del inglés	Othello
José M ^a Díaz	Juan sin tierra, o El tirano de Inglaterra	1848	Los tres primeros actos fueron traducidos de la versión francesa de Ducis "Jean sans Terre" (1791). El cuarto acto fue escrito por el propio traductor, con influencias de "Les enfants d'Edouard" de Casimir Delavigne (1833), su traducción al español "Los hijos de Eduardo", realizada por Manuel Bretón de los Herreros en 1835, y la obra shakespeariana "King John".	King John
Víctor Balaguer	Julietta y Romeo	1849	Arreglo con influencia de la obra shakespeariana	Romeo and Juliet
Juan Mañé y Flaquer	El rey Juan (escena primera del acto cuarto)	1849	Traducida del inglés. Publicada en el "Diario de Barcelona" el 5 de febrero de 1849.	King John
Antonio Mendoza	Ricardo III	1850	Versión realizada a partir de la escena añadida por José M ^a Díaz a su "Juan sin tierra" de 1848	Richard III
Valladares y Saavedra y Sánchez Garay	Ricardo III (segunda parte de "Los hijos de Eduardo")	1853	Traducida de la versión francesa de Victor Séjour de 1852	Richard III

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Antonio Romero Ortiz	Ricardo III	1853	Traducida de la versión francesa de Victor Séjour de 1852	Richard III
Pablo Avecilla	Hámlet	1856	Realizada a partir de la traducción de 1798 de Moratín	Hamlet
José Núñez de Prado	Macbeth	1857	Realizada a partir de la traducción italiana de Giulio Carcano de 1857	Macbeth
Manuel Milá y Fontanals	Otelo (La canción de Desdémona)	1858	Traducida del inglés	Othello
Manuel Milá y Fontanals	Macbeth (extracto de la escena tercera del acto cuarto)	1858	Traducida del inglés	Macbeth
Angel María Dacarrete	Julieta y Romeo, o Las víctimas del amor	1858	Arreglo con influencia de la obra shakespeariana	Romeo and Juliet
Pedro de Prado y Torres	Macbeth	1862-1863	Traducida del inglés	Macbeth
Francisco Miquel y Badía	Otelo (extractos)	1866	Traducidos del inglés	Othello
Francisco Luis de Retés	Otelo, o El moro de Venecia	1868	Versión basada en las traducciones de "Otelo" realizadas al francés por Alfred de Vigny (1829), al español por Teodoro de La Calle (1802), así como en la obra shakespeariana	Othello
Gregorio Amado Larrosa	Macbeth	1868	Traducida del francés. Incluida en "Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero", de Francisco José Orellana. Posteriormente reproducida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente (1870-1871)	Macbeth

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Manuel Hiráldez Acosta	Romeo y Julieta	1868	Traducida del francés. Incluida en "Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero", de Francisco José Orellana. Posteriormente reproducida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente (1870-1871)	Romeo and Juliet
Gregorio Amado Larrosa	El mercader de Venecia	1868	Traducida del francés. Incluida en "Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero", de Francisco José Orellana. Posteriormente reproducida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente (1870-1871)	The Merchant of Venice
Manuel Hiráldez Acosta	Vida y muerte del rey Ricardo III	1868	Traducida del francés. Incluida en "Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero", de Francisco José Orellana. Posteriormente reproducida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente (1870-1871)	Richard III
Laureano Sánchez Garay	Otelo, o El moro de Venecia	1868	Traducida del francés. Incluida en "Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero", de Francisco José Orellana. Posteriormente reproducida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente (1870-1871)	Othello
Matías de Velasco y Rojas (Marqués de Dos Hermanas)	Otelo	1869	Traducida del inglés	Othello

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Eduardo Viver	Como queráis	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	As You Like It
Pablo Soler	Una furia domeñada	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	The Taming of the Shrew
Eduardo Viver	Penas de amor perdidas	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Love's Labour's Lost
Francisco Nacente	El rey Lear	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	King Lear
Eduardo Viver	Cimbelino	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Cymbeline
Francisco Nacente	Antonio y Cleopatra	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Antony and Cleopatra
Pablo Soler	La tempestad	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	The Tempest
Francisco Nacente	Bien está lo que bien acaba	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	All's Well that Ends Well
Pablo Soler	Troilo y Crésida	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Troilus and Cressida

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Francisco Nacente	Julio César	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Julius Caesar
Francisco Nacente	Las alegres comadres de Windsor	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	The Merry Wives of Windsor
Francisco Nacente	Enrique IV (primera parte)	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Henry IV, first part
Francisco Nacente	Enrique IV (segunda parte)	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Henry IV, second part
Eduardo Viver	Pericles, príncipe de Tiro	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Pericles
Francisco Nacente	Comedia de los errores	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	The Comedy of Errors
Francisco Nacente	Enrique V	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Henry V
Eduardo Viver	Enrique VI (segunda parte)	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Henry VI, second part
A.R. y F. N.	Enrique VI (tercera parte)	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Henry VI, third part

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Eduardo Viver	Coriolano	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Coriolanus
Francisco Nacente	Enrique VIII	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Henry VIII
Eduardo Viver	Timón de Atenas	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Timon of Athens
Francisco Nacente	Sueño de una noche de estío	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	A Midsummer Night's Dream
Francisco Nacente	Ricardo II	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Richard II
Francisco Nacente	Medida por medida (La pena del Talión)	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Measure for Measure
Francisco Nacente	El rey Juan	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	King John
Eduardo Viver	La duodécima noche o lo que queráis	1870-1871	Traducida del francés. Incluida en "Los grandes dramas de Shakespeare" de Francisco Nacente	Twelfth Night
Matías de Velasco y Rojas (Marqués de Dos Hermanas)	El mercader de Venecia	1872	Traducida del inglés	The Merchant of Venice

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Carlos Coello	El príncipe Hámlet	1872	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1769	Hamlet
Matías de Velasco y Rojas (Marqués de Dos Hermanas)	Julietta y Romeo	1872	Traducida del inglés	Romeo and Juliet
Gabriel García Tassara	Monólogo de Hámlet (extracto de la escena primera del acto tercero)	1872?	Traducido del inglés	Hamlet
Gabriel García y Tassara	Macbeth (La muerte del rey Duncan. Escenas quinta y séptima del acto primero y escenas primera y segunda del acto segundo)	1872?	Traducidas del inglés	Macbeth
Jaime Piquet y Riera	Juan sin tierra, o El rey asesino y verdugo; Juan sin tierra, o Los verdugos del rey	1873	Se desconoce la obra en la que se basó la traducción, pero probablemente se realizó a partir de un arreglo de los disponibles (como el del José M ^a Díaz de 1848)	King John
Guillermo Macpherson	Hámlet, príncipe de Dinamarca	1873	Traducida del inglés	Hamlet
Jaime Clark	Las alegres comadres de Windsor	1873-1874	Traducida del inglés	The Merry Wives of Windsor
Jaime Clark	Mucho ruido para nada	1873-1874	Traducida del inglés	Much Ado About Nothing
Jaime Clark	Como gustéis	1873-1874	Traducida del inglés	As You Like It

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Jaime Clark	El mercader de Venecia	1873-1874	Traducida del inglés	The Merchant of Venice
Jaime Clark	Otelo	1873-1874	Traducida del inglés	Othello
Jaime Clark	Medida por medida	1873-1874	Traducida del inglés	Measure for Measure
Jaime Clark	La tempestad	1873-1874	Traducida del inglés	The Tempest
Jaime Clark	Hamlet	1873-1874	Traducida del inglés	Hamlet
Jaime Clark	La noche de Reyes	1873-1874	Traducida del inglés	Twelfth Night
Jaime Clark	Romeo y Julieta	1873-1874	Traducida del inglés	Romeo and Juliet
Rosendo González y Marcial	Romeo y Julieta	1875	Traducida del inglés	Romeo and Juliet
Luis Díaz Cobeña (Lucio Viñas y Deza) y Luis Bonafós (Fabio Sunols)	Julieta y Romeo	1875	Arreglo con influencia de la obra shakespeariana	Romeo and Juliet

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Matías de Velasco y Rojas (Marqués de Dos Hermanas)	Poemas y sonetos	1877	Traducidos del inglés. Contiene un total de 36 sonetos, siendo éstos: I, II, III, VII, XIX, XXV, XXVII, XXVIII, XLIII, XLVIII, L, LI, LII, LIII, LIV, LV, LVI, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXXVIII, CXIII, CXVI, CXXIII, CXXVII, CXXX, CXXXI, CXXXVII, CXXXVIII, CXL, CLXVI. Traducidos del inglés. Contiene un total de 36, siendo éstos: I, II, III, VII, XIX, XXV, XXVII, XXVIII, XLIII, XLVIII, L, LI, LII, LIII, LIV, LV, LVI, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXXVIII, CXIII, CXVI, CXXIII, CXXVII, XXX, CXXXI, CXXXVII, CXXXVIII, CXL, CLXVI	Sonnets
Jaime Piquet y Riera	Ricardo III, rey de Inglaterra (segunda parte de "Los hijos de Eduardo"); Cuatro reyes para un trono	1877	Se desconoce la obra en la que se basó la traducción, pero probablemente se realizó a partir de un arreglo de los disponibles (como el del Valladares y Saavedra y Sánchez Garay de 1853)	Richard III
Jaime Piquet y Riera	Los hijos de Eduardo	1877	Plagio en prosa de la traducción de Bretón de los Herreros de 1835	Richard III
Matías de Velasco y Rojas (Marqués de Dos Hermanas)	La violación de Lucrecia	1877	Traducida del inglés. Incluida en "Poemas y sonetos"	The Rape of Lucrece
Matías de Velasco y Rojas (Marqués de Dos Hermanas)	El peregrino apasionado (estrofas sueltas)	1877	Traducidas del inglés. Incluidas en "Poemas y sonetos"	The Passionate Pilgrim

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Matías de Velasco y Rojas (Marqués de Dos Hermanas)	Ayes de una amante	1877	Traducida del inglés. Incluida en "Poemas y sonetos"	A Lover's Complaint
Matías de Velasco y Rojas (Marqués de Dos Hermanas)	Venus y Adonis	1877	Traducida del inglés	Venus and Adonis
José M ^a Quadrado	Macbet (primer acto)	1877	Refundición de los dos primeros actos del original inglés	Macbeth
Matías de Velasco y Rojas (Marqués de Dos Hermanas)	El Fénix y la Tórtola	1877	Traducida del inglés. Incluida en "Poemas y sonetos"	The Phoenix and the Turtle
Jaime Piquet y Riera	¡La venganza de Romeo!	1878	Basada en la novela "Julieta y Romeo" de Enrique Villalpando de Cárdenas, quien a su vez se había inspirado en la obra shakespeariana	Romeo and Juliet
Jaime Piquet y Riera	Julieta y Romeo	1878	Basada en la novela "Julieta y Romeo" de Enrique Villalpando de Cárdenas, quien a su vez se había inspirado en la obra shakespeariana	Romeo and Juliet
Guillermo Macpherson	Macbeth	1880	Traducida del inglés	Macbeth
Guillermo Macpherson	Romeo y Julieta	1880	Traducida del inglés	Romeo and Juliet
Marcelino Menéndez y Pelayo	Macbeth	1881	Traducida del inglés	Macbeth
Marcelino Menéndez y Pelayo	Romeo y Julieta	1881	Traducida del inglés	Romeo and Juliet
Marcelino Menéndez y Pelayo	Otelo	1881	Traducida del inglés	Othello

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Guillermo Macpherson	Otelo, El moro de Venecia	1881	Traducida del inglés	Othello
Eduardo Martín Peña	Hamlet (monólogo) (extracto de la escena primera del acto tercero)	1881	Traducido del inglés. Incluido en "Lengua inglesa. Colección de trozos escogidos (prosa y verso)"	Hamlet
Eduardo Martín Peña	Ricardo III (monólogo de Glocéster) (extracto de la escena primera del acto primero)	1881	Traducido del inglés. Incluido en "Lengua inglesa. Colección de trozos escogidos (prosa y verso)"	Richard III
Marcelino Menéndez y Pelayo	El mercader de Venecia	1881	Traducida del inglés	The Merchant of Venice
Guillermo Macpherson	Ricardo III	1882	Traducida del inglés	Richard III
José Arnaldo Márquez	Julio César	1883	Traducida del inglés	Julius Caesar
José Arnaldo Márquez	Como gustéis	1883	Traducida del inglés	As You Like It
José Arnaldo Márquez	Comedia de equivocaciones	1883	Traducida del inglés	The Comedy of Errors
José Arnaldo Márquez	Las alegres comadres de Windsor	1883	Traducida del inglés	The Merry Wives of Windsor
José Arnaldo Márquez	Coriolano	1884	Traducida del inglés	Coriolanus
José Arnaldo Márquez	Medida por medida	1884	Traducida del inglés	Measure for Measure
José Arnaldo Márquez	Cuento de invierno	1884	Traducida del inglés	The Winter's Tale
José Arnaldo Márquez	Sueño de una noche de verano	1884	Traducida del inglés	A Midsummer Night's Dream
José M ^a Quadrado	Macbet	1885	Refundición del original inglés. Se publica la obra completa	Macbeth

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Jaime Martí-Miquel (Marqués de Benzú)	Macbeth (escena séptima del acto primero)	1885	Traducida del inglés. Incluida en "Poemas de los principales autores extranjeros puestos en rima castellana"	Macbeth
José M ^a Quadrado	Medida por medida	1885	Refundición del original inglés	Measure for Measure
José M ^a Quadrado	Medida por medida	1885	Sólo aparece el primer acto en 1885	Measure for Measure
Guillermo Macpherson	Julio César	1885	Traducida del inglés	Julius Caesar
Guillermo Macpherson	El rey Lear	1885	Traducida del inglés	King Lear
Guillermo Macpherson	Sueño en noche de verbena	1885	Traducida del inglés	A Midsummer Night's Dream
Francisco de Abarzuza	Hamlet	1886		Hamlet
José M ^a Quadrado	El rey Léar	1886	Refundición del original inglés	King Lear
José M ^a de Zubiría	El mercader de Venecia	1886- 1887?	Sólo aparecen traducidos algunos fragmentos del original inglés	The Merchant of Venice
Guillermo Macpherson	Coriolano	1887	Traducida del inglés	Coriolanus
Guillermo Macpherson	El mercader de Venecia	1887	Traducida del inglés	The Merchant of Venice
Guillermo Macpherson	La tempestad	1887	Traducida del inglés	The Tempest
Ricardo de Miranda (Marqués de Premio Real)	Romeo y Julieta	1891	Arreglo con influencia de la obra shakespeariana	Romeo and Juliet
Guillermo Macpherson	Timón de Atenas	1892	Traducida del inglés	Timon of Athens
Guillermo Macpherson	El cuento de invierno	1892	Traducida del inglés	The Winter's Tale
Guillermo Macpherson	Antonio y Cleopatra	1892	Traducida del inglés	Antony and Cleopatra

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Miguel Antonio Caro	Cinco sonetos de Shakespeare	1892-1893	Traducidos del inglés	Sonnets
Manuel Matóses	La fierecilla domada	1895	El traductor se basó en la versión italiana que empleaba la compañía teatral de Ermete Novelli y en la obra en que ésta se había basado, "La Mégère apprivoisée", versión francesa de la obra shakespeariana escrita por Paul Delair (pseudónimo de Salomón Michel) en 1891	The Taming of the Shrew
Guillermo Macpherson	Cimbelino	1895	Traducida del inglés	Cymbeline
Guillermo Macpherson	La fiera domada	1895	Traducida del inglés	The Taming of the Shrew
Guillermo Macpherson	Las alegres comadres de Windsor	1895	Traducida del inglés	The Merry Wives of Windsor
Guillermo Macpherson	Troilo y Crésida	1896	Traducida del inglés	Troilus and Cressida
Guillermo Macpherson	El rey Juan	1896	Traducida del inglés	King John
Guillermo Macpherson	Medida por medida	1896	Traducida del inglés	Measure for Measure
José López Silva y Carlos Fernández Shaw	Las bravías	1896	Sainete lírico, refundido de la obra shakespeariana	The Taming of the Shrew
Guillermo Macpherson	Como os gusta	1897	Traducida del inglés	As You Like It
Guillermo Macpherson	Enrique IV (primera parte)	1897	Traducida del inglés	Henry IV, first part

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Guillermo Macpherson	Enrique IV (segunda parte)	1897	Traducida del inglés	Henry IV, second part
Manuel Matóses	La indómita	1897	Arreglo basado en la anterior versión de Matóses de 1895, "La fierecilla domada"	The Taming of the Shrew
Eugenio Sellés	Cleopatra	1898	Drama compuesto con escenas de Shakespeare	Antony and Cleopatra
Luis Vía, José O. Martí y Salvador Vilaregut	Antonio y Cleopatra	1899	Basada en las versiones francesas de Víctor Hugo y Pierre Guillaume Guizot, la traducción española de Macpherson y la obra shakespeariana	Antony and Cleopatra
Luis Navarro y Porras	Cleopatra	1900	Arreglo realizado a partir del de Eugenio Sellés (1898)	Antony and Cleopatra
Ricardo J. Catarineu	Romeo y Julieta (escena del acto primero)	1902		Romeo and Juliet
José de Roure y Félix González Llana	Falstaff o Las alegres comadres de Windsor	1902?		The Merry Wives of Windsor
Luis López Ballesteros y Félix González Llana	Hamlet, príncipe de Dinamarca	1903	Refundida de las versiones francesas	Hamlet
José de Elola	Macbeth	1904	Traducida del inglés	Macbeth
Antonio Palau Dulcet (Antonio de Vilasalba)	Otelo, o El moro de Venecia	1904	Refundida de las versiones francesas	Othello
Luis París y Enrique López Marín	Macbeth	1904	Adaptación a la escena española	Macbeth
Antonio Palau Dulcet (Antonio de Vilasalba)	La fierecilla domada	1904	Realizada a partir de las traducciones de Nacente y Macpherson	The Taming of the Shrew
José Roviralta Borrell	Hamlet, príncipe de Dinamarca	1905	Traducida del inglés	Hamlet

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Francisco Navarro y Ledesma y José de Cubas	Otelo, El moro de Venecia	1905	Arreglo para el teatro	Othello
José López Tomás	Macbeth	1906	Traducida del inglés	Macbeth
Antonio Ferrer Robert	Macbeth	1906	Traducida del inglés	Macbeth
José Roviralta Borrell	Romeo y Julieta	1908	Traducida del inglés	Romeo and Juliet
Cipriano Montoliu	El mercader de Venecia	1908-1923	Traducida del inglés	The Merchant of Venice
Cipriano Montoliu	Timón de Atenas	1908-1923	Traducida del inglés	Timon of Athens
Cipriano Montoliu	Troilo y Crésida	1908-1923	Traducida del inglés	Troilus and Cressida
Cipriano Montoliu	Pericles	1908-1923	Traducida del inglés	Pericles
Cipriano Montoliu	Comedia de errores	1908-1923	Traducida del inglés	The Comedy of Errors
Cipriano Montoliu	Los dos hidalgos de Verona	1908-1923	Traducida del inglés	The Two Gentlemen of Verona
Cipriano Montoliu	Afanos de amor	1908-1923	Traducida del inglés	Love's Labour's Lost
Cipriano Montoliu	Cimbelino	1908-1923	Traducida del inglés	Cymbeline
Cipriano Montoliu	Coriolano	1908-1923	Traducida del inglés	Coriolanus
Cipriano Montoliu	Tito Andrónico	1908-1923	Traducida del inglés	Titus Andronicus

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Cipriano Montoliu	Sueño de una noche de verbena	1908-1923	Traducida del inglés	A Midsummer Night's Dream
Cipriano Montoliu	Julio César	1908-1923	Traducida del inglés	Julius Caesar
Cipriano Montoliu	Otelo	1908-1923	Traducida del inglés	Othello
Cipriano Montoliu	Romeo y Julieta	1908-1923	Traducida del inglés	Romeo and Juliet
Cipriano Montoliu	El rey Lear	1908-1923	Traducida del inglés	King Lear
Cipriano Montoliu	Hamlet	1908-1923	Traducida del inglés	Hamlet
Cipriano Montoliu	Macbeth	1908-1923	Traducida del inglés	Macbeth
Cipriano Montoliu	Antonio y Cleopatra	1908-1923	Traducida del inglés	Antony and Cleopatra
Jacinto Benavente	El rey Lear	1911	Traducida del inglés	King Lear
Antonio Blanco Prieto	El rey Lear	1911		King Lear
Antonio Blanco Prieto	Cimbelina	1911		Cymbeline
Pompeyo Gener	Hamlet, príncipe de Dinamarca	1912	Plagio de la traducción de José Roviralta Borrell de 1905	Hamlet
Miguel Romero Martínez	El rey Lear (fragmento de la escena segunda del acto tercero)	1912	Basada en la traducción de Jacinto Benavente de 1911	King Lear
Francisco de Cossío	Macbeth	1913	Refundición de las versiones francesas	Macbeth
Juan Bautista Enseñat	El rey Lear	1913	Refundición de las versiones francesas	King Lear
Ambrosio Carrión y José M ^a Jordá	Otelo	1913	Refundición de las versiones francesas	Othello

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
José M ^a Jordá y Luis de Zulueta	La fierecilla domada	1913	Comedia lírica para la zarzuela	The Taming of the Shrew
Rafael Martínez Lafuente	Los dos hidalgos de Verona	1915	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	The Two Gentlemen of Verona
Rafael Martínez Lafuente	Hamlet	1915	Traducida del francés y plagio de Moratín. Incluida en "Obras completas"	Hamlet
Luis Millá	El mercader de Venecia	1915	Refundición de las versiones francesas	The Merchant of Venice
Julio Arceval	Sonetos	1916	Traducidos del inglés. Incluye los sonetos XXI, CIV y XC.	Sonnets
Emilio de Riquer	Hámlet (monólogo) (extracto de la escena primera del acto tercero)	1916	Traducido del inglés	Hamlet
Rafael Martínez Lafuente	Las alegres comadres de Windsor	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	The Merry Wives of Windsor
Rafael Martínez Lafuente	Penas de amor perdidas	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Love's Labour's Lost
Rafael Martínez Lafuente	El mercader de Venecia	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	The Merchant of Venice
Rafael Martínez Lafuente	Comedia de equivocaciones	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	The Comedy of Errors
Rafael Martínez Lafuente	Macbeth	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Macbeth
Rafael Martínez Lafuente	Romeo y Julieta	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Romeo and Juliet

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Rafael Martínez Lafuente	Cuento de invierno	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	The Winter's Tale
Rafael Martínez Lafuente	Medida por medida	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Measure for Measure
Rafael Martínez Lafuente	Otelo	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Othello
Rafael Martínez Lafuente	Bien está lo que bien acaba	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	All's Well that Ends Well
Rafael Martínez Lafuente	Mucho ruido para nada	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Much Ado About Nothing
Rafael Martínez Lafuente	La duodécima noche	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Twelfth Night
Rafael Martínez Lafuente	La tempestad	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	The Tempest
Rafael Martínez Lafuente	El rey Enrique VIII	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Henry VIII
Rafael Martínez Lafuente	El rey Lear	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	King Lear
Rafael Martínez Lafuente	Coriolano	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Coriolanus
Rafael Martínez Lafuente	La fiera domada	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	The Taming of Shrew
Rafael Martínez Lafuente	Como gustéis	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	As You Like It
Gregorio Martínez Sierra	Domando la tarasca	1917	Refundición de las versiones francesas	The Taming of the Shrew
Rafael Martínez Lafuente	Troilo y Crésida	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Troilus and Cressida

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Rafael Martínez Lafuente	Cimbelino	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Cymbeline
Rafael Martínez Lafuente	El rey Juan	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	King John
Rafael Martínez Lafuente	Antonio y Cleopatra	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Antony and Cleopatra
Rafael Martínez Lafuente	Sueño de una noche de verano	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	A Midsummer Night's Dream
Rafael Martínez Lafuente	Timón de Atenas	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Timon of Athens
Rafael Martínez Lafuente	Julio César	1917	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Julius Caesar
Fernando Maristany	Sonetos	1918	Traducidos del inglés. Traducidos del inglés. Incluye los sonetos XVII, XVIII, XXX, XXXIII, LX, LXVI, LXXI, LXXIII, LXXIV, CVI, CXVI, así como dos canciones de "La tempestad" y una de "Mucho ruido para nada".	Sonnets
Gregorio Martínez Sierra	Hamlet	1918	Refundición de las versiones francesas y plagio de Moratín	Hamlet
Rafael Martínez Lafuente	Enrique VI (1ª parte)	1918	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Henry VI, first part
Rafael Martínez Lafuente	La vida y la muerte del rey Ricardo II	1918	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Richard II
Rafael Martínez Lafuente	El rey Enrique IV (1ª parte)	1918	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Henry IV, first part
Rafael Martínez Lafuente	El rey Enrique IV (2ª parte)	1918	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Henry IV, second part

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Rafael Martínez Lafuente	Enrique VI (2ª parte)	1918	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Henry VI, second part
Rafael Martínez Lafuente	Enrique VI (3ª parte)	1918	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Henry VI, third part
Rafael Martínez Lafuente	El rey Enrique V	1918	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Henry V
Gregorio Martínez Sierra	Romeo y Julieta	1918	Refundición de las versiones francesas	Romeo and Juliet
Rafael Martínez Lafuente	La tragedia de Ricardo III	1918	Traducida del francés. Incluida en "Obras completas"	Richard III
Magí Morera y Galicia	Macbeth	1919	Traducida del inglés	Macbeth
Carmela Eulate Sanjurjo	Como gustéis (fragmentos)	1920	Incluidos en "Shakespeare. Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas"	As You Like It
José Camino Nessi	Ensueño de una noche de estío	1920	Refundición de las versiones francesas	A Midsummer Night's Dream
Carmela Eulate Sanjurjo	Sonetos	1920	Sólo se publican cinco. Incluidos en "Shakespeare. Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas"	Sonnets
Carmela Eulate Sanjurjo	Ricardo II (fragmentos)	1920	Incluidos en "Shakespeare. Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas"	Richard II
Carmela Eulate Sanjurjo	Ricardo III (fragmentos)	1920	Incluidos en "Shakespeare. Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas"	Richard III
Carmela Eulate Sanjurjo	Romeo y Julieta (fragmentos)	1920	Incluidos en "Shakespeare. Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas"	Romeo and Juliet
José Pablo Rivas	Sonetos	1920	Traducidos del inglés. Sólo se publican nueve	Sonnets
Luis Astrana Marín	La tragedia de Macbeth	1920	Traducida del inglés	Macbeth

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Carmela Eulate Sanjurjo	El mercader de Venecia (fragmentos)	1920	Incluidos en "Shakespeare. Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas"	The Merchant of Venice
Celso García Morán	Hamlet	1920-1921	Traducida del inglés	Hamlet
Celso García Morán	El rey Lear	1920-1921	Traducida del inglés	King Lear
Celso García Morán	Macbeth	1920-1921	Traducida del inglés	Macbeth
Luis Astrana Marín	Julio César	1921	Traducida del inglés	Julius Caesar
Luis Astrana Marín	La tragedia de Romeo y Julieta	1921	Traducida del inglés	Romeo and Juliet
Luis Astrana Marín	El mercader de Venecia	1921	Traducida del inglés	The Merchant of Venice
Luis Astrana Marín	La tragedia de Ricardo III	1921		Richard III
Carlos Navarro Lamarca	La tragedia de Julio César	1922	Traducida del inglés	Julius Caesar
Luis Astrana Marín	Los dos hidalgos de Verona	1922	Traducida del inglés	The Two Gentlemen of Verona
Luis Astrana Marín	Sueño de una noche de San Juan	1922	Traducida del inglés	A Midsummer Night's Dream
Luis Astrana Marín	Hamlet, príncipe de Dinamarca	1922	Traducida del inglés	Hamlet
Luis Astrana Marín	El rey Ricardo II	1923	Traducida del inglés	Richard II
Luis Astrana Marín	Las alegres comadres de Windsor	1923	Traducida del inglés	The Merry Wives of Windsor

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Luis Astrana Marín	Enrique VIII o Todo es verdad	1923	Traducida del inglés	Henry VIII
Celso García Morán	La tempestad	1923-1924	Traducida del inglés	The Tempest
Celso García Morán	El mercader de Venecia	1923-1924	Traducida del inglés	The Merchant of Venice
Celso García Morán	La fiera domada	1923-1924	Traducida del inglés	The Taming of the Shrew
Luis Astrana Marín	Noche de epifanía	1924	Traducida del inglés	Twelfth Night
Luis Astrana Marín	La comedia de las equivocaciones	1924	Traducida del inglés	The Comedy of Errors
Luis Astrana Marín	La tempestad	1924	Traducida del inglés	The Tempest
Luis Astrana Marín	La vida y la muerte del rey Juan	1924	Traducida del inglés	King John
José M ^a Bello	Los amantes de Verona	1925		Romeo and Juliet
Luis Astrana Marín	Trabajos de amor perdidos	1925	Traducida del inglés	Love's Labour's Lost
Luis Astrana Marín	A buen fin no hay mal principio	1927	Traducida del inglés	All's Well that Ends Well
Fernando de la Milla	Hamlet	1928	Versión libérrima	Hamlet
Luis Astrana Marín	Tito Andrónico	1928	Traducida del inglés	Titus Andronicus
Luis Astrana Marín	La doma de la bravía	1928	Traducida del inglés	The Taming of the Shrew
Anselmo Gómez Carretero	Sonetos (selección)	1928		Sonnets

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Luis Astrana Marín	Sonetos	1929	Traducidos del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Sonnets
Luis Astrana Marín	Cimbelino	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Cymbeline
Luis Astrana Marín	El cuento de invierno	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	The Winter's Tale
Luis Astrana Marín	Venus y Adonis	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Venus and Adonis
Luis Astrana Marín	La violación de Lucrecia	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	The Rape of Lucrece
Luis Astrana Marín	Querellas de un amante	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	A Lover's Complaint
Luis Astrana Marín	El peregrino apasionado	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	The Passionate Pilgrim
Luis Astrana Marín	Coriolano	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Coriolanus
Luis Astrana Marín	El fénix y la tórtola	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	The Phoenix and the Turtle
Luis Astrana Marín	Otelo, El moro de Venecia	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Othello
Agustín del Saz	Macbeth	1929	Refundición de las versiones francesas	Macbeth
Luis Astrana Marín	Enrique IV, primera parte	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Henry IV, first part
Luis Astrana Marín	Sonetos para diferentes aires de música	1929	Traducidos del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Sonnets to Sundry Notes of Music
Luis Astrana Marín	La primera parte del rey Enrique VI	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Henry VI, first part

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Luis Astrana Marín	Enrique IV, segunda parte	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Henry IV, second part
Luis Astrana Marín	A vuestro gusto	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	As You Like It
Luis Astrana Marín	Pericles, príncipe de Tiro	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Pericles
Luis Astrana Marín	Timón de Atenas	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Timon of Athens
Luis Astrana Marín	El rey Lear	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	King Lear
Luis Astrana Marín	La vida del rey Enrique V	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Henry V
Luis Astrana Marín	Antonio y Cleopatra	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Antony and Cleopatra
Luis Astrana Marín	La segunda parte del rey Enrique VI	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Henry VI, second part
Luis Astrana Marín	La tercera parte del rey Enrique VI	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Henry VI, third part
Luis Astrana Marín	Mucho ruido y pocas nueces	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Much Ado About Nothing
Luis Astrana Marín	Medida por medida	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Measure for Measure
Luis Astrana Marín	Troilo y Crésida	1929	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Obras Completas"	Troilus and Cressida
Antonio Blanco Prieto	Las alegres comadres de Windsor	1933		The Merry Wives of Windsor
M. J. Barroso-Bonzón	El rey Lear	1934		King Lear

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
M. J. Barroso-Bonzón	Hamlet	1934		Hamlet
M. J. Barroso-Bonzón	Macbeth	1934		Macbeth
M. J. Barroso-Bonzón	Romeo y Julieta	1934		Romeo and Juliet
Luis Linares Lorca y Berta Oberlín Johlmann	Romeo y Julieta	1939		Romeo and Juliet
Ángel Puigmiguel	El sueño de una noche de verano	1943		A Midsummer Night's Dream
Nicolás González Ruiz	Macbeth	1944		Macbeth
Mario del Álamo	Cuento de invierno	1944		The Winter's Tale
Mario del Álamo	Mucho ruido y pocas nueces	1944		Much Ado About Nothing
Mario del Álamo	Los dos hidalgos de Verona	1944		The Two Gentlemen of Verona
Mario del Álamo	La tempestad	1944		The Tempest
Mario del Álamo	Las alegres comadres de Windsor	1944		The Merry Wives of Windsor
Nicolás González Ruiz	Julio César	1944		Julius Caesar
Angelina Damians de Bulart	Sonetos	1944		Sonnets
Nicolás González Ruiz	Romeo y Julieta	1944		Romeo and Juliet
"Diepober"	Sonetos	1944		Sonnets

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Mario del Álamo	El sueño de una noche de verano	1944		A Midsummer Night's Dream
Mario del Álamo	Medida por medida	1944		Measure for measure
Mario del Álamo	La fierecilla domada	1944		The Taming of the Shrew
Jose M ^a Pemán	Hamlet	1949		Hamlet
Rafael Ballester Escalas	Julio César	1950		Julius Caesar
José M ^a Pemán	Julio César	1952		Julius Caesar
Luis Cernuda	Troilo y Crésida	1953		Troilus and Cressida
Ramón Alva	Julio César	1954		Julius Caesar
Rafael Ballester Escalas	Coriolano	1955		Coriolanus
Bernardo Vázquez	Vida y muerte de Ricardo III	1956		Richard III
Juan Bautista Bergua Olavarrieta	Los dos hidalgos de Verona	1957		The Two Gentlemen of Verona
Juan Bautista Bergua Olavarrieta	La doma de la tarasca	1957		The Taming of the Shrew
Juan Bautista Bergua Olavarrieta	La comedia de las equivocaciones	1957		The Comedy of Errors
José Méndez Herrera	La tempestad	1957		The Tempest
José Méndez Herrera	Cuento de invierno	1957		The Winter's Tale
José Méndez Herrera	Otelo, El moro de Venecia	1957		Othello

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
José Méndez Herrera	El mercader de Venecia	1957		The Merchant of Venice
Fernando Palacios Vera	El rey Lear	1957		King Lear
Juan Bautista Bergua Olavarrieta	Penas por amor perdidas	1957		Love's Labour's Lost
Rodolfo R. Varela	Medida por medida	1959		Measure for Measure
Víctor Ruiz Iriarte	La fierecilla domada	1959		The Taming of the Shrew
Rodolfo R. Varela	La fierecilla domada	1959		The Taming of the Shrew
Rodolfo R. Varela	Cuento de invierno	1959		The Winter's Tale
Rodolfo R. Varela	Los dos hidalgos de Verona	1959		The Two Gentlemen of Verona
Rodolfo R. Varela	La tempestad	1959		The Tempest
Rodolfo R. Varela	Mucho ruido para nada	1959		Much Ado About Nothing
Rodolfo R. Varela	El sueño de una noche de verano	1959		A Midsummer Night's Dream
José Méndez Herrera	Hamlet	1960		Hamlet
José Méndez Herrera	Macbeth	1960		Macbeth
Antonio Buero Vallejo	Hamlet, príncipe de Dinamarca	1960		Hamlet

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Alberto Manent	La tragedia de Romeo y Julieta	1960		Romeo and Juliet
José Méndez Herrera	Los dos hidalgos de Verona	1961		The Two Gentlemen of Verona
Mario del Álamo	Romeo y Julieta	1961		Romeo and Juliet
Mario del Álamo	Otelo	1961		Othello
Mario del Álamo	Julio César	1961		Julius Caesar
Mario del Álamo	Coriolano	1961		Coriolanus
Antonio Jiménez-Landi Martínez	El sueño de una noche de verano	1961		A Midsummer Night's Dream
Mario del Álamo	Cimbelina	1961		Cymbeline
José Méndez Herrera	Romeo y Julieta	1961		Romeo and Juliet
A.J.M	El sueño de una noche de verano	1961		A Midsummer Night's Dream
A.J.M	La tragedia de Macbeth	1961		Macbeth
Juan Guasch	Hamlet	1961		Hamlet
Rafael Ballester Escalas	Enrique V	1962		Henry V
José Hierro	La tempestad	1963		The Tempest
M. Villanueva de Castro	Romeo y Julieta	1963		Romeo and Juliet
Fernando Díaz-Plaja	Macbeth	1964		Macbeth

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Nicolás González Ruiz	El sueño de una noche de verano	1964		A Midsummer Night's Dream
José M ^a Valverde	Hamlet	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Hamlet
José M ^a Valverde	La tragedia de Cimbelino	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Cymbeline
José M ^a Valverde	El cuento de invierno	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	The Winter's Tale
José M ^a Valverde	La tempestad	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	The Tempest
José M ^a Valverde	Enrique VIII	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Henry VIII
José M ^a Valverde	Antonio y Cleopatra	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Antony and Cleopatra
José M ^a Valverde	Troilo y Crésida	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Troilus and Cressida
José M ^a Valverde	El rey Enrique VI (1 ^a parte)	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Henry VI, first part
José M ^a Valverde	El rey Enrique VI (2 ^a parte)	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Henry VI, second part
José M ^a Valverde	Coriolano	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Coriolanus
José M ^a Valverde	El rey Lear	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	King Lear
José M ^a Valverde	Othello, El moro de Venecia	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Othello
José M ^a Valverde	Bien está todo lo que bien acaba	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	All's Well that Ends Well

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
José M ^a Valverde	El rey Juan	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	King John
José M ^a Valverde	Medida por medida	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Measure for Measure
José M ^a Valverde	La duodécima noche o lo que queráis	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Twelfth Night
José M ^a Valverde	Mucho ruido para nada	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Much Ado About Nothing
José M ^a Valverde	El rey Enrique VI (3 ^a parte)	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Henry VI, third part
José M ^a Valverde	Ricardo III	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Richard III
José M ^a Valverde	Ricardo II	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Richard II
José M ^a Valverde	El sueño de una noche de verano	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	A Midsummer Night's Dream
José M ^a Valverde	Romeo y Julieta	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Romeo and Juliet
José M ^a Valverde	La doma de la furia	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	The Taming of the Shrew
José M ^a Valverde	La comedia de los errores	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	The Comedy of Errors
José M ^a Valverde	Los dos caballeros de Verona	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	The Two Gentlemen of Verona
José M ^a Valverde	Las alegres casadas de Windsor	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	The Merry Wives of Windsor

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
José M ^a Valverde	Tito Andrónico	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Titus Andronicus
José M ^a Valverde	La vida de Timón de Atenas	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Timon of Athens
José M ^a Valverde	El rey Enrique IV (1 ^a parte)	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Henry IV, first part
José M ^a Valverde	El mercader de Venecia	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	The Merchant of Venice
José M ^a Valverde	El rey Enrique IV (2 ^a parte)	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Henry IV, second part
José M ^a Valverde	Enrique V	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Henry V
José M ^a Valverde	Macbeth	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Macbeth
José M ^a Valverde	Pericles, príncipe de Tiro	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Pericles
José M ^a Valverde	Como gustéis	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	As You Like It
José M ^a Valverde	Julio César	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Julius Caesar
José M ^a Valverde	Trabajos de amor perdidos	1967-1968	Traducida del inglés. Incluida en "William Shakespeare. Teatro completo"	Love's Labour's Lost
Manuel Pérez Estremera	Enrique V	1969		Henry V
Enrique Llovet	Medida por medida	1969		Measure for Measure
Jaime Navarra Farré	Hamlet	1970		Hamlet
Jaime Navarra Farré	La tempestad	1970		The Tempest

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Jaime Navarra Farré	Otelo	1970		Othello
Aurora Díaz-Plaja	La fierecilla domada	1970		The Taming of the Shrew
Aurora Díaz-Plaja	Sueño de una noche de verano	1970		A Midsummer Night's Dream
Jaime Navarra Farré	Macbeth	1970		Macbeth
Jaime Navarra Farré	Romeo y Julieta	1970		Romeo and Juliet
J. Millás Raurell	Romeo y Julieta	1971		Romeo and Juliet
José Izquierdo	Julio César	1971		Julius Caesar
Enrique Muñoz Latorre	Hamlet	1971		Hamlet
Enrique Muñoz Latorre	Romeo y Julieta	1971		Romeo and Juliet
Enrique Muñoz Latorre	Otelo, El moro de Venecia	1971		Othello
Jaime Navarra Farré	Mucho ruido por nada	1972		Much Ado About Nothing
Jaime Navarra Farré	La comedia de las equivocaciones	1972		The Comedy of Errors
Jaime Navarra Farré	La doma de la fierecilla	1972		The Taming of the Shrew
Jaime Navarra Farré	Sueño de una noche de verano	1972		A Midsummer Night's Dream
Jaime Navarra Farré	A vuestro gusto	1972		As You Like It
Jaime Navarra Farré	Víspera de Reyes	1972		Twelfth Night

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Jaime Navarra Farré	Las alegres mujeres de Windsor	1972		The Merry Wives of Windsor
Enrique Chueca y Ramiro Pinilla	Hamlet	1973		Hamlet
Enrique Chueca y Ramiro Pinilla	El rey Lear	1973		King Lear
Enrique Chueca y Ramiro Pinilla	Otelo	1973		Othello
M ^a del Pilar Bueno Faro	Otelo	1973		Othello
Víctor Zalbidea	Tito Andrónico y sus hijos	1973		Titus Andronicus
Enrique Chueca y Ramiro Pinilla	Romeo y Julieta	1973		Romeo and Juliet
Enrique Chueca y Ramiro Pinilla	Macbeth	1973		Macbeth
Agustín García Calvo	Sonetos de amor	1974		Sonnets
José Muñoz Moreno	Otelo	1974		Othello
José Muñoz Moreno	El mercader de Venecia	1974		The Merchant of Venice
José Muñoz Moreno	Romeo y Julieta	1974		Romeo and Juliet
José Muñoz Moreno	Julio César	1974		Julius Caesar
José Muñoz Moreno	Hamlet	1974		Hamlet
José Muñoz Moreno	Antonio y Cleopatra	1974		Antony and Cleopatra

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Lelia Cisternas de Mínguez	Enrique V	1974		Henry V
Lelia Cisternas de Mínguez	Ricardo III	1974		Richard III
Lelia Cisternas de Mínguez	Hamlet	1974		Hamlet
Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón	El fénix y la tórtola	1975	Traducida del inglés. Incluida en "Obra completa en poesía"	The Phoenix and the Turtle
Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón	Venus y Adonis	1975	Traducida del inglés. Incluida en "Obra completa en poesía"	Venus and Adonis
Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón	La violación de Lucrecia	1975	Traducida del inglés. Incluida en "Obra completa en poesía"	The Rape of Lucrece
Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón	Sonetos	1975	Traducidos del inglés. Incluida en "Obra completa en poesía"	Sonnets
Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón	El peregrino apasionado	1975	Traducida del inglés. Incluida en "Obra completa en poesía"	The Passionate Pilgrim
Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón	Lamentos de un amante	1975	Traducida del inglés. Incluida en "Obra completa en poesía"	A Lover's Complaint
Carlos Pujol	La tempestad	1975		The Tempest
Lelia Cisternas de Mínguez	Macbeth	1976		Macbeth
Juan Alarcón Benito	Macbeth	1976		Macbeth
Juan Antonio Hormigón	Julio César o La ambición del poder	1976		Julius Caesar
Juan Alarcón Benito	Romeo y Julieta	1976		Romeo and Juliet
Lelia Cisternas de Mínguez	El rey Lear	1976		King Lear

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
José Méndez Herrera	Sonetos	1976		Sonnets
Juan Alarcón Benito	Hamlet	1976		Hamlet
Juan Alarcón Benito	Las alegres comadres de Windsor	1976		The Merry Wives of Windsor
Lelia Cisternas de Mínguez	Otelo	1976		Othello
J. Francisco Elvira-Hernández	Treinta sonetos	1977		Sonnets
Álvaro Custodio	La trágica historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca	1977		Hamlet
Adoración Pérez	Hamlet	1978		Hamlet
Instituto Shakespeare (bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero)	El rey Lear	1979		King Lear
Jenaro Talens	Doce sonetos	1980		Sonnets
Instituto Shakespeare (bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero)	Macbeth	1980		Macbeth
Agustín García Calvo	Macbeth	1980		Macbeth
Agustín García Calvo	Sueño de noche de verano	1980		A Midsummer Night's Dream
Enrique Llovet	Antonio y Cleopatra	1980		Antony and Cleopatra

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Instituto Shakespeare (bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero)	El mercader de Venecia	1981		The Merchant of Venice
Instituto Shakespeare (bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero)	Hamlet	1982		Hamlet
Eugenio Sotillos	El sueño de una noche de verano	1982		A Midsummer Night's Dream
Enrique Sordo	Sonetos	1982		Sonnets
Terenci Moix	La tempestad	1983		The Tempest
Instituto Shakespeare (bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero)	Como gustéis	1983		As You Like It
Instituto Shakespeare (bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero)	Othello	1984		Othello
María Cándor Orduña	Hamlet, príncipe de Dinamarca	1985		Hamlet
Eduardo Mendoza	El sueño de una noche de verano	1986		A Midsummer Night's Dream
Ángel-Luis Pujante	Coriolano	1986		Coriolanus
Ángel-Luis Pujante	Julio César	1987		Julius Caesar

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Instituto Shakespeare (bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero)	Romeo y Julieta	1987		Romeo and Juliet
Mariano Bros Cruellas	Selección de los sonetos de Shakespeare	1987		Sonnets
Carmen Pérez Romero	Monumento de amor. Los sonetos de W. Shakespeare vertidos al castellano en sonetos	1987		Sonnets
Ángel-Luis Pujante	El mercader de Venecia	1988		The Merchant of Venice
Instituto Shakespeare (bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero)	Noche de Reyes	1988		Twelfth Night
Manuel Vázquez Montalbán	Julio César	1988		Julius Caesar
Ángel-Luis Pujante	Otelo	1989		Othello
Carlos Pujol	Sonetos	1990		Sonnets
Ángel-Luis Pujante	Como gustéis	1991		As You Like It
Alfredo Mantovani y Carmen Carballo	El mercader de Venecia	1991		The Merchant of Venice
Alberto Miralles	El sueño de una noche de verano	1991		A Midsummer Night's Dream
Vicente Molina Foix	El mercader de Venecia	1992		The Merchant of Venice
Isaac Miller	Hamlet	1992		Hamlet

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Ángel-Luis Pujante	El rey Lear	1992		King Lear
Juan Carlos de Ibarra	El sueño de una noche de verano	1993		A Midsummer Night's Dream
Gustavo Falaquera	Sonetos	1993		Sonnets
Instituto Shakespeare (bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero)	La tempestad	1993		The Tempest
Ángel-Luis Pujante	Romeo y Julieta	1993		Romeo and Juliet
Ángel-Luis Pujante	Hamlet	1994		Hamlet
Ángel-Luis Pujante	Macbeth	1995		Macbeth
José Struch	El rey Juan	1995		King John
Daniel Suárez Marzal	Julio César	1996		Julius Caesar
Jenaro Talens	Antonio y Cleopatra	1996	Posteriormente editada como parte de las publicaciones del Instituto Shakespeare	Antony and Cleopatra
Ángel-Luis Pujante	Noche de Reyes	1996		Twelfth Night
Ángel-Luis Pujante	El sueño de una noche de verano	1996		A Midsummer Night's Dream
Ángel-Luis Pujante	La tempestad	1997	Galardonada con el Premio Nacional de Traducción 1998	The Tempest
Alfredo Rodríguez López-Vázquez	Sonetos de William Shakespeare	1997		Sonnets
Eusebio Lázaro	Ricardo III	1997		Richard III
John D. Sanderson	Mucho ruido y pocas nueces	1997		Much Ado About Nothing

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Instituto Shakespeare (bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero)	Ricardo II	1997		Richard II
Enrique Campbell	El rey Lear	1997		King Lear
Cristina María Borrego	El mercader de Venecia	1998		The Merchant of Venice
Cristina María Borrego	El sueño de una noche de verano	1998		A Midsummer Night's Dream
Cristina María Borrego	La fierecilla domada	1998		The Taming of the Shrew
John D. Sanderson	La tragedia del rey Ricardo III	1998		Richard III
Carmen Cienfuegos	Hamlet	1998		Hamlet
John D. Sanderson	El mercader de Venecia	1998		The Merchant of Venice
Ángel-Luis Pujante	Ricardo II	1998		Richard II
Javier Alfonso López y Cristina María Borrego	Otelo	1999		Othello
Ángel-Luis Pujante	El cuento de invierno	1999		The Winter's Tale
José María Álvarez	Sonetos	1999		Sonnets
José Ramón Blanco y Gloria Freijo	Canciones y poemas de amor	1999		Sonnets
Cristina María Borrego	Noche de Reyes	1999		Twelfth Night
Víctor Obiols	La doma de la fiera	2000		The Taming of the Shrew

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Alfredo Gómez Gil	Los sonetos de Shakespeare	2000		Sonnets
Paco Redondo y Loreto Berrió	Noche de necios	2000		Twelfth Night
Arturo Tondero	El mercader de Venecia	2000		The Merchant of Venice
Javier Alfonso López y Cristina María Borrego	Romeo y Julieta	2000		Romeo and Juliet
Javier Alfonso López y Cristina María Borrego	Macbeth	2000		Macbeth
Javier Alfonso López y Cristina María Borrego	Hamlet	2000		Hamlet
Ángel-Luis Pujante	Enrique IV (Parte I)	2000		Henry IV, first part
Ángel-Luis Pujante	Enrique IV (Parte II)	2000		Henry IV, second part
Carlos Marchena	Dos amigos de Verona	2001		The Two Gentlemen of Verona
Enrique Moreno Castillo	El rey Lear	2001		King Lear
Fernando Urdiales	Titus Andronicus	2001		Titus Andronicus
Marta Malo Liébana	Rey Lear	2001		King Lear
Marta Malo Liébana	Sueño de una noche de verano	2001		A Midsummer Night's Dream
Marta Malo Liébana	El mercader de Venecia	2001		The Merchant of Venice

TRADUCTOR(A)(ES)	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES	TITULO ORIGINAL
Marta Malo Liébana	Macbeth	2001		Macbeth
Ángel-Luis Pujante	Antonio y Cleopatra	2001		Antony and Cleopatra
Ángel-Luis Pujante	Troilo y Crésida	2002		Troilus and Cressida
Gustavo Falaquera	Venus y Adonis	2003		Venus and Adonis
Javier García Montes	Cimbelino	2003		Cymbeline
Carlos Milla Soler	Tito Andrónico	2003		Titus Andronicus
Instituto Shakespeare (bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero)	Coriolano	2003		Coriolanus
Antonio Fernández Lera	El rey Lear	2003		King Lear
Gloria Liliana Marroco-Maffei de Piccolo	El rey Juan	2003		King John
Antonio Prometeo Moya	Enrique IV	2003		Henry IV
Ángel-Luis Pujante	Medida por medida	2004		Measure for Measure
Javier Alfonso López	Antonio y Cleopatra	2004		Antony and Cleopatra
Rodrigo Fernández Carmona	El mercader de Venecia	2004		The Merchant of Venice

ANEXO II

SISTEMA DE CATEGORÍAS DE LOS ELEMENTOS CULTURALES

HENRY IV (PART ONE)

CATEGORÍA	CÓDIGO	ELEMENTO CULTURAL	DEFINICIÓN
ALIMENTOS Y BEBIDAS	alb	1. Apple-john 2. A roasted Manningtree ox with the pudding in his belly 3. Sack 4. Sack-and-Sugar Jack 5. Lime in this sack 6. Pint-pot, Tickle-brain 7. A pint of bastard in the Half-moon	Alimentos, platos típicos y bebidas características de la cultura isabelina
LUGARES	lug	8. Pomgarnet 9. Newgate fashion	Lugares, estancias y edificios característicos de la cultura isabelina
PRENDAS DE VESTIR Y TEJIDOS	pvt	10. Kendal green 11. Blue-caps 12. Dowlas, Holland, ell	Prendas de vestir y tejidos empleados en la Inglaterra isabelina
MEDIDAS	med	13. Yards, Miles	Medidas específicas del sistema anglosajón
MONEDAS	mon	14. Penny 15. Denier 16. Angel	Monedas y unidades monetarias isabelinas
OFICIOS	ofc	17. The hangman hath no lean wardrobe 18. I wish I were a weaver	Oficios y artesanías desarrollados por los isabelinos
CREENCIAS POPULARES	crn	19. The sun in March 20. The receipt of fern-seed	Creencias, supersticiones y alusiones al folclore isabelino
REFERENCIAS A PERSONAS	per	21. John of Gaunt 22. Old lad of the castle	Referencias a personas populares en la cultura isabelina
REFERENCIAS LITERARIAS	lit	23. Dame Partlet 24. Maid Marian	Referencias a personajes literarios, obras, poesías y baladas populares

HENRY IV (PART TWO)

CATEGORÍA	CÓDIGO	ELEMENTO CULTURAL	DEFINICIÓN
ALIMENTOS Y BEBIDAS	alb	25. Apple-john 26. Sherry-sack 27. Canaries 28. Tewkesbury mustard 29. Flap-dragons 30. Stewed prunes	Alimentos, platos típicos y bebidas características de la cultura isabelina
MEDIDAS	med	31. A quart, a pottle-pot 32. Yards	Medidas específicas del sistema anglosajón
MONEDAS	mon	33. Groats, pence 34. Quoits, a shove-groat shilling 35. Sixpence 36. Tester 37. Face-royal, sixpence	Monedas y unidades monetarias isabelinas
LUGARES	lug	38. The Fleet 39. Pie Corner 40. Turnbull Street 41. Oxford, Inns o' Court	Lugares, estancias y edificios característicos de la cultura isabelina
REFERENCIAS A PERSONAS	per	42. John o' Gaunt 43. Oldcastle	Referencias a personas populares en la cultura isabelina

MEASURE FOR MEASURE

CATEGORÍA	CÓDIGO	ELEMENTO CULTURAL	DEFINICIÓN
ALIMENTOS Y BEBIDAS	alb	44. Stewed prunes 45. Brown and white bastard	Alimentos, platos típicos y bebidas características de la cultura isabelina
PRENDAS DE VESTIR Y TEJIDOS	pvt	46. Three-pile, English Kersey, French velvet 47. Master Three-pile, suits of peach-coloured satin	Prendas de vestir y tejidos empleados en la Inglaterra isabelina
MEDIDAS	med	48. League	Medidas específicas del sistema anglosajón
MONEDAS	mon	49. Three thousand dolours, a French crown 50. A commodity of brown paper and ginger, pounds, marks.	Monedas y unidades monetarias isabelinas
JUEGOS	jug	51. A game of tick-tack	Juegos y pasatiempos de los isabelinos
LUGARES	lug	52. The Bunch of Grapes	Lugares, estancias y edificios característicos de la cultura isabelina
LEYES	ley	53. The forfeits in a barber's shop 54. A true contract	Leyes de la Inglaterra isabelina
OFICIOS	ofc	55. Your hangman [...] doth oftener ask forgiveness	Oficios y artesanías desarrollados por los isabelinos
REFERENCIAS LITERARIAS	lit	56. Thomas Tapster	Referencias a personajes literarios, obras, poesías y baladas populares

THE WINTER'S TALE

CATEGORÍA	CÓDIGO	ELEMENTO CULTURAL	DEFINICIÓN
ALIMENTOS Y BEBIDAS	alb	57. Flapdragon 58. Aqua vitae	Alimentos, platos típicos y bebidas características de la cultura isabelina
PRENDAS DE VESTIR Y TEJIDOS	pvt	59. Three-pile 60. The picking on's teeth	Prendas de vestir y tejidos empleados en la Inglaterra isabelina
MEDIDAS	med	61. Quart 62. Furlongs, acre 63. Forty thousand fathom	Medidas específicas del sistema anglosajón
MONEDAS	mon	64. Tod, pound, shilling 65. Pennyworth	Monedas y unidades monetarias isabelinas
JUEGOS	jug	66. Troll-my-dames 67. Bowling	Juegos y pasatiempos de los isabelinos
LEYES	ley	68. As a prisoner [...] you shall pay your fees when you depart	Leyes de la Inglaterra isabelina
CREENCIAS POPULARES	crn	69. Changeling	Creencias, supersticiones y alusiones al folclore isabelino
REFERENCIAS LITERARIAS	lit	70. Dame Partlet 71. Lady Margery	Referencias a personajes literarios, obras, poesías y baladas populares

ENGLISH SUMMARY

A STUDY INTO THE CULTURAL ELEMENTS OF SHAKESPEARE'S PLAYS AND THEIR SPANISH TRANSLATIONS BY MACPHERSON, ASTRANA AND VALVERDE

1. INTRODUCTION

Research that focuses on Shakespeare's translations in Spain faces a series of problems. Among these, the most important is that Spanish criticism lacks an updated comprehensive study that records the number of plays rendered, the years when these were published and the translators that carried them out.

This being so, we decided that the first stage in our PhD project would be to perform a full search for all the translations of Shakespeare in Spain. In this way, we would complete and update the existing studies and would also check their possible mistakes. Our starting point was therefore to analyse the valuable although limited contributions of Eduardo Juliá in *Shakespeare en España* (1918) [*Shakespeare in Spain*], Ricardo Ruppert y Ujaravi in *Shakespeare en España* (1920) [*Shakespeare in Spain*] and Alfonso Par in his three works: *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare* (1930) [*A Contribution to the Spanish Bibliography on Shakespeare*], *Shakespeare en la literatura española* (1935) [*Shakespeare in Spanish Literature*] and *Representaciones shakespearianas en España* (1936) [*Shakespearean Performances in Spain*]. After revising these studies, we concluded they are guided by heterogeneous criteria in their selection process, which results in an intended comprehensive

collection of Shakespeare's translations that is commendable but has certain shortcomings.

The academic studies carried out in the second half of the 20th century on Shakespeare in translation have a series of drawbacks as well. Rosa María Martínez Ascaso and Aránzazu Usandizaga Sainz's "Bibliografía de traducciones españolas de las obras de William Shakespeare (1930-1977)" ["Bibliography of William Shakespeare's Spanish Translations (1930-1977)"], which appeared in 1979, focuses on a very limited period of time, and follows several criteria that we consider debatable. The lengthy *Bibliografía shakespeariana en España: crítica y traducción* [*Shakespearean Bibliography in Spain: Criticism and Translation*], published in 1983 by Ángeles Serrano Ripoll, shows several of the mistakes that had previously appeared in Juliá, Ruppert y Ujaravi and Par's studies. As Serrano's research finishes in the year of publication of the book, the translations published in the last two decades of the 20th century and at the beginning of the 21st century were still unaccounted for.

Due to all this, it was of the uttermost importance to carry out a searching and compiling process that would allow us to determine the sum total of all the Shakespearean translations carried out in Spain; their characteristics; their year of publication and also their authorship. In order to carry out this search, we established the following criteria:

1. *The translations selected must have been written into Spanish.* Although Shakespeare's plays have been translated into

other languages in Spain, such as Galician, Basque and Catalan, we decided to focus on those that had been done into Spanish²²⁶.

2. The language of the originals did not need to be English.

Since Shakespeare was translated from French versions for more than a century in Spain, we took into account the translations that had been done from the English originals as well as those derived from French translations, as both constitute an essential part of Shakespeare's reception in Spain.

3. The translations selected must have been published. We did not therefore consider manuscripts that are still unpublished, such as Antonio de Saviñón's early 19th century translations of *Hamlet* and *Macbeth*.

4. The publication place had to be Spain. In this way, we did not take into account Spanish translations published in countries such as England, France or South America²²⁷.

5. The time period had to be the longest possible. We decided to start our search in 1772, when the first play of Shakespearean content was translated, and to finish it in 2004, a year that saw the most recent translation of *Measure for Measure*.

6. The translations selected did not need to be complete. This being so, we considered translations of monologues, songs and

²²⁶ We hope that this project encourages similar ones that may consider recovering and updating the translation heritage of Shakespeare in Spain's other official languages.

²²⁷ Despite this criterion, in the historical overview we carry out of Shakespeare's translations in the first chapter of our thesis, we refer to some versions that appeared in European countries at the beginning of the 19th century and that were especially relevant, such as José M^a Blanco-White's partial translations of Shakespeare, that were published in London. As we mentioned before, we hope that this project serves as a starting point for similar research that would compile all the translations that have been done of Shakespeare in the Spanish language throughout the world.

other excerpts of Shakespearean plays, as their appearance during the nineteenth century was of great importance in the course of the Bard's reception in Spain.

Once we had defined the search and selection criteria, we collated the information contained in previous studies and contrasted it with original and electronic sources until we obtained a corpus of 531 Shakespearean translations. To facilitate the access to these data, we designed *SH·ES·TRA* (**SH**akespeare en **ES**paña en **TRA**ducción) [Shakespeare in Spain in Translation], an electronic database that we include with the thesis on CD-ROM.

The *SH·ES·TRA* database can be defined as a new tool that enables a quick and accurate search for any of the Shakespearean translations that we have compiled in the light of our selection criteria. Despite its innovative design and its obvious usefulness, the *SH·ES·TRA* database only shows the results for a particular search, and does not provide a complete list of all the data compiled. In order to offer a global perspective of all the information contained in the database, we have included all the entries in Appendix 1 of our thesis. This appendix offers a historical perspective of the evolution of all Shakespeare's translations in Spain, and is composed of the same categories and entries as is the database.

To analyse in full depth the 531 translations contained in *SH·ES·TRA* would have meant an enormous task that surpassed the purpose of our project. Instead, we decided to carry out a historical overview of the most relevant translations and translators that appear in *SH·ES·TRA*, those that have left an indelible mark on the reception of Shakespeare in Spain. In this way, we have devoted the first chapter of our study, *Las traducciones de Shakespeare en España* [Shakespeare's Translations in Spain] to a critical

commentary on the impact the most important versions, translations and translators had on Shakesperean reception in Spain. Although this overview is not as comprehensive as the *SH·ES·TRA* database, we consider it crucial to our research, as it establishes the historical background for our study on cultural elements.

In the second chapter of our thesis, *La cultura y los elementos culturales* [*Culture and Cultural Elements*] we perform an extensive commentary on the various meanings that have been historically attached to the concept of culture. This conceptual perspective is of importance, for indecisiveness in the definition of culture and cultural elements has burdened with ambiguity the studies devoted to them. After reviewing the etymology of culture, its meaning in relation to civilization and education, and the most relevant contributions to its definition by authors such as Matthew Arnold (1869), Edward B. Tylor (1871) and Raymond Williams (1976), among others, we established the following characteristics for the concept:

- Culture is exclusive of human beings.
- Culture is influenced by the milieu.
- Culture is transmitted by social heritage.
- Culture is influenced by social interaction.
- Culture is shared.
- Culture is a group of values, behaviours, habits, beliefs and ways of life.
- Culture is reflected in material and intellectual production.
- Culture is relatively static and relatively dynamic.
- Language is an inherent part of culture.

Once these characteristics were established, we decided the best way to study Shakespeare's plays would be to consider culture from an anthropological point of view; as 'a way of life' in its widest sense. This being so, for the purposes of our study we defined culture as a series of customs, habits, beliefs and behaviours of a particular social group living at a specific place and time, and which are reflected in a concrete material and intellectual production.

After a definition of culture had been established, we moved on to review the studies that had been devoted to cultural elements. The conclusions we drew from the analysis of works by Nida and Taber (1982), Newmark (1981 and 1988), Bödeker and Freese (1987), Frank and Bödeker (1991), Koller (1992), Lorés (1992), Leppihalme (1995), Franco Aixelá (1996), Rojo (1998) and Zojer (2000) was that there was no agreement regarding the denomination of cultural elements, their definition or their characteristics. Terminological eclecticism resulted in a heterogeneous group of names to denominate these elements, such as "culture references", "cultural terms", "realia", "cultural bound terms", "culturally defined elements", "culturally problematic events", "culture bumps" and "culture specific items". Their distinguishing features were equally confusing, for as the majority of these studies lacked a definition of the concept of culture, their subsequent definition of cultural elements was burdened with ambiguity and vagueness. However, one major characteristic seemed to derive from these authors' proposals of definitions: that cultural elements did not exist for themselves in the original texts, but came into being when there arose a difficulty in their translation.

We do not agree with this approach, for we consider cultural elements exist in the original texts regardless of the future conflicts

they may give rise to in other disciplines such as translation. Although one of the major consequences of cultural elements tends to be a certain difficulty in their translation, this must not, in our view, be considered as their inherent characteristic. After reviewing and discussing all of the works previously mentioned, we reached the following conclusions regarding the definition of cultural elements:

- Cultural elements refer to a cultural reality that is experienced by the members of a specific social group.
- Cultural elements are meaningful for the members of a specific culture, whose understanding of those elements articulates their existence and their cultural identity.
- Cultural elements appear in the original texts, and their existence is independent of the conflicts they may give rise to in other disciplines such as translation.
- Translation difficulty may be a more or less frequent consequence of cultural elements, but it can never be considered an inherent feature of those elements.

In this way, and bearing in mind the definition of culture we had previously established, we define cultural elements as those expressions that refer to the group of customs, habits, beliefs, behaviours and material and intellectual products of a specific social group at a given place and time. Cultural elements thus refer to a series of life styles that are meaningful to the members of a particular culture, and whose study will offer us a valuable insight into that culture.

Once a definition of culture and of cultural elements had been reached, we moved on to the following part of our PhD project,

which consisted in establishing a methodology that would allow us to locate, identify, categorise and analyse those cultural elements that appear in the Shakespeare plays selected for our study.

2. METHODOLOGY

Our main aim in this research is to study the translations by Guillermo Macpherson, Luis Astrana and José M^a Valverde of a number of cultural elements that appear in *Henry IV (Parts One and Two)* (*1HIV* and *2HIV*), *Measure for Measure (MM)* and *The Winter's Tale (WT)*²²⁸. The objective of this analysis is to establish the extent to which the translations may provide a knowledge of Elizabethan culture on the part of the Spanish readers. In order to achieve this aim, we have structured our study as follows:

1. The identification and categorization of the cultural elements that appear in *1HIV*, *2HIV*, *MM* and *WT*.

2. The analysis of the meaning of the cultural elements according to the sociocultural context where they appear.

3. The identification of the solutions proposed by Macpherson, Astrana and Valverde for the translations of the cultural elements selected through the comparison of the English original with the Spanish translations.

4. The analysis of the translations of the cultural elements in order to establish:

4.1. If there are significant changes with regard to the meaning of the original element.

²²⁸ We consider the two parts of *Henry IV* as two independent plays following the studies by Sherman H. Hawkings "Henry IV: The Structural Problem Revisited" (1982), and T.F. Wharton *Henry the Fourth, parts 1 and 2* (1983).

4.2. And to what extent the translations provide a knowledge of Elizabethan culture on the part of the Spanish readers.

2.1. CONTENTS SELECTION

The selection of the contents in our study has been carried out according to the following criteria:

2.1.1. PLAYS SELECTED

The plays to be analysed had to show the way of life of the Elizabethan people, as cultural elements appear more frequently in contexts where the customs of a social group feature prominently. This being the case, after going through all of Shakespeare's plays, we decided to establish as the corpus for our analysis *1HIV*, *2HIV*, *MM* and *WT*. Selecting these plays allowed us to analyse scenes that take place in taverns, inns, brothels, palaces and country feasts, all of which offered us a wide range of habits, behaviours and beliefs of the Elizabethans.

Even though the action of both parts of *Henry IV* takes place in the lower Middle Ages, Shakespeare imbued his characters with the mentality and customs of the Elizabethan society in which he lived. Similarly, although two of the plays selected, *MM* and *WT*, do not correspond chronologically with the Elizabethan period (1558-1603), we have decided to label the cultural elements appearing in these plays as "Elizabethan", as the change in monarch did not imply an immediate change in the habits of English society. The social habits that were so strongly rooted during the reign of Elizabeth would naturally evolve with the passing of time, but did not disappear in the first decade of the Jacobean period.

2.1.2. TRANSLATORS SELECTED

The translators were selected in our study according to two criteria. First, their translations had to be contextualised in the widest period of time possible, so that we could study the ways in which different historical moments influenced the translation of the cultural elements. Second, the translators had to have some experience in the rendering of Shakespeare. It was highly important that they had translated the Bard's Complete Works or a major part of them. The combination of these two criteria led us to perform a detailed search of the Shakespearean translations done in Spain— a process in which the *SH·ES·TRA* database designed at the beginning of our project played an essential role. After a comprehensive search of the database, we concluded the translators that best conformed to these criteria were Guillermo Macpherson (1824-1898), Luis Astrana (1889-1959) and José M^a Valverde (1926-1997).

Although there are fewer than forty years between Astrana and Valverde's translations, they are the only translators that have rendered Shakespeare's complete dramatic production into Spanish. Macpherson, who managed to translate 23 dramas before his passing away, published his translations in the 19th century. This meant a qualitative distance between his renderings and those carried out in the middle of the twentieth century, so, although he had not translated Shakespeare's complete dramatic works, we decided to select his translations for our study. The dates of the translators' versions are the following:

	Guillermo Macpherson	Luis Astrana	José M ^a Valverde
<i>Henry IV (Parts One and Two)</i>	1897	1929	1967-1968
<i>Measure for Measure</i>	1896	1929	1967-1968
<i>The Winter's Tale</i>	1892	1929	1967-1968

Table 1. A comparative perspective of the translations' date of publication.

2.3. DATA COLLECTION AND METHOD OF ANALYSIS

Once we established *1HIV*, *2HIV*, *MM* and *WT* as the corpus of our study, we based our method of analysis on the qualitative data analysis model proposed by Laurence Bardin (1986) to categorise the cultural elements in the selected plays.

The process we implemented was the following:

1. Reding the original texts.

2. Identification and categorization of the minimum units for our analysis.

Once we finished our initial reading of the texts, we carried out a second reading in order to identify the cultural elements that matched our definition. In this way, we obtained the minimum units for our analysis, that we labelled with a three-letter code regarding the content of the cultural element. The following table shows the process followed:

PLAYS	MINIMUM UNIT	CODE	DEFINITION
<i>1HIV</i>	I am withered like an old apple-john (3.3.3-4)	alb	Foods and drinks in Elizabethan culture
<i>2HIV</i>	Seven groats and two pence (1.2.229)	mon	Coins and currencies in Elizabethan culture
<i>MM</i>	Thou art good velvet; thou'rt a three-piled piece (1.2.31-32)	pvt	Clothes and fabrics used in Elizabethan culture
<i>WT</i>	A fellow, sir, that I have known to go about with troll-my-dames (4.3.85-6)	jug	Games and pastimes of the Elizabethans

Table 2. Example of the Identification and Codification Process of the Cultural Elements.

In our study, we identified cultural elements in the original texts, without resorting to their translations in any case. As we previously stated, we do not think cultural elements may be defined according to translation problems, for they made sense to the inhabitants of the culture where they first appeared.

3. Data reduction and categories formation.

Once the cultural elements in *1HIV*, *2HIV*, *MM* and *WT* were identified and codified, we classified them in eleven categories regarding their content. This classification was facilitated by the three-letter codification previously established. The ensuing categories were the following:

- a) Alimentos y bebidas.** [Food and drinks]
- b) Prendas de vestir y tejidos.** [Clothes and fabrics]
- c) Medidas.** [Measurements]

- d) Monedas.** [Coins]
- e) Lugares.** [Locations]
- f) Oficios.** [Trades]
- g) Juegos.** [Games]
- h) Leyes.** [Laws]
- i) Creencias populares.** [Folk beliefs]
- j) Referencias a personas.** [References to people]
- k) Referencias literarias.** [Literary references]

4. Comparison with the translations selected.

Once the categorization process was completed, we made a thorough reading of the translations Macpherson, Astrana and Valverde had made of the plays selected in order to identify the solutions they had reached for the translation of the cultural elements.

5. Discussion of results.

The critical commentary of the cultural elements is carried out in our study in the following way.

Firstly, we analyse the cultural element of the original text. To do so, we refer to several sources to explain the meaning of the element according to its historical, social and cultural background.

Secondly, we analyse the Spanish translations in chronological order. In our analysis, we determine the translation technique used by the translator and the meaning the cultural element has in the Spanish translation.

The following section shows the way in which this procedure was carried out with the 71 cultural elements selected as the corpus for our study.

3. ANALYSIS OF A CULTURAL ELEMENT

Kendal green

When Hal and Poins attack Falstaff and steal the money he had in turn stolen from the travellers in act 2 scene 2 of *1HIV*, Falstaff makes up a story that accounts for the loss of all the booty. Unaware that it was Hal and Poins who had mugged him, Falstaff claims he has faced a number of attackers, whom he describes as:

[...] three misbegotten knaves in **Kendal green** [...] (*1HIV*, 2.4.214-215).

In *A Topographical Dictionary to the Works of Shakespeare and His Fellow Dramatists*, Edward Sugden describes the city of Kendal as follows:

Kendal. The largest town in Westmoreland, on the E[ast] bank of the Ken of Kent, 241 m. N[orth] W[est] of Lond[on] [...] In the 14th cent[ury] Edward III established a number of Flemings in the town, who founded the cloth-weaving industry which has been ever since the staple industry of the place. Specially well known was the coarse green cloth called K[endal] green. It was used for the dress of foresters, archers, etc (Sugden, 1925:290-291).

Kendal green was a kind of fabric dyed in green and of a very poor quality. The fabric was therefore ideal for the clothes of people that lived in the forest or that hid in it. Falstaff's reference to this fabric aims at giving a certain sense of truthfulness to an otherwise fictitious story. By describing the knaves that attacked him as wearing Kendal green, Falstaff makes his story more realistic, for such was the clothing usually worn by outlaws who committed ambushes in forests. M. Channing Linthicum explains in *Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* who wore this fabric and how appropriate Falstaff's allusion is:

It was a species of rather coarse cloth worn during the fifteenth century by middle-class persons, but during the sixteenth by the lower-class: woodsmen [and] fools in noble families. [It] was scorned by servants. Falstaff's imaginary 'knaves' had dressed true to form, [that is], as robber woodsmen, poor as low-class thieves (Linthicum, 1936:79).

Macpherson knew this was the typical fabric used by outlaws, and therefore includes an intratextual gloss in his translation to highlight it:

*FAL. [...] tres pillos malnacidos, con vestidos **del color verde que usan los bandidos** [...]* (Macpherson, 1897:183).

*[FAL. [...] three misbegotten knaves, **with clothes of the colour outlaws wear** [...]* (Macpherson, 1897:183).

With this explanantion, Macpherson is able to convey the connotations of *Kenal green* without making explicit reference to a town and a fabric that would mean little to Spanish readers. Macpherson's clarification functions in a similar way to Falstaff's in the original, for it gives a sense of truthfulness to the character's words. Although this translation technique avoids mentioning the cultural element overtly, we would like to remark that the element's presence in the translation does not necessarily convey cultural information to Spanish readers. This is the case of Astrana's translation. In his version, Astrana reproduces the cultural element literally, without any gloss or note that could explain its meaning:

*FALSTAFF.— [...] tres astutos pícaros **de verde Kendal** [...]* (Astrana, 1961:424).

*[FALSTAFF.— [...] three misbegotten knaves in **Kendal green** [...]* (Astrana, 1961:424).

We think this translation may be enigmatic for most Spanish readers. Unaware of the meaning and connotations of *Kendal*, the

audience may consider its appearance in Falstaff's speech as ungrounded. In this way, Falstaff's comment may then be thought of as a mere anecdote, and not as a conscious effort to provide his speech with a feeling of veracity. From Astrana's translation, Spanish readers could also mistake Kendal for a tonality of a green dye instead of interpreting it as the name of a specific fabric.

This case clearly shows one of the paradoxes of translating cultural elements. If the original cultural element is kept literally in the translation, the translator is being faithful to the original text, but the presence of such an element in the translation may be more confusing to Spanish readers than culturally illuminating. However, if the translator chooses not to show the cultural element, but to transform it into something culturally understandable, he is consciously obliterating a reference to Elizabethan culture in favour of providing a comprehensible translation for his readers.

Valverde renders Falstaff's allusion literally, but includes a footnote to explain it:

*FALSTAFF. [...] tres villanos mal nacidos, vestidos **de verde de Kendal** [...]*

Nota: El paño de Kendal, sobre todo el de color verde, era famoso (Valverde, 1973:1193).

*FALSTAFF. [...] three misbegotten knaves in **Kendal green** [...]*

Note: Kendal fabric, specially green one, was famous. (Valverde, 1973:1193).

Valverde's note prevents Falstaff's comment from being regarded as a mere anecdote, for the translator gives reason for the character's choice of words. Nevertheless, his explanation of *Kendal green* is far too general in our view, and does not accurately explain why this fabric, and not another, is referred to by Falstaff.

Whatever its shortcomings, the information contained in the footnote allows readers to realise the presence of *Kendal* is not unmotivated, and that Falstaff is alluding to it as he expects Hal and Poins to understand his words. Although there is not a clear connection between this fabric and the outlaws that supposedly attacked Falstaff, Valverde's footnote conveys more cultural information to Spanish readers than Astrana's, but it should be noted that only Macpherson successfully conveys the cultural connotations of this element in his translation.

4. CONCLUSIONS

Having completed the comparative study of the 71 cultural elements selected and their translations by Macpherson, Astrana and Valverde, we move onto state the main conclusions that we drew from it. We do so with regard to each of the translators selected and bearing in mind the aim of our study, which was to determine the extent to which the translations proposed by Macpherson, Astrana and Valverde provide a knowledge of Elizabethan culture on the part of Spanish readers.

4.1. Guillermo Macpherson

Macpherson's main characteristic as a Shakesperean translator is the conscious adaptation he makes of almost all the cultural elements that appear in the Bard's plays. This translator systematically assimilates the Elizabethan customs, habits and beliefs to its Spanish equivalents, and he does so using a series of translation techniques such as reduction, amplification, cultural equivalents and dynamic equivalents. Although the reduction and

amplification techniques may seem contradictory, they both serve Macpherson's ultimate goal of minimising the presence of Elizabethan elements in Shakespeare's plays. In the first place, reducing cultural elements results in a translation free of comprehension obstacles for Spanish readers; and, in the second, amplifying certain elements allows for a paraphrasing of their meaning that avoids their literal and therefore jarring presence in the translation.

The presence of Spanish cultural elements in the place of Elizabethan ones may give rise to certain problems of anachronism, but these seem preferable in the translator's view than the appearance of otherwise alien references that make little sense for Spanish readers.

The reasons why Macpherson may have carried out this systematic cultural assimilation are several.

Firstly, this translator may have judged Elizabethan cultural elements as superfluous or irrelevant, and may have decided to avoid them for the sake of his reader's understanding of the play. Macpherson could therefore have assumed certain limitations in his readers, and this assumption could thus have shaped his choice of translation technique.

Secondly, Macpherson's decision to render Shakespeare in hendecasyllabic verse could also have determined the omission of certain cultural elements.

Thirdly, as Macpherson himself admitted, he considered the translator's task was to clarify the original text as much as possible,

and “not to leave obscure what had been written obscurely even in the original” (1879:XVI)²²⁹.

Fourthly, we consider Macpherson’s translation criteria could have been due to the historical moment when he started to translate Shakespeare’s plays. Up to 1873, the year that saw Mapherson’s first translation of *Hamlet*, Shakespeare had mostly been known in Spain by the translations written from his plays’ French versions. We believe Macpherson’s translations aimed at filling an intolerable literary void, for Shakespeare’s plays were already considered theatrical masterpieces in Europe, but were still virtually unknown in Spain. Macpherson was fully aware his was the first systematic attempt to render Shakespeare directly from the English, and probably thought the best way to guarantee his success was to adapt him to the Spanish culture. Offering a Spanish-speaking Shakespeare, whose plays appeared in one of the most commonly used Spanish metrical patterns, and whose characters referred to Spanish cultural elements, we believe Guillermo Macpherson was trying to guarantee the Bard’s success among his contemporaries. This success would logically be secured if the translation offered no comprehension difficulties that could provoke the readers’ rejection of the Bard’s plays. In our view, fear of rejection would ultimately account for the translator’s constant use of reductions, paraphrases and cultural equivalents.

Macpherson was not able to fill the literary void in late 19th century Spain, either because his intention was not to render Shakespeare’s complete dramatic production or because he passed away before he could finish this task. However, his twenty-three translations enjoyed

²²⁹ “[Al traductor] no le es lícito dejar confuso ni aun lo que, acaso, confusamente se escribiera en un principio”. My translation.

considerable success, and were reprinted up to the middle of the 20th century. This shows Spanish readers liked the Shakespeare Macpherson was offering, a Shakespeare that was so different from the original and from the one Astrana and Valverde would later offer.

4.2. Luis Astrana

Astrana's most relevant feature as a translator of Shakespeare is his constant use of literal translations, borrowings and calques to render the cultural elements that appear in the selected plays. The combined use of these techniques results in a translation that closely resembles the original text. This was, in our view, Astrana's main goal when rendering Shakespeare: to produce an accurate translation of the Bard's literary production.

Astrana's literal translations and calques allow Spanish readers to have a better knowledge of the Elizabethan culture than Macpherson's translation, for the latter's was a redening where the presence of foreign habits and customs was practically non-existent. Despite this, we would highlight the fact that Astrana's excessive literalness sometimes results in absurd or meaningless translations that certainly impede the readers' comprehension of the text.

One of the most relevant and surprising characteristics of Astrana as translator of Shakespeare is the lack of knowledge he displays of several aspects of Elizabethan culture. Faced with the problem of interpreting a number of cultural references whose meaning he is unaware of, Astrana always chooses to render them literally. This poses a serious obstacle for the readers' comprehension of the play, for they will be unable to understand what the translator could hardly understand himself.

Another of the translation criteria Astrana uses to render Shakespeare as accurately as possible is to render his plays in prose. Prose therefore becomes a tool that allows the translator to show all of Shakespeare's ideas, images and thoughts without omitting a single one. In our view, using prose to render Shakespeare entails the risk of paraphrasing and explaining the playwright instead of actually translating him. In our view, Astrana's characteristic verbosity evidences the fact that he was sometimes more concerned with commenting on Shakespeare than with rendering his lines.

The use of these translation techniques and the decision to translate in prose may have had their origin in Astrana's personal idea of translation, but may also be understood as a conscious reaction against the way previous translators had rendered Shakespeare. At the beginning of his *Obras Completas* [*Complete Works*], Astrana stated that previous renderings were neither worthy of Shakespeare's language nor of the Spanish language, and that, although some efforts had been made, Spain still lacked a complete edition of the Bard's literary production (Astrana, 1961:13). Astrana's reflections allow us to conclude the following:

First, that at the beginning of the twentieth century, Astrana was fully aware that Spain was still burdened with an outrageous literary void, for Shakespeare's plays and poetry had not as yet appeared in a complete edition. Unlike Macpherson, Astrana did fill this gap with his translation of Shakespeare's Complete Works, which appeared in 1929.

Second, Astrana did not agree with the translation methods previous translators had used to render Shakespeare, and scorned their

versions on the grounds that they were false and spurious. Astrana's translations were therefore born out of the urgent need to spread Shakespearean knowledge in Spain and to do it according to a series of techniques which he considered more appropriate than those previously used.

Even though Astrana contributed to the spread of Shakespeare's works more than any other translator, scholars such as Esteban Pujals (1985:82-3) have remarked that "his translation could not be considered an outstanding work, but was praiseworthy for the translator's effort in understanding the original text and in trying to render it into a Spanish that would allow for the comprehension of the original text"²³⁰.

4.3. José M^a Valverde

One of the characteristics that distinguish Valverde as a translator of Shakespeare is his flexibility in using a wide range of translation techniques to render Elizabethan cultural elements. Valverde did not have a sole criterion for translating these elements, but used techniques varying from cultural adaptation, dynamic equivalents, borrowings, calques and literal translations. These flexible criteria show the translator did not believe there was one single technique that was appropriate to render all cultural elements, but that each cultural reference may benefit from a different approach regarding the context in which it appeared. This criterion may be judged as unsystematic on the part of the translator and poses a difficulty in

²³⁰ "[La traducción de Astrana] no puede considerarse un trabajo sobresaliente, pero es dign[a] de elogio por su intencionada fidelidad y el esfuerzo realizado para penetrar en el texto inglés y verterlo a un español que resultara un adecuado hilo conductor del sentido original". (1985:82-3)

trying to determine if Valverde aimed at providing a knowledge of Elizabethan culture to the Spanish readers, for some of his techniques promote this knowledge whereas others do not.

The key to this issue is to be found in the translator's constant use of footnotes. These are undoubtedly Valverde's most characteristic feature, and they show he was willing to explain as many aspects of Elizabethan culture to his readers as he could. Regardless of the translation technique used, Valverde almost always includes a footnote in the translation of cultural elements, where he includes the original text and justifies his decision in translation. This allows readers to understand the meaning of the cultural element in its original context and to assess Valverde's expertise in rendering it into Spanish.

In this way, we can conclude that, of the three translators selected, Valverde is the one that most often provides a knowledge of Elizabethan culture to the Spanish readers. Astrana does so in a limited number of cases due to his borrowings and literal translations, whereas Macpherson's cultural adaptations hardly allow for readers to have access to the Elizabethan customs and way of life.

The abundance of footnotes in Valverde's translation may be explained in different ways. First, it could suggest the translator's lack of confidence in his very own translations. As scholar and Shakespearean translator A. W. Schlegel remarked: "The translator should [...] not resuscitate in the notes the problems he has solved in the text"²³¹, and if Valverde does so, we think it is because he was not wholly satisfied with the solutions he had reached for the

²³¹ Schlegel, quoted in Lefevere (1992:66).

translation of cultural elements. The inclusion of so many footnotes would therefore imply the translator's failure to render the original text in a satisfactory way.

However, we do not think Valverde's constant use of footnotes should only be accounted for in terms of his insecurity or failure as translator, but as a strategy that would differentiate his translation from those previously published in Spain. As, in the last decades of the 20th century, Spanish audience already knew Shakespeare from other renderings of his plays, Valverde may have used footnotes as a differentiating strategy that would allow him to justify the appearance of a translation temporally close to Astrana's and to satisfy a demanding audience that would probably expect more than the mere literal reproduction of Shakespeare's plays.

In this way, the inclusion of so much information about Elizabethan culture in Valverde's footnotes could be considered as an additional asset to a translation that resembled Astrana's but that really aimed at competing with it.

4.4. A Final Reflection

The translators selected in our study use different translation techniques when rendering cultural elements. Whereas at the end of the 19th century Macpherson used reductions and cultural equivalents in order to assimilate Shakespeare to Spanish culture, at the beginning of the 20th century Astrana employed literal translations and calques to achieve a translation that would accurately show Shakespeare's originals. In the late 20th century, Valverde chose a variety of criteria that included those used by

Macpherson and Astrana, but to which he added his particular and plentiful footnotes.

These changes in the use of translation techniques show that these are not intrinsically better than others, and that their use on the part of a specific translator does not mean that his translation is necessarily better than the previous one. In this way, some scholars may consider that Macpherson's adaptation of Shakespeare to Spanish culture is acceptable, and that Astrana and Valverde may be given greater credit as they both tried to offer Spanish readers a better knowledge of the Elizabethan culture. The clarity Macpherson gives in his translations disappears from Astrana's and is qualified in Valverde's; whereas the contextual information Valverde so often includes is lacking in Astrana and virtually non-existent in Macpherson.

In this way, we may conclude that the history of Shakespeare's translations in Spain is not necessarily a history of improvements, for it has also certain setbacks. All of them, however, make for a rich and fascinating evolution that, we hope, with the help of this research, will encourage further study in the future.